



HAL
open science

**Des femmes sur le devant de la scène : modalités,
contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les
spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César
aux Sévères**

Agathe Migayrou

► **To cite this version:**

Agathe Migayrou. Des femmes sur le devant de la scène : modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2018. Français. NNT : 2018PA01H030 . tel-02013490

HAL Id: tel-02013490

<https://theses.hal.science/tel-02013490>

Submitted on 11 Feb 2019

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.

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne
UFR
d'Histoire



Laboratoire
ANHIMA



Università di Roma
LA SAPIENZA
Filologia e Storia del
Mondo antico



Thèse pour obtenir le grade de docteur

Agathe Migayrou

Des femmes sur le devant de la scène

Modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans
les spectacles à Rome et dans l'Occident romain,
de César aux Sévères

Thèse dirigée par François Chausson et Gian Luca Gregori

Thèse soutenue le 10 mars 2018

Membres du jury :

Maria Letizia Caldelli
François Chausson
Marie-Hélène Garelli
Gian Luca Gregori
Philippe Moreau
Francesca Rohr

Le syndrome de l'imposteur

Le syndrome de l'imposteur est un phénomène particulièrement répandu chez les doctorants. Il se manifeste par le sentiment de manquer de capacités, de tromper son entourage (professionnel, social et familial), d'être surévalué par celui-ci et de ne pas être responsable de sa réussite. Ce sentiment est majoritairement exprimé par des doctorantes, ce qui est tout à fait révélateur de la façon dont nos représentations sociales et notre éducation façonnent, encore aujourd'hui, notre identité de manière différenciée en fonction de notre sexe. Quand je me suis inscrite en thèse, il y a un peu plus de cinq ans, j'étais naïvement mais sincèrement persuadée que le fait d'être une femme n'avait eu que très peu d'impact sur mon éducation, sur la façon dont je m'étais construite et donc sur mon identité. Dans ce contexte je ne suis d'ailleurs pas très sûre des raisons qui m'ont amenée à travailler sur les femmes. Ces cinq années m'ont ainsi certainement autant appris sur moi-même et sur ce que signifie être une femme dans notre société contemporaine que sur la situation des femmes dans la société romaine. Car le doute concernant la pertinence de mon travail et ma place dans le monde de la recherche ne m'a jamais quitté au cours de mon doctorat. Ce doute qui affecte particulièrement les jeunes femmes est, selon moi, tout aussi bien un défaut qu'une qualité. Il constitue un obstacle de poids dans une société où il est important de savoir s'affirmer et mettre en avant ses qualités. Il peut être la source d'une grande souffrance. Mais il favorise également des qualités qui me semblent essentielles tant d'un point de vue humain que d'un point de vue scientifique, à savoir la prudence, la rigueur et l'humilité.

Cette propension à douter et à se mettre en cause implique une forte dépendance aux autres, ce qui n'est pas nécessairement un mal. Le doute peut être constructif mais il nécessite d'être apaisé et pour cette raison je remercie sincèrement tous ceux qui m'ont entourée de leur bienveillance, de leur soutien et de leur amitié au cours de ces cinq années. Je remercie donc tout d'abord mes deux directeurs de recherche, François Chausson et Gian Luca Gregori, pour avoir cru en moi et en mon sujet thèse, pour leur soutien constant et pour leurs précieux conseils. Je remercie l'école doctorale d'Histoire de Paris 1 qui, en m'octroyant un contrat doctoral et une mission d'enseignement, a exprimé sa confiance en mes capacités et en mon travail et m'a permis non seulement de mener à bien ces recherches, mais également de me former au métier d'enseignant. Je remercie le laboratoire de recherche ANHIMA au sein duquel j'ai bénéficié de conditions de travail optimales et de financements pour mes déplacements à Rome, ainsi que l'université la Sapienza de Rome qui a accepté cette collaboration. Je remercie également les membres du jury, Maria Letizia Caldelli, Marie-Hélène Garelli, Philippe Moreau et Francesca Rohr qui, avant même d'accepter d'évaluer ce travail, ont manifesté leur intérêt de diverses manières et ont toujours répondu avec gentillesse lorsque je sollicitais leur aide.

Mais le doctorant ne trouve pas uniquement son soutien auprès des autorités scientifiques. Il l'éprouve au quotidien auprès de ceux qui l'entoure. Le travail de recherche étant un travail très solitaire, je n'aurais pas pu le mener jusqu'au bout si je n'avais pas été si bien entourée. Je remercie tout d'abord les amis qui m'ont accompagnée au sein du laboratoire ANHIMA, notamment Alexis, Anne-Lise, Dimitri, Hélène, Matthieu, Romain,

Vincent et Zheira. Je remercie également tous mes amis que je n'ai pas toujours réussi à voir aussi souvent que je l'aurais voulu pendant ces cinq ans mais qui ont toujours été présents. Une pensée particulière va à ceux qui ont eu la gentillesse de me relire, de corriger mes maladresses orthographiques et parfois même de manifester leur intérêt pour mon travail. Je pense notamment à Emmanuel dont les retours ont été très stimulants. Je remercie vivement Amanda qui a fourni un important travail de traduction du livre d'Evelyn Fertl sans lequel je me serai trouvée en grande difficulté. Merci à Alice, Eliot, Mar, Marie et Marion d'avoir été là. J'ai aussi une pensée pour mes élèves de collègue Christine de Pisan qui depuis deux ans et demi sont la source d'une gratification que je ne parvenais pas à trouver dans la recherche.

Je remercie également avec une profonde affection mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée et qui ont financé mes longues années d'étude. Sans leur soutien je n'aurais jamais eu la possibilité et le courage d'aller jusque-là. Je les remercie pour leur éducation et les valeurs qu'ils m'ont transmises, notamment l'envie d'apprendre. Je les remercie, ainsi que mon frère, pour leur amour. Je les remercie aussi de m'avoir poussée à faire du théâtre. Sans cette passion, je n'aurais sans doute pas choisi de travailler sur le théâtre et les spectacles romains. Mais surtout, cette activité m'a apporté, tout au long de ces années de thèse, et même avant, un équilibre et une assurance salutaires. Le théâtre permet cette liberté extraordinaire d'être qui l'on veut dans le cadre rassurant d'une performance limitée dans le temps. On ne peut pas se tromper au théâtre. Il n'y a jamais d'imposteur. Je remercie donc tous ceux qui ont partagé avec moi cette passion. Je pense en particulier à Agnès, Francis, Manon, Mar, Marie, Sara et Saphia.

Enfin, je remercie avec une infinie tendresse Nicolas, qui n'a pas seulement relu et corrigé une grande partie de ma thèse, mais qui me soutient et me rassure au quotidien depuis plus de quatre ans, qui supporte avec patience mes angoisses et mes doutes, qui m'apporte l'affection dont j'ai besoin pour être heureuse et pour avancer. Mais surtout je le remercie sincèrement car, depuis qu'il est entré dans ma vie, il m'a permis de redonner à cette thèse sa juste valeur : celle d'un travail parmi d'autres auquel mon existence ne se résume pas, loin de là. Si je suis heureuse et fière d'avoir porté ces recherches à leur terme, je pense que ces années de doctorat m'auront plus que tout permis de prendre conscience de ce qui est vraiment important.

Quelques précisions d'ordre général

Sources « littéraires » :

Sauf cas contraire signalé, tous les textes anciens cités dans cette thèse reprennent l'édition et la traduction des Belles Lettres. Exceptionnellement, lorsque la traduction des Belles Lettres a été modifiée, cela est précisé.

Pour les textes qui ne sont pas été édités aux Belles Lettres on a eu recourt à d'autres éditions :

- Les textes juridiques sont ceux mis en ligne par la *Roman Law Library* (<https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/>) et leurs traductions sont celles réalisées par Henri Hulot, Jean-François Berthelot, Pascal-Alexandre Tissot et Alphonse Béranger, dans l'édition de 1803 du *Digeste*.
- Les textes de Dion Cassius ainsi que leur traduction proviennent de l'édition d'Etienne Gros, 1845, sauf pour les livres XLVIII, XLIX, LI et LIX qui ont été édités et traduits aux Belles Lettres. Il est parfois fait référence à d'autres éditions de Dion Cassius en particulier l'édition anglaise d'Ernest Cary chez Loeb ou celle de Friedrich Wilhelm Sturz : STURZ 1824 : Friedrich Wilhelm Sturz, *Dionis Cassii Cocceiani Historiarum Romanarum quae supersunt*, 3, Leipzig, 1824.
- La référence *Grammatici latini* correspond à la réédition récente des textes établis par Heinrich Keil : Heinrich Keil (éd.), *Grammatici latini, ex recensione Henrici Keilii*, Hildesheim – New York, 2007, éditions originales 1855-1880.

Sources épigraphiques

Les textes des inscriptions proviennent, pour Rome et l'Italie, de la base de données *EDR*. Pour les inscriptions non répertoriées sur ce site, les textes proviennent du *coprus* ou ouvrage dans lequel ils ont été édités (*CIL* ou *Année Épigraphique* principalement). Lorsque les textes ont été modifiés cela est précisé. Pour les inscriptions longues, c'est-à-dire qui ne se limitent pas au nom, à l'âge et à la profession de la défunte et du dédicant sur une inscription funéraire, on propose une traduction. L'origine de cette traduction, qu'elle soit personnelle, retravaillée ou reprise intégralement, est toujours précisée.

Références bibliographiques :

En note de bas de page, les ouvrages sont cités selon système d'Oxford (AUTEUR DATE, PAGES).

Introduction

Les spectacles, une voie d'accès pour l'étude des femmes dans la société romaine

*Sic ruit ad celebres cultissima femina ludos:
Copia iudicium saepe morata meum est.
Spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*

« Ainsi les femmes, dans leurs atours les plus élégants, se pressent aux jeux où va la foule ;
Leur nombre a souvent fait hésiter mon choix.
C'est pour voir qu'elles viennent ; mais elles viennent aussi pour être vues »¹

Comme le suggère Ovide dans ce passage de l'*Art d'aimer*, les spectacles sont un lieu où l'on se rend non seulement pour voir mais également pour montrer et se montrer. C'est avant tout cet enjeu de visibilité qui justifie de croiser l'étude des femmes et celle des spectacles. *Spectare*, « voir », mais aussi « rendre visible » et donc accessible à la connaissance, est une des préoccupations fondamentales de l'historien, tandis que « montrer », « faire voir », est une des fonctions essentielles des spectacles. Or, à travers le regard d'Ovide, les femmes qui viennent se faire voir aux spectacles deviennent visibles dans la documentation antique. L'*Art d'aimer* fait partie des rares sources antiques entièrement consacrées aux femmes. Même si l'ouvrage, écrit par un homme, s'adresse évidemment à des hommes et s'intéresse aux femmes dans l'approche très androcentrée de la séduction, il nous dit néanmoins quelque chose des femmes, ce qui n'est pas le cas de la plupart des sources anciennes. Ovide sort ainsi les femmes du silence de la documentation antique et les rend visibles. Il fournit ainsi la matière nécessaire à une réflexion historique sur la place des femmes dans la société romaine.

Il n'est pas anodin qu'Ovide évoque longuement la présence et le comportement des femmes aux spectacles dans cet ouvrage. Contrairement à une idée courante qui repose, en

¹ OV., *Ars*, I, 97-99.

fait, essentiellement sur une représentation, en partie erronée, du théâtre grec classique comme un théâtre civique excluant les femmes spectatrices et interprètes², la plupart des spectacles antiques, et notamment les spectacles aux époques hellénistique³ et romaine, n'étaient pas réservés aux hommes. Les femmes étaient présentes et donc visibles aux spectacles à Rome et dans l'Empire romain et, par conséquent, elles le sont également dans la documentation relative à ces spectacles. Les sources sur les spectacles romains nous parlent des femmes depuis les récits légendaires sur l'enlèvement des Sabines⁴ jusqu'au discours tardif de Libanios sur la pantomime et ses danseuses⁵. Elles sont particulièrement bien visibles dans cette documentation spécifique en comparaison avec l'ensemble de la documentation antique et, plus précisément, avec la documentation relative aux autres espaces de la vie publique.

L'histoire des femmes dans l'Antiquité : un problème de visibilité

Dans leur introduction de *l'Histoire des femmes*, Michelle Perrot et Georges Duby remarquent que « le rapport des sexes imprime sa marque aux sources de l'histoire et conditionne leur inégale densité »⁶. La volonté de « rendre visibles » les femmes est une des préoccupations essentielles qui anime l'histoire des femmes depuis ses débuts dans les années 1970⁷. Cette démarche traduit tout d'abord le souci de dépasser le biais des sources historiques souligné par Michelle Perrot et Georges Duby : non seulement les femmes, sans être invisibles, sont évidemment moins bien représentées que les hommes dans la documentation, mais surtout les sources transmettent essentiellement des discours et des représentations émises par des hommes sur les femmes, plus que des informations concrètes⁸. Mais la volonté de rendre visibles les femmes traduit également une réaction au choix de l'histoire positiviste d'exclure les femmes de ses réflexions, en ignorant précisément cette documentation discursive et en se concentrant sur « le politique »⁹. En 1987, Marie-Thérèse

2 Sur la dimension éminemment civique des représentations théâtrales grecques prises en charge par des citoyens voir CSAPO – SLATER 1994, 103-157 ; VILLACEQUE 2013, 89-93. Sur les acteurs dans le théâtre grec classique, voir CSAPO – SLATER 1994, 221-224 ; MORETTI 2001, 141 et 240-244. L'idée que le théâtre grec était réservé aux citoyens et que les femmes n'étaient pas présentes dans le public est tenace dans les représentations mais a largement été remise en cause (CSAPO – SLATER 1994, 286-290 ; MORETTI 2001, 271).

3 Voir chapitre 1, p. 37.

4 LIV., I, 9-13 ; DEN. HAL., *Ant. Rom.*, II, 30 ; PLUT., *Rom.*, IX.

5 LIB., 94 ; voir MOLLOY 1996.

6 DUBY – PERROT 1990-1992, 9.

7 En témoigne le titre de l'ouvrage de Renate Bridenthal et Claudia Koonz, *Becoming visible* (BRIDENTHAL – KOONZ 1977).

8 DUBY – PERROT 1990-1992, 11 ; SCHMITT PANTEL 1990, 24-25.

9 DUBY – PERROT 1990-1992, 14.

Raepsaet-Charlier affirme en effet, dans l'introduction de son ouvrage sur les femmes de l'ordre sénatorial, que ce ne sont pas tellement les sources sur les femmes qui manquent, mais les outils pour accéder à ces sources et aux informations qu'elles contiennent¹⁰. Elle souligne également l'absence totale de prise en compte de la documentation épigraphique dans les études sur les femmes. Pourtant, cette documentation permet de sortir des discours véhiculés par les sources littéraires qui se concentrent sur quelques individualités marquantes, ce qui a dans un premier temps donné lieu à une histoire, non pas « des femmes », mais de « la » femme telle qu'elle se dégage de ces représentations¹¹.

L'épigraphie, notamment funéraire, permet certes d'avoir accès à des informations concrètes sur des individus variés et de les mettre en série grâce à la méthode prosopographique. Il convient tout de même de ne pas surestimer la valeur de la documentation épigraphique par rapport à la documentation littéraire en rappelant que, comme tout type de documentation, elle transmet nécessairement des représentations et des discours normés. Ces normes et ces représentations sont cependant intéressantes parce qu'elles peuvent différer de celles transmises par les sources littéraires et parce qu'elles sont émises par des individus beaucoup plus variés¹². Or, l'histoire des femmes émerge dans le contexte des luttes pour les droits des femmes mais également parce qu'il devient possible et même nécessaire pour l'historien de travailler à partir des représentations et des discours¹³, puisqu'il est désormais évident que toutes les sources sur lesquelles il travaille sont d'une manière ou d'une autre l'expression d'un discours qui traduit des normes. Mettre en évidence ces normes permet d'appréhender les pratiques qu'elles encadrent ; mais il est également intéressant de les confronter aux pratiques qui s'en écartent et les transgressent¹⁴. Dans tous les cas, l'historien intègre désormais l'étude des discours et celle des pratiques¹⁵.

L'objectif premier de l'histoire des femmes était donc de rendre visibles les femmes et de leur faire une place dans l'histoire, selon une démarche essentiellement descriptive qui atteint rapidement ses limites. S'appuyant sur l'étude renouvelée des discours et des représentations, les études sur les femmes adoptent cependant rapidement une approche plus relationnelle : elles s'intéressent désormais à la place attribuées aux femmes au sein de la

10 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 6-7.

11 GRIMAL 1974.

12 Notons qu'aujourd'hui les recherches sur les femmes ont largement pris en compte la documentation épigraphique, notamment dans les travaux menés par F. Cenerini et A. Buonopane sur les femmes et le travail ainsi que sur les femmes dans la cité (BUONOPANE – CENERINI 2003 et BUONOPANE – CENERINI 2005).

13 SCHMITT PANTEL 1990, 25.

14 BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011, 24.

15 SCHMITT PANTEL 1990, 26.

société et donc à la nature, au fonctionnement et à l'évolution des relations entre les sexes dans la société¹⁶. Le concept de « genre » ne fait que traduire ce souci de s'intéresser aux rapports entre les sexes pour mettre en évidence les constructions sociales et culturelles qui ont abouti à la répartition de rôles distincts entre les sexes. L'objectif est également de ne pas faire une histoire des femmes à part du reste de la société¹⁷. Il ne s'agit plus de s'intéresser au sexe des individus, qui est un invariant, mais à ce que les sociétés font de ce sexe et de comprendre comment se construisent les identités hommes/femmes en insistant sur la diversité de ces identités¹⁸. L'histoire des femmes est en effet une histoire plurielle et notre travail s'inscrit dans cette perspective en insistant notamment sur la diversité des conditions sociales mais également des itinéraires individuels. Les études sur le genre ont également permis d'insister sur le fait que le sexe n'est « qu'un des critères de différenciation sociale et que de nombreux autres systèmes de catégorisation existent, parfois plus déterminant pour les individus et les communautés »¹⁹. Cet aspect est également au cœur de notre travail qui appréhende des femmes issues de groupes sociaux très fortement caractérisés. On verra que cette appartenance sociale est souvent plus déterminante que le sexe des individus et on cherchera à comprendre à quels moments la différence de sexe devient réellement significative.

Notre enquête sur les femmes dans les spectacles romains s'inscrit donc dans la continuité de cette histoire des femmes renouvelée. Il s'agit de s'interroger sur la place des femmes dans certaines pratiques culturelles, sociales, politiques et économiques propres au monde romain. Il n'est pas toujours possible de percevoir les constructions sociales et culturelles qui ont pu aboutir à une éventuelle répartition des rôles en fonction des sexes au sein de ces pratiques et cela n'est pas la priorité de ce travail. Cependant, il ne paraît plus possible aujourd'hui de s'intéresser aux femmes sans prendre en compte cette dimension et surtout sans adopter la démarche, mise en avant par les études de genre, qui consiste essentiellement à comparer les rôles attribués aux femmes et les rôles attribués aux hommes dans différents domaines tels que le travail, l'éducation, la sexualité, la politique, etc²⁰. Dans le cadre de cette étude, nous serons d'ailleurs amenée à appliquer cette démarche dans plusieurs de ces domaines qui recoupent l'étude des spectacles romains. En ce sens, l'objectif de ce travail n'est pas seulement de préciser nos connaissances sur la place des femmes dans

16 DUBY – PERROT 1990-1992, 15.

17 BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011, 11.

18 BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011, 17-18.

19 BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011, 22.

20 BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011, 18-19.

les spectacles, mais aussi d'améliorer notre compréhension de ce phénomène social majeur que sont les spectacles romains et de mettre en évidence ce qu'il peut nous apprendre de la place des femmes et des hommes au sein de la société romaine et de leurs interactions. L'histoire des femmes doit ainsi permettre d'éclairer l'histoire de la société toute entière.

Le choix d'entrer dans l'étude des femmes par le biais des spectacles romains procède avant tout de la volonté de les aborder et de les rendre visible en dehors de l'espace domestique où elles sont fréquemment confinées par la documentation. Orientées par cette documentation, les études sur les femmes se sont longtemps concentrées sur des thématiques telles que la famille, l'éducation, la reproduction et la sexualité²¹. Aujourd'hui, cependant, les études portant sur la place des femmes dans l'espace public se multiplient²². Or, les spectacles constituaient un espace-temps de la vie publique romaine largement ouvert aux femmes. Il n'est donc pas étonnant que les femmes soient visibles dans la documentation relative aux spectacles romains, puisqu'elles étaient présentes et visibles lors de ces célébrations collectives qui rythmaient la vie publique romaine.

Les spectacles, une « voie d'accès » pour l'étude de la société romaine

Avant de préciser les modalités selon lesquelles les femmes pouvaient accéder à ces célébrations, il convient de revenir sur la nature de celles-ci. Si les femmes constituent l'objet de notre étude, les spectacles romains en sont bien plus que le cadre. Ils sont le support intrinsèque à la démarche que nous allons entreprendre. Cette approche consiste à considérer les spectacles comme un élément essentiel et structurant non seulement de la culture mais plus largement de la société romaine et comme un espace-temps à travers lequel on peut observer de manière privilégiée cette société, les différents groupes qui la composent et les relations qui se nouent entre eux. L'expression « voie d'accès » transmet bien l'idée que l'étude des spectacles peut permettre d'accéder à cette société. Les spectacles constitueraient une sorte d'observatoire privilégié. Une telle démarche se veut donc fondamentalement une démarche d'histoire sociale, même si l'étude des spectacles passe nécessairement par l'histoire politique, l'analyse culturelle et religieuse ainsi que par des questionnements économiques. Les spectacles romains sont des événements ritualisés qui mettent en branle la quasi-totalité de la société et de ses institutions tout en rassemblant une partie significative et représentative

21 Sur la construction des identités de genre à travers la sexualité, on peut citer, entre autres, l'ouvrage collectif dirigé par Laura McClure (MCCLURE 2002) et, sur les femmes et la maternité, les travaux de Suzanne Dixon (DIXON 1988) ainsi que l'ouvrage collectif dirigé par Rosa María Cid López (CID LOPEZ 2009).

22 FREI STOLBA – BIELMAN 2003 ; BUONOPANE – CENERINI 2005 ; RAEPSAET-CHARLIER 2005 ; RAEPSAET-CHARLIER 2008.

des individus qui composent cette société²³.

On appelle « spectacles romains » l'ensemble des performances réalisées à l'occasion de divertissements publics spectaculaires que l'on désigne communément aujourd'hui comme les « jeux » et qui se déclinaient en différents types de célébrations civiques et religieuses telles que les *ludi* et les *munera*. Par « performance » on entend, dans une acception plus fréquente en anglais qu'en français, l'exécution publique de n'importe quel type de divertissement reposant au moins en partie sur la vue (le terme de « spectacle » étant issu du verbe *spectare*)²⁴. Ce mot permet d'insister sur l'objectif de divertissement et sur la dimension publique de ces pratiques. Une performance suppose en effet nécessairement un public, plus ou moins important, et on s'intéresse plus spécifiquement ici aux performances qui se déroulaient dans le contexte de cérémonies civiques et religieuses organisées dans les cités de l'empire par un magistrat, un empereur ou un personnage important, pour le peuple romain et donc pour un public conséquent.

Le contenu de ces performances spectaculaires était de nature variée : courses hippiques, courses de chars, combats de gladiateurs, chasses, athlétisme, performances artistiques reposant à la fois sur le chant, la danse, le théâtre et la musique, comme le mime et la pantomime. Malgré la diversité de ces pratiques, il nous semble tout à fait pertinent de les aborder ensemble sous le terme de « spectacles », terme d'ailleurs fréquemment employé par les anciens pour décrire la réalité qui nous intéresse²⁵. En effet, ces performances de nature variée relèvent de logiques très similaires. Certes, à l'origine les combats de gladiateurs avaient essentiellement lieu à l'occasion de célébrations funéraires, les *munera*, alors que les jeux du cirque et les spectacles du théâtre s'inscrivaient dans des *ludi*. Mais cette différence s'estompe sous l'Empire²⁶. Lorsque Suétone décrit les « spectacles » des empereurs, il évoque tous les types de performances sous l'appellation *spectacula*²⁷ et il apparaît rapidement que des spectacles réussis comprenaient l'ensemble des performances appréciés par les Romains. Toutes ces performances s'inscrivaient dans une logique évergétique qui a été mise en

23 On préfère cependant ne pas recourir ici à l'expression « fait social total » de Marcel Mauss car, si elle semble correspondre assez bien à notre objet, elle tend à figer et réifier les sociétés dans un tout immuable (WENDLING 2010).

24 L'ouïe est également extrêmement sollicitée dans les spectacles romains (DUPONT 1985, 88-91 ; PECHE – VENDRIES 1999).

25 Le terme est employé pour désigner des spectacles de différents genres, surtout chez Suétone mais pas uniquement : MART., *Spect.* ; PLIN., *Ep.*, VI, 34 ; STAT., *S.*, VI, 93 ; SUET., *Iul.*, 39, 1 et 7 ; *Aug.*, 43, 1 et 11 ; 45, 6 ; *Cal.*, 18, 2 ; *Cl.*, 21, 2 ; *Ner.*, 11, 1 ; *Dom.*, 4, 1. Il est également employé pour renvoyer aussi bien aux spectacles du théâtre (CIC., *Att.*, IV, 15, 6), qu'à ceux de l'arène (MART., *Spect.*, 105, 11 ; TAC., *An.*, XV, 32) ou du cirque (OV., *Am.*, III, 2, 65).

26 Voir chapitre 1, lexique, article « *Ludi* » et « *Munera* ».

27 Voir note 25.

évidence par Paul Veyne²⁸. Malgré leur diversité, ces performances présentaient des caractéristiques communes comme leur dimension agonistique qui provoquait des phénomènes de *studium* et l'émergence de véritables *factiones* partisans autour des équipes du cirque, des pantomimes du théâtre et des gladiateurs²⁹. Enfin, ces spectacles occupaient une place importante dans l'économie romaine et reposaient tous sur des professionnels spécialisés, nombreux et variés. Ceux-ci appartenaient globalement au même milieu social quel que soit le type de spectacles dans lequel ils se produisaient, et surtout ils faisaient l'objet de la même réprobation sociale³⁰.

Malgré leurs problématiques similaires, les spectacles romains ont été assez peu appréhendés dans leur globalité. L'étude des spectacles est ainsi partagée entre les spécialistes du théâtre³¹, les spécialistes de la gladiature³² et les spécialistes du cirque³³. Les seuls travaux, à notre connaissance, qui ont tenté d'appréhender les spectacles romains comme un objet d'étude unifié sont ceux de Monique Clavel-Lévêque, qui s'intéresse à leur dimension rituelle et symbolique³⁴, et de Maria Adele Cavallaro, qui s'intéresse à leur dimension économique³⁵. Paul Veyne entamait déjà dans sa thèse sur l'évergétisme³⁶ une réflexion globale sur la dimension politique des spectacles romains mais celle-ci fut peu investie en dehors de quelques articles³⁷. Le colloque dirigé par Claude Domergue, Christian Landes et Jean-Marie Pailler à Lattes en 1987, sous le nom *Spectacula*, s'inscrivait dans une volonté de traiter ensemble les problématiques communes dans lesquelles s'insère l'analyse des différents types de spectacles romains. Pourtant les actes de ce colloque ont été publiés en deux temps reproduisant la séparation entre les études sur le théâtre et celles sur la gladiature³⁸.

Depuis une dizaine d'année, cependant, certains chercheurs ont manifesté la volonté

28 VEYNE 1976.

29 La dimension agonistique du théâtre romain a été analysée par Ruth Webb (WEBB 2012). Elle est évidente pour les combats de gladiateurs et les courses de chars. Les phénomènes de *studium* ont été étudiés par John Slater pour le théâtre (SLATER 1994), par Alan Cameron pour le cirque (CAMERON 1976) et par George Ville pour la gladiature (VILLE 1981, 443-445). Certains épisodes relatés par Tacite révèlent les tensions parfois violentes provoquées par ces phénomènes (TAC., I, 77 ; XIV, 17).

30 Aucune synthèse sur l'ensemble des professionnels des spectacles n'a, à ce jour, été entreprise. Pour les acteurs, voir LEPPIN 1992 et HUGONOT – HURLET – MILANEZI 2004. Pour les gladiateurs, voir VILLE 1981, 240-255 et 339-344. Pour les conducteurs de char, voir NELIS-CLEMENT 2002, 272-277.

31 DUPONT 1985 ; LEPPIN 1992 ; DUPONT 2000 ; WEBB 2002 ; GARELLI 2006 ; GARELLI 2007 ; WEBB 2012 ; WEBB 2015.

32 VILLE 1981 ; TEYSSIER 2009. On peut citer également ici la série *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano* publiée chez Quasar depuis 1988.

33 CAMERON 1976 ; NELIS-CLEMENT 2002 ; NELIS-CLEMENT – RODDAZ 2008.

34 CLAVEL-LEVEQUE 1984.

35 CAVALLARO 1984.

36 VEYNE 1976.

37 SUSPENE 2004 ; KOLENDO 1981.

38 DOMERGUE – LANDES – PAILLER 1990 ; DOMERGUE – LANDES – PAILLER 1992.

d'appréhender les spectacles romains comme un objet d'étude cohérent et pertinent. Ce choix a été imposé par la documentation dans le cas de la synthèse proposée en 2006 par Carla Ricci à propos du sénatus-consulte de Larinum qui interdit aux membres des ordres supérieurs de se produire dans les spectacles de la scène et de l'arène³⁹. En 2011, Gian Luca Gregori a publié, sous le titre *Ludi e munera*, un recueil de ses travaux antérieurs consacrés aux spectacles dans une démarche manifeste de synthèse, même si les travaux contenus dans ce recueil portent fréquemment soit sur le théâtre soit sur la gladiature, rarement sur les deux⁴⁰. Enfin, en 2012, est paru un ouvrage collectif dirigé par Kathleen Coleman et Jocelyne Nelis-Clément, intitulé *L'organisation des spectacles dans le Monde romain*, qui s'inscrit parfaitement dans la démarche consistant à considérer les spectacles romains comme un tout cohérent⁴¹. Une telle démarche est mise en œuvre dans ce travail qui prend en compte toutes les performances spectaculaires ludiques et publiques romaines.

Les spectacles, un espace-temps essentiel de la vie publique romaine accessible aux femmes

Les performances spectaculaires étaient organisées dans le cadre de célébrations religieuses et civiques ritualisées dont elles occupaient la majeure partie. Les *ludi* étaient des jours de fêtes consacrés à une divinité ou à une institution civique et inscrits dans le calendrier de la cité. Les spectacles proposés lors des *ludi* au cirque ou au théâtre étaient précédés d'une procession (*pompa*) et de rituels religieux⁴². D'autres spectacles comme les combats de gladiateurs s'inséraient, à l'origine, dans le cadre de festivités funéraires exceptionnelles également fortement ritualisées, les *munera*⁴³. La dimension rituelle et religieuse de ces célébrations, pourtant essentielle à leurs débuts si l'on en croit Tite-Live⁴⁴, est cependant assez peu visible dans la documentation d'époque impériale décrivant ces célébrations⁴⁵. Les spectacles semblent devenir plus importants que le rituel qui les encadre, même si celui-ci ne

39 RICCI 2006.

40 GREGORI 2011.

41 COLEMAN – NELIS-CLEMENT 2012.

42 Voir chapitre 1, lexique, article « *ludi* ».

43 On verra cependant que la réalité couverte par le terme *munera* est complexe et évolue fortement dans le temps. Voir chapitre 1, lexique, article « *munera* ».

44 D'après le récit de Tite-Live (LIV., VII, 2), les *ludi scaenici* furent introduits à Rome dans le contexte d'une épidémie de peste, afin d'apaiser les dieux. Cicéron explique par ailleurs que, si les spectacles scéniques sont interrompus, le rituel tout entier doit être recommencé (CIC., *Har.*, 23). Servius évoque une anecdote selon laquelle un danseur aurait continué à danser alors qu'Hannibal était aux portes de Rome en 211 av. J.-C. pour ne pas interrompre les « *ludi circenses Apollini* » (SERV., *Aen.*, VIII, 110). Sur la dimension rituelle des spectacles, voir CLAVEL-LEVEQUE 1984, 37-4 ; DUPONT 1985, 45 ; DUPONT – LETESSIER 2011, 13-24.

45 Lorsqu'il évoque les spectacles donnés par les empereurs, Suétone insiste essentiellement sur le contenu de ces spectacles (SUET., *Iul.*, 39 ; *Aug.*, 43 ; *Cal.*, 18 ; *Cl.*, 21 ; *Ner.*, 11-12).

disparaît pas complètement⁴⁶. Mais surtout, la fonction de divertissement des performances spectaculaires domine la documentation⁴⁷ et estompe leur dimension religieuse, ce qui a amené certains commentateurs à parler de « laïcisation » des spectacles⁴⁸. Cela explique que nous ayons laissé de côté la dimension religieuse et rituelle des spectacles.

En revanche, la dimension politique et sociale de ces célébrations est bien perceptible dans la documentation. Le public qui assiste à ces performances est fréquemment présenté comme le représentant du peuple romain tout entier⁴⁹. Les lieux dans lesquels se déroulaient ces performances, à savoir le théâtre, le cirque, l'amphithéâtre et le stade, possédaient une capacité d'accueil tout à fait exceptionnelle et inégalée dans l'espace public romain⁵⁰. Par ailleurs, le public était structuré socialement et civiquement par une répartition des places qui mettait notamment en valeur les groupes proéminents de la société, à savoir l'ordre équestre et l'ordre sénatorial⁵¹. Cette répartition des places reproduisait l'organisation hiérarchique de la société romaine et faisait du public romain une émanation de celle-ci⁵². Florence Dupont a bien insisté sur le fait que ces espaces étaient distincts de l'espace civique par leur dimension religieuse et surtout ludique⁵³. Les spectacles ne seraient donc ni civiques, ni politiques malgré leur dimension publique⁵⁴. De fait, les spectacles n'étaient pas réservés au corps civique mais ouverts à l'ensemble des membres de la société romaine, y compris aux femmes, aux affranchis et aux esclaves⁵⁵.

La dimension politique de cet espace-temps est cependant indéniable. Monique Clavel-Lévêque a notamment montré que les spectacles constituaient un appareil majeur de communication, de médiation idéologique et culturelle, et qu'ils ne pouvaient être considérés, comme le fait Florence Dupont, comme un phénomène ludique isolé⁵⁶. À la suite de Paul

46 La dimension funéraire des jeux donnés par Néron en l'honneur de sa mère en 59 ap. J.-C. transparaît notamment chez Dion Cassius (DION CASS., LXI, 17, 2), et les Quinquatries de Domitien, par exemple, sont des jeux consacrées à la déesse Minerve (SUET., *Dom.*, 4, 11).

47 La notion de plaisir est fréquemment mise en avant dans les évocations des spectacles par les auteurs anciens (STAT., *S.*, VI, 52 ; TAC., XIV, 14, 2 ; 21, 3 ; SUET., *Aug.*, 45, 3 ; APUL., *Met.*, X, 29, 3 ; LUC., *Salt.*, 1).

48 VILLE 1981, 15.

49 SEN., *Ir.*, II, 11, 3 ; FRONT., *Ep.*, V, 22 ; DION CASS., LXI, 17, 4-5 ; LXI, 19, 3.

50 Pline l'Ancien parle de 260 000 places pour le Cirque Maxime et 40 000 places pour le théâtre de Pompée (PLIN., XXXVI, 102 ; 115). La capacité de l'Amphithéâtre Flavien est estimée entre 40 000 et 50 000 spectateurs (REA 1993, 34 ; WELCH 2007, 131).

51 SUET., *Aug.*, 44.

52 KOLENDO 1981.

53 DUPONT 1985, 57-65.

54 DUPONT – LETESSIER 2011, 14-17.

55 C'est pourquoi on parle du peuple romain comme une émanation de la société romaine dans son ensemble et non uniquement du peuple romain car l'expression « *Populus Romanus* » désigne uniquement l'ensemble des citoyens.

56 CLAVEL-LEVEQUE 1984.

Veyne⁵⁷, quelques études ont mis en évidence la dimension hautement politique des spectacles en tant que lieu et occasion de rencontre essentiels entre le peuple romain, le Prince et l'aristocratie⁵⁸. Dès les guerres civiles, Cicéron évoque la dimension politique des spectacles où s'exprime l'opinion populaire⁵⁹. Edmond Frézouls a par ailleurs démontré que, dans ce contexte, la construction du théâtre de Pompée répondait à des enjeux politiques majeurs. L'étude des spectacles peut donc indéniablement s'insérer dans une démarche d'histoire politique et paraît essentielle pour aborder la place des femmes dans la vie politique romaine puisque les femmes romaines avaient accès à ce média exceptionnel.

Ainsi, cette étude est tout autant une étude des femmes qu'une étude des spectacles romains et, plus généralement, de la société romaine. L'histoire des femmes ne se veut pas une histoire déconnectée et doit permettre, on l'a dit, de faire progresser notre compréhension des relations entre les hommes et les femmes au sein d'une société. On a choisi d'accéder à la société romaine par le biais des spectacles romains car ces derniers constituent un observatoire privilégié de cette société : ils s'inscrivent au sein de célébrations civiques et religieuses majeures de la vie publique romaine ; ils sont ouverts et accueillent des individus issus de toutes les strates de la société qui entrent donc en relation à cette occasion mettant en évidence l'organisation et les dynamiques de cette société ; ils occupent une place essentielle dans la culture romaine et cristallisent certaines des représentations structurantes des mentalités romaines ; ils occupent également une place conséquente et symbolique dans l'espace urbain et sont l'occasion et le lieu d'une confrontation politique nécessaire à l'obtention d'un consentement vis-à-vis de la domination politique des élites ; enfin, ces loisirs de masse ont un rôle important dans l'économie romaine. S'intéresser aux femmes qui apparaissent dans les sources relatives aux spectacles peut donc potentiellement permettre d'aborder le rôle des femmes dans chacun de ces domaines, mais c'est aussi un moyen de mieux comprendre la place des spectacles dans la société, la culture, l'économie et la vie politique romaine. Si cette thèse peut sans doute se définir comme un travail d'histoire sociale, elle n'en négligera pas pour autant les questionnements culturels, économiques et surtout politiques.

En effet, même si on a évoqué la multiplication des études sur la place des femmes dans les espaces publics et dans la vie civique, les spectacles ont cet intérêt particulier d'être un des rares espaces et un des rares moments de la vie publique ouverts aux femmes, peut-être

57 VEYNE 1976, 660-691.

58 ARNAUD 2004 ; GOURDET 2004.

59 CIC., *Att.*, II, 19, 2 ; *Fam.*, VIII, 2, 1.

précisément parce qu'ils étaient pensés par les Romains, selon Florence Dupont, comme coupés de la vie civique. En fonction de leur statut, les femmes avaient en fait accès aux spectacles selon des modalités variées qu'il aurait été intéressant d'aborder dans leur diversité. Elles sont présentes aux spectacles en tant que spectatrices, certes, mais également en tant qu'actrices, au cœur de la performance spectaculaire. Certaines femmes issues des classes supérieures de la société romaine intervenaient même dans les spectacles en tant qu'évergètes⁶⁰, alors que cette activité a souvent été considérée comme masculine car hautement politique. Malheureusement, prendre en compte l'ensemble de ces modalités d'intervention dans les spectacles s'est avéré trop ambitieux et il convient à présent de justifier le choix d'une de ces modalités en particulier.

S'exhiber dans les spectacles : une démarche ambiguë

Si l'on a choisi de s'intéresser aux « modalités, contexte et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles », c'est d'abord parce que cette modalité d'intervention dans l'espace public est la plus spécifique à l'espace-temps des spectacles. En effet, financer des jeux, construire ou rénover un théâtre ou un amphithéâtre sont des actes évergétiques répondant à des enjeux qui n'étaient pas spécifiques au monde des spectacles romains même s'ils y occupaient une place importante⁶¹. Par ailleurs, si l'activité de spectateur est évidemment propre aux spectacles, elle peut se déployer en dehors de l'espace-temps des jeux, dans d'autres espaces de la vie publique notamment pour des « spectacles » de nature non pas ludique mais essentiellement politique ou religieuse, comme la *pompa triumphalis* par exemple. Par ailleurs, si le spectateur est évidemment nécessaire au spectacle, il n'y occupe pas la place centrale. Sans avoir une attitude passive⁶², il intervient bien souvent en réaction à la performance à laquelle il assiste. De plus, la possibilité d'action du spectateur, si elle est loin d'être nulle, dépend nécessairement de l'action du groupe. Les spectateurs interviennent collectivement et les individus émergent rarement de cette entité collective

60 L'exemple le plus frappant est sans doute celui d'Ummidia Quadratilla qui fit restaurer plusieurs édifices de spectacles à Cassinum (POLITO 2013).

61 Sur les femmes évergètes en général, voir RAEPSAET-CHARLIER 2008.

62 La bibliographie sur ces questions est abondante. On se contente de mentionner quelques titres qui nous semblent particulièrement significatifs. Sur les gestes et manifestations de spectateurs, voir notamment l'article de Annie Dubourdieu et Philippe Moreau à propos des techniques d'applaudissement (DUBOURDIEU – MOREAU 1986), celui de Pascal Arnaud relatif aux phénomènes de claque au théâtre (ARNAUD 2004), celui de Sylvain Forichon à propos des manifestations du *furor circensis* (FORICHON 2012) et celui de John Slater sur les émeutes provoquées par les factions partisans du théâtre (SLATER 1994). Il paraît également important de mentionner le colloque organisé par Emmanuelle Valette et Stéphanie Wyler les 4 et 5 novembre 2016 à l'université Paris Diderot-Paris 7 et ANHIMA, intitulé « Spectateurs grecs et romains : Corps, modalités de présence, régimes d'attention ».

qu'on appelle le public⁶³. Les individus qui se produisaient dans les spectacles, en revanche, disposaient d'une visibilité exceptionnelle. Leur intervention constituait le spectacle lui-même et ils étaient ainsi au cœur de celui-ci. Ils étaient parfaitement identifiables pour les spectateurs et ont donc plus de chance de l'être pour nous.

Mais surtout, être spectateur à Rome était une activité qui ne modifiait pas fondamentalement la place des individus dans la société et la perception que leurs contemporains avaient d'eux. Leur identité ne se définissait pas par leur activité de spectateurs. Au contraire, les individus qui se produisaient dans les spectacles à Rome modifiaient par ce comportement, de manière radicale, la perception que leurs contemporains avaient d'eux et la place qu'ils occupaient dans la société. On verra que ce changement était plus ou moins décisif en fonction du statut social des individus et des modalités selon lesquelles ils se produisaient dans les spectacles. Cependant, il s'agit indéniablement d'une pratique socialement beaucoup plus significative que celle de spectateur. Elle est surtout beaucoup plus ambiguë. Une telle ambivalence, qui provient de l'ambiguïté plus générale quant à la place des spectacles dans la société et la culture romaine, est fascinante en ce qu'elle met en évidence les contradictions profondes de cette société et de cette culture. Les spectacles sont vivement critiqués et dépréciés par la plupart des auteurs dont le témoignage nous est parvenu. Ils sont présentés comme des divertissements immoraux et inutiles, mais surtout dangereux car ils rendent le peuple romain oisif⁶⁴. Et pourtant, les jours de spectacles se sont multipliés dans le calendrier romain sous l'Empire, tout comme les édifices de spectacles dans les cités de l'empire, ce qui témoigne de leur succès durable⁶⁵.

La mauvaise réputation des spectacles était partagée par les individus qui les mettaient en œuvre en se produisant dans ces performances tant appréciées par le public romain et tant dépréciées par nos sources. Ces individus sont violemment condamnés par le jugement moral des auteurs anciens⁶⁶. Mais ils étaient surtout juridiquement relégués aux marges de la société romaine. La législation romaine distingue, en effet, les individus qui se produisaient dans les spectacles, avec d'autres individus au comportement jugé dégradant, du reste des citoyens romains en les privant de certains droits, notamment civiques. Ce phénomène d'actualisation juridique de la mauvaise réputation de certains individus, qu'on

63 Les exemples que l'on peut relever sont souvent anonymes : SUET., *Aug.*, 45, 7.

64 SEN., VII, 32, 3 ; LUC., *Salt.*, 2.

65 DUPONT 1985, 63.

66 CIC., *Phil.*, II, 67 ; TAC., XIV, 15, 1 ; LUC., *Salt.*, 2.

appelle « l'infamie », mérite d'être expliqué précisément⁶⁷. Malgré cette mauvaise réputation et son actualisation juridique, les individus qui se produisaient dans les spectacles bénéficiaient paradoxalement du succès exceptionnel de leurs performances qui conféraient à certains d'entre eux des revenus et une popularité tout à fait remarquables. Mais surtout, ces individus étaient, pour la durée du spectacle, au centre de l'attention de tous : une visibilité exceptionnelle pour des marginaux. Toute l'ambiguïté et le paradoxe des spectacles romains et de leurs professionnels résident dans ce double mouvement contraire d'exclusion et d'inclusion, de marginalisation et d'intégration. Les individus qui se produisaient dans les spectacles s'excluaient de la vie civique et étaient relégués aux marges de la société romaine mais ce même comportement qui les marginalisait les rendait particulièrement visibles en les plaçant au cœur de ces épisodes majeurs de la vie publique qu'étaient les spectacles.

Cette ambiguïté s'explique, selon Florence Dupont, par la dimension hautement spectaculaire de la vie politique romaine qui est celle d'une « civilisation du spectacle »⁶⁸ et par la nécessité de distinguer le comédien, dont l'activité se résume à divertir, de l'orateur, dont la fonction est par excellence de servir la cité⁶⁹. Or, c'est le service de la cité qui justifie la supériorité sociale et politique des élites romaines. Il s'agit donc pour ces élites de distinguer la performance ludique, d'une part, et la parole et de l'action politique, d'autre part, en sortant les spectacles de l'espace-temps civique pour en faire une parenthèse ludique, celle de l'*otium*⁷⁰. Discréditer les spectacles permettait de mettre à l'écart de la vie civique les individus qui s'y produisaient. Cette mise à l'écart était nécessaire, d'abord parce que les pratiques mises en œuvre par ces individus étaient contraires aux valeurs fondamentales qui justifiaient l'organisation hiérarchique de la société romaine⁷¹, mais surtout parce que, paradoxalement, ces pratiques s'inscrivaient durablement dans la culture populaire romaine et étaient la source d'une très grande notoriété pour ces mêmes individus. La civilisation romaine conférait ainsi aux acteurs⁷², et plus largement aux individus qui se produisaient dans les spectacles, une identité forte, révélatrice des fondements de cette civilisation. C'est pourquoi cette modalité d'intervention dans les spectacles nous paraît particulièrement intéressante.

67 Voir chapitre 3, « Qu'est que l'infamie et comment affecte-t-elle les professionnelles des spectacles ? ».

68 DUPONT 1985, 17.

69 DUPONT 1985, 97 ; DUPONT 2000, 8-9.

70 DUPONT 1985, 45.

71 DUPONT 2000, 239.

72 DUPONT 2000, 4.

Des pratiques qui révèlent la diversité des conditions féminines à Rome

Le choix de s'intéresser aux pratiques d'exhibitions dans les spectacles a également été motivé par le constat d'une forte diversité sociale parmi les individus concernés par ces pratiques. S'intéresser à l'exhibition des femmes dans les spectacles oblige à prendre en considération des individus au statut social très différent et permet donc de mettre en évidence et d'insister sur la diversité des conditions d'existence des femmes à Rome. Être une femme dans la société romaine ne signifie pas la même chose selon que l'on appartient aux classes sociales les plus élevées ou, au contraire, aux classes sociales les plus basses. Or, il est très vite apparu que deux catégories distinctes de femmes s'exhibaient dans les spectacles à Rome. La majorité des femmes se produisant dans les spectacles étaient, comme la majorité des hommes, des professionnelles de basse extraction sociale. En effet, les performances variées qui composent les spectacles romains étaient généralement prises en charge par des professionnels en raison notamment des exigences techniques de ces performances. Or, le monde des professionnels des spectacles était largement ouvert aux femmes. La mauvaise réputation de ces professionnels et les conséquences infamantes de l'exercice de ces professions expliquent sans doute que les individus, hommes et femmes, qui appartenaient à ce monde professionnel aient généralement été de condition sociale modeste et d'origine servile. Cependant, la documentation montre des parcours individuels extrêmement variés et une grande diversité de statuts, de conditions et de réussites au sein de ce monde professionnel.

La documentation atteste également l'existence d'exhibitions, vraisemblablement exceptionnelles, de femmes issues des ordres supérieurs de la société romaine, l'ordre équestre et l'ordre sénatorial. Ces femmes, issues des groupes sociaux les plus élevés de la société romaine, n'étaient pas des professionnelles et appartenaient à un monde complètement différent. Leurs motivations et le contexte dans lequel elles se produisaient restent à déterminer mais différaient nécessairement des motivations et du contexte dans lequel se produisaient les professionnelles. Les pratiques mises en œuvre par ces deux groupes d'individus étaient identiques mais elles s'inscrivaient manifestement dans des démarches très différentes. Le contexte, les modalités et surtout les enjeux qui structuraient les pratiques auxquelles se consacraient les femmes issues de ces deux groupes sociaux opposés étaient nécessairement très différents. La structure générale de ce travail de thèse s'est imposée à partir du constat de l'existence de ces deux groupes de « performeuses » dont les exhibitions dans les spectacles n'avaient pas le même sens. Une première partie est ainsi consacrée aux

professionnelles des spectacles, une seconde au phénomène d'exhibition des femmes issues des ordres supérieurs dans les spectacles.

L'objectif de ce travail est donc de tenter de comprendre qui étaient ces femmes et le sens de ces pratiques d'exhibitions spectaculaires en insistant sur les différences entre les deux groupes, évidemment, mais également, quand cela est possible, sur la diversité des situations et des parcours individuels. Quelle place occupaient ces femmes dans la société ? Quelles étaient leurs motivations pour se produire dans les spectacles ? Dans quel contexte se produisaient-elles et quelle était la nature de leurs exhibitions ? Ces questions doivent permettre de donner un aperçu de ce que peut signifier être une femme à Rome, mais également d'améliorer notre compréhension de la place des spectacles dans la société romaine et de leur rôle social et politique. Et, puisqu'il est impossible de s'interroger sur la place des femmes dans un phénomène social sans s'interroger sur celle des hommes dans ce même phénomène, c'est le sens de l'ensemble des pratiques d'exhibition dans les spectacles que ce travail entend préciser.

Étudier les hommes pour étudier les femmes : des approches scientifiques nécessairement différentes en fonction de la documentation

On l'a déjà évoqué, l'histoire des femmes ne se pense plus aujourd'hui comme une histoire déconnectée du reste de la société et se veut avant tout une histoire relationnelle. Il est impossible de penser les rôles et places attribués aux individus en fonction de leur sexe en ignorant l'un ou l'autre de ces sexes. C'est pourquoi nous appliquons dans ce travail un va-et-vient constant entre ce que nous savons des pratiques masculines et ce que nous pouvons établir des pratiques féminines. Cependant, notre démarche est tributaire de l'état de la documentation qui diffère nettement entre les deux parties de ce travail. En effet, les sources, notamment épigraphiques, relatives aux femmes qui se produisaient dans les spectacles en tant que professionnelles, sont suffisamment abondantes et précises pour permettre l'identification d'un certain nombre d'individus et donc la mise en œuvre d'une démarche prosopographique. La démarche prosopographique permet à la fois de mettre en évidence les parcours individuels dans leur diversité et de mettre en série certaines informations pour pouvoir établir des conclusions plus générales sur ce groupe socioprofessionnel que l'on nomme « les professionnelles des spectacles ». Les résultats obtenus pourront alors être comparés aux informations dont nous disposons pour les hommes qui exerçaient le même type de profession ou pour les professionnels des spectacles en général. Ce n'est qu'en comparant ces résultats que nous pourrons tirer des conclusions sur la place des femmes dans

ce milieu professionnel et sur les éventuelles différences de statut, de carrière, de représentation, entre les professionnels des spectacles des deux sexes.

Ce travail prosopographique n'a jamais été réalisé dans le cadre d'une démarche identique à la nôtre. On trouve cependant des travaux s'y apparentant. Hartmut Leppin a notamment recensé, en 1992, l'ensemble des professionnels de la scène théâtrale des deux sexes⁷³. Si les individus recensés dans notre prosopographie sont essentiellement des professionnels de la scène théâtrale, cela s'explique par l'état de la documentation et non par une volonté d'isoler les *ludi scaenici* des autres performances spectaculaires, ce qui est, au contraire, la démarche assumée par Leppin. Cependant, le travail de Leppin a indéniablement servi de base à nos recherches qui en sont tributaires, même si nous avons pu identifier un certain nombre d'individus ignorés par Leppin. La prosopographie réalisée par Evelyn Fertl dans son ouvrage sur les actrices romaines publié en 2005 recoupe nécessairement en grande partie la nôtre⁷⁴. Cependant, la démarche de Fertl est également nettement centrée sur un genre artistique qu'elle ne définit d'ailleurs pas vraiment et dont elle ne délimite pas strictement les contours. Elle ignore ainsi un certain nombre d'artistes dont les performances reposaient essentiellement sur des compétences musicales et que nous avons choisi d'intégrer à ce travail. Par ailleurs, il nous a semblé, dix ans après les travaux de Fertl, que la plupart des notices pouvaient être largement approfondies, non seulement en raison du renouvellement de la bibliographie depuis 2005 mais également en adoptant une démarche prosopographique différente, moins synthétique et plus exhaustive⁷⁵.

Enfin, dans l'ouvrage de Fertl, la prosopographie apparaît comme une annexe plus que comme un support de travail. Beaucoup des réflexions proposées par Fertl dans les premiers chapitres de son livre ne s'appuient pas du tout sur les informations issues de sa prosopographie mais sur une documentation annexe relative aux spectacles scéniques en général. Comme Fertl, il nous a certes semblé nécessaire, dans le premier chapitre de ce travail, de brasser une documentation plus large, en proposant notamment un lexique du vocabulaire des spectacles et plus spécifiquement du vocabulaire employé pour désigner les professionnelles des spectacles. Un certain nombre de nos notices lexicales recourent d'ailleurs également certaines parties du livre de Fertl mais, là encore, un renouvellement et

73 LEPPIN 1992.

74 FERTL 2005, 169-200.

75 Pour un nombre d'individus recensés à peu près similaire, la prosopographie de Fertl s'étend sur une trentaine de pages tandis que la nôtre atteint 120 pages. Cela s'explique par notre volonté de restituer dans les fiches prosopographiques l'intégralité de la documentation relative à chaque individu, ainsi que d'en proposer un commentaire approfondi.

un approfondissement nous ont semblé possibles. Surtout, notre troisième chapitre est entièrement consacré à l'analyse et à l'interprétation des informations recensées dans la prosopographie à laquelle nous avons consacré l'intégralité du deuxième chapitre. La démarche dans cette première partie est donc bien de partir des informations sur les femmes et de les comparer dans un deuxième temps aux informations dont nous disposons sur les hommes du même milieu socioprofessionnel. Ainsi, le premier chapitre n'est qu'une introduction sur la place des femmes dans le milieu des professionnels des spectacles, introduction néanmoins nécessaire en ce qu'elle permet, d'une part, d'appréhender les sources ne se prêtant pas à la démarche prosopographique, et d'autre part, d'établir le vocabulaire nécessaire à ce travail de recherche. Le deuxième chapitre, cœur de cette première partie, est consacré à la prosopographie, et le troisième chapitre propose la synthèse des informations recensées dans la prosopographie.

Partir des informations dont nous disposons sur les pratiques des femmes et les comparer avec les pratiques des hommes s'avère, en revanche, parfaitement impossible à propos de l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles. En effet, la documentation, essentiellement littéraire, qui nous renseigne sur ce phénomène, non seulement ne permet que très rarement d'identifier précisément les individus concernés par les pratiques décrites, mais distingue rarement les pratiques féminines des pratiques masculines. Les sources se contentent généralement de préciser dans certains cas que des femmes participaient également à ces pratiques aristocratiques qui semblent concerner, dans la majorité des cas, des hommes issus des ordres équestre et sénatorial. L'exhibition des femmes de l'aristocratie dans les spectacles n'est donc pas un phénomène exclusivement féminin, loin de là. En réalité, ces pratiques souvent collectives et vivement critiquées par les auteurs anciens s'inscrivaient dans un phénomène propre à une catégorie sociale et non à un genre. Il s'agit donc de comprendre ce que signifie la participation des femmes à ces pratiques fondamentalement aristocratiques. Or, il est pour cela nécessaire de comprendre le sens de ces pratiques extrêmement ambiguës qui concernent aussi bien des hommes que des femmes des ordres supérieurs.

Ce phénomène qui transcende les frontières de genre et semble pouvoir concerner l'ensemble des individus issus des classes sociales supérieures de la société romaine n'a jamais été étudié et expliqué dans le détail. Clément Bur et Arnaud Suspène ont traité de ce phénomène dans des articles et en ont proposé des hypothèses d'interprétation essentielles⁷⁶.

76 SUSPENE 2004 ; BUR 2011. Clément Bur a également consacré une partie de sa thèse en cours de

Ils n'ont cependant pas adopté la démarche d'explication et de commentaire systématiques de l'ensemble du corpus relatif à ces pratiques que nous proposons dans le quatrième chapitre de cette thèse. Il nous semble en effet impératif, pour pouvoir tirer des conclusions à partir du constat de l'intégration des femmes à ces pratiques, de commencer par tirer toutes les informations possibles de la documentation relative à ces pratiques en général. Il peut paraître surprenant que, dans une thèse consacrée aux femmes, plus d'une centaine de pages soit dédiée à l'explication et au commentaire d'un corpus de documents qui ne mentionnent que très occasionnellement des femmes. Néanmoins, ces pages s'inscrivent dans une démarche scientifique qui a paru absolument nécessaire pour pouvoir proposer une interprétation de la place des femmes dans ce phénomène. Seule l'étude systématique et l'explication de l'ensemble de la documentation relative à ces pratiques d'exhibitions aristocratiques, réalisée dans le quatrième chapitre, pouvait permettre d'émettre des hypothèses solides d'interprétation de ce phénomène, dans le cinquième chapitre. Les conclusions que nous avons pu tirer s'appliquent aussi bien aux hommes qu'aux femmes qui s'y adonnaient. Ce n'est qu'une fois ces conclusions exposées que nous avons pu revenir sur ce qu'elles signifiaient pour les femmes de l'aristocratie qui étaient associées à ces pratiques, dans la dernière partie du cinquième chapitre. Encore une fois, l'histoire des hommes et l'histoire des femmes ne sont pas déconnectées. Ainsi, dans cette seconde partie de notre travail, nous ne faisons pas une histoire des hommes pour faire l'histoire des femmes, ni une histoire des femmes à travers celle des hommes. Nous étudions un phénomène et des pratiques sociales mixtes, avant de pouvoir préciser la place des femmes dans ce phénomène et de déterminer ce que signifie leur intégration à ces pratiques.

Le cadre socio-spatial : l'apogée des spectacles en Occident

Le choix de limiter cette étude à l'Occident romain s'explique par une différence culturelle significative entre la partie orientale et la partie occidentale de l'empire, en particulier en ce qui concerne les spectacles. La place caractéristique des spectacles dans la société romaine et leur dimension politique ambiguë s'expliquent par un positionnement culturel ancien, fort et durable de la part des élites romaines vis-à-vis de ces spectacles, positionnement qui influa nécessairement sur leur place dans la culture romaine et dans la société romaine en général. Cela explique que les spectacles n'occupent pas du tout la même place dans la culture et dans la société grecque. Même si dès l'époque classique les spectacles

publication à ces questions (BUR 2013).

se sont progressivement professionnalisés⁷⁷, l'exhibition dans les spectacles est beaucoup moins infamante dans la culture grecque et les spectacles sont beaucoup moins dépréciés⁷⁸. Les concours du théâtre et les compétitions sportives s'inscrivaient à l'origine dans des célébrations religieuses prises en charge par la cité et donc par des citoyens⁷⁹. Même si, au sein de l'empire, les mentalités grecques sont influencées par les mentalités romaines et les mentalités romaines par les mentalités grecques, il nous a semblé que la représentation des spectacles y demeurerait radicalement différente dans ces deux cultures. C'est pourquoi nous avons choisi de limiter notre étude au monde latin, ce qui ne nous empêchera pas d'inclure de manière exceptionnelle à notre réflexion certains documents grecs particulièrement intéressants.

Les bornes chronologiques de cette étude correspondent à ce que l'on pourrait appeler « l'apogée des spectacles romains en Occident ». En effet, les spectacles romains prennent une envergure nouvelle à la fin de la République et au début de l'Empire, le « système des spectacles » est réorganisé, ses différentes pratiques institutionnalisées. La multiplication des spectacles s'explique par la concurrence évergétique entre les hommes politiques de la fin de la République⁸⁰. C'est dans ce contexte de concurrence exacerbée, lié aux guerres civiles, que les spectacles se dotent d'une fonction politique renforcée⁸¹. Les exigences du public augmentent et, dès le I^{er} siècle av. J.-C., la gladiature se professionnalise pour permettre la mise en œuvre de combats plus spectaculaires⁸². Les techniques artistiques du mime et de la pantomime, qui dominent la scène théâtrale sous l'Empire, existaient sans doute déjà à Rome avant le I^{er} siècle av. J.-C., mais c'est dans le courant de ce siècle qu'ils s'imposent et s'institutionnalisent⁸³. Si la législation visant à limiter l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles se développe à partir de César⁸⁴, c'est qu'avant cette date les élites ne manifestaient pas la volonté de s'exhiber dans les spectacles, sans doute parce que ceux-ci n'avaient pas atteint le niveau de popularité qu'ils acquièrent à la fin de la République. C'est également à partir du I^{er} siècle av. J.-C. que les femmes deviennent visibles

77 MORETTI 2001, 240 ; CSAPO 2004 ; LE GUEN 2010, 227-299.

78 NEP., *Praef.*, 5 ; AUG., *Civ.*, II, 13. Voir DUPONT 1985, 95 ; CSAPO – SLATER 1994, 223 et 275 ; MORETTI 2001, 236.

79 CSAPO – SLATER 1994, 103-165.

80 CIC., *Off.*, II, 16 (57) ; PLUT., *Caes.*, 5.

81 CIC., *Att.*, II, 19, 2 ; *Fam.*, VIII, 2, 1.

82 VILLE 1981, 15 ; TEYSSIER 2009, 52.

83 CIC., *Fam.*, IX, 16, 7 ; GARELLI 2007, 128-132.

84 Voir chapitre 4. La première exhibition de membres des ordres supérieurs dans les spectacles en dehors des Jeux Troyens est attestée sous César (DION CASS., XLIII, 23), le premier interdit est adopté en 38 av. J.-C. (DION CASS., XLVIII, 43, 1-4). Les interdits se multiplient ensuite pendant toute la période étudiée (DION CASS., LIV, 2, 3-5 ; SUET., 43, 8 ; *AE*, 1978, 145 ; *TAC.*, *Hist.*, II, 62, 2).

dans la documentation relative aux spectacles, notamment en tant que « performeuses », ce qui s'explique vraisemblablement par le développement et la réorganisation des spectacles à la même période⁸⁵. De manière générale, la documentation mentionne beaucoup plus fréquemment les spectacles à partir du I^{er} siècle av. J.-C. Il faut dire que cette abondance ne s'explique pas seulement par le développement des spectacles mais également par une augmentation conséquente de la documentation en général pour la période qui nous intéresse, des guerres civiles jusqu'au début du III^e siècle ap. J.-C.

C'est une des raisons qui expliquent le choix d'arrêter notre étude au règne de Septime Sévère. La documentation littéraire se fait déjà plus rare au II^e siècle en dehors du témoignage de Dion Cassius, mais est en partie relayée par la documentation épigraphique. Les informations relatives aux spectacles deviennent extrêmement limitées à partir du III^e siècle, ce qui ne signifie pas nécessairement que les spectacles déclinent mais s'explique surtout par un effet de sources. Par ailleurs, un changement culturel majeur s'opère dans la documentation postérieure relative aux spectacles. En effet, le christianisme influence fortement la représentation des spectacles et modifie leur signification. Le jugement négatif à l'égard des spectacles et de leurs professionnels n'est plus celui d'une élite cherchant à justifier sa supériorité morale par l'affirmation d'anciennes valeurs républicaines, mais celui d'une élite chrétienne qui s'appuie sur les valeurs nouvelles du christianisme et condamne des divertissements païens⁸⁶. Il nous semble tout à fait significatif que les derniers témoignages relatifs à la place des femmes dans les spectacles en dehors des témoignages chrétiens de Tertullien et Augustin⁸⁷ et avant le témoignage tardif et oriental de Libanios⁸⁸, soient une référence à une législation de Septime Sévère⁸⁹ et le programme des Jeux Séculaires de ce dernier⁹⁰. L'étude des spectacles romains à partir du III^e siècle ap. J.-C. se heurte ainsi à des problématiques spécifiques, liées à l'état de la documentation et à l'influence croissante du christianisme.

Pour clore la question des bornes socio-spatiales de notre étude, ajoutons simplement que les spectacles romains se sont affirmés dans un contexte social, politique et culturel très spécifique dont ils sont, selon nous, un révélateur. C'est cette société et ce système politique,

85 Voir chapitre 1, I, D, « Pourquoi une ouverture des spectacles aux femmes ? ».

86 Ce changement culturel majeur explique que nous n'ayons pas intégré à notre étude les réflexions de Tertullien sur les spectacles.

87 TERT., *Spect.* ; AUG., *Civ.*, I, 32-33 ; II, 13.

88 LIB., 94 ; voir MOLLOY 1996.

89 DION CASS., LXXV, 16, 1.

90 L'inscription décrivant le déroulement de ces jeux (*AE*, 1932, 70) mentionne en effet le rôle tenu par certaines matrones et jeunes filles romaines dans les célébrations.

nés des guerres civiles, qui nous intéressent dans ce travail et que l'on entend éclairer par l'étude des spectacles. C'est à cette période que les spectacles occupent cette place particulièrement ambiguë dans la culture romaine entre condamnation morale et succès populaire, ambiguïté qui révèle une des contradictions fondamentales de cette culture. C'est donc dans la société, la culture et la vie politique du Haut Empire romain que l'on entend préciser la place des femmes, en nous concentrant sur l'Occident où l'influence culturelle grecque fut plus limitée.

Première partie

Les professionnelles des spectacles

L'expression « professionnelles des spectacles » qui désigne les individus auxquels nous avons consacré la première partie de ce travail a plusieurs objectifs. On rappelle tout d'abord que l'usage du terme générique « spectacles » a pour ambition d'englober l'ensemble des performances spectaculaires qui composent les *ludi* et *munera* romains dans leur diversité tout en soulignant leur appartenance à une même réalité cohérente. Ces différents types de performances spectaculaires qui, à partir de la fin de la République, occupent une place croissante dans la vie des Romains sont généralement classés et étudiés séparément en fonction du lieu dans lequel ils se déploient. On distingue ainsi les spectacles du théâtre, du cirque et de l'amphithéâtre. Mais la séparation géographique entre les genres spectaculaires est loin d'être imperméable et il convient de définir précisément les divers types de performances et les différents lieux dans lesquels celles-ci pouvaient se déployer. Ce travail de définition prendra place, dans le premier chapitre, au sein d'un travail lexical approfondi. Cependant, les différents types de spectacles gagnent, malgré leur diversité, à être étudiés ensemble car ils fonctionnent au sein d'un même système mettant en relation des acteurs similaires voire identiques. Les différentes performances ont en effet lieu au cours des mêmes célébrations, civiques ou funéraires, à l'initiative de l'empereur, d'un magistrat ou d'un membre de l'aristocratie et elles sont destinées au public le plus vaste possible. L'organisation de ces performances repose sur des professionnels qui connaissent un succès populaire croissant. On retrouve les mêmes formes de manifestations de ferveur au sein du public du théâtre, du cirque et de l'amphithéâtre.

En ce qui concerne le terme « professionnelles », son emploi doit permettre en premier lieu de distinguer le groupe social qui nous intéresse ici d'un autre groupe minoritaire de femmes, issues des ordres supérieures de la société romaine, s'exhibant dans les spectacles de manière exceptionnelle et que nous traiterons dans la seconde partie de ce travail. Ces deux groupes s'opposent certes par leur place dans la société, mais surtout par la manière dont ils s'exhibaient sur scène. C'est cette différence fondamentale de démarche qui distingue les deux profils de femmes qui se produisaient dans les spectacles, plus que leur appartenance sociale, apparemment évidente mais qui mérite en réalité d'être précisée, aussi bien pour les individus du premier groupe que du deuxième groupe. En effet, ces groupes sociaux étaient loin d'être homogènes. Ce qui permet de définir strictement le groupe des « professionnelles des spectacles », c'est que les individus qui le composent se produisaient dans les spectacles selon une démarche spécifique et bien identifiable, à savoir une démarche professionnelle. Le

but de leur exhibition était la rémunération. Cette rémunération requérait un savoir-faire et donc une formation. Elle nécessitait ainsi un investissement durable. La démarche de ces individus n'était pas exceptionnelle ou ponctuelle mais régulière, de même que leur rémunération. Leur activité spectaculaire occupait donc une place importante dans la définition de l'identité de chacun d'entre eux¹. Ces individus étaient des gens de métier et les performances spectaculaires dans lesquelles ils se produisaient étaient le résultat rétribué de leur travail. De cette rétribution découlent tous les aspects qui opposent ce groupe à celui des amateurs issus de l'aristocratie que nous étudierons dans la seconde partie de ce travail. Ces derniers en raison de leur statut social n'avaient pas besoin de rémunération. Par conséquent, leur exhibition pouvait être tout à fait exceptionnelle et n'impliquait pas nécessairement de formation². Cette pratique répondait à d'autres enjeux et elle n'occupait sans doute pas la même place dans l'identité des individus.

L'expression « professionnelles des spectacles » a également pour objectif de souligner l'importante professionnalisation des spectacles romains. L'organisation des spectacles à Rome reposait sur un système économique, social et politique complexe faisant intervenir des acteurs extrêmement variés parmi lesquels les professionnels étaient majoritaires, même s'ils dépendaient largement d'acteurs non professionnels, tels que l'empereur et les magistrats qui éditaient ces jeux. Il faut cependant souligner que, parmi les professionnels qui participaient à l'organisation des jeux, seuls ceux qui participaient à la performance spectaculaire nous intéressent ici, alors qu'il existait de nombreux individus dont l'activité professionnelle consistait à organiser le spectacle en amont ou depuis les coulisses³. Comme nous l'avons dit en introduction, c'est bien l'exhibition, professionnelle ou amateur, au sein des diverses performances qui composaient les « spectacles romains » qui nous intéresse dans ce travail. En ce sens, l'expression « professionnelles des spectacles » aurait sans doute mérité d'être précisée, mais une telle précision aurait considérablement alourdi la formulation du sujet. Une autre nuance doit être apportée à cette expression. En effet, le terme « professionnel » renvoie, dans nos représentations contemporaines, à l'idée d'une économie

1 En témoigne la mention récurrente de cette profession dans la documentation épigraphique funéraire que nous avons réunie dans le catalogue prosopographique. La profession est parfois la seule information transmise par le document sur la défunte en dehors de son nom.

2 On verra cependant que, très vraisemblablement, la plupart des élites se produisant dans les spectacles recevaient une formation en vue de leur exhibition.

3 Gian Luca Gregori a notamment recensé dans la documentation épigraphique urbaine, les esclaves et affranchis impériaux qui semblent occuper des fonctions dans l'organisation des spectacles (GREGORI 2008). On trouve ainsi dans l'épigraphie des expressions telle que *proc(urator) scaenic(orum)* (CIL, VI, 10088), *disp(ensator) scaenicorum* (CIL, VI, 33775), *a veste scaenica* (CIL, VI, 8553) ou encore *a comment(ariis) rat(ionis) vestium scaenic(arum) et gladiat(or)ianum* (CIL, VI, 10089).

libérale où les différents acteurs économiques sont relativement autonomes. Cette représentation ne peut s'appliquer au monde romain et on verra que ces « professions spectaculaires » n'ont pas toujours fait l'objet d'un choix de la part des professionnels qui, pour la plupart, étaient d'origine servile.

Il convient en tout cas d'insister sur le fait que les individus qui se produisaient dans les spectacles à Rome étaient, pour la grande majorité, des professionnels. Cela n'était pas toujours le cas dans les sociétés antiques où la performance spectaculaire revêtait fréquemment une dimension rituelle, religieuse et civique. Cette dimension était bien présente à Rome où les spectacles s'inséraient dans des célébrations religieuses. Sous la République, certaines performances étaient d'ailleurs prises en charge par des jeunes gens amateurs, comme l'atellane⁴, d'autres par des prisonniers et des esclaves, comme les combats de gladiateurs⁵. Trois facteurs ont provoqué la professionnalisation des spectacles à Rome en particulier à la fin de la République. Il y a tout d'abord l'influence du monde hellénistique où les spectacles étaient depuis longtemps pris en charge par des professionnels⁶. Les artistes grecs se produisaient dans tout l'empire et notamment à Rome où ils connaissent un succès important⁷. Ces professionnels ont été formés pour maîtriser leurs techniques artistiques et proposaient donc des performances d'une qualité que les amateurs ne pouvaient pas atteindre⁸. Par ailleurs, au I^{er} siècle av. J.-C., les spectacles prennent une place de plus en plus importante dans la société romaine. Leur succès est croissant et, dans le contexte des guerres civiles, les hommes politiques surenchérisent dans leur évergésie pour donner, à un public rendu de plus en plus exigeant par le nombre et la diversité, des spectacles toujours plus exceptionnels⁹. Le développement du nombre de spectacles et les exigences croissantes du public ont donc accéléré et généralisé la professionnalisation des individus se produisant dans ces performances spectaculaires.

4 LIV., VII, 2, 4-12.

5 Éric Teyssier explique en effet que la gladiature connaît un lent processus de professionnalisation qui accompagne son institutionnalisation (TEYSSIER 2009, 52). Cette idée est également avancée par G. Ville (VILLE 1981, 15).

6 Dramaturges et acteurs se professionnalisent dès la première moitié du V^e siècle à Athènes (MORETTI 2001, 240 ; CSAPO 2004 ; LE GUEN 2010, 227-299).

7 On peut mentionner le cas de la danseuse grecque Antiodemis qui aurait été appréciée par les Romains au point de les détourner de la guerre, selon un poète du nom d'Antipater qui a été identifié par les éditeurs des Belles Lettres au poète du I^{er} siècle av. J.-C., Antipater de Thessalonique (voir prosopographie n° 5; A. P., IX, 567).

8 Cette importance de la formation pour la maîtrise des techniques spectaculaires apparaît nettement à travers certaines des inscriptions funéraires que nous avons recensées dans lesquelles les artistes défunt(e)s sont dites « *docta* », « *edocta* » ou « *erodita* » (voir prosopographie n° 21, 39, 46, 48).

9 CIC., *Off.*, II, 16 (57).

Enfin, une spécificité culturelle romaine intervient dans ce phénomène. Malgré le succès des spectacles à Rome, ceux-ci ne se départissent jamais de leur mauvaise réputation et du discrédit qui pèsent sur toute personne se produisant publiquement dans une performance spectaculaire ludique¹⁰. Ce discrédit moral se traduit par des conséquences sociales et politiques que l'on regroupe sous le terme « infamie ». La gravité de ces conséquences explique qu'il ait été nécessaire de limiter ce type de pratiques publiques. La professionnalisation des spectacles répond donc également à cet enjeu. Confier la réalisation des performances spectaculaires jugées indignes à des professionnels a permis de créer un groupe socioprofessionnel de paria dont le rôle était cependant essentiel car il permettait de préserver le reste de la société de cette indignité.

Le groupe social qui nous intéresse dans cette partie regroupe donc l'ensemble des femmes qui gagnaient leur vie en se produisant dans des spectacles publics. Le cœur de ce travail est constitué par un catalogue prosopographique des « professionnelles des spectacles ». Ce catalogue est introduit par un premier chapitre qui soulève la question de la place des femmes au sein des spectacles publics et propose un premier point sur la documentation ainsi qu'un travail lexical essentiel pour l'élaboration du catalogue prosopographique. Ce lexique précise non seulement le vocabulaire utilisé pour désigner les professionnelles des spectacles mais également le vocabulaire général des lieux et types de spectacles. À partir des données recensées grâce à la démarche prosopographique, il sera possible, dans un troisième chapitre, de proposer une synthèse sur le groupe social qui nous intéresse ici.

10 Comme l'ont montré les travaux de Florence Dupont, il s'agit en effet de préserver le sens, la valeur et l'efficacité de la seule performance publique moralement acceptable, celle de l'homme politique, de l'orateur (voir DUPONT 2000).

Chapitre 1

La place des femmes dans les spectacles du théâtre et de l'arène : l'ouverture nécessaire d'un milieu professionnel

Il existe un préjugé tenace selon lequel les professionnels se produisant dans les spectacles à Rome auraient été exclusivement des hommes. Ce préjugé découle en fait d'une vision globale et sans nuance du théâtre dans les sociétés antiques et modernes. Les œuvres théâtrales que nous ont léguées la société grecque classique et la société anglaise élisabéthaine occupent une telle place dans la culture littéraire européenne et dans les représentations que nous nous faisons du théâtre occidental que leurs caractéristiques tendent à occulter toute autre forme théâtrale historique. Le théâtre grec classique s'inscrivait dans des célébrations civiques qui étaient prises en charge par des citoyens¹. Les femmes n'avaient donc pas leur place dans l'organisation de ces célébrations et les rôles féminins étaient incarnés par des acteurs masqués. Cette pratique se retrouve assez logiquement à Rome dans les formes inspirées du théâtre grec classique que sont la *tragoedia*, la *palliata* et même la *togata*². On ne trouve quasiment aucune trace de femme se produisant dans les spectacles romains avant le I^{er} siècle av. J.-C., ce qui correspond précisément à la période de déclin de ces genres dramatiques.

Un point sur la documentation nous permettra, dans la première partie de ce chapitre, de constater en revanche que les femmes étaient bien présentes dans les spectacles romains à partir de la première moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Elles paraissent notamment parfaitement intégrées dans le milieu professionnel du théâtre. Leur présence dans l'arène est en revanche beaucoup plus rare. Ce chapitre sera donc l'occasion de faire le point sur les sources relatives

1 MORETTI 2001, 236-269.

2 DUMONT – GARELLI 1998, 21.

aux femmes gladiatrices qui, à une exception près, n'ont pas laissé de nom et ne peuvent donc pas être intégrées dans notre prosopographie des professionnelles des spectacles. Nous reviendrons ensuite sur l'absence totale des femmes dans la documentation relative aux performances du cirque. Nous tenterons enfin d'interpréter cette apparition des femmes dans les spectacles romains au cours du I^{er} siècle av. J.-C. Dans les dernières décennies de la République, le système des spectacles romains est en pleine mutation, et cette mutation favorise manifestement l'ouverture des spectacles aux femmes. La deuxième partie de ce chapitre est constituée d'un lexique recensant et précisant d'une part le vocabulaire employé dans les sources relatives aux spectacles, ce qui permettra de faire un point sur les différents types de performances spectaculaires, et d'autre part le vocabulaire servant à désigner des professionnelles des spectacles. Ce travail lexical constitue un préalable nécessaire à l'élaboration du catalogue prosopographique.

I. L'ouverture d'un milieu professionnel aux femmes : un premier point sur la documentation

On distingue traditionnellement les spectacles romains en fonction des lieux dans lesquels se déroulent les différentes performances. Nous verrons que cette distinction n'est pas toujours pertinente car la répartition de chaque grand type de spectacles dans un édifice spécifique est un phénomène nécessairement tardif qui dépend de la construction des édifices de spectacles³, car cette séparation n'est pas toujours respectée et car cette distinction gomme la diversité des performances qui peuvent avoir lieu dans les différents édifices de spectacles. Le travail lexical permettra de mettre en évidence cette diversité. En attendant, on peut toutefois s'interroger sur la présence des femmes dans les trois grands types de spectacles que sont les *ludi scaenici*, les *ludi circenses* et les *munera*.

A) Des femmes qui se produisent surtout au théâtre

Des femmes insérées dans le milieu des professionnels du théâtre au I^{er} siècle av. J.-C.

En 76 av. J.-C., dans sa défense du comédien Q. Roscius Gallus, Cicéron évoque le salaire d'une certaine Dionysia dont la profession n'est pas précisée et estime en comparaison

³ Les premiers théâtres sont construits à Rome dans la seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Le Colisée est construit quand à lui à la fin du I^{er} siècle ap. J.-C.

celui qu'aurait dû gagner son client s'il n'avait pas décidé de ne plus se faire rémunérer⁴. La comparaison est intéressante car elle nous permet de conclure que Dionysia pratique une activité professionnelle comparable à celle de Roscius et qu'elle la pratique avec succès puisque son salaire, sans être équivalent, peut être comparé à celui de l'un des acteurs les plus célèbres de l'Antiquité. D'autres noms apparaissent dans l'œuvre cicéronienne, tels que celui de Tertia ou de Cythéris⁵, et attirent notre attention sur la place qu'occupent désormais les femmes dans les spectacles. Ce phénomène semble être une nouveauté pour Rome et l'Italie. Si des femmes se produisent depuis l'époque archaïque dans certains spectacles du monde grec⁶, les plus anciennes références à des femmes se produisant dans les spectacles à Rome sont celles de Cicéron. Pline l'Ancien nous permet cependant de remonter la datation des premières exhibitions de femmes au moins au début du I^{er} siècle av. J.-C. En effet, il évoque le cas d'une certaine Galeria Copiola qui aurait commencé sa carrière en 82 av. J.-C. À notre connaissance, il n'existe pas de référence précise à une exhibition de femme dans les spectacles publics plus ancienne⁷.

L'absence de référence peut évidemment être un effet de source, la documentation aussi bien littéraire qu'épigraphique étant bien plus abondante pour le I^{er} siècle av. J.-C. que pour les périodes antérieures. Par ailleurs, les spectacles et leurs professionnels apparaissent beaucoup plus fréquemment dans les sources à partir du I^{er} siècle av. J.-C. Cela s'explique notamment par la place grandissante des spectacles dans la société romaine et par les mutations qui affectent le système des spectacles. On ne peut donc pas affirmer avec certitude qu'aucune femme ne se produisait dans les spectacles avant le I^{er} siècle av. J.-C. Cependant, nous savons qu'elles n'étaient pas présentes dans les formes traditionnelles du théâtre latin que sont la *comedia* et la *tragoedia*. Tite-Live qui propose un long développement sur les

4 CIC., *Com.*, 8, 22-23.

5 Voir prosopographie n° 16 et n° 55.

6 On pense notamment aux concours athlétiques des Héraïa, réservés aux jeunes filles, ou aux chœurs de jeunes filles, qui ont été étudiés par Claude Calame (CALAME 1977). Ces performances ont cependant une signification sociale très spécifique liée à l'âge et au statut social des jeunes filles à qui elles sont réservées et qui ne sont en aucun cas des professionnelles. En revanche nous avons des attestations de professionnelles des spectacles dans le monde hellénistique dès le III^e siècle av. J.-C. Ainsi, un papyrus d'Arsinoë en Egypte, daté de la fin du III^e siècle, mentionne un contrat par lequel un joueur de flûte du nom de Sosos s'engage à accompagner musicalement la danseuse Olympias dans tous les spectacles où elle se produira (CPR, XVIII, 1 ; ROWLANDSON 1998, 277).

7 Le seul indice permettant d'envisager une présence antérieure des femmes sur la scène romaine est la fondation des *Floralia*, les fêtes de Flore, dont Pline l'Ancien nous apprend qu'elles furent célébrées pour la première fois en 238 av. J.-C. (PLIN., *N.H.*, XVIII, 286) et dont Ovide précise qu'elles furent instituées annuellement à partir de 173 av. J.-C. (OV., *Fast.*, 329-330). En effet, Valère Maxime et Sénèque témoignent du rôle essentiel tenu par celles que l'un appelle des *mimae*, l'autre des *meretrices*, dans la célébration des fêtes de Flora et plus particulièrement dans les jeux scéniques qui composaient ces fêtes (VAL. MAX., II, 10, 8 ; SEN., *Epist.*, XVI, 97, 8). Cependant, nous n'avons aucun moyen de savoir à partir de quand ces représentations scéniques intégrèrent les *Floralia*. Voir lexique, article « *Mima* ».

origines du théâtre à Rome ne mentionne aucune femme⁸. Enfin la plupart des professions des spectacles ouvertes aux femmes ne semble pas attestée avant le I^{er} siècle av. J.-C.

C'est notamment le cas du mime qui se développe à Rome sous Sylla⁹, même s'il est attesté dans le monde grec et même en Italie dès le II^e siècle av. J.-C.¹⁰. Il est difficile d'établir avec précision l'apparition des premiers mimes à Rome ; l'inscription funéraire du mime grec Protogenes, trouvée à Amiternum près de L'Aquila (*Regio IV Samnium*), a été datée par Buecheler du début du II^e siècle av. J.-C.¹¹. en raison de ses archaïsmes et Bruno Gentili estime même que l'inscription pourrait être plus ancienne encore¹². Cependant Cicéron laisse entendre dans une de ses lettres que ce genre relativement nouveau se développe à son époque¹³. Sans nous étendre ici sur la définition de ce genre¹⁴, il convient dès à présent de préciser qu'il s'agit d'un des deux grands genres de la scène théâtrale à Rome sous l'Empire et qu'il est manifestement ouvert aux femmes. Le féminin *mima* est en effet bien attesté dans l'épigraphie comme dans les sources littéraires et nous avons recensé dix-huit femmes qui semblent avoir exercé cette profession¹⁵. Les proportions d'hommes et de femmes mimes mentionnés dans les sources sont à peu près similaires¹⁶. Les mimes étant organisés professionnellement en troupe, *greges*, les *mimae* devaient donc être intégrées dans ces structures professionnelles. C'est sans doute ce que suggère Plutarque quand il affirme que la mime Cythéris faisait partie de la même *παλαίστρα* que le mime Sergius¹⁷. Nous avons également connaissance de trois *archimimae*¹⁸, ce qui signifie que les femmes étaient non seulement intégrées aux troupes de mimes mais qu'elles pouvaient également y occuper des fonctions importantes, l'*archimimus* étant vraisemblablement le chef de la troupe¹⁹. Un document épigraphique aujourd'hui perdu mais qui peut être daté entre la fin de la République et le début de l'Empire en raison du type d'objet, de son matériau et de la structure du texte,

8 LIV., VII, 2.

9 Plutarque mentionne certains d'entre-eux dans l'entourage du dictateur, notamment des femmes ainsi que l'archimime Sorix (PLUT., *Sull.*, 36, 1-2). Voir lexicque, article « *Mima* ».

10 M.-H. Garelli estime en effet que le terme *orchestai*, fréquemment employé dans l'épigraphie hellénistique désigne aussi bien des danseurs tragiques que des artistes dont les performances se rapprochaient fortement du mime. Par ailleurs, la première attestation d'un mime en Italie, l'inscription funéraire du mime Protogenes (*CIL*, I², 1861), semble dater, au plus tard, du début du II^e siècle av. J.-C.

11 *CLE*, I, 361.

12 GENTILI 1990, 131.

13 CIC., *Fam.*, IX, 16, 7.

14 Voir lexicque, article « *Mima* ».

15 Voir prosopographie n° 3, 4, 6, 7, 10, 16, 19, 29, 32, 33, 36, 39, 52, 54, 55, 59, 60, 62. Voir lexicque, article « *Mima* ».

16 Voir lexicque, article « *Mima* ».

17 PLUT., *Ant.*, 9, 7.

18 Voir prosopographie n° 2, 8, 25.

19 Voir lexicque, article « *archimima* ».

évoque un groupe de femmes qui se qualifient de *sociae mimae*. Ce document, bien que laconique, fournit des informations précieuses :

*Sociarum / mimarum. / In fr(onte) p(edes) XV, / in agr(o) p(edes) XII.*²⁰

La stèle en travertin a été retrouvée à Rome à droite de la *via Latina*, dans la vigne Tuccimei, avant d'être perdue. Elle constitue l'une des rares attestations de l'existence de collèges professionnels féminins à Rome²¹. Les *mimae* étaient donc suffisamment bien implantées dans ce milieu professionnel pour pouvoir mettre en place leurs propres organisations professionnelles en dehors des troupes d'acteurs. L'inscription témoigne d'une certaine humilité de la part de cette association professionnelle qui avait toutefois les moyens d'assurer à ses membres une sépulture au sein d'un espace funéraire commun. Les femmes sont donc clairement intégrées dans le milieu des professionnels de la scène théâtrale en tant que *mimae*. Mais il ne s'agit certainement pas du seul métier des spectacles ouvert aux femmes. Les professions artistiques occupent en effet une part importante des professions féminines recensées par Elena Malaspina dans son étude lexicale publiée en 2003²² : vingt-neuf termes sur cent-vingt-sept désignent des artistes, c'est-à-dire près d'un quart. Ce chiffre ne nous informe évidemment pas sur le nombre de professionnelles mais témoigne de la diversité des professions concernées. Notons cependant que toutes ces professions n'impliquaient pas nécessairement une exhibition publique. Dans le lexique qui constitue la deuxième partie de ce chapitre, nous tenterons de définir plus précisément le vocabulaire recensé par Elena Malaspina en insistant sur les termes désignant plus vraisemblablement des professionnelles des spectacles.

La diversité des métiers du théâtre

Nous avons vu avec l'exemple des *mimae* que les femmes étaient bien présentes dans les *ludi scaenici*, c'est-à-dire les spectacles du théâtre. En effet, la majeure partie des individus que nous avons recensés dans notre prosopographie se produisait vraisemblablement dans les *ludi scaenici*. Il conviendra, une fois la terminologie des différentes performances composant ces *ludi* précisée et à partir des données collectées dans la prosopographie, d'établir si les femmes se produisaient dans tous les types de performances

20 *CIL*, VI, 10109 ; *ILS*, 5217. Voir JORY 1970, 252 ; CALDELLI 2012, 160-161.

21 Au moins huit femmes qualifiées chacune d'*ornatrix* apparaissent également collectivement sur une *tabella defixionum* provenant d'une tombe de la nécropole de Porta Romana à Ostie (*CIL*, I², 3036) et un *collegium cannoforarum* est attesté à *Saepinum* (*CIL*, IX, 2482).

22 MALASPINA 2003.

de la scène théâtrale ou seulement dans certains d'entre eux. Certains chercheurs estiment en effet que seul le mime était ouvert aux femmes²³. De fait, la pantomime, deuxième grand genre théâtral sous l'Empire, semble, à première vue, réservée aux hommes²⁴. Cependant, le théâtre romain ne se limite pas aux performances du mime et de la pantomime. L'épigraphie atteste notamment une très grande diversité du vocabulaire servant manifestement à désigner des professionnelles se produisant dans des performances spectaculaires. Il faudra notamment revenir sur la définition de termes tels que *saltatrix* ou *emboliaria*²⁵. La diversité des professions du théâtre ouvertes aux femmes reste donc encore à explorer.

De plus, si les femmes participent aux *ludi scaenici* en tant que danseuses et actrices, elles peuvent également y participer en tant que musiciennes ou chanteuses, même si les commentateurs estiment que la plupart des femmes exerçant des professions musicales se produisait en privé²⁶. La musique et le chant occupent en effet une place très importante dans les spectacles romains qu'ils s'agissent d'ailleurs des spectacles du théâtre que des spectacles du cirque et de l'arène. La comédie et la tragédie classiques ainsi que le mime et la pantomime sont des genres théâtraux qui reposent entièrement sur la musique²⁷. Dans le théâtre classique d'époque républicaine, les parties parlées de l'acteur sont rythmées par l'accompagnement musical des *tibicines* et alternent avec des parties chantées par le *cantor*²⁸. Les parties chantées peuvent également être prises en charge par un chœur dans la tragédie²⁹. Le pantomime exécutait en silence des performances qui reposaient à la fois sur la danse et l'expression corporelle, tandis que le chœur prenait en charge la narration de l'intrigue, accompagné par un orchestre³⁰. Si les *cantores* du théâtre dont nous avons connaissance sont des hommes³¹, nous connaissons une artiste d'époque impériale qui affirme s'être produit dans un chœur³². Sénèque semble d'ailleurs laisser entendre dans une de ses lettres que la présence de « voix féminines » dans les cœurs n'avait rien d'étonnant, même à l'époque de

23 DAREMBERG – SAGLIO, « *Mimus* », 1906.

24 Voir lexique, article « *Pantomima* ». John Starks, s'est efforcé dans un article de démontrer au contraire l'existence de femmes pantomimes (STARKS 2008).

25 Voir lexique, articles « *Saltatrix* » et « *Emboliariae* ».

26 PECHE – VENDRIES 1999, 88 ; CARUSO 2008 ; GREGORI 2016, 114-116.

27 PECHE – VENDRIES 1999. Pour les spectacles du théâtre voir également DUPONT 1985, 88-91.

28 PECHE – VENDRIES 1999, 18-32.

29 PECHE – VENDRIES 1999, 18-40.

30 PECHE – VENDRIES 1999, 47-48. Voir également lexique, article « *Pantomima* ».

31 Un *cantor* apparaît en effet dans les pièces de Térence (TER., *Adelp.*, 1000-1003 ; *Andr.*, V, 6). L'épigraphie mentionne en réalité essentiellement des associations d'artistes dont il est difficile de savoir si elles étaient réservées aux hommes (CIL, I, 2519 ; AE, 1945, 118). Pour les spectacles du théâtre voir également DUPONT 1985, 88-91.

32 Voir prosopographie n° 21.

ceux qu'il qualifie de « *ueteres philosophi* »³³. Par ailleurs dans le mime, les acteurs eux-mêmes semblent avoir pris en charge les parties chantées³⁴, ce qui suppose donc que les *mimae* chantaient également leurs parties.

Si la plupart des musiciennes et chanteuses que nous avons recensées dans l'épigraphie sont des esclaves qui se produisaient probablement principalement en milieu privé, il semble quelque peu arbitraire d'affirmer qu'elles se produisaient exclusivement en milieu privé quand on sait que les pantomimes d'Ummidia Quadratilla pouvaient se produire aussi bien en privé pour le plaisir de leur maîtresse qu'en public lorsque celle-ci, très vraisemblablement, choisissait de les louer pour des célébrations publiques³⁵. Suétone nous apprend par ailleurs qu'Auguste avait l'habitude, lors de ses repas, d'assister à des performances privées données par des artistes issus du théâtre et du cirque³⁶. On connaît enfin le cas d'une organiste qui se produisait dans les spectacles publics de gladiateurs à Acquincum³⁷ et on ne voit pas pourquoi les musiciennes auraient été admises à se produire dans les *munera* et non dans les *ludi scaenici*. Carlotta Caruso admet d'ailleurs que les deux *monodiariae*³⁸ attestées dans l'épigraphie se produisaient vraisemblablement sur la scène publique³⁹. En effet, ce terme désigne littéralement la « chanteuse soliste » et vient du masculin *monodiarus* qui n'est attesté qu'une seule fois dans les *Notae Tironianae* où il se trouve inséré dans une série de termes relatifs aux spectacles scéniques⁴⁰. Mais il faut sans doute également prendre en compte l'existence du féminin *citharoeda* qui, au masculin, désigne l'artiste qui chante en s'accompagnant de la lyre dans les compétitions musicales grecques, ainsi que l'utilisation féminine du terme *choraule* qui désigne l'artiste qui accompagne le chœur dans les spectacles de pantomimes. Il n'est pas impossible que les professionnelles désignées par ces termes se soient produites en privé, mais leurs performances s'inscrivaient nécessairement dans des spectacles d'ampleur tels que ceux qui sont traditionnellement destinés à la scène publique.

Ainsi, les femmes qui se produisaient dans les *ludi scaenici* exerçaient des professions artistiques diverses et n'étaient pas cantonnées à celle de *mima*. La démarche prosopographique nous permettra de préciser leur intégration au sein de ces différentes

33 SEN., *Ep.*, XI, 84, 9.

34 PECHE – VENDRIES 1999, 45.

35 PLIN., *Ep.*, VII, 24.

36 SUET., *Aug.*, 74, 5.

37 Voir prosopographie n° 45.

38 Voir prosopographie n° 34 et n° 57.

39 CARUSO 2008, 1424.

40 Voir lexique article « *Monodiariae* ».

professions. Se pose à présent la question de leur présence dans les autres genres spectaculaires à commencer par les spectacles de l'arène.

B) Le dossier des femmes gladiatrices

En effet, les femmes ne sont pas uniquement présentes dans les spectacles du théâtre. On les retrouve également, de manière cependant beaucoup plus limitée, dans les spectacles de l'amphithéâtre, c'est-à-dire les *munera* (combats de gladiateurs) et les *uenationes* (chasses). Les sources sont relativement rares⁴¹ mais constituent tout de même un dossier non négligeable qui a fait l'objet de nombreux commentaires⁴². Il est impossible de dater avec précision le début de ce phénomène. L'attestation la plus ancienne est celle fournie par Nicolas de Damas, un auteur grec du I^{er} siècle av. J.-C., cité par Athénée de Naucratis dans les *Deipnosophistes*⁴³. Nicolas de Damas évoque dans ce texte la pratique de la gladiature par les Romains, en précisant ses origines étrusques et en ajoutant que les combats n'étaient pas seulement publics mais pouvaient également être donnés en contexte privé, lors de festins. C'est dans ce contexte, selon Nicolas de Damas, qu'un notable romain aurait ordonné par testament de faire combattre ensemble deux de ses esclaves de sexe féminin :

Ἦδη δὲ τις κὰν ταῖς διαθήκαις γέγραφεν γυναῖκας εὐπρεπεστάτας μονομαχῆσαι ὡς ἐκέκτητο, ἕτερος δὲ παῖδας ἀνήβους ἐρωμένους ἑαυτοῦ. Ἀλλὰ γὰρ οὐκ ἠνέσχετο ὁ δῆμος τὴν παρανομίαν ταύτην, ἀλλ' ἄκυρον τὴν διαθήκην ἐποίησεν.

« Il est même arrivé qu'un Romain, dans son testament, écrive de faire combattre en duel des femmes très belles, qu'il avait achetées, et un autre, de jeunes esclaves impubères, qu'il avait eus pour amants; mais le peuple ne toléra pas cette violation des lois et fit casser le testament. »

L'anecdote est difficile à dater et à interpréter. Elle paraît en tout cas tout à fait exceptionnelle et s'insère dans un contexte spécifique : la célébration de spectacles funéraires aristocratiques en milieu privé. En effet, le spectacle est prévu par testament et doit être financé par le défunt, les combattantes font partie de ses esclaves, et le contexte laisse entendre que cet affrontement devait avoir lieu dans le cadre d'un banquet. Il est difficile d'estimer quel pouvait être le public admis à ce type de célébration. Il comprenait

41 On dénombre onze références littéraires à ce phénomène : N. DAM., *Athl.*, 4, 153 = ATHEN., 153-154 ; STAC., 89, 6, 51-62 ; MART., *Spect.*, 6 ; JUV., VI, 246-267 ; TAC., *An.*, XV 32, 3 ; SUET., *Dom.*, 4, 2 ; DION CASS., LXI, 17, 3 ; LXIII, 3, 1 ; LXVI, 25, 1 ; LXVII, 8, 4 ; LXXV, 16. Il faut ajouter à ce dossier deux documents épigraphiques latins plus ou moins explicites (*AE*, 1977, 153 ; 1978, 145), un document épigraphique et iconographique grec (COLEMAN 2012) et sans doute deux documents iconographiques plus incertains (WUILLEMIER – AUDIN 1952, 56, n°74 ; MANAS 2011).

42 VILLE 1981, 263-264 ; BRIQUEL 1992, 47-53 ; COLEMAN 2000, 487-500 ; MCCULLOUGH 2008, 197-209 ; TEYSSIER 2009, 94 ; MANAS 2012, 2726-2752.

43 ATHEN., IV, 39, 153 f – 154 a ; N. DAM., F 78.

vraisemblablement des amis et clients de la famille mais était nécessairement limité. Nous ne sommes donc pas là dans le cadre d'une exhibition publique de l'ampleur de celles qui auront lieu à l'occasion des grands *munera* impériaux. Cependant le peuple semble avoir son mot à dire dans ce type de célébration puisqu'il est en mesure de casser ces décisions testamentaires. Que les deux femmes aient combattu ou non, cette anecdote révèle en tout cas une disposition de la part de certains Romains à mettre en œuvre de telles performances, bien avant la fin du I^{er} siècle av. J.-C.

Par ailleurs, les femmes de l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial figurent explicitement dans le sénatus-consulte de Larinum⁴⁴. Daté de 15 ap. J.-C., ce document adopte une série de mesures qui renforcent la législation antérieure interdisant la participation des membres des ordres supérieurs aux spectacles du théâtre et de l'arène⁴⁵. Il détaille explicitement les liens familiaux des hommes et des femmes qui, en raison de ces liens et donc de leur appartenance aux ordres supérieurs de la société romaine, ne peuvent se produire sur la scène théâtrale (*in scaenam produceret*), ou se louer par « *auctoramentum* » pour combattre comme gladiateur. Il renforce les peines visant les éventuels fraudeurs et évoque un texte juridique de 11 ap. J.-C. qui aurait interdit aux mineurs, garçons et filles, de se louer pour combattre, sans précision de rang social. Il existe deux interprétations possibles expliquant que des femmes figurent dans la définition précise et rigoureuse des individus visés par cette législation. Ou bien ce document témoigne d'une pratique réelle, ou bien, comme l'envisage Stephen Brunet⁴⁶, il exprime le souci d'exhaustivité systématique des législateurs romains. Cependant, comme le souligne Anna McCullough, ce souci répété de combler les lacunes de la législation en intégrant tous les individus susceptibles d'être concernés témoigne vraisemblablement de l'existence de contraventions réelles ou potentielles prises en compte par les législateurs⁴⁷. Il ne sert à rien de renouveler les mesures législatives si personne n'y contrevient. Si en 15 av. J.-C. aucune femme de l'aristocratie n'avait jamais enfreint l'interdiction relative à la participation des membres des ordres supérieurs aux spectacles, il faut en tout cas imaginer que cela soit apparu comme un risque potentiel aux auteurs du sénatus-consulte, peut-être notamment parce que des femmes de rang inférieur se produisaient déjà dans les spectacles, y compris les spectacles de gladiateurs.

On peut cependant opposer à cette remarque une distinction des genres

44 *AE*, 1978, 145.

45 Sur le sénatus-consulte de Larinum, voir chapitre 4.

46 BRUNET 2004, 161.

47 MCCULLOUGH 2008, 199.

spectaculaires. En effet, le sénatus-consulte de Larinum concerne aussi bien les exhibitions des élites dans les spectacles du théâtre que dans les spectacles de l'arène. Or la présence de femmes nobles sur la scène théâtrale est effectivement attestée par Dion Cassius et Suétone depuis l'édilité de Marcellus en 28 av. J.-C.⁴⁸. En 22 av. J.-C., Dion Cassius explique qu'Auguste, constatant la présence d'hommes et de femmes de l'ordre équestre sur la scène théâtrale, aurait étendu une législation antérieure aux chevaliers et petits fils de sénateurs. Pour Barbara Levick, cette législation intégrait évidemment les femmes de l'ordre équestre puisque celles-ci sont mentionnées avec les hommes de leur rang pour introduire et expliquer la décision d'Auguste⁴⁹. B. Levick estime également que la législation intégrait probablement les exhibitions dans les combats de gladiateurs. À partir du moment où différents types d'acteurs et différentes pratiques sont inclus dans le même interdit, il devient difficile de présumer que tous les individus mentionnés dans l'interdit étaient concernés par toutes les pratiques prohibées. Ces différentes pratiques sont englobées dans la même législation car elles ont des conséquences similaires sur la réputation de ces individus, de leurs familles et des ordres supérieurs⁵⁰. Il n'est donc pas dit que les femmes des ordres supérieurs se produisaient dès la fin du I^{er} siècle av. J.-C. dans les spectacles de l'arène. Cependant, leur participation aux spectacles du théâtre est présentée dans les sources comme aussi scandaleuse et aussi grave que celle des chevaliers aux spectacles du théâtre et de l'arène. Les deux pratiques font l'objet d'un même scandale et sont soumises aux mêmes interdictions quel que soit le sexe de l'individu concerné. Ce qui importe, c'est davantage le rang social de celui-ci que son sexe. Par ailleurs, dans le sénatus-consulte de Larinum, c'est bien le type de contrat réservé aux gladiateurs, l'*auctoramentum*, qui est interdit aux mineurs des deux sexes. La participation d'une jeune fille aux combats n'est donc pas inenvisageable en 15 ap. J.-C.

Des combats de femmes à Ostia

Il convient à présent de s'intéresser aux sources qui attestent une exhibition réelle de femmes dans ce type de spectacles. Dans une inscription particulièrement intéressante provenant d'Ostie, il est question d'un certain Hostilianus qui aurait été le premier à donner des spectacles exceptionnels, comprenant notamment des « combats de femmes » :

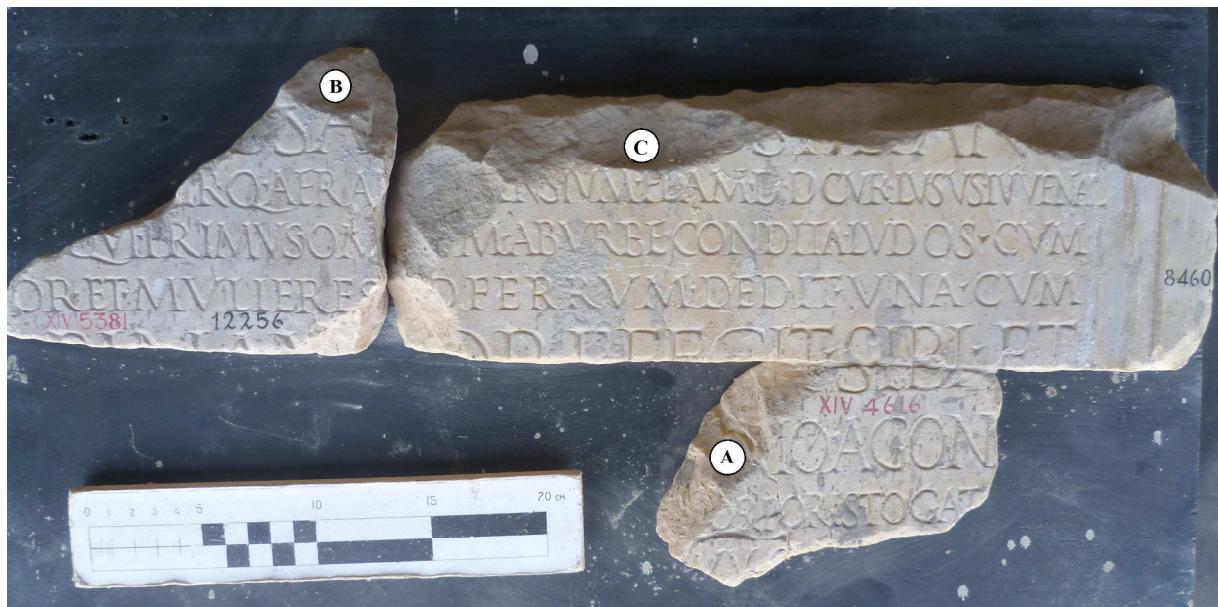
48 SUET., *Ner.*, 4, 2-3 ; DION CASS., LIII, 31, 1-3 ; LIV, 2, 3-5 ; LV, 10, 11-12.

49 LEVICK 1983, 107.

50 Voir chapitre 4.

[---]şa[--- H]oştīliān[us]⁵¹ / [IIV]ir, q(uaestor) aerar[i Osti]ensium, flam(en), d(ecreto) d(ecurionum) cur(ator) lusus iuvenal(is), / [---] qui primus om[niu]m ab urbe condita ludos cum / [---]or(---?) et mulieres [a]d ferrum dedit una cum / [Sa]bīna u[x]oꝛe, fecit sibi et / [---]nio Agon[---] / [---c]orporis togat[---] / [---]um [---].⁵²

Cette inscription lacunaire a pu être recomposée à partir de trois fragments d’une plaque de marbre blanc aujourd’hui conservés à *Ostia antica* dans les *nuovi magazzini della Soprintendenza* (inv. Frag. A et C : 8460 ; Frag. B : 12256). La provenance du fragment A (*CIL*, XIV, 4616) est inconnue. Le fragment B (*CIL*, XIV, 5381) proviendrait des termes du Forum tandis que le fragment C a été trouvé aux alentours du lieu-dit « Casalone ». N’étant pas contigus, les fragments A et B ont été publiés séparément dans le *CIL*. La découverte du fragment C, contigu au fragment A, a permis de faire le lien entre les fragments A et B. L’inscription reste cependant très lacunaire : toutes les extrémités sont manquantes sauf une petite partie du bord droit sur le fragment C. La lacune entre les fragments B et C ne semble pas excéder quelques lettres. Parmi les lignes conservées de l’inscription, la première et le début de la cinquième sont particulièrement mutilées. Les lettres proposées dans la restitution ci-dessus ont fait l’objet d’un délicat travail de restauration mais semblent faire consensus. Une erreur dans l’édition de l’*Année épigraphique* s’est cependant transmise à l’édition de la base de données *EDR*. Après vérification de la pierre le nom du personnage qui figure à la première ligne est bien *Hostilianus* et non *Hostilinianus*.



51 *AE*, 1977, 153 ; *EDR*, 076694 : [- - -H]oştīliān[us] ; FORA 1996, 64-66, 79 ; CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2006, 300 ; CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2010, 289 : [- - -H]ostilian[us].

52 Fragment A : *CIL*, XIV, 4616 ; Fragment B : *CIL*, XIV, 5381 ; Fragment A, B, C : *AE*, 1977, 153.

L'inscription a été abondamment commentée depuis sa reconstitution en 1977⁵³. Mireille Cébeillac-Gervasoni, Maria Letizia Caldelli et Fausto Zevi d'une part, Maurizio Fora d'autre part, s'opposent sur la nature même de cette inscription. Les premiers la considèrent comme une autocélébration du magistrat Hostilianus. Ils intègrent donc dans la lacune de la fin de la première ligne la terminaison du nominatif. Fora en revanche estime, en comparant la première ligne aux lignes suivantes qui ont été intégralement conservées, que la lacune ne peut concerner qu'une seule lettre. Il souligne par ailleurs que la nature funéraire de l'inscription est attestée sans ambiguïté par l'usage de l'expression *fecit sibi et [suis]* à la cinquième ligne. Il choisit donc d'intégrer la terminaison du datif. Ces arguments paraissent convaincants et nous avons donc adopté cette intégration. Il convient de préciser qu'un nominatif pourrait également convenir dans une inscription funéraire et ne changerait pas considérablement l'interprétation du texte.

L'inscription devait être placée sur la sépulture qu'Hostilianus et son épouse avaient commanditée pour eux et pour un ou plusieurs autres personnages dont les noms sont perdus. Pour Fora, ces noms devaient apparaître à la sixième ligne, ce qui expliquerait l'emploi de caractères de taille supérieure. Les trois lettres *AGON* seraient donc une partie de l'onomastique de ces personnages, alors que Cébeillac et Zevi y voient, en raison du contexte, une référence aux compétitions grecques, « *agones* ». Il faut souligner que ce terme grec peut être employé, en contexte latin, pour désigner des combats de gladiateurs ou même les jeux en général⁵⁴. Il n'y a cependant aucune raison de le préférer dans un texte latin, aux noms latins tels que *munera* ou *ludi*. Malgré l'état très lacunaire de cette partie de l'inscription, les commentateurs s'accordent pour intégrer à la sixième ligne le gentilice *Sabina* et le nom *uxore*. Pour Cébeillac, Caldelli et Zevi, l'utilisation de la préposition *cum*, à la fin de la ligne précédente, juste après le verbe *dedit*, implique que l'épouse d'Hostilianus se soit associée à lui pour donner les jeux décrits aux quatrième et cinquième lignes. Fora s'oppose à cette interprétation sans proposer d'alternative.

En dehors de ces points, l'interprétation du texte fait globalement consensus. Hostilianus a revêtu les magistratures énumérées par l'inscription. Il fut ainsi *duumvir*, *quaestor aerari Ostiensium*, *flamen* et enfin *curator lusus iuvenalis*. L'inscription étant difficile à dater avec précision, il est également difficile de déterminer l'ordre de cette carrière

53 CEBEILLAC-GERVASONI – ZEVI 1976, 612-620 ; MARINUCCI 1992, 202-203 ; FORA 1996, 64-66, 79 ; CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2006, 300-301 ; CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2010, 289-290.

54 DION CASS., LI, 22, 4 ; LVII, 14, 3 ; LXXV, 16, 1.

car à Ostie les différentes fonctions n'ont pas la même importance selon les périodes. Le rôle du *curator lusus iuvenalis* fait débat et la nature même de ces jeux est sujette à discussion⁵⁵. Mais ce qui nous intéresse particulièrement c'est que l'auteur de l'inscription semble affirmer aux lignes trois et quatre qu'Hostilianus fut le premier (*primus om[niu]m ab urbe condita*) à donner des « combats de femmes » (*muliebres [a]d ferrum dedit*). Cette interprétation du passage semble admise par tous les commentateurs bien qu'elle soit rendue délicate en raison de la lacune importante au début de la quatrième ligne. Celle-ci devait contenir des précisions sur les jeux exceptionnels donnés par Hostilianus. L'expression *ad ferrum* est utilisée à l'identique chez Suétone pour désigner l'exhibition exceptionnelle de membre des ordres supérieurs dans un combat de gladiateurs sous Néron⁵⁶ et le terme *ferrum* est utilisé dans l'épigraphie dans le contexte de tels combats⁵⁷.

La plupart des commentateurs datent l'inscription de la deuxième moitié du II^e siècle ap. J.-C. en raison des formulations employées et parce que la pratique de la gladiature fut interdite aux femmes à partir de Septime Sévère, selon Dion Cassius⁵⁸. Cependant la documentation atteste l'existence de combat de femmes bien avant le II^e siècle ap. J.-C.⁵⁹. On comprend mal, alors, comment Hostilianus pourrait se vanter d'avoir été le premier à donner ce type de spectacle. Il faut donc revoir soit la datation de ce document, soit l'interprétation du texte. Hostilianus peut éventuellement avoir été le premier à donner de tels spectacles dans sa cité. L'expression sous-entendrait alors que ce type de performances se serait par la suite multiplié. Mais il convient également de prendre en compte à la fois la nature de ce document et l'importante lacune qui subsiste entre « *qui primus om[niu]m ab urbe condita ludos cum* » et « *et mulieres [a]d ferrum dedit* ». L'expression de la troisième ligne sert la fonction laudative du texte et vise à mettre en valeur Hostilianus. La lacune de la quatrième ligne et l'emploi de la préposition *et* suggèrent que les combats de femmes n'étaient pas le seul contenu de ces spectacles exceptionnels dignes d'être rappelés à la mémoire des habitants d'Ostie. Hostilianus n'a donc peut-être pas été le premier à donner des combats de femmes,

55 GREGORI 1989, 111 ; GINESTET 1991, 151-158 ; FORA 1996, 64-65 ; VESLEY 1998, 85-93.

56 SUET., *Ner.*, 12, 3.

57 *CIL*, IV 2508. Voir ROBERT 1940, 23-24 ; SABBATINI TUMOLESI 1988, 105 ; FORA 1996, 64-65 ; COLEMAN 2012, 498. Fora souligne cependant qu'il pourrait aussi ici s'agir de femmes condamnées à mourir dans l'arène plutôt que de gladiatrices.

58 DION CASS., LXXV, 16, 2.

59 En dehors des témoignages de Nicolas de Damas (N. DAM., *Athl.*, 4, 153 = ATHEN., 153-154) et du sénatus-consulte de Larinum (*AE*, 1978, 145) qui restent ambigus, on peut mentionner les différents témoignages littéraires relatifs aux règnes de Néron, Titus et Domitien (STAC., 89, 6, 51-62 ; MART., *Spect.*, 6 ; TAC., *An.*, XV, 32, 3 ; JUV., VI, 246-267 ; SUET., *Dom.*, 4, 2 ; DION CASS., LXI, 17, 3 ; LXIII, 3, 1 ; LXVI, 25, 1 ; LXVII, 8, 4).

mais le premier à donner des jeux qui se distinguaient par toute une série de performances exceptionnelles.

En tout cas, cette inscription témoigne de l'existence de ce type de performance à Ostie, sans doute dans le courant du II^e siècle ap. J.-C. Le document ne donne malheureusement aucune précision sur l'identité des femmes qui se produisirent dans ces combats. L'usage du terme *mulieres* nous informe cependant sur leur statut social. Ces femmes ne devaient pas, en effet, faire partie des ordres supérieurs sinon le terme employé aurait été *feminae*⁶⁰. Il est difficile de dire si ces femmes étaient des professionnelles entraînées, rémunérées et se produisant régulièrement ou des amateurs qui s'exhibèrent de manière exceptionnelle⁶¹. Cependant, à partir du moment où ces femmes appartenaient à des classes sociales subalternes, il est peu probable qu'elles se soient produites de leur plein gré sans rémunération. Il s'agit donc vraisemblablement soit d'esclaves entraînées et exhibées pour l'occasion, soit de véritables professionnelles.

Alfonso Manas estime que l'exhibition de femmes pourrait s'expliquer par la fonction de *curator lusus iuvenalis* exercée par Hostilianus. Celui-ci aurait pu, en raison de sa fonction, utiliser les équipements du *collegium Iuuenum* pour former ces jeunes femmes et les entraîner au combat⁶². On l'a dit, les femmes concernées, qualifiées de *mulieres*, sont vraisemblablement de basse extraction sociale. Bien que certains témoignages semblent attester une relative ouverture des associations de jeunesse aux femmes⁶³, les combattantes d'Hostilianus ne faisaient donc probablement pas elles-mêmes partie du *collegium Iuuenum* d'Ostie. En effet, il semble que les jeunes gens qui participaient aux associations de jeunesse, sans être nécessairement de rang équestre ou sénatorial, étaient de naissance honorable. Alfonso Manas a donc proposé de voir dans ces *mulieres* des esclaves de cette même association. Manas alimente son propos en s'appuyant sur une inscription funéraire d'une

60 Cette position, partagée par Coleman et Manas, se vérifie assez bien dans les sources. On retrouve notamment le terme *femina* dans les expressions « *feminae inlustres* » ou « *primores feminae* », utilisées par les auteurs anciens pour évoquer des femmes des ordres supérieurs (TAC., XIV, 15, 2 ; XV, 32 ; SUET., *Dom.*, 8, 4), ainsi que dans l'expression *feminae probrosae* dont T. McGinn a bien montré qu'elle concernait des femmes de l'aristocratie coupables d'adultère et non des prostituées (MCGINN 1998b). Un travail lexical approfondi a été proposé par J. Adams (ADAMS 1972) et cet usage distinct des deux termes est aujourd'hui largement admis (SANTORO L'HOIR 1992, 2 ; 29-46).

61 L'entraînement est une condition nécessaire mais non suffisante à la définition des professionnelles. En effet, la documentation atteste l'entraînement de femmes appartenant manifestement aux ordres supérieurs et qui ne peuvent être considérées comme des professionnelles (JUV., VI, 246-267). L'entraînement n'implique d'ailleurs pas nécessairement que les individus considérés se soient produits en public. De manière générale on imagine difficilement que les élites se soient produites en grand nombre dans les spectacles de gladiateurs sous Néron sans s'être entraînées.

62 MANAS 2011, 2732.

63 VESLEY 1998.

certaine Valeria Iucunda qui fit partie d'un *corporis iuuenum* à Reate entre le dernier tiers du I^{er} siècle ap. J.-C. et le premier tiers du II^e siècle ap. J.-C.⁶⁴. L'inscription a été réalisée par un certain T. Flavius Sabinus qui se qualifie de *magister iuuenum*. Pour Manas, Valeria semble donc être à la fois liée au *collegium* et d'origine servile. Ces femmes de rang servile auraient ainsi pu bénéficier de l'entraînement militaire et des éventuels aménagements utilisés par les jeunes gens pour s'entraîner au combat. Hostilianus aurait été le premier à tirer parti de cette réalité en exhibant ces femmes dans des spectacles de gladiateurs. Rappelons cependant ici que nos informations sur les associations de jeunesse, sur leurs activités, les équipements et le personnel dont elles disposaient restent très limitées.

Amazone et Achillia, les gladiatrices d'Halicarnasse

Un document iconographique et épigraphique particulièrement précieux confirme l'existence de véritables combattantes professionnelles participant aux *munera* romains, mais ne peut être véritablement intégré à notre travail car il est issu de la partie orientale de l'empire romain, plus précisément d'Halicarnasse en Asie Mineure. Sans l'intégrer à notre prosopographie qui porte sur la partie occidentale de l'empire, il convient sans doute d'évoquer ici ce document tout à fait exceptionnel. Il s'agit d'un bas relief, conservé au *British Museum* à Londres, mesurant 67 centimètres de haut sur 79 de large et représentant deux gladiateurs en plein combat⁶⁵. Le document est daté du I^{er}-II^e siècle ap. J.-C. et a été étudié de manière approfondie par Kathleen Coleman⁶⁶. L'inscription qui accompagne ce relief n'est pas funéraire. Le contexte dans lequel il était exposé est difficile à établir. Il s'agissait vraisemblablement de commémorer l'affrontement représenté, soit dans un programme iconographique plus vaste en l'honneur de l'éditeur des jeux, soit peut-être dans le cadre du *ludus* dont étaient issus les combattants. Ces derniers peuvent facilement être identifiés comme des *provocatores* grâce à leur armement spécifique⁶⁷ : comme tous les gladiateurs ils sont torse nu et portent simplement un *subligaculum*, des jambières et une protection sur le bras exposé des poignets jusqu'aux aisselles ; tous deux portent un long bouclier incurvé. Cependant cette représentation se distingue par un fait qui est loin d'être anodin : en plein combat les deux gladiateurs ne portent pas leurs casques. Il ne s'agit pas d'un oubli car ceux-ci sont bien visibles sur la représentation, posés à leurs pieds. L'autre particularité tout à fait

64 *CIL*, IX, 4696 ; *SupplIt*, 18, 2000, 76.

65 *CIG*, 6855f. Le document appartient à la collection de Viscount Stratford de Redcliffe GR1847.4-24.19 (sculpture 1117).

66 COLEMAN 2012. Voir également ROBERT 1940, 188-189.

67 TEISSYER 2009, 95.

remarquable de cette représentation est que les deux combattants peuvent être identifiés comme des femmes. En effet, l'inscription en caractères grecs qui accompagne le relief se compose notamment, pour la partie inférieure, de deux noms féminins qui ne peuvent être que ceux des combattantes : *Ἀμαζών* et *Ἀχιλλία*. Le visage et le buste de la combattante de droite ont été mutilés, mais ceux de la combattante de gauche, bien qu'abîmés, semblent bien être ceux d'une femme. Le sein droit de celle-ci est notamment encore bien visible.



La partie supérieure de l'inscription, située au dessus du relief, est composée d'un unique verbe, *ἀπελύθησαν*, qui confirme le contexte d'un combat de gladiateur et précise l'issue de celui-ci. Kathleen Coleman explique en effet que le verbe *ἀπολύω* est un équivalent du latin *mitto* qui, en contexte de gladiature, signifie techniquement « accorder la grâce ». La forme verbale utilisée dans l'inscription aurait pour équivalent la forme latine *missae sunt*. Le gladiateur qui est dit *missus* est le gladiateur qui est renvoyé de l'arène soit parce qu'il a vaincu son adversaire, soit parce que l'issue du combat est demeurée incertaine, aucun des combattants ne parvenant à s'imposer. Dans ce cas, l'expression employée en latin pour exprimer le match nul et qualifier les deux combattants *ex aequo* est *stantes missi*, ce qui signifie littéralement que les deux combattants ont été « renvoyés alors qu'ils étaient

encore debout », sous-entendu, en état de combattre. L'expression spécifique au vocabulaire de la gladiature a été abondamment commentée⁶⁸. Elle est bien attestée dans la documentation latine⁶⁹ mais son équivalent grec est beaucoup plus rare⁷⁰. Cette issue ne semble cependant pas être la plus fréquente dans les affrontements de gladiateurs ; Sénèque affirme en effet qu'elle était peu appréciée et Martial évoque même une législation permettant son interdiction⁷¹. Dans le relief d'Halicarnasse, l'usage du pluriel *ἀπελύθησαν* suggère que chacune des deux combattantes a été *missa* à l'issue de l'affrontement ce qui sous-entend donc une égalité.

Coleman insiste sur le fait que nous sommes là dans un véritable combat de gladiateurs dans lequel les règles et les normes de la gladiature s'appliquent de manière ordinaire. Ce combat est cependant exceptionnel à plusieurs égards : d'abord parce qu'il concerne des femmes, ensuite parce que l'issue du combat ne semble pas être des plus fréquentes, surtout en Orient, enfin parce que, traditionnellement, seul le rétiaire ne porte pas de casque en combattant⁷². Louis Robert estime qu'il s'agit d'une volonté du public sans expliquer son interprétation⁷³. Pour certains commentateurs, l'absence de casque serait un indice de la dimension burlesque et caricaturale des combats de femmes⁷⁴. Une telle interprétation paraît confortée par un passage des *Silves* de Stace qui décrit sur le ton de l'humour un combat opposant des femmes à des nains⁷⁵. À travers la vision de Stace, cet épisode peut difficilement être interprété autrement que comme une parodie de combat. L'idée selon laquelle ces combats ne seraient pas des combats sérieux s'appuie également sur la probable dimension érotique de l'exhibition de femme dans les combats⁷⁶. Le fait qu'Amazone et Achillia ne portent pas leurs casques s'expliquerait également par cette dimension érotique et par le plaisir que le spectateur devait ressentir en identifiant le sexe des combattantes. Cependant, pour Coleman, une telle interprétation ne tient pas dans le cas du relief d'Halicarnasse où les combattantes sont armées et équipées comme de vrais gladiateurs

68 ROBERT 1949, 138 ; VILLE 1981, 403-404 ; 410-424 ; MOSCI SASSI 1992, 139-140.

69 *CIL*, VI, 10194 ; X, 7297.

70 ROBERT 1940, n°65 p. 119-120 l. 8.

71 SEN., *Ep.*, 92, 26 ; MART., *Spect.*, 29, 4-5.

72 COLEMAN 1992, 491 ; TEYSSIER 2009, 127.

73 ROBERT 1940, 189.

74 GUNDERSON 1996, 143.

75 STAT., *S.*, IV, 51-62.

76 La dimension érotique des combats de femmes est bien davantage supposée par les commentateurs que fondées sur les sources. Un document assez peu commenté vient cependant confirmer cette hypothèse. Il s'agit d'un médaillon d'applique représentant une scène érotique dans laquelle une femme nue, armée d'un bouclier et d'un glaive, chevauche un homme (WUILLEMIER – AUDIN 1952, 56, n°74). Nous verrons que cette femme peut être identifiée comme une gladiatrice de type thrace. Cependant, cette dimension érotique ne doit pas être perçue comme une spécificité des combats de femmes. Juvénal et Martial notamment soulignent l'attractivité exercée par certains gladiateurs (MART., *Ep.*, V, 24 ; JUV., VI, 81-113).

et sont donc en mesure d'infliger de graves blessures à leur adversaire⁷⁷. Par ailleurs, elle estime que la probable dimension érotique de tels combats n'implique pas nécessairement qu'ils soient dépourvus de tout caractère sérieux⁷⁸. Enfin, étant donné que les combattantes, comme tout gladiateur, combattaient torse nu, leur sexe était parfaitement identifiable par les spectateurs sans qu'elles aient besoin d'enlever leurs casques⁷⁹.

Pour Coleman, il est donc inconcevable que les combattantes aient réellement combattu sans leur casque. Elles auraient ainsi été trop exposées. Si l'on accepte l'argumentation de Coleman, deux hypothèses sont envisageables : ou bien le relief d'Halicarnasse représente un moment du spectacle au cours duquel les combattantes ne s'affrontent pas encore ou ne s'affrontent plus ; ou bien l'absence de casque des combattantes est une convention, un choix du sculpteur qui ne cherche pas à représenter un moment réel de l'affrontement. Dans un de ses épigrammes consacrées aux spectacles, Martial décrit un affrontement qui s'achève de manière exceptionnelle par la *missio* des deux combattants⁸⁰. Dans un premier temps le public réclame à l'empereur la *missio* pour les deux combattants, mais celui-ci refuse conformément à la législation. L'égalité ne peut être établie que parce que les deux combattants ont adopté ensemble une position de défaite (*sucubuerè pares*). Coleman souligne que le fait de se défaire de son casque est attesté dans un graffito pompéien comme un signe de défaite d'un gladiateur⁸¹. Quelle que soit la façon dont a été obtenue la *missio* des deux combattantes, Coleman suggère donc que la position des leurs casques sur le relief, en contrebas, constitue un équivalent iconographique de l'inscription au-dessus de l'image qui signale l'issue du combat. Les deux combattantes d'Halicarnasse seraient donc bien des gladiatrices professionnelles se produisant dans le même type de performances et selon les mêmes règles que leurs collègues masculins.

Quelques attestations dans les sources littéraires

La chasseuse Mévia

Malheureusement nous ne disposons pas d'un témoignage aussi solide pour la partie occidentale de l'empire. Dans toute la documentation relative à l'Occident latin, une seule référence mentionne une combattante des spectacles par son nom. Juvénal évoque en ces termes, au début de sa première *Satire*, une certaine Mévia :

77 COLEMAN 2012, 492.

78 COLEMAN 2012, 499.

79 COLEMAN 2012, 498.

80 MART., *Spect.*, 29.

81 COLEMAN 2012, 494 ; *CIL*, IV, 10236.

Cum [...] Mevia Tuscum figat aprum et nuda teneat uenabula mamma

« Quand [...] Mévia, épieu en main, sein découvert, transperce un sanglier toscan »⁸²

La déclaration de Juvénal doit être remise en contexte pour être comprise. Il s'agit pour Juvénal de justifier, au début de son œuvre, son choix de la démarche satirique. Il évoque alors une série de situations de son époque qui lui semblent dignes d'être dénoncées ou du moins tournées en dérision. Il est notamment question d'un eunuque qui se serait marié et d'un barbier qui serait devenu plus riche que tous les patriciens réunis. Les références de Juvénal ne sont évidemment pas explicites ce qui rend leur interprétation difficile. Elles devaient cependant être relativement évidentes pour les contemporains de l'auteur. Pour D. Briquel, il faut sans aucun doute voir dans l'évocation de l'affrontement entre Mévia et un sanglier la référence à une chasse⁸³. Dans son commentaire des *Satires*, Courtney précise que l'expression *nuda mamma* se retrouve chez Virgile pour désigner la tenue des amazones⁸⁴ et propose de faire le lien avec les spectacles de Titus auxquels, selon Dion Cassius et Martial, des femmes participèrent comme chasseuses⁸⁵. En effet, dans son livre consacré aux spectacles, Martial commente avec admiration les spectacles donnés par l'empereur Titus :

*Belliger inuictis quod Mars tibi seruit in armis,
non satis est, Caesar, seruit et ipsa Venus.
Prostratum uasta Nemees in ualle leonem
nobile et Herculeum fama canebat opus.
Prisca fides taceat: nam post tua munera,
Caesar, hoc iam femineo Marte fatemur agi.*

« Que le belliqueux Mars soit à ton service avec ses armes invincibles, cela ne suffit pas, César : Vénus, elle aussi, est à ton service. Le lion abattu dans la vallée de Némée, exploit illustre et vraiment digne d'Hercule, voilà ce que redisait la Renommée. Que l'antique légende se taise : car, après les spectacles que tu as donnés, César, [nous devons désormais reconnaître qu'] une femme [peut accomplir de semblables prouesses⁸⁶]. »⁸⁷

La mention de Vénus portant les armes à la manière de Mars dans le contexte de cette épigramme fait très vraisemblablement référence à la participation de femmes aux spectacles de l'arène. La deuxième partie de l'épigramme confirme cette théorie en employant l'adjectif *femineo* et permet de préciser le type de performance dont il s'agit puisque l'activité spectaculaire est comparée à l'exploit d'Hercule contre le lion de Némée. Nous sommes donc

82 JUV., I, 22-23.

83 BRIQUEL 1992, 47.

84 VIRG., *Aen.*, I, 492.

85 COURTNEY 2013 (1980), 71.

86 Le texte entre crochets a été ajouté par Buecheler. La traduction proposée par les Belles Lettres ne paraît pas ici pleinement satisfaisante. On traduirait plutôt l'expression *hoc iam femineo Marte fatemur agi* de la façon suivante : « il faut maintenant reconnaître que Mars peut être incarné par une femme ».

87 MART., *Spect.*, VI.

bien dans le contexte de chasse. Dion Cassius confirme l'information fournie par Martial :

Καὶ ἐπὶ μὲν τοῖς ἄλλοις οὐδὲν ἐξαιρετὸν ἔπραξε, τὸ δὲ δὴ θέατρον τὸ κυνηγετικὸν τό τε βαλανεῖον τὸ ἐπώνυμον αὐτοῦ ἱερώσας πολλὰ καὶ θαυμαστὰ ἐποίησε. Γέρανοί τε γὰρ ἀλλήλοις ἐμαχέσαντο καὶ ἐλέφαντες τέσσαρες, ἄλλα τε ἐς ἑνακισχίλια καὶ βοτὰ καὶ θηρία ἀπεσφάγη, καὶ αὐτὰ καὶ γυναῖκες, οὐ μέντοι ἐπιφανεῖς, συγκατειργάσαντο.

« Titus, dans les autres occasions, ne fit rien de remarquable ; mais, lors de la dédicace de l'amphithéâtre et des bains qui portent son nom, il donna des spectacles nombreux et merveilleux. Des grues se battirent les unes contre les autres ; quatre éléphants, d'autres animaux, tant domestiques que sauvages, au nombre d'environ neuf mille, furent égorgés, et des femmes, de basse condition, il est vrai, aidèrent à les tuer. »⁸⁸

Le témoignage de Dion Cassius permet de préciser le contexte dans lequel combattirent ces femmes. Il s'agit en effet de spectacles d'envergure exceptionnelle, organisés pour l'inauguration de l'amphithéâtre Flavien. Il précise le statut des femmes qui participèrent à ces combats grâce à l'expression *γυναῖκες, οὐ μέντοι ἐπιφανεῖς* : ces femmes ne faisaient pas partie « des femmes les plus illustres ». On peut donc imaginer qu'il s'agissait de professionnelles, même s'il est également possible qu'elles aient été recrutées et formées pour cette occasion spécifique. Courtney estime que, si Juvénal s'attarde sur le cas de Mévia, c'est peut-être parce que celle-ci se distinguait des autres par une origine sociale plus élevée. Le scandale des élites s'exhibant dans les spectacles est en effet un thème récurrent chez Juvénal⁸⁹. Il est donc difficile de classer avec certitude le personnage de Mévia parmi les professionnelles. C'est pourquoi elle ne figure pas dans la prosopographie des professionnelles des spectacles.

Des performances aristocratiques sous Néron

Les autres sources littéraires évoquant la participation des femmes aux spectacles de l'arène ne permettent pas d'identifier des individus précis, ce qui explique qu'aucune chasseuse ou gladiatrice professionnelle n'apparaisse dans notre prosopographie. Dion Cassius évoque notamment la participation exceptionnelle de femmes issues de l'aristocratie aux spectacles donnés par Néron pour les funérailles de sa mère en 59 ap. J.-C.⁹⁰. De telles pratiques ne nous intéressent pas directement ici, car les femmes concernées ne sont pas des professionnelles : leur exhibition est exceptionnelle et leurs motivations très différentes de celles des professionnelles⁹¹. Cet épisode semble cependant indiquer qu'à partir du règne de Néron il n'était pas inenvisageable de voir une femme se produire dans les spectacles de

88 DION CASS., LXVI, 25, 1.

89 JUV., VI, 246-267 ; VIII, 183-210.

90 DION CASS., LXI, 17, 3.

91 Sur ce passage, voir chapitre 4.

l'arène. On retrouve néanmoins ici la même difficulté d'interprétation que dans le sénatus-consulte de Larinum : Dion Cassius mentionne la participation d'hommes et de femmes des ordres equestre et sénatorial aux spectacles du théâtre, du cirque et de l'amphithéâtre. Cela ne signifie pas nécessairement que tous ces individus se produisirent dans les trois types de spectacles et on peut imaginer que les femmes s'exhibèrent uniquement au théâtre. La formulation globale de Dion Cassius ne permet donc pas d'affirmer que les femmes se produisirent dans l'arène mais elle ne s'oppose pas non plus à cette hypothèse. Celle-ci est par ailleurs renforcée par les autres attestations concernant les exhibitions de femmes dans les spectacles de l'arène sous Néron.

Tacite évoque en effet de manière beaucoup moins ambiguë l'exhibition de sénateurs et de « femmes illustres » (*feminarum inlustrium*) dans des « spectacles de gladiateurs » (*spectacula gladiatorum*) en 63 ap. J.-C. :

Spectacula gladiatorum idem annus habuit pari magnificentia ac priora; sed feminarum inlustrium senatorumque plures per arenam foedati sunt.

« La même année vit des combats de gladiateurs, avec une magnificence égale à celle des précédents ; mais un plus grand nombre de dames de l'aristocratie et de sénateurs se déshonorèrent sur l'arène. »⁹²

La formule employée par Tacite ne laisse ici aucun doute sur le type de spectacles dans lequel se produisirent ces femmes de l'aristocratie. Par ailleurs, l'emploi du comparatif *plures* dans cet extrait semble suggérer que pour Tacite nous sommes face à un phénomène qui n'est pas nouveau mais qui se développe. Il est donc probable que certaines femmes de l'aristocratie se soient produites dans les spectacles de l'arène dès 59 ap. J.-C. Ces deux anecdotes montrent par ailleurs que pour les auteurs romains il ne semble pas tellement plus choquant de voir une femme de l'aristocratie dans un combat de gladiateur que de voir une femme du même rang sur la scène théâtrale ou un homme du même rang dans le même type de spectacle. En effet, Dion Cassius et Tacite ne distinguent pas l'exhibition des femmes de l'aristocratie de celle des sénateurs et des chevaliers et Dion Cassius ne distingue pas les spectacles du théâtre des spectacles de l'arène. La pratique de la gladiature, comme celle du théâtre, est présentée comme indigne d'une classe sociale et non comme indigne d'un sexe.

Le témoignage de Juvénal

Cette remarque doit être nuancée par un texte de Juvénal qui se trouve lui aussi à la limite de notre corpus puisqu'il concerne également des femmes de l'aristocratie qui par

92 TAC., *An.*, XV, 32, 3.

ailleurs ne se produisent pas un public mais pratiquent la gladiature en privé. Il ne s'agit donc en aucun cas de professionnelles qui gagneraient leur vie dans l'arène. Ce texte est cependant très intéressant pour notre réflexion, c'est pourquoi nous le reproduisons ici dans son intégralité :

*Endromidas Tyrias et femineum ceroma
quis nescit, uel quis non uidit uulnera pali,
quem cauat adsiduis rudibus scutoque lacessit
atque omnis implet numeros dignissima prorsus
Florali matrona tuba, nisi si quid in illo
pectore plus agitat ueraeque paratur harenae?
quem praestare potest mulier galeata pudorem,
quae fugit a sexu? uires amat. haec tamen ipsa
uir nollet fieri; nam quantula nostra uoluptas.
Quale decus, rerum si coniugis auctio fiat,
balteus et manicae et cristae crurisque sinistri
dimidium tegimen ; uel, si diuersa mouebit
proelia, tu felix ocreas uendente puella.
Hae sunt quae tenui sudant in cyclade, quarum
delicias et panniculus bombycinus urit ?
aspice quo fremitu monstratos perferat ictus
et quanto galeae curuetur pondere, quanta
poplitibus sedeat, quam denso fascia libro,
et ride positus scaphium cum sumitur armis.
Dicite uos, neptes Lepidi caeciae Metelli
Gurgitis aut Fabii, quae ludia sumpserit umquam
hos habitus, quando ad palum gemat uxor Asyli.*

« Et leurs *endromides* tyriens, leur *ceroma* féminin, qui ne les connaît ? Qui n'a vu les entailles du poteau ? Elles le creusent à grand coup de rapière, elles l'assaillent avec leur bouclier, attentives à exécuter toute la série de commandements. Celle-là mériterait de figurer aux jeux Floraux, parmi les fanfares. Qui sait même si quelque ambition plus haute ne s'agite pas dans son cœur et si elle ne se destine pas à l'arène véritable ? Quelle pudeur peut garder une femme casquée, qui abdique de son sexe ? Elle aime la force. Pourtant elle ne voudrait pas devenir un homme : la volupté est chez nous si peu de chose ! Comme il serait glorieux pour toi, les affaires de ta femme étant mises aux enchères, qu'on exhibât un baudrier, un brassard, une aigrette, une demi-jambière pour la jambe gauche ! Quel agrément aussi, si ta jeune femme, ayant choisi un autre genre d'escrime, s'en allait vendre ses cuissards ? Et ce sont elles qui transpirent sous la robe la plus légère et dont une étoffe de soie accable la délicatesse ! Vois avec quelle ardeur émue elle assène les coups qu'on lui enseigne, de quel poids son casque pèse sur elle, comme elle reste ferme sur ses jarrets, de quelle solide écorce ses bandes sont faites ; et ris quand elle dépose tout cet attirail pour prendre certain vase. Dites-moi, ô filles de Lepidus, de Metellus l'aveugle, de Fabius Gurges, quelle femme de gladiateur s'est ainsi accoutrée ? Quand la femme d'Asylus ahane-t-elle ainsi devant le poteau ? »⁹³

Le document n'est pas facile à interpréter et nécessite un commentaire approfondi. On s'est notamment appuyé ici sur les travaux relativement récents d'Yvan Nadeau⁹⁴ et

93 JUV., VI, 246-267.

94 NADEAU 2011.

Edward Courtney⁹⁵. Les termes grecs *endromides* et *ceroma* appartiennent au champ lexical de la palestre et des compétitions athlétiques. Le premier désigne un manteau dont se couvrent les athlètes après l'effort⁹⁶ et le second peut désigner soit un onguent composé d'huile et de cire utilisé par les lutteurs, soit la terre recouvrant la palestre. Pour Courtney, l'usage de ces termes grecs est déjà un moyen d'accentuer la dérision⁹⁷. Au vers suivant, Juvénal passe du champ lexical de la palestre à celui du *ludus*, c'est-à-dire de l'école de gladiateur. Courtney et Nadeau semblent s'accorder pour voir dans *numeros* un terme technique désignant un enchaînement rythmé de mouvements qui devait être enseigné aux combattants dans les écoles de gladiateurs⁹⁸. Nadeau considère d'ailleurs que le terme résume en fait les trois actions évoquées juste avant : *vulnera pali, cauat adsiduis rudibus, scutoque lacessit*. Le *palus* désigne en effet vraisemblablement le poteau contre lequel s'entraînent les gladiateurs et la *rudis* le bâton avec lequel ils s'exercent.

La référence aux *Floralia* est troublante. S'agit-il de comparer l'activité des matrones qui s'entraînent à la gladiature à celle des mimes professionnelles et des prostituées qui se produisaient sur la scène théâtrale lors des *Floralia* ? Cela renforcerait l'idée que l'exhibition sur scène est tout aussi scandaleuse et immorale que l'exhibition dans l'arène ; par leur pratique privée les femmes décrites par Juvénal se comporteraient comme des professionnelles infâmes. Nadeau et Courtney⁹⁹ évoquent cependant une autre hypothèse qui pourrait expliquer le lien entre la pratique privée de la gladiature et les *Floralia*. On sait que ces fêtes comportaient des chasses de petits animaux¹⁰⁰ et les commentateurs ont donc imaginé qu'elles puissent également comporter de faux combats de gladiateurs, sortes de parodies mises en œuvre par des femmes. La perspective des *Floralia* semble en tout cas permettre à Juvénal de dénigrer la pratique des femmes qu'il décrit, soit en la comparant à celle des mimes et des prostituées, soit en y voyant un simulacre de combat. Mais la perspective d'une exhibition publique dans « l'arène véritable » (*uerae...harenae*) est présentée par Juvénal comme une hypothèse bien plus scandaleuse. Les femmes décrites par Juvénal ne se sont probablement pas produites en public mais le simple fait qu'elles se soient entraînées comme des professionnelles, rendant cette perspective envisageable, est déjà parfaitement scandaleux pour des femmes de ce rang.

95 COURTNEY 2013 (1980).

96 MART., *Ep.*, IV, 19.

97 COURTNEY 2013 (1980), 250.

98 NADEAU 2011, 148 ; COURTNEY 2013 (1980), 250-251.

99 NADEAU 2011, 149 ; COURTNEY 2013 (1980), 251.

100 OV., *Fast.*, V, 371 ; MART., VIII, 67.

Les vers suivants soulèvent la question du sexe des combattantes. On a remarqué que, chez les historiens Tacite et Dion Cassius, l'idée qu'une telle activité puisse être contraire au sexe féminin est totalement absente ; les considérations sociales l'emportent toujours sur les considérations de genre. Ce n'est pas du tout le cas ici. Juvénal évoque, en effet, une pudeur féminine qui serait incompatible avec le port du casque et utilise l'expression *fugit a sexu*. Juvénal n'est en fait pas le seul à souligner cette opposition entre le sexe féminin et le port des armes. Martial à propos des chasses de Titus, dans l'extrait que nous avons déjà évoqué¹⁰¹, en jouant sur l'opposition entre Mars et Vénus qui devrait être étrangère au maniement des armes, cherche à montrer le caractère exceptionnel et contraire à la nature de la performance des chasseuses. Stace dans l'extrait déjà cité et que nous commenterons plus loin utilise également l'expression *sexus rudis, insciusque ferri* pour désigner les combattantes qui interviennent dans un spectacle de Domitien¹⁰². Le sexe féminin est donc ignorant et étranger au maniement des armes. On constate ainsi une approche distincte entre les historiens d'une part et les poètes et les satiristes d'autre part. Les premiers se préoccupent surtout de la réputation des ordres supérieurs et condamnent de ce fait globalement toute pratique qui pourrait leur porter atteinte. Les seconds ont une approche sans doute plus fine de la société romaine et sont plus sensibles aux représentations sociales qui la structurent, au-delà de la simple opposition entre les ordres supérieurs et le *uulgus*.

Juvénal s'adresse ensuite à l'époux d'une de ces femmes comme pour confronter le comportement de celle-ci à l'attitude attendue d'une épouse et se lance dans la description d'une scène imaginaire dont l'absurdité et l'indignité doivent provoquer le rire du lecteur. Juvénal évoque en effet la honte de l'époux face à une épouse qui vendrait aux enchères les différents éléments de son *armatura*. On imagine que les gladiateurs célèbres en fin de carrière pouvaient ainsi s'enrichir en vendant à leurs admirateurs une partie de leur équipement. Ce qui est intéressant c'est que Juvénal fait référence à des *armaturae* précises, celle du samnite ou du *prouocator* dans un premier temps avec le *balteus*, les *manicae*, les *cristae*, le *dimidium*, puis à celle du Thrace, avec les *ocreae*¹⁰³. L'entraînement de ces femmes intègre donc parfaitement les règles et les normes de la gladiature. Dans les vers 261 à 264 Juvénal renforce encore l'idée d'une contradiction entre le comportement de ces apprenties gladiatrices et leur sexe, en achevant la description de leur entraînement viril par une

101 MART., *Spect.*, 6.

102 STAT., *S.*, IV, 53.

103 TEYSSIER 2009, 96-97 ; COURTNEY 2013 (1980), 251.

référence au *scaphium*, c'est-à-dire l'urinoir dont se servaient les femmes¹⁰⁴.

Juvénal achève cependant sa critique en précisant le statut de ces femmes. Pour pouvoir s'adonner à la pratique de la gladiature comme à un « hobby », ces femmes étaient nécessairement issues de classes sociales relativement élevées. Juvénal les appelle « filles de Lepidus, de Metellus l'aveugle et de Fabius Gurgés ». Metellus l'aveugle est un grand pontife qui perdit la vue lors de l'incendie de Rome en 241 av. J.-C., Fabius Gurgés un consul qui reçut deux fois les honneurs du triomphe en 265 et 275 av. J.-C. Il s'agit donc de grands personnages de l'histoire de Rome. Les *Lepidi* sont également une grande famille de l'ordre sénatorial. Les femmes décrites par Juvénal sont donc issues des plus grandes familles romaines. L'évocation de ces familles illustres doit évidemment permettre de renforcer le scandale et la honte provoqués par le comportement décrit par Juvénal. Elle permet également de mettre en évidence le contraste social avec d'autres femmes qui, selon Juvénal, n'osent pas, malgré leur rang bien plus modeste, se comporter de la sorte. Il compare ainsi les apprenties gladiatrices issues de la noblesse à celles qu'il appelle les *ludiae*, c'est-à-dire les femmes de gladiateurs, et, plus précisément, à l'épouse d'un certain Asylum, probablement gladiateur lui-même¹⁰⁵. Par conséquent, selon Juvénal, les matrones qui s'essayent à la gladiature ont un comportement tellement indigne que même des femmes issues des plus basses strates de la société ne se comportent pas ainsi. L'appartenance aux ordres supérieurs de la société romaine apparaît donc bien, ici aussi, plus incompatible encore que le sexe féminin avec l'activité de gladiateur.

Multiplication des attestations sous Domitien

Contrairement à ce qu'affirme Juvénal, si des femmes de l'aristocratie se produisent dans les combats de l'arène malgré le scandale que cela représente en raison de leur rang, il est probable qu'elles ne soient pas les premières à s'exhiber dans ce type de spectacles. Dion Cassius évoque d'ailleurs un cas d'exhibition de femmes dans des combats sous Néron, sans préciser leur rang¹⁰⁶. Il s'agit plus précisément de femmes éthiopiennes qui sont exhibées avec des hommes et des enfants également éthiopiens. Le but d'une telle exhibition est de manifester le pouvoir de Rome sur le monde à travers des spectacles exceptionnels mettant en scène la diversité des hommes et des bêtes sur lesquels règne Rome¹⁰⁷. Les individus exhibés sont probablement des esclaves. On pourrait éventuellement imaginer qu'il s'agisse

104 COURTNEY 2013 (1980), 252.

105 *Idem*.

106 DION CASS., LXIII, 3, 1.

107 CLAVEL-LEVEQUE 1984, 69, 78-79 ; KAZEK 2012, 252-255.

d'individus libres ayant accepté de s'exhiber en échange d'une rétribution. En tout cas, il est très peu probable que ces individus soient de rang social élevé. En effet, le statut social élevé d'une personne s'exhibant dans les spectacles est, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce travail, plus encore que son sexe dans le cas d'une femme, un objet de stupéfaction que les auteurs manquent rarement de souligner.

Les témoignages de trois auteurs semblent indiquer que le phénomène se généralise sous Domitien :

Spectacula assidue magnifica et sumptuosa edidit non in amphitheatro modo, uerum et in circo; ubi praeter sollemnes bigarum quadrigarumque cursus proelium etiam duplex, equestre ac pedestre, commisit; at in amphitheatro nauale quoque. Nam uenationes gladiatorum et noctibus ad lychnuchos; nec uirorum modo pugnas, sed et feminarum.

« Il donna constamment des spectacles très coûteux et magnifiques, non seulement dans l'amphithéâtre, mais encore dans le cirque, où, indépendamment des courses traditionnelles de biges et de quadriges, il fit livrer deux combats, l'un entre fantassins, l'autre entre cavaliers ; dans l'amphithéâtre, il donna également une bataille navale. Je ne parle pas des chasses et des luttes de gladiateurs, qui avaient lieu même la nuit, aux lumières, ni des batailles que se livraient non seulement des hommes mais aussi des femmes. »¹⁰⁸

Ce premier passage est extrait du paragraphe que Suétone consacre aux spectacles donnés par Domitien. Cette synthèse sur les rapports entretenus par les différents empereurs avec les spectacles est un passage obligé dans les *Vies* de Suétone. Elle ne donne jamais un compte rendu précis des différents spectacles donnés par les empereurs, mais plutôt une vue d'ensemble. Les combats de femmes peuvent aussi bien avoir été un cas isolé sous le règne de Domitien qu'un phénomène récurrent. Ils sont en tout cas, pour l'auteur, un des aspects à retenir du règne de Domitien et de sa conduite dans ce domaine :

Πολλάκις δὲ καὶ τοὺς ἀγῶνας νύκτωρ ἐποίει, καὶ ἔστιν ὅτε καὶ νάνους καὶ γυναῖκας συνέβαλλε.

« Souvent il donnait de nuit les combats, et parfois il mettait aux prises des nains et des femmes. »¹⁰⁹

Dion Cassius confirme l'information fournie par Suétone en apportant des précisions concernant la nature des combats dans lesquels intervenaient les femmes sous Domitien : il s'agirait de combats les opposants à des nains. Il précise également le contexte de ce type d'exhibition qui aurait eu lieu à l'occasion des fréquents combats nocturnes organisés par cet empereur. En effet, l'évocation de Dion Cassius s'insère dans la description de l'année 89 ap. J.-C. mais semble porter plus généralement sur le règne de Domitien. Le témoignage de

108 SUET., *Dom.*, 4, 1-2.

109 DION CASS., LXVII, 8, 4.

Stace à propos des spectacles offerts par Domitien pour les calendes de décembre précise encore l'évocation de Dion Cassius :

*Hos inter fremitus novosque luxus
spectandi levis effugit voluptas:
stat sexus rudis, insciusque ferri
ut pugnas capit improbus uiriles!
credas ad Tanain ferumque Phasim
Thermodontiacas calere turmas¹.
hic audax subit ordo pumilorum,
quos natura brevis statim peracta
nodosum semel in globum ligauit.
edunt uulnera conseruntque dextras
et mortem sibi (qua manu!) minantur.
ridet Mars pater et cruenta Virtus*

« Au milieu d'un tel enthousiasme et de ces splendeurs inouïes le plaisir léger du spectacle est près de s'envoler : mais voici en garde le sexe étranger au maniement du fer ; avec quel acharnement il s'attache à des luttes viriles ! On croirait voir, sur les bords du Tanaïs ou du Phase, s'échauffer au combat les escadrons du Thermodon. Puis se présente le hardi corps de bataille des nains : une constitution, aussitôt poussées à son terme, a lié une fois pour toutes leur petitesse en une masse noueuse. Ils font des blessures, ils engagent des batailles, et – de quel poing ! – se menacent de mort. Ils prêtent à rire au divin Mars et à la valeur sanglante. »¹¹⁰

La fonction humoristique de cette performance très particulière est bien mise en avant par la dernière phrase de Stace : « *ridet Mars pater et cruenta Virtus* ». Les combattants ne sont pas appréciés pour la qualité de leur performance mais parce que leur sexe et leur constitution sont considérés comme inappropriés et contraires aux normes des combats de gladiateurs. Ce décalage provoque le rire. La performance semble donc être une caricature de combat, ce qui ne signifie pas nécessairement que les combattants sont des amateurs sans formation sérieuse.

Jusqu'ici les témoignages littéraires laissent donc percevoir essentiellement des épisodes très exceptionnels qui eurent lieu dans des contextes précis : certains jeux de Néron qui semblent concerner d'une part des membres de l'aristocratie et d'autre part des étrangers, probablement de rang servile, dans une mise en scène spécifique visant à représenter la domination de Rome sur le monde ; une chasse pour l'inauguration de l'amphithéâtre Flavien, sous Titus ; et certains jeux sous Domitien qui semblent avoir eu avant tout une dimension caricaturale. Il n'est donc pas évident, à partir de ces exemples, d'affirmer qu'il existait de vraies professionnelles de l'arène. Les femmes issues de l'aristocratie ne peuvent en aucun cas être considérées comme des professionnelles même si cela ne signifie pas pour autant que

110 STAC., I, 6, 51-62.

leur entraînement n'était pas sérieux ou que leurs compétences n'étaient pas réelles. Les éthiopiennes de Néron, les chasseuses de Titus, et les femmes qui combattirent des nains sous Domitien étaient vraisemblablement rémunérées et entraînées. Mais si leur exhibition est restée exceptionnelle, peut-on vraiment parler de gladiatrices ou de chasseuses professionnelles ? Cependant, peut-on imaginer que des femmes entraînées ne se soient produites qu'une seule fois ? L'investissement financier pour ces femmes comme pour les différents individus intervenant dans l'organisation de ces spectacles aurait-il été rentable ? Il est difficile de répondre. Lorsqu'on intègre à la réflexion les documents épigraphiques comme le sénatus-consulte de Larinum, l'inscription funéraire d'Hostilianus et le relief d'Halicarnasse, on est contraint de rester prudent malgré la multiplication des occurrences : le relief d'Halicarnasse atteste peut-être une réalité exclusivement grecque ; le sénatus-consulte de Larinum emploie des formules juridiques très générales qui ne témoignent pas nécessairement de l'existence de pratiques réelles¹¹¹, et l'inscription d'Hostilianus est très lacunaire.

Diffusion et persistance de ces pratiques jusqu'au règne de Septime Sévère

Les deux derniers documents littéraires du corpus permettent cependant de renforcer l'idée que la gladiature féminine n'était pas seulement un phénomène exceptionnel limité à quelques rares célébrations impériales. Or, à partir du moment où ce phénomène, bien que limité, n'est plus une exception, il est probable qu'il s'intègre dans les structures normales de la gladiature. On constate notamment que le thème de la gladiature féminine se diffuse dans la culture latine sous la forme d'un phénomène qui, sans être exceptionnel, reste relativement rare et donc digne d'être remarqué. Ainsi, l'un des personnages du *Satyricon* de Pétrone affirme que l'éditeur des spectacles prévus prochainement dans la cité y exhibera sans doute son *essedaria*¹¹². L'*essedarius* est un type de gladiateur bien identifié qui combat sur un char. Le récit de Pétrone est une création imaginaire et l'*essedaria* peut très bien être avoir été inventée de toutes pièces à partir de sa version masculine bien attestée. Cependant cela signifie tout de même que le fait de voir se produire des femmes dans des combats de gladiateurs en dehors de Rome et des spectacles de l'empereur n'est pas quelque chose d'inconcevable. La pratique de la gladiature par les femmes semble ainsi rester un phénomène relativement rare mais pas complètement exceptionnel sous l'Empire et jusqu'au III^e siècle.

111 L'idée que la législation aurait pu avoir un aspect purement spéculatif est hautement improbable cependant ce document intègre dans une même législation des individus de sexes différents et des pratiques différentes, ce qui empêche d'affirmer avec certitude que les individus des deux sexes étaient effectivement concernés par l'ensemble des pratiques prohibées.

112 PETR., 45, 7.

Un dernier témoignage littéraire révèle en effet la continuité d'une telle pratique : en 200 ap. J.-C., Septime Sévère aurait adopté un édit interdisant aux femmes de combattre (*μονομαχεῖν*), dans des circonstances qu'il convient de préciser :

Ἐγένετο δ' ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις καὶ ἀγὼν γυναικῶν, ἐν ᾧ τοσοῦτον πλῆθος ἀθλητῶν ἀναγκασθὲν συνῆλθεν ὥσθ' ἡμᾶς θαυμάσαι πῶς αὐτοὺς τὸ στάδιον ἐχώρησε. Καὶ γυναῖκες δὲ ἐν τῷ ἀγῶνι τούτῳ ἀγριώτατα ἀλάμεναι ἐμαχέσαντο, ὥστε καὶ ἐς τὰς ἄλλας πάνυ ἐπιφανεῖς ἀπ' αὐτῶν ἀποσκώπτεσθαι· καὶ διὰ τοῦτ' ἐκωλύθη μηκέτι μηδεμίαν γυναῖκα μηδαμόθεν μονομαχεῖν.

« Il y eut aussi, en ces jours-là, une lutte de femmes, où se trouva réuni par contrainte un si grand nombre d'athlètes, que nous fûmes surpris que la lice pût les contenir. Les femmes, dans cette lutte, courant en groupes désordonnés, combattirent avec tant d'acharnement qu'elles furent l'occasion d'injures à l'adresse des matrones les plus illustres ; ce qui fit qu'on défendit qu'aucune femme, à l'avenir, quelle que fût son origine, combattît en gladiateur. »¹¹³

Ce document a fait l'objet d'une correction essentielle qu'il convient d'expliquer dès à présent¹¹⁴. Le texte et la traduction proposés ci-dessus sont ceux édités par E. Gros. La leçon des manuscrits donne en fait dans la première phrase *ἀγὼν γυναικός*. Le texte se trouve cependant nettement corrompu et l'expression qu'il faudrait traduire par « une compétition de la femme », n'est évidemment pas satisfaisante sur le plan grammatical. Il est par ailleurs impossible de maintenir le terme *γυναικός* même avec la correction grammaticale *ἀγὼν γυναικῶν*, « une compétition de femmes »¹¹⁵, proposée par E. Gros, car une série de termes masculins employés dans la même phrase entre en contradiction avec l'idée d'une compétition réservée aux femmes. Ainsi les termes *ἀθλητῶν*, au génitif masculin pluriel, et *αὐτοὺς*, à l'accusatif masculin pluriel, désignent les athlètes ayant participé à cette compétition. Si des femmes participent bien à cet *ἀγὼν*, comme le précise la suite de l'extrait, il ne leur était vraisemblablement pas réservé. Ursul Philip Boissevain a donc proposé, dans son édition du texte de Dion Cassius, la correction *ἀγὼν γυμνικός* qui présente le double avantage d'être acceptable sur le plan paléographique et d'être renforcé par l'usage des termes *στάδιον* et *ἀθλητῶν* qui semblent confirmer que nous sommes là dans le contexte d'une compétition gymnique. Si le terme *ἀγὼν* possède un sens général de lutte ou de compétition, on verra que Dion Cassius pouvait utiliser spécifiquement l'expression *γυμνικός ἀγὼν* pour désigner des jeux athlétiques¹¹⁶. Il l'emploie d'ailleurs plus précisément pour désigner les jeux grecs instaurés par Néron¹¹⁷.

113 DION CASS., LXXV, 16.

114 Je remercie sincèrement le professeur Cesare Letta qui a eu la gentillesse de me transmettre les précieuses informations nécessaires à la compréhension de ce document et de l'histoire de son édition.

115 Cette correction est proposée dès le XVI^e siècle par F. Sylburg dans son édition de Xiphilin.

116 DION CASS., LIII, 1, 5. Sur cet emploi du terme *ἀγὼν*, voir chapitre 4, p. 502.

117 DION CASS., LXI, 21.

D'un autre côté, le verbe utilisé par Dion Cassius pour désigner l'activité désormais interdite aux femmes est *μονομαχεῖν* qui, lui en revanche, n'est utilisé par Dion Cassius que dans le contexte d'un combat de gladiateurs¹¹⁸. Il faut cependant prendre en compte la formulation précise de Dion Cassius dont ne rend pas bien compte la traduction d'Etienne Gros. En effet, après avoir évoqué la participation massive des athlètes à cette compétition, Dion Cassius mentionne en fait un épisode précis qui eut lieu « au cours de cette compétition » (*ἐν τῷ ἀγῶνι τούτῳ*) et qui paraît concerner spécifiquement les femmes. Celles-ci, nous dit-il, « combattirent si sauvagement (*ἀγριώτατα ἀλάμεναι ἐμαχέσαντο*) qu'on hua des femmes particulièrement illustres en dehors d'elles (*ὥστε καὶ ἐς τὰς ἄλλας πάνυ ἐπιφανεῖς ἀπ' αὐτῶν ἀποσκώπτεισθαι*) ». Dion Cassius précise qu'il fut désormais « interdit » (*ἐκωλύθη*) aux femmes, « quelle que soit leur origine » (*μηδαμόθεν*) de « combattre » (*μονομαχεῖν*). L'anecdote est peu claire et semble sous-entendre que les insultes proférées par la foule à l'encontre des combattantes se soient attachées à leur sexe et aient par conséquent affecté des « femmes illustres », c'est-à-dire des matrones issues des ordres supérieurs, présentes dans le public mais qui ne combattaient pas. Dion Cassius paraît donc évoquer un épisode foncièrement misogyne au cours duquel le public masculin n'aurait plus fait de distinction entre des femmes de positions sociales très différentes. Cela paraît tout à fait étonnant dans une société où les distinctions sociales l'emportent souvent sur les distinctions de genre. L'étrangeté de cette anecdote s'explique sans doute par le fait que le texte de Dion Cassius a été ici abrégé par Xiphilin. Le texte initial comportait peut-être la cause précise ayant provoqué l'adoption de ce nouvel interdit. Quoi qu'il en soit, ce document semble indiquer que la pratique de la gladiature était devenue relativement courante avant son interdiction au début du III^e siècle ap. J.-C.

Deux témoignages iconographiques complémentaires

Avant de conclure, on peut ajouter à ce dossier deux documents iconographiques difficiles à dater et à interpréter précisément mais qui témoignent manifestement de la diffusion dans la culture romaine d'un goût pour le motif de la femme gladiatrice, ou du moins de la femme guerrière. Le premier document est un fragment de médaillon d'applique trouvé à Arles en 1951, conservé au Musée Lapidaire d'Arles et édité par Pierre Wuillemier et Amable Audin en 1952¹¹⁹. La scène représentée sur le médaillon est de nature érotique : on y voit une femme nue, armée d'un bouclier de taille moyenne et d'un glaive droit, chevauchant

118 Voir chapitre 4, p. 400.

119 WUILLEMIER – AUDIN 1952, 56, n°74.

un homme nu. Le médaillon porte l'inscription [---]*scutus est* qui a été intégrée [*orte*] *scutus est*, par comparaison avec d'autre médaillon du même type. Jean Taillardat a proposé une explication de cette formule¹²⁰. Le terme *orte* apparaît à plusieurs reprises sur deux types de médaillons recensés par Wuillemier et Audin ; les scènes de cirque représentant un aurige vainqueur¹²¹ et les scènes érotiques¹²². Pour Taillardat, le terme viendrait du grec *ὀρθήν* qui signifie « sans détour, vite ». Il s'agirait donc d'un encouragement propre au monde du cirque et transposé dans la sphère érotique. De manière à filer la métaphore du cirque, il propose également de voir dans *scutus* l'abréviation de *ex-secutus*, qui signifie littéralement « il est suivi de près ».

L'expression est effectivement assez adaptée au monde du cirque mais le seul autre médaillon d'applique représentant une scène du cirque et portant peut-être cette formule est en fait très lacunaire¹²³. La théorie de Taillardat semble donc fragile. Éric Teyssier propose lui de voir dans le terme *scutus* une référence au bouclier (*scutum*) qui permet d'identifier un gladiateur¹²⁴. En effet, les différents types de gladiateurs à Rome se distinguent par leur armement et notamment par la taille de leur bouclier avec une opposition nette entre la *parma* de petite taille, portée notamment par les gladiateurs thraces, et le *scutum* de grande taille, porté par les mirmillons¹²⁵. Un autre élément suggère dans cette scène une référence aux combats de gladiateurs : l'homme lève l'index et l'auriculaire déformant ainsi sur un registre licencieux le geste que le gladiateur vaincu adresse à l'éditeur des jeux et que l'on retrouve fréquemment dans l'iconographie¹²⁶. On est donc tenté de voir dans cette femme une gladiatrice. Cette représentation confirme en tout cas l'idée que la présence des femmes dans les spectacles de gladiateurs comportait vraisemblablement une dimension érotique.

Enfin, Alfonso Manas a proposé en 2011 de réinterpréter une statuette en bronze du I^{er} siècle ap. J.-C. conservée au *Museum für Kunst und Gewerbe* de Hamburg non plus comme la représentation d'une athlète aux bains, mais comme celle d'une gladiatrice victorieuse¹²⁷. La femme porte uniquement une sorte de culotte de type *subligaculum*, regarde vers le sol et lève son bras gauche portant un objet incurvé. Elle porte une sorte de bandage autour de son genou gauche. La jambe droite est perdue. Les spécialistes ont interprété cette femme comme

120 TAILLARDAT 1998, 87-93.

121 WUILLEMIER – AUDIN 1952, 81, n°118 ; probablement 83, 124.

122 WUILLEMIER – AUDIN 1952, 54, n°70 ; 56, n°75.

123 WUILLEMIER – AUDIN 1952, 83, 124 : [---]*te Prasini*[---]*us est*.

124 TEISSYER 2009, 429-430.

125 TEISSYER 2009, 124-126.

126 TEISSYER 2009, 341-362.

127 MANAS 2011.

une athlète et l'objet comme une *strigilis* c'est-à-dire une sorte de racloir utilisé pour racler la peau après le bain. A. Manas avance plusieurs arguments qui semblent assez pertinents¹²⁸. Il insiste notamment sur la position de la femme qui correspond parfaitement au geste de victoire adopté par les gladiateurs, le bras levé le regard en direction de l'adversaire vaincu. Une telle position prend davantage de sens dans le contexte d'un combat de gladiateurs que dans celui d'une scène de bain et si l'objet ainsi brandi est une *sica*, le glaive recourbé utilisé par les gladiateurs thraces, et non une *strigilis*. Par ailleurs, la tenue portée par cette femme est assez proche de celles portées par les gladiatrices d'Halicarnasse (*subligaculum*, poitrine nue) alors que les athlètes concourent normalement torse couvert à l'exception d'un sein¹²⁹. Enfin, Manas assimile le bandeau que porte cette femme au genou aux *fasciae* que portent fréquemment les gladiateurs sur les représentations iconographiques, soit par protection soit par mode¹³⁰. On ne retrouve jamais cet élément dans la tenue des athlètes. On est donc tenté de suivre Manas dans son interprétation de ce document.

Si l'on admet que ces deux documents iconographiques représentent des combattantes de l'arène, cela signifie que la pratique de la gladiature par les femmes est un thème qui s'est diffusé dans la culture romaine. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène insignifiant. Dans ses travaux récents sur la gladiature et les chasses en Gaule, Kevin Alexandre Kazek, par un examen rigoureux de la documentation iconographique, semble être parvenu à identifier deux autres exemples de femmes figurées en plein combat dans des spectacles de l'arène¹³¹. Il est probable que nous continuerons à découvrir des cas similaires. Malheureusement, en l'état actuel de la documentation, les professionnelles de l'arène restent des anonymes qu'il est impossible d'appréhender par la démarche prosopographique.

C) Une absence des femmes au cirque ?

Puisque les femmes s'exhibaient dans les spectacles de l'arène, on comprend mal pourquoi elles sont parfaitement absentes de la documentation relative aux courses du cirque. Il n'existe en effet aucune attestation de femme aurige dans les sources, pourtant abondantes, aussi bien littéraires qu'épigraphiques. Faute de sources, on est contraint de conclure que les femmes ne participaient probablement pas aux courses de char dans le cirque. En effet, si occasionnellement des femmes s'étaient produites dans de telles performances, les auteurs

128 MANAS 2011, 2740-2742.

129 SERWINT 1993, 407-08 ; MANAS 2011, 2743, fig. 8.

130 MANAS 2011, 2742, fig. 7 ; 2743, fig. 9.

131 KAZEK 2012, 140.

anciens auraient vraisemblablement pris la peine de mentionner ces épisodes pour leur caractère exceptionnel. D'un point de vue contemporain et profane, il pourrait pourtant sembler moins « viril » de conduire un char que de combattre en public, la guerre étant une affaire d'homme. Outre qu'un tel jugement reposerait sur des représentations modernes inadaptées à l'Antiquité, il faut certainement apporter ici une explication technique à l'absence des femmes dans les courses de char.

Faute de matériel archéologique, l'abondante iconographie relative aux courses du cirque permet de se faire une idée assez précise de ce à quoi ressemblaient ces performances spectaculaires. À l'occasion d'une exposition à Lattes en 1990, un grand nombre de problématiques propres au monde du cirque ont été discutées dans un ouvrage collectif dirigé par Christian Landes et qui fait encore autorité sur de nombreux aspects¹³². Michel Molin, s'appuyant sur l'iconographie y propose une réflexion sur les aspects les plus techniques de ces performances, à savoir la forme et le fonctionnement des chars¹³³. Les chars de course romains étaient des véhicules de taille modeste, légers et souples¹³⁴. Il s'agissait d'une simple planche reposant sur deux roues et dont le bord avant remontait à hauteur des chevilles du cocher. Fabricia Fauquet a proposé dans un ouvrage collectif plus récent, dirigé par Jocelyne Nelis-Clément et Jean-Michel Roddaz et consacré au *Cirque et son image*¹³⁵, une synthèse sur le déroulement des courses de char¹³⁶. Dans le cadre de ce travail elle a réalisé, en collaboration avec l'Institut Ausonius, une modélisation du char de course romain qui permet de s'en faire une représentation assez précise¹³⁷. Ce modeste dispositif était généralement attelé à quatre chevaux mais, sous l'Empire, les attelages de six ou sept chevaux ne sont pas rares¹³⁸. On imagine alors à quel point la conduite d'un tel attelage devait être périlleuse et reposait en grande partie sur la force physique. L'iconographie indique par ailleurs que les auriges, afin de tenir les rênes des quatre chevaux en même temps que le fouet, devaient nouer ensemble les rênes autour de leur taille afin qu'elles restent tendues et qu'ils puissent diriger les chevaux avec une seule main. Les auriges portaient un poignard pour pouvoir trancher ces rênes en cas de danger. La force nécessaire pour résister à la pression que quatre chevaux en pleine vitesse devaient exercer sur le corps du cocher devait être exceptionnelle. Le fait que les femmes ne semblent pas avoir participé à ce type de performances alors qu'elles

132 LANDES 1990.

133 MOLIN 1990.

134 MOLIN 1990, 150.

135 NELIS-CLEMENT – RODDAZ 2008.

136 FAUQUET 2008.

137 FAUQUET 2008, 269.

138 MOLIN 1990, 152.

participaient à celles de l'arène s'explique sans doute en partie par une simple question de force physique.

Mais cet argument est loin d'être satisfaisant. Alors que la plupart des recherches sur le cirque s'intéressent à l'édifice et à son fonctionnement, Jocelyne Nélis-Clément, dans une synthèse sur les métiers du cirque et donc sur les acteurs qui interviennent dans la réalisation de ces spectacles¹³⁹, a mis en évidence plusieurs éléments qui révèlent les limites de cet argument. Tout d'abord, dans sa notice sur les cochers, Nélis-Clément évoque le cas d'un *agitor* nommé Crescens qui n'a que treize ans lorsqu'il remporte sa première victoire¹⁴⁰. Un *agitor* est un aurige qui conduit un char standard, attelé à quatre chevaux par opposition aux *auriga* qui ne conduisaient que des biges. Il n'est pas absolument certain que Crescens ait conduit un quadriges dès sa première victoire. Cependant, pour en porter le titre, il est probable qu'il l'ait fait durant la majeure partie de sa carrière. Si la constitution d'un jeune homme de treize ans lui permettait de conduire un char à deux ou même à quatre chevaux et de remporter la victoire, il paraît difficile d'affirmer que celle d'une femme adulte ne le permettait pas.

Par ailleurs, les *agitatores* ne sont pas les seuls professionnels du cirque. Nélis-Clément propose en effet une liste de professionnels variés qui participaient à l'organisation des courses mais aussi se produisaient dans des courses distinctes. Elle mentionne ainsi les *spartores* et les *hortatores* dont les fonctions respectives étaient de rafraichir les chevaux en les arrosant et de les encourager¹⁴¹, mais surtout les *desultores* qui se produisaient dans des performances hippiques acrobatiques¹⁴². Ces performances étaient des compétitions dans lesquelles les cavaliers devaient sauter de leur cheval, soit pour finir la course à pied, soit pour changer de cheval. On ne voit pas pourquoi des femmes n'auraient pas pu se produire dans ce type de performance qui repose manifestement davantage sur la souplesse et les compétences hippiques que sur la force. Nous n'avons cependant pas plus de trace de femmes exerçant le métier de *desultor* que de femmes exerçant celui d'*agitor* et force est de constater que ce milieu professionnel devait leur être fermé.

139 NELIS-CLEMENT 2002. Sur les carrières des cochers et le fonctionnement en factions des courses voir également THUILLIER 2012.

140 NELIS-CLEMENT 2002, 273. *CIL*, VI, 10050 : Crescens est mort, selon son épitaphe à 21 ans. Il se produit pour la première fois sous le consulat de Messala lors de l'anniversaire du divin Nerva en 115 ap. J.-C. Il court ensuite 686 fois entre cette date et l'anniversaire du divin Claude sous le consulat de Glabrio en 124 ap. J.-C. L'interruption de son activité s'explique probablement par son décès prématuré, ce qui signifie qu'il avait 21 ans en 124 ap. J.-C. et donc entre 12 et 13 ans en 115 ap. J.-C.

141 NELIS-CLEMENT 2002, 278-282.

142 NELIS-CLEMENT 2002, 290.

Cependant, les femmes ne sont pas complètement absentes du cirque. Parmi l'important personnel qui participe au bon déroulement des courses, tel que les arbitres et les palefreniers, on peut également citer les musiciens dont le rôle est essentiel puisqu'ils accompagnent et rythment les différents moments de la course, mais aussi les danseurs qui agrémentent ces spectacles¹⁴³. Même si nous n'en avons aucune attestation, il n'y a pas de raison qu'une femme comme Aelia Sabina¹⁴⁴ ait pu se produire comme organiste dans l'arène, mais qu'aucune femme ne se soit produite comme musicienne dans le cirque. Par ailleurs, la présence de danseuses aux cirques est attestée dans la documentation littéraire. Il convient ainsi de citer la danseuse et musicienne Quintia¹⁴⁵ qui est qualifiée dans les *Priapées* de « *Magno notissima Circo* », comme si l'attention des spectateurs se portait davantage sur elle que sur les courses. Nelis-Clément souligne, par ailleurs, que le cirque a pu parfois accueillir d'autres performances que celles qui lui sont propres¹⁴⁶, en particulier pour compenser l'absence d'autres lieux de spectacles. Ainsi, les compétitions athlétiques et les chasses ont fréquemment eu lieu dans le cirque, surtout avant la construction de l'amphithéâtre flavien et du stade de Domitien¹⁴⁷. Dans de telles performances, il n'est pas inenvisageable que des femmes se soient produites ponctuellement. Rappelons par ailleurs que dans un extrait de Dion Cassius que nous avons déjà commenté, celui-ci évoque la participation des hommes et des femmes des ordres équestre et sénatorial aux spectacles du théâtre, du cirque et de l'amphithéâtre¹⁴⁸. Faut-il en conclure que certaines femmes de l'aristocratie se produisirent dans les courses du cirque ? Comme pour les combats de gladiateurs, l'affirmation est rendue difficile par la formulation globale dans laquelle Dion Cassius intègre des individus différents et des types de performances différents.

Les spectacles du cirque se distinguent donc des spectacles du théâtre et de l'amphithéâtre dans notre étude car l'exhibition de femmes y reste extrêmement marginale, alors que leur présence est bien attestée au théâtre et à l'amphithéâtre. Cependant, seules les professionnelles du théâtre, les musiciennes et les danseuses disposent d'une visibilité suffisante pour être intégrées à une prosopographie des professionnelles des spectacles.

143 NELIS-CLEMENTS 2002, 289.

144 Voir prosopographie n° 45.

145 Voir prosopographie n° 41.

146 NELIS-CLEMENT 2002, 294-295.

147 SUET., *Aug.*, 43, 2 et 4 ; *Cal.*, 18, 5 ; *Claud.*, 21, 6 ; DION CASS., LX, 7.

148 DION CASS., LXI, 17, 3 : ὅτι καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιωματοῦ ἐς τὴν ὀρχήστραν καὶ ἐς τὸν ἵππόδρομον τό τε θέατρον.

D) Pourquoi une ouverture des spectacles aux femmes ?

Avant de terminer cette première mise au point sur la place des femmes dans les spectacles romains, il convient d'introduire une dimension chronologique en s'interrogeant sur les raisons qui expliquent l'ouverture de ces spectacles aux femmes. En effet, la présence des femmes n'est pas une composante intrinsèque des spectacles romains qui remonterait à leurs origines. Tite-Live dans son exposé sur l'introduction du théâtre à Rome ne mentionne que des artistes masculins¹⁴⁹. On l'a dit, la comédie et la tragédie classiques n'étaient pas ouvertes aux femmes et le premier genre théâtral à part entière qui semble s'ouvrir aux femmes est le mime qui se développe et s'institutionnalise au début du I^{er} siècle av. J.-C. à Rome. Enfin, l'inscription d'Hostilianus commentée ci-dessus atteste bien la dimension innovante qu'un spectacle comprenant des combats de femmes pouvait revêtir encore au II^e siècle ap. J.-C. Quelles sont les raisons qui peuvent expliquer cette ouverture progressive d'un milieu professionnel très spécifique et surtout d'un espace public bénéficiant d'une visibilité exceptionnelle, aux femmes à partir du début du I^{er} siècle av. J.-C. ?

Ce phénomène s'explique tout d'abord par la professionnalisation, la diversification et la massification des spectacles qui s'accélérent au I^{er} siècle av. J.-C. Il convient d'ailleurs de remarquer que les femmes ne sont pas les seuls individus issus des marges de la société romaine qui accèdent, grâce au renouvellement des spectacles, à un espace public attractif et à un milieu professionnel dynamique. Le succès de la pantomime permet en effet à des individus d'origine servile de faire des carrières exceptionnelles ; certains vont jusqu'à recevoir les ornements décurionaux¹⁵⁰. Les jeux existent avant le I^{er} siècle av. J.-C. mais ils n'ont pas la même ampleur : d'abord, le nombre d'individus concernés est bien moindre ; ensuite les gladiateurs sont essentiellement des prisonniers et non des professionnels¹⁵¹ ; enfin, au théâtre, on ne connaît pas de grande « vedette » avant Q. Roscius, contemporain de Cicéron. Le développement de ces professions qui deviennent attractives, même si elles restent extrêmement déconsidérées et soumises à l'infamie, s'explique par la massification des spectacles (multiplication des jours de fêtes et de la durée des spectacles)¹⁵² mais aussi par leur diversification, encouragées qu'elles sont par le pouvoir romain afin de répondre aux goûts d'une population habituée à la surenchère des hommes politiques à la fin de la

149 LIV., VII, 2.

150 *CIL*, X, 1727 ; *AE*, 1888, 126 ; *CIL*, XIV, 4254 ; *AE*, 1953, 188.

151 TEYSSIER 2009, 70. Même si G. Ville, s'appuyant sur un témoignage de Tite-Live (*LIV.*, XXVIII, 21, 2-3), affirme que les premiers professionnels apparaissent dès la fin du III^e siècle av. J.-C. (VILLE 1981, 47).

152 DUPONT 1985, 21-22.

République. On peut, à cet égard, citer l'exemple de M. Scaurus évoqué à plusieurs reprises par Cicéron¹⁵³, et celui de César qui s'endette pour les spectacles de son édilité. César puis Auguste ont, par ailleurs, les moyens financiers de surpasser largement la libéralité des magistrats des dernières décennies de la République et ont tout intérêt à le faire ; développer et structurer les spectacles permet notamment à Auguste de les contrôler et de s'assurer un média efficace à Rome et dans l'empire¹⁵⁴.

Or, un spectacle qui surpasse les précédents joue sur le nombre de combattants et d'artistes, sur la durée des représentations, mais aussi sur leur diversité, le caractère spectaculaire des mises en scène et des techniques¹⁵⁵ qui passe notamment par le développement de la musique, du chœur, des danses¹⁵⁶, sur l'émulation¹⁵⁷, et surtout sur le caractère innovant. En effet, le souci de toujours montrer sur scène l'exceptionnel, l'exotique, le jamais vu¹⁵⁸, est un véritable *topos* de la littérature sur les spectacles. Or, l'exceptionnel sur scène ou dans l'arène, ce peut être des nobles¹⁵⁹, de très vieux acteurs¹⁶⁰, des nains¹⁶¹, des combattants du monde entier¹⁶², de nouvelles espèces animales¹⁶³ et des femmes. Celles-ci apparaissent donc comme élément de diversité et d'innovation dans les spectacles notamment dans les spectacles de gladiateurs : pour les auteurs de l'inscription funéraire d'Hostilianus à Ostie, le fait d'avoir exhibé des femmes dans l'arène (*mulieres [a]d ferrum dedit*) est exceptionnel et donc digne d'être mentionné dans un monument consacré à la mémoire du défunt¹⁶⁴.

153 CIC., *Off.*, II, 57; *Sest.*, 115; VAL. MAX., II, 4, 6-7.

154 CLAVEL-LEVEQUE 1984, 17-19; GARELLI 2006, 168-173.

155 CIC., *Fam.*, VI, 1, 2.

156 Pour la musique : HIER. *Chron. a. Abr.* 189 ; OV., *Fast.*, III, 535. Pour la danse : CIC., *Cael.*, 65 ; PLIN., VII, 159. La danse et la musique dans le mime sont également bien attestées par les précisions scénographiques qui apparaissent dans le fragment du mime *Charition* retrouvé sur le papyrus *P. Oxy.* 413 (commentaire et traduction, ANDREASSI 2001, 38-49).

157 Cela explique notamment la nécessité de structurer les spectacles, dans la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C., pour permettre des compétitions entre acteurs (TAC., *An.* I, 54, 2 ; MACR., II, 7, 8), entre équipes du cirque (SUET., *Cal.* 30) et entre types de gladiateurs (SUET., *Cal.*, 55). L'idée que les phénomènes d'émulation au sein des spectacles aient pu être favorisés par le pouvoir impérial a notamment été soulevée par Ruth Webb (WEBB 2012, 245) à partir de la fameuse anecdote de Dion Cassius selon laquelle le danseur Pylade aurait rappelé à l'empereur Auguste que les désordres provoqués par les compétitions de pantomimes le servaient en détournant les citoyens des questions politiques (DION CASS., LIV, 17, 5).

158 Les sources grecques utilisent également le terme *thaumaston*, comme pour les phénomènes naturels, les curiosités de la nature.

159 Voir deuxième partie.

160 PLIN., VII, 158.

161 STAT., *S.*, VI, 57 ; DION CASS., LXVII, 8.

162 DION CASS., LI, 22, 4.

163 César aurait ainsi été le premier à montrer des girafes (DION CASS., XLIII, 22).

164 *CIL*, XIV, 4616 [frg. A] ; 5381 [frg. B] ; FORA 1996, 64-66, 79 ; CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2006, 289-290.

Enfin, l'ouverture du mime aux femmes s'explique aussi sans doute par un goût réel du public romain pour les exhibitions plus ou moins érotiques de femmes sur la scène théâtrale. En effet, l'épisode de la *nudatio mimarum* lors des *Floralia* est présenté par les auteurs comme une tradition extrêmement populaire¹⁶⁵. Cette tradition d'exhibition de femmes se déshabillant sur scène lors des fêtes de Flora, nous est en fait connue par une anecdote rapportée par Valère Maxime et qui se serait déroulée pendant les jeux Floraux donnés par Caius Messius qui fut édile curule en 55 av. J.-C. :

Eodem ludos Florales quos Messius aedilis faciebat spectante, populus ut mimae nudarentur postulare erubuit. quod cum ex Fauonio amicissimo sibi, una sedente cognosset, discessit e theatro ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret. quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus, priscum morem iocorum in scaenam reuocauit, confessus plus se maiestatis uni illi tribuere quam sibi uniuerso uindicare.

« Le même Caton, assistant aux Jeux Floraux organisés par Messius pendant son édilité, le peuple n'osa pas demander aux mimes de se mettre nues sur la scène. Mais quand Favorinus, l'un de ses meilleurs amis, qui y était avec lui, le lui fit remarquer, il partit du théâtre pour que sa présence ne gênât pas le déroulement habituel du spectacle. Les spectateurs accompagnèrent son départ d'énormes applaudissements puis firent reprendre sur la scène la vieille tradition des divertissements, avouant qu'ils attribuaient plus de dignité à ce seul homme qu'ils n'en réclamaient pour le groupe qu'ils formaient. »¹⁶⁶

Il est donc question dans ce passage d'un divertissement traditionnel ancien (*priscum morem iocorum*) qui consiste en une mise à nue (*nudarentur*) des comédiennes (*mimae*) se produisant sur scène à l'occasion des *Floralia*. Cette anecdote révèle la dualité du public romain et une forte tension socioculturelle au sein de la société romaine polarisée par les spectacles : la performance qui est pourtant présentée comme une tradition des divertissements romains très appréciée par le peuple, apparaît en même temps indigne de l'homme politique qui incarne la vertu civique romaine par excellence, Caton. La conclusion du passage est significative : Valère Maxime affirme en effet que par ses applaudissements les spectateurs reconnaissaient d'une certaine façon qu'ils « attribuaient plus de dignité à ce seul homme qu'ils n'en réclamaient pour le groupe qu'ils formaient » (*confessus plus se maiestatis uni illi tribuere quam sibi uniuerso uindicare*). Martial fait référence à l'anecdote de manière allusive dans ses épigrammes, sans préciser le contexte qui nous intéresse¹⁶⁷. L'épisode est également confirmé par Sénèque et Lactance, ainsi qu'une scholie de Juvénal mentionnent également à propos des fêtes de Flora le divertissement traditionnel évoqué par Valère Maxime, sans faire référence à l'anecdote relative à Caton.

165 VAL. MAX., II, 10, 8 ; SEN., *Epist.*, XVI, 97, 8 ; MART., I, *Praef.* 5-8 ; I, 1 ; *schol. IUV.*, VI, 249 ; LACT., *Inst.*, I, 20. L'anecdote a notamment été commentée par Florence Dupont (DUPONT 1985, 297).

166 VAL. MAX., II, 10, 8.

167 MART., *Ep.*, I, 1.

Parmi ces auteurs, Valère Maxime est le seul à utiliser le terme de *mimae* pour désigner les femmes qui se produisent dans ces spectacles. Sénèque, Lactance et le scholiate de Juvénal utilisent le terme *meretrices* qui sert à désigner les prostituées. Comment interpréter ce glissement sémantique ? Valère Maxime semble plus fiable car il est plus proche des événements et son récit semble plus complet. D'un autre côté, nous ne possédons aucune attestation de mimes professionnelles à Rome et en Italie avant le début du I^{er} siècle avant J.-C.¹⁶⁸. Il paraît donc contradictoire de parler, sous Caton, d'une tradition ancienne réalisée par des professionnelles dont la présence à Rome ne paraît pas excéder une cinquantaine d'années. L'ancienneté de la tradition est peut-être une déformation de Valère Maxime qui écrit au I^{er} siècle ap. J.-C. On peut également imaginer qu'à l'origine ces divertissements n'étaient pas pris en charge par des actrices professionnelles mais par les prostituées qui, si l'on en croit Ovide, occupaient un rôle essentiel dans la célébration des fêtes de Flora¹⁶⁹. La confusion entre *mimae* et *meretrices* est sans doute renforcée par la proximité sociale de ces deux groupes professionnels également frappés d'infamie et vivement déconsidérés par les auteurs anciens. Ce qui est intéressant c'est que l'on peut imaginer qu'avec la prise en charge progressive des divertissements qui agrémentent les fêtes de Flora par des professionnels des spectacles il soit apparu nécessaire de recruter des femmes pour mettre en œuvre certains d'entre-eux.

Le mime et ses professionnels possèdent par ailleurs une réputation d'obscénité et d'impudicité¹⁷⁰. On imagine donc assez bien comment ce genre dramatique a pu tirer profit de la présence de femmes parmi ses professionnels. L'érotisme est, de toutes façons, une composante essentielle des spectacles romains qu'ils soient réalisés par des professionnels de sexes masculin ou féminin. On l'a déjà évoqué pour la gladiature, mais cette dimension érotique est par ailleurs bien attestée pour les professionnelles de la scène théâtrale : Juvénal évoque notamment dans sa sixième satire la passion que suscitent les musiciens et les acteurs chez les femmes romaines¹⁷¹ et on retrouve la même thématique chez Pétrone aussi bien pour les spectacles du théâtre que pour les spectacles de l'arène¹⁷². La lascivité et l'impudeur des danseurs de pantomimes sont soulignées par de nombreux auteurs¹⁷³. Ouvrir la scène aux femmes permet vraisemblablement de renforcer le caractère érotique des spectacles scéniques,

168 Voir lexique, article « *Mima* ».

169 OV., *Fast.*, V, 349-350.

170 OV., *trist.*, II, 497 ; MART., III, 86 ; TERT., *Spect.* 17, 2.

171 IUV., VI, 60-80 ; 379 – 397

172 PETR., 126.

173 OV., A. A., III, 349-352 ; LUC., *Salt.*, 5.

même si les compétences techniques et artistiques de ces professionnelles ne doivent être réduites à cet aspect¹⁷⁴.

*

À partir du I^{er} siècle av. J.-C., la présence de femme est donc bien attestée dans la plupart des performances spectaculaires qui composaient les spectacles romains, à l'exception de celles du cirque. L'intégration des femmes aux spectacles répond sans doute en partie à une demande du public romain. Il convient à présent de revenir sur le vocabulaire employé dans les sources pour désigner ces performances et les professionnels qui les réalisaient en se concentrant évidemment sur les termes utilisés pour qualifier les femmes.

II. Partir du vocabulaire : Proposition de lexique

Ce travail lexical constitue le point de départ nécessaire à la suite de ces recherches. En effet, avant de pouvoir dresser une liste des professionnelles des spectacles dans le monde romain il convient de préciser le vocabulaire utilisé pour désigner ces professionnelles et de définir les différentes professions ainsi qualifiées. Mais il convient également d'inscrire ce vocabulaire plus largement dans l'ensemble du champ lexical relatif aux spectacles dans le monde romain. Ce lexique permettra, par ailleurs, de préciser et de limiter le champ d'investigation. Il convient ainsi de poser dès à présent les limites du groupe professionnel qui nous intéresse. Nous avons choisi de nous intéresser essentiellement aux individus qui, par une performance publique, constituent un spectacle, c'est-à-dire dont le corps, engagé dans une performance spectaculaire, est l'objet du spectacle. Les professionnelles qui nous intéressent sont donc celles dont la principale activité rémunérée consiste en cette performance publique. Ainsi, nombre de professionnelles liées au monde des spectacles sont à exclure de la réflexion notamment parce que la nature de leur activité et par conséquent leur statut dans la société sont tout autres. Il s'agit de tous ces *ministerii* qui participent à l'organisation des spectacles. Quasiment invisible dans les sources littéraires la diversité des métiers liés au monde des spectacles transparait en revanche nettement dans l'épigraphie et témoigne de la complexité que représente l'organisation de tels événements. On peut mentionner l'exemple du laniste, qui engage et entraîne les gladiateurs et que l'on trouve parfois évoqué par l'expression *negiatores familiae gladiatoriae*, mais aussi l'ensemble du

174 On peut citer ici les danseuses Quintia (prosopographie n° 41) et Thélétusa (prosopographie n° 53) dont le succès semble reposer en grande partie sur l'exploitation de leurs atouts féminins. Juvénal mentionne également la mime Thymélé qui semble se former en observant la performance lascive du danseur Bathylle.

personnel chargé par l'empereur de l'organisation administrative et technique des *munera* et *ventiones* impériales dans la capitale (*ratio a muneribus*), le personnel chargé de la machinerie et des chorégraphies (*ratio summi choragi*) et les professionnels responsables des costumes (*a veste gladiatoria/venatoria*)¹⁷⁵. Ces professions que l'on pourrait qualifier « d'auxiliaires » semblent de toute façon assez peu ouvertes aux femmes.

Il s'agit également ici, en faisant la liste des diverses professionnelles dont les performances se rattachent à tel ou tel type de spectacles, de tenter de distinguer celles qui, parmi ces professionnelles, participent effectivement à des spectacles publics de celles dont l'activité artistique se déploie essentiellement dans un contexte privé. Cette distinction est parfois très difficile à établir notamment pour les musiciennes comme nous le verrons. Les entrées de ce lexique permettront donc de discuter de la pertinence ou non de conserver certains termes au cœur de notre recherche. Nous avons par ailleurs exclu du lexique les termes qui ne sont attestés qu'au masculin. Si l'absence d'attestations féminines ne signifie pas nécessairement que ces professions étaient fermées aux femmes, elle ne permet pas, en tout cas, d'intégrer ces professions à notre réflexion. Pour chaque entrée nous mentionnerons, s'il y a lieu, la forme masculine du terme et nous comparerons les occurrences masculines et féminines dans les sources. Ce lexique sera cependant aussi l'occasion de clarifier certains termes masculins très génériques qui, au pluriel, peuvent servir à désigner des artistes des deux sexes, comme *histrion*. Dans ce travail d'explicitation du vocabulaire il convient également de faire une place à certains termes ou expressions récurrents dans la documentation épigraphique qui ne désignent pas strictement un type de professionnel(le) des spectacles mais une distinction, une fonction ou un titre porté par certains professionnels des spectacles et notamment par des femmes. C'est le cas de l'adjectif « *diurna* » et de l'expression « *prima temporis sui* ». Enfin ce lexique permettra plus généralement de préciser les différentes pratiques et les différents genres spectaculaires. Avant d'en venir au vocabulaire spécifique permettant de désigner et qualifier les professionnelles des spectacles, on prendra notamment le temps de revenir sur le vocabulaire des lieux et types de spectacles. En effet, dans les sources littéraires, les femmes participant aux spectacles ne sont pas toujours qualifiées par leur profession et seul le contexte de leur intervention peut nous permettre de comprendre qu'il s'agit bien de femmes se produisant dans les spectacles.

175 Une liste des affranchis impériaux exerçant ce type de professions a été réalisée par Gian Luca Gregori (GREGORI 2011, 171-179).

A) Les différents types de spectacles à Rome et les lieux où ils se déroulent

Amphitheatrum, -i, n. : L'amphithéâtre. Ce terme est utilisé assez fréquemment dans les sources anciennes pour désigner en lui-même le monument où se déroulent les spectacles, sa taille, son emplacement¹⁷⁶. Les spectacles qui s'y déroulaient étaient essentiellement les chasses, les combats de gladiateurs¹⁷⁷, les exécutions¹⁷⁸ et exceptionnellement les naumachies¹⁷⁹. Les combats de gladiateurs sont de plus en plus fréquemment donnés dans l'amphithéâtre même s'ils pouvaient avoir lieu ailleurs, notamment sur le forum selon la tradition républicaine¹⁸⁰, ou sur le Champs de Mars¹⁸¹. Les chasses, elles, pouvaient fréquemment avoir lieu dans le cirque¹⁸².

Harena, -ae, f. : Le sable et par extension le sable du cirque ou de l'amphithéâtre et donc « l'arène ». Ce terme désigne ainsi fréquemment le lieu où combattent les gladiateurs et les chasseurs¹⁸³ et où ont lieu les exécutions, ce qui en fait un synonyme d'*amphitheatrum* beaucoup plus courant. Suétone emploie d'ailleurs souvent l'expression *harena amphitheatri* « sur le sable de l'amphithéâtre »¹⁸⁴.

Circus, -i, m. : Le terme désigne parfois le « cercle »¹⁸⁵, mais beaucoup plus fréquemment le « cirque » et plus précisément le Cirque Maxime de Rome¹⁸⁶. Le terme est parfois utilisé pour désigner plus précisément les spectateurs du cirque¹⁸⁷.

Circenses, -ium, m. pl. : L'expression *ludi circenses* désigne les « jeux du cirque » par opposition aux *ludi scaenici*, les « jeux du théâtre »¹⁸⁸. Elle est fréquemment abrégée à l'adjectif *circenses* seul¹⁸⁹, notamment dans la célèbre formule de Juvénal *panem et circenses*¹⁹⁰.

Ludi, -orum, m. pl. : Du verbe *ludo* qui signifie jouer, le nom *ludus* désigne au singulier le jeu privé, l'amusement, mais aussi l'école, et au pluriel les jeux publics, c'est-à-dire les

176 PLIN., XVI, 76, 200 ; TAC., *An.*, IV, 63 ; *Hist.*, III, 32 ; SUET., *Aug.*, 29, 8 ; *Cal.*, 21, 2 ; *Vesp.*, 9, 1.

177 MART., IX, 69 ; SUET., *Tib.*, 7.

178 SUET., *Ner.*, 12 ; TERT., *Spect.*, 21, 3.

179 MART., *Spect.*, 28 ; SUET., *Dom.*, 4.

180 SUET., *Tib.*, 7.

181 SUET., *Cal.*, 18.

182 SUET., *Aug.*, 43, 4.

183 MART., I, 15, 2 ; 44, 12 ; II, 75, 8 ; VIII, 67, 4 ; *Spect.*, 4 ; 5 ; 9 ; 11 ; 16 ; 21 ; JUV., IV, 100 ; VIII, 206.

184 SUET., *Cal.*, 27, 8 ; *Ner.*, 53, 3.

185 CIC., *Nat.*, II, 44

186 LIV., I, 35, 8.

187 JUV., IX, 144.

188 TERT., *Spect.*, 10, 3.

189 PLIN., *Ep.*, IX, 6, 1 ; TAC., *An.*, XV, 74 ; SUET., *Iul.*, 39, 1 ; *Aug.*, 45.

190 JUV., X, 81.

grandes célébrations civiques, politiques et religieuses qui rythment la vie de la cité, à Rome et dans l'empire. Plus spécifiquement le terme désigne les spectacles qui occupent la majeure partie de ces jours de fête et qui leur confèrent leur caractère ludique de divertissement. On parle des *Ludi scaenici* pour le théâtre, des *Ludi circenses* pour les jeux du cirque qui consistent principalement en des courses de chars mais qui peuvent également intégrer des compétitions athlétiques. Les *Ludi* se distinguent d'autres spectacles publics, les *munera*, les combats spectaculaires de l'arène dont la signification religieuse originelle est spécifique, les *venationes* et les *naumachia*. Cependant progressivement la fonction sociale et politique de divertissement offert par l'empereur au peuple romain prend le pas sur la fonction religieuse des jeux, le goût du public pour les différents spectacles et la multiplication des jeux en tout genre tend à atténuer les distinctions de nature entre *ludi* et *munera*. Les lieux de ces différents spectacles se confondent fréquemment puisque des chasses et des combats de gladiateurs ont parfois lieu dans le cirque¹⁹¹. Cela s'explique par l'apparition tardive d'un édifice de spectacles réservé aux combats et aux chasses, l'amphithéâtre¹⁹², ainsi que par une raison pratique évidente, la taille du Cirque Maxime, plus adaptée à l'organisation d'une chasse.

Il arrive parfois que le terme *ludi* soit employé au sens large pour désigner l'ensemble des spectacles donnés à l'occasion d'une célébration et que parmi ces spectacles on trouve aussi bien des spectacles du théâtre et du cirque que des *venationes* et des *munera*. Pline évoque ainsi les animaux exhibés, sans doute dans le contexte d'une chasse, lors des *ludi* donnés par Pompée¹⁹³. Certains spectacles de l'arène, et en particulier les chasses, peuvent également s'insérer dans le programme des grands jeux publics (*Ludi*) qui rythment le calendrier civique romain. Ainsi, Cicéron évoque dans l'une de ses lettres une chasse qui aurait été donnée à l'occasion des *Ludi Apollinares*¹⁹⁴. En 42 av. J.-C., Dion Cassius nous apprend qu'un *munus* vint même remplacer la traditionnelle course de chars lors des *ludi ceriales*¹⁹⁵. Cet épisode semble cependant rester exceptionnel.

La confusion des genres prend sa source dans l'origine des combats de gladiateurs qui étaient, au départ, des spectacles strictement associés aux *ludi funebres*, c'est-à-dire les jeux donnés par les grandes familles aristocratiques à l'occasion des funérailles d'un des

191 SUET., *Iul.*, 39, 2 ; *Ner.*, IV, 2, 3 ; DION CASS., XLIII, 23 ; LXVII, 8.

192 VILLE 1981, 381-384.

193 PLIN., VIII, 28.

194 CIC., *Att.*, XVI, 4.

195 DION CASS., XLVII, 40, 6.

leurs¹⁹⁶. Si Tite-Live distingue strictement les *ludi funebres* qui consistaient vraisemblablement en des spectacles scéniques et des compétitions athlétiques et hippiques, des *munera* qui leur sont associés, cette distinction s'estompe avec le temps car les combats de gladiateurs occupent progressivement le cœur de ces célébrations funéraires. Cette évolution aboutit, selon G. Ville à une opposition, à la fin de la République, entre les *ludi* publics et le *munus* privé, avec la nuance que « les *ludi* publics peuvent être suivis d'une exhibition de gladiateurs hors programme »¹⁹⁷. Chez Tertullien, toute célébration spectaculaire semble pouvoir être qualifiée de *ludi* ; cherchant à établir l'origine des spectacles dans son *De Spectaculis*, il utilise sans distinction pour les désigner le terme *ludi* et le terme *spectacula*¹⁹⁸. Il distingue en revanche les *ludi sacri*, consacrés aux divinités, des *ludi funebres*, consacrés aux défunts¹⁹⁹. Ces deux grandes catégories sont, selon lui, les plus anciennes et tous les types de spectacles s'insèrent dans l'une ou l'autre de ces catégories, y compris les *munera* qui, au départ, appartiennent exclusivement à la seconde catégorie. Le raccourci opéré par Tertullien ne se retrouve cependant pas chez les auteurs païens.

Le terme *ludi* peut enfin être préféré par les auteurs latins au terme *agones* pour désigner des concours de type grec dans un contexte non technique²⁰⁰. Ce type de confusion reste cependant très rare et la distinction de vocabulaire se maintient notamment dans l'épigraphie²⁰¹ et chez la plupart des auteurs. On la trouve nettement exprimée dans les paragraphes que Suétone consacre aux spectacles des différents empereurs²⁰² et elle est toujours d'actualité dans la documentation juridique tardive²⁰³. Il convient donc de la considérer comme une réalité culturelle bien présente dans les mentalités romaines, ce qui n'empêche pas des confusions et des rapprochements sémantiques exceptionnels²⁰⁴.

Ludus, -i, m. : Ce terme désigne l'école, entre autres l'école de gladiateurs et parfois, par extension, la *familia gladiatoria*, c'est-à-dire la troupe de gladiateurs entraînés par un laniste²⁰⁵. Avec une majuscule le terme désigne plus précisément le *Ludus Maximus*, c'est à dire l'école attenante au Colisée à Rome et où étaient formés les gladiateurs impériaux.

196 LIV., XXIII, 30, 15 ; XXXI, 50, 4.

197 VILLE 1981, 19.

198 TER., *Spect.*, 5, 2.

199 TER., *Spect.*, 6, 3.

200 LIV., XLIII, 6, 5 ; SUET., *Aug.*, 59.

201 *CIL*, I², 595 ; IX, 2350 ; XI, 5265.

202 SUET., *Iul.*, 39 ; *Aug.*, 43-45 ; *Tib.*, 7, 1 et 34 ; *Ner.*, 11 ; *Dom.*, 4.

203 *Cod. Theod.*, VI, 4, 4.

204 *Diz. Ep.* 2022-2023.

205 VAL. MAX., II, 3, 2.

Munus, muneris, n. : Ce terme désigne littéralement le devoir, la fonction d'un magistrat, mais également le don, le présent. Pourtant à l'époque impériale on le trouve fréquemment utilisé pour désigner plus spécifiquement le combat de gladiateurs et ce sens est attesté dès le II^e siècle av. J.-C. dans l'œuvre de Lucilius. D'où lui vient cette signification ? Pour Tertullien le *munus* est un *officium mortuorum*, c'est-à-dire un «devoir rendu aux morts»²⁰⁶. Cette explication s'est imposée aux commentateurs car elle coïncide parfaitement avec la fonction funéraire originelle des combats spectaculaires. Le premier combat de gladiateurs, évoqué par plusieurs sources²⁰⁷, aurait été organisé en 264 av. J.-C. sur le *forum Boarium*. Ce combat et ceux qui furent organisés par la suite au III^e puis au II^e siècle av. J.-C., selon Tite-Live²⁰⁸, s'inscrivent dans un contexte de célébrations funéraires. Ils ont donc une dimension privée puisqu'ils sont généralement donnés par le ou les fils du personnage défunt, en l'honneur de ce dernier, et aristocratique puisque de telles célébrations ne concernent que les membres des grandes *gentes*. Si ces spectacles ont une origine funéraire, G. Ville insiste nettement sur le fait qu'il ne faut pas y voir une survivance des pratiques sacrificielles attestées en Italie dans les sociétés primitives et souligne la nature agonistique de ces pratiques héritées des étrusques²⁰⁹.

Au I^{er} siècle av. J.-C., la plupart des éditions de *munus* recensées par Ville conserve une dimension funéraire²¹⁰. Cependant G. Ville s'oppose à l'explication de Tertullien²¹¹. Il met notamment en évidence un sens beaucoup plus large du terme *munus* employé dans les sources pour désigner les spectacles dus et offerts au peuple par un magistrat. Ainsi, Cicéron emploie à plusieurs reprises ce terme pour désigner des spectacles qui n'ont rien à voir avec des combats de gladiateurs mais qui s'inscrivent plutôt dans le contexte des *ludi* dont l'organisation revient aux magistrats²¹². Cet emploi générique est confirmé à plusieurs reprises dans l'œuvre de l'orateur²¹³. Par ailleurs, G. Ville dans une étude sémantique du terme *munus* montre que, jusqu'au I^{er} siècle ap. J.-C., le terme est fréquemment employé, lorsqu'il désigne spécifiquement un combat de gladiateurs, ou bien avec le nom de l'éditeur du *munus*, ou bien avec l'adjectif *gladiatorium* ou le génitif *gladiatorum* ce qui permet d'en préciser le sens²¹⁴. À partir du II^e siècle ap. J.-C. cette précision systématique disparaît progressivement

206 TERT., *De Spect.*, XII, 1.

207 LIV., *Epit.*, XVI ; VAL. MAX., II, 4, 7 ; AUS., *Gryph.*, 36-37 ; SERV., *Ad Aen.*, III, 67.

208 LIV., XXIII, 30, 15 ; XXXI, 50, 4 ; XXXIX, 46, 2-3 ; XLI, 28, 11.

209 VILLE 1981, 9-19.

210 VILLE 1981, 58-72.

211 VILLE 1981, 73-74.

212 CIC., *Dom.*, XLIII ; *Mur.*, XXVI, 53.

213 CIC., *Phil.*, II, 45, 116 ; *Off.*, II, 16, 57 ; *Fam.*, II, 3, 1.

214 LIV., *Epit.*, XVI ; XXXI, 50, 4 ; XLI, 20 ; VITR., V, 1, 2 ; X, 3, 28 ; AUG., *R.G.*, XXII, 1 ; VAL. MAX., 1, 7, 8 ; VELL. PAT., II, 56, 1 ; 100, 2 ; SEN., *De Vit.*, XVI, 3 ; PLIN., III, 11, 45 ; VIII, 2, 4 ; XXV, 7, 52. Voir

et le terme *munus* désigne strictement le combat de gladiateurs²¹⁵. La dernière attestation du terme pour désigner le spectacle en général se trouve chez Velleius Parterculus²¹⁶. Les conclusions de G. Ville qui semblent indiscutables sont donc que le terme *munus* a d'abord désigné les spectacles en général au sens de cadeau offert par un magistrat ou un particulier au peuple romain et que, sur ce sens, s'est progressivement greffé celui plus précis de « combat de gladiateurs ». Les deux sens ont coexisté si bien qu'il fut nécessaire de préciser le second sens dans les sources lorsque le contexte ne permettait pas de le deviner. G. Ville renforce sa démonstration en montrant qu'avant que le terme *munus* n'en vienne à désigner strictement le combat de gladiateurs, le terme *gladiatores* permettait d'évoquer sans équivoque ces spectacles. On trouve ce dernier employé à plusieurs reprises chez Cicéron²¹⁷.

Par ailleurs, la distinction entre le *munus*, spectacle de gladiateurs offert en contexte funéraire, et les *Ludi*, spectacles publics de la scène et du cirque dont l'organisation incombe à certains magistrats, rencontre une autre difficulté. Au I^{er} siècle av. J.-C. un certain nombre de combats de gladiateurs recensés par G. Ville sont donnés au peuple romain par des magistrats au cours de leur magistrature²¹⁸. G. Ville souligne tout d'abord que le terme *munus* peut être utilisé par des auteurs du II^e siècle ap. J.-C. pour désigner une *venatio*. En effet, ce dernier type de spectacle fait partie intégrante des *munera* au II^e siècle ap. J.-C., mais en était à l'origine distinct et, comme on le verra, systématiquement associé aux *ludi circenses*. Mais surtout, Ville remarque la tendance des magistrats à utiliser comme « prétexte » la mort plus ou moins récente d'un proche (César attend vingt et un ans pour célébrer un *munus* en l'honneur de son père) pour donner au peuple des spectacles de gladiateurs pendant leur magistrature et gagner la faveur populaire²¹⁹. Cela explique que les *editiones* de *munera* du I^{er} siècle av. J.-C. s'inscrivent à la fois dans un contexte funéraire et dans un contexte politique. La sacralité funéraire du combat de gladiateurs devient secondaire et, étant donné le succès populaire de ces spectacles qui n'avaient pas leur place dans les grandes célébrations publiques, les *ludi*, on comprend assez bien qu'ils soient devenus par excellence le cadeau que le peuple attend du magistrat, le *munus*.

Sous Auguste le *munus* funéraire existe toujours²²⁰. Cependant les *munera* donnés

VILLE 1981, 75 – 77.

215 SUET., *Aug.*, 43, 10 ; *Tib.*, 34, 1 ; *Cal.*, 37, 7.

216 VEL. PAT., II, 93, 1.

217 CIC., *Pro Sest.*, LIX, 126 ; *Att.*, II, 1, 1 ; *Fam.*, XVI, 20.

218 VILLE 1981, 67-72.

219 VILLE 1981, 78-81.

220 SUET., *Tib.*, 7, 2 ; *Claud.*, II, 5 ; DION CASS., LIV, 29, 6 ; LV, 8, 5 ; LV, 27, 3.

par des particuliers sont limités dans la législation²²¹ et les éditions profanes contrôlées par l'État se multiplient : des *munera* réguliers sont donnés par les préteurs²²² et les *munera* de l'empereur s'imposent par leur nombre et leur ampleur. Ainsi, Auguste donne huit *munera* au cours desquels sont présentés 10 000 gladiateurs soit pour chaque édition en moyenne dix fois le maximum autorisé par la loi. Entre la mort d'Auguste et la fin du I^{er} siècle ap. J.-C., le *munus* libre disparaît et sur les dizaines d'éditions de *munera* recensées par Ville une seule possède une dimension funéraire, celle donnée par Néron en l'honneur d'Agrippine en 59 ap. J.-C.²²³. Les combats de gladiateurs perdent toute fonction religieuse et la *venatio* n'est plus associée aux *Ludi* mais intégrée aux *munera*. La plupart des *munera* connus comprennent des chasses mais surtout le terme *munus* peut désormais être employé pour désigner les épisodes de chasse²²⁴.

Orchestra, -ae, f. : Espace réservé aux sénateurs au théâtre²²⁵. Ce terme est emprunté au grec *ὄρχηστρα* qui désigne cependant un espace, entre la scène et les sièges des spectateurs, réservé cette fois au chœur.

Pompa, -ae, f. : « La procession », composante essentielle de la plupart des célébrations antiques, notamment funéraires, précède également les *Ludi*. On parle notamment de la *Pompa circensis* qui précède les jeux du cirque. Son existence ancienne est attestée par le récit de Denys d'Halicarnasse²²⁶ qui s'appuie sur *Fabius Pictor* pour décrire la *Pompa Triumphalis*. La procession décrite date de 496 av. J.-C. mais la description de Denys traduit vraisemblablement une réalité du III^e siècle av. J.-C. Des danseurs, musiciens, acteurs participent à cette procession.

Pulpitum, -i, n. : Le tréteau, l'estrade et par extension la scène de théâtre²²⁷. Le *pulpitum* correspond au *λογεῖον* grec à la différence qu'il était, à Rome, suffisamment large pour recevoir aussi bien les acteurs que le chœur qui, chez les Grecs, se trouvait sur l'*ὄρχηστρα*.

Scaena, ae, f. : La scène, et plus précisément la scène du théâtre, l'espace où se produisent les acteurs dans une performance publique²²⁸. L'expression *in scaenam prodire* ou *producere* est fréquente dans les sources littéraires et juridiques pour évoquer le fait de s'exhiber dans les

221 DION CASS., LIV, 2, 3-4.

222 DION CASS., LV, 31, 4.

223 DION CASS., LXI, 17, 2, 5. Voir VILLE 1981, 129-173.

224 PLIN., XXXIII, 16, 40 ; SEN., *Ep.*, VII, 70, 20.

225 VIT., V, 6, 2 ; SUET., *Aug.*, XXXV ; JUV., VII, 47.

226 DEN. HAL., VII, 72.

227 HOR., *Ep.*, II, 174 ; JUV., VII, 93.

228 VITR., V, 7 ; VAL. MAX., II, 10, 8 ; PETR., 126.

spectacles publics du théâtre²²⁹. Les juristes utilisent ce terme de manière très large pour désigner tout endroit où l'on se donne en spectacle, intégrant ainsi des espaces non institutionnalisés, parfois privés²³⁰. On trouve ainsi des « scènes privées », *domesticae scaenae*²³¹ et des « scènes publiques », *promiscuae scaenae*²³². Mais la scène semble, en revanche, être strictement associée à un type de spectacles spécifique, les spectacles « scéniques » du théâtre, puisque *scaena* est fréquemment utilisé comme synonyme de *theatrum* par opposition à *harena* par exemple²³³. Tertullien utilise le terme pour évoquer les techniques propres à ce genre spectacle²³⁴.

Scaenicus, a, um : L'adjectif désigne ce qui est relatif aux jeux du théâtre et est fréquemment employé avec *ludi* par opposition aux *ludi circenses*²³⁵. Le terme peut également être substantivé pour désigner les acteurs se produisant sur scène²³⁶.

Spectaculum, i, n. : De *specto* qui signifie « regarder », « observer », « contempler », *spectaculum* désigne au sens premier le spectacle, c'est à dire ce qui s'offre à la vue. Plus spécifiquement le terme désigne les performances spectaculaires du cirque, du théâtre et de l'amphithéâtre. Suétone utilise ainsi l'expression *edidit spectacula varii generis* pour introduire le paragraphe qu'il consacre aux spectacles de César²³⁷. On retrouve l'expression *spectacula edidit* dans le paragraphe consacré aux spectacles de Claude²³⁸ et des expressions très proches dans ceux traitant des spectacles d'Auguste²³⁹ et de Néron²⁴⁰. Le fait que Suétone ait jugé cohérent de consacrer un paragraphe de chacune de ses *Vies* aux *spectacula* donnés par les différents empereurs, montre bien la cohérence de la réalité désignée par ce terme. S'il existe une différence de nature certaine entre les *ludi* et les *munera*, ces différentes formes de célébrations constituent bien, pour le Romain du II^e siècle ap. J.-C., une même catégorie de divertissement qui consiste à assister collectivement à des performances spectaculaires. Le recours à ce terme générique plutôt qu'aux termes techniques plus précis et plus rigoureux montre que sous l'Empire la dimension ludique et profane l'emporte sur la dimension religieuse des *ludi* qui ne disparaît pas pour autant. Si Suétone évoque les spectacles des

229 SUET., *Ner.*, 4, 2 ; ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5 ; AE, 1978, 145.

230 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

231 TAC., *An.*, XV, 39, 3.

232 TAC., *An.*, XV, 33, 1.

233 SUET., *Tib.*, 35, 3 ; *Cal.*, 30, 5.

234 TERT., *Spect.*, X, 8.

235 CIC., *Fam.*, VII, 1 ; SUET., *Cal.*, 18, 3 ; *Ner.*, 11, 1 ; TERT., *Spect.* 10, 3.

236 QUINT., XI, 3, 158 ; TERT., *Spect.*, 22, 2 ; *CIL*, XII, 1929. Voir l'article « *Scaenica* ».

237 SUET., *Iul.*, 39.

238 SUET., *Cl.*, 21.

239 SUET., *Aug.*, 43.

240 SUET., *Ner.*, 21.

empereurs en général plutôt que les *ludi* ou les *munera* c'est qu'il cherche à mettre en avant le déploiement mis en œuvre par l'empereur pour satisfaire le peuple et non sa piété à l'égard des dieux ou d'un parent défunt. Cette idée que les spectacles constituent bien une réalité cohérente de la culture romaine se retrouve évidemment dans le *De Spectaculis* de Tertullien. Tacite utilise fréquemment l'expression *spectacula gladiatorum* plutôt que le terme *munera*²⁴¹, mais il utilise également ce terme pour évoquer plus spécifiquement les premiers spectacles du théâtre²⁴². Le terme au pluriel *spectacula* peut également désigner plus spécifiquement les places aux spectacles²⁴³ ou même les édifices de spectacles, théâtre ou amphithéâtre²⁴⁴.

Theatrum, i, n. : Édifice de spectacles dans lequel se déroulent les spectacles scéniques des *ludi scaenici* c'est-à-dire, à l'époque impériale, les spectacles de mime et de pantomime. Alors que les théâtres se multiplient dans toute l'Italie à l'époque républicaine, il faut attendre 55 av. J.-C. et l'inauguration du théâtre de Pompée pour que Rome se dote de son premier théâtre « en dur ». Auparavant, on construisait, en vue des *ludi scaenici*, des théâtres temporaires en bois. Tacite s'étend longuement sur les débats que provoque l'innovation de Pompée²⁴⁵ et Ed. Frézouls a bien montré les enjeux politiques aigus qu'elle impliquait et qui expliquent la résistance du Sénat romain vis-à-vis d'une telle innovation. La construction d'un théâtre permanent créait un lieu de réunion pour le peuple romain et une tribune politique inédite²⁴⁶. Le terme est d'ailleurs parfois utilisé pour désigner non plus l'édifice mais les spectateurs qui l'occupent²⁴⁷.

Venatio, -onis, f. : La chasse et, plus précisément, la chasse reconstituée et stylisée à des fins spectaculaires. Ce type de spectacles comprend également l'exhibition d'animaux exotiques, des numéros de dressage et les exécutions *ad bestias*²⁴⁸. La première exhibition de bêtes date de 252 av. J.-C. selon Pline²⁴⁹. La première chasse à proprement parler dont nous ayons connaissance est mentionnée par Tite-Live pour l'année 186 av. J.-C.²⁵⁰. Il est cependant probable que ce ne soit pas la première car Pline ne relève en aucune façon son caractère de nouveauté. Ces deux épisodes ainsi que toutes les chasses qui suivirent eurent

241 TAC., *An.*, III, 31 ; XV, 32.

242 TAC., *An.*, XV, 39, 3.

243 CIC., *Mur.*, 72.

244 TAC., *Hist.*, II, 94.

245 TAC., *An.*, XIV, 20-21.

246 FREZOULS 1983.

247 CIC., *Div.*, I, 59 ; *Phil.*, I, 30.

248 VILLE 1981, 51.

249 PLIN., VIII, 6, 117.

250 LIV., XXXIX, 22, 2.

systématiquement lieu, pour des raisons pratiques, dans le cirque, jusqu'à ce qu'elles intègrent les spectacles de l'amphithéâtre. Cette intégration est progressive. Les premières *uenationes* mentionnées par les sources ont lieu dans le cadre de *ludi* exceptionnels²⁵¹. Mais très vite la *uenatio* devient, selon Ville, « un supplément hors programme et facultatif de *ludi* réguliers »²⁵². En effet, à l'exception de quelques éditions exceptionnelles organisées notamment pour l'inauguration du théâtre de Pompée²⁵³ ou pour les triomphes de César²⁵⁴, la plupart des *venationes* recensées par G. Ville jusqu'à la mort de César, sont organisées ou bien par des édiles²⁵⁵ ou bien par des préteurs²⁵⁶, c'est-à-dire les magistrats chargés d'organiser les *ludi*, et s'inscrivent vraisemblablement dans le contexte de ces mêmes *ludi*²⁵⁷. Elles ne font vraisemblablement pas partie du programme officiel de ces *ludi*, très strictement délimité, mais constituent une *editio* supplémentaire venant s'ajouter à ce programme²⁵⁸. C'est ce que laisse entendre l'édile M. Caelius dans une lettre à Cicéron²⁵⁹. Selon G. Ville, les chasses ne semblent pas participer à la sacralité des *ludi* auxquels elles viennent s'ajouter et restent un spectacle purement profane. Les magistrats semblent d'ailleurs pouvoir donner des chasses assez librement et indépendamment de l'organisation obligatoire des *ludi* à l'exemple de César et Pompée.

À partir du règne d'Auguste, la *uenatio* commence à être associée de manière tout à fait inédite au *munus*. Pline évoque pour la première fois une exhibition d'animaux savants à l'occasion du *munus* donné par Germanicus et Claude en l'honneur de leur père en 6 ap. J.-C.²⁶⁰. C'est le seul cas attesté sous le règne d'Auguste qui distingue d'ailleurs bien dans ses *Res Gestae* ses *munera* et ses *venationes*. Mais Ovide dans ses *Métamorphoses* fait allusion aux chasses par l'expression « l'arène du matin »²⁶¹ qui suppose que, déjà à son époque, les spectacles de l'amphithéâtre se décomposaient en deux, voire trois temps, chasses le matin, combats de gladiateurs l'après-midi et les exécutions *ad bestias* le midi. Au I^{er} siècle, on l'a dit, les chasses intègrent en effet complètement les *munera*. On constate cette intégration dès Caligula²⁶² puis sous Claude²⁶³, même si, d'un autre côté, les chasses associées aux jeux du

251 LIV., XXXIX, 22, 2 ; XLIV, 18, 8.

252 VILLE 1981, 56.

253 PLIN., VIII, 7, 21 ; DION CASS., XXXIX, 38, 2.

254 SUET., *Caes.*, 39, 4 ; DION CASS., XLIII, 22.

255 PLIN., VIII, 7, 19 ; 20, 53 ; 24, 64 ; 54, 131 ; CIC., *Fam.*, VIII, 2, 2 ; 4, 5.

256 PLIN., VIII, 20, 53.

257 CIC., *Pis.*, XXXVI, 89 ; PLUT., *Brut.*, VIII, 3-4 ; SUET., *Caes.*, X, 2. Voir VILLE 1981, 88-94.

258 VILLE 1981, 98.

259 CIC., *Fam.*, VIII, 8, 10.

260 PLIN., VIII, 2, 4-5.

261 OV., *Met.*, XI, 25-7.

262 SUET., *Cal.*, 17.

cirque se maintiennent et s'intègrent même exceptionnellement à ces jeux²⁶⁴. À partir de l'inauguration du Colisée, les *venationes* s'y déroulent exclusivement et ce, dans le cadre de *munera*²⁶⁵.

Ce premier lexique a donc permis de définir précisément les limites des différents genres spectaculaires et les espaces dans lesquels se déroulent les performances tout en soulignant des évolutions et une relative perméabilité entre ces genres et ces espaces. Il a également permis de mettre en évidence, à travers les différents genres spectaculaires, la cohérence et l'unité de la notion de « spectacles publics » dans la culture romaine. Les femmes qui nous intéressent sont donc celles qui se produisent dans ces espaces par des performances s'inscrivant dans ces différents genres spectaculaires et, plus précisément dans cette première partie, celles qui le font régulièrement et en échange d'une rémunération. Un vocabulaire spécifique permet de désigner ces professionnelles. Cependant, lorsqu'il n'est pas employé, le contexte permet, la plupart du temps, d'identifier n'importe quelle femme se produisant publiquement dans ces espaces comme une professionnelle puisque les exhibitions publiques d'amateurs ne constituent pas la norme et sont généralement signalées comme telles par les sources. La difficulté est en revanche de déterminer si les professionnelles évoquées par les sources épigraphiques se produisaient bien dans les espaces publics définis ci-dessus ou sur des « scènes privées », ce qui n'est jamais précisé. Par ailleurs et puisque la documentation juridique semble affirmer que l'infamie s'étend aux scènes privées²⁶⁶, se pose la question de l'intégration au moins partielle de celles-ci dans l'enquête.

B) Professionnelles des spectacles

Actrices, danseuses et chanteuses

Acroama, atis, n. : Ce terme désigne au sens large « l'artiste qui se fait entendre ». On en trouve deux attestations féminines dans les sources épigraphiques²⁶⁷. Les cinq autres sont au pluriel et servent donc à évoquer des groupes d'artistes qui pouvaient tout à fait être mixtes²⁶⁸. Les emplois du terme dans les sources littéraires ne permettent pas d'établir un sens beaucoup plus précis. Il désigne des « artistes que l'on écoute » (*acroamata audiebamus*) chez Pline²⁶⁹.

263 DION CASS., LX, 13.

264 SUET., *Cal.*, 17, 5

265 MART., I, 6 ; 14 ; 22 ; 48 ; 51 ; 60 ; 104 ; VIII, 55 ; SUET., *Tit.*, 7, 7. Voir VILLE 1981, 144-155.

266 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

267 *CIL*, VI, 8693 ; *AE*, 1985, 99.

268 *CIL*, VI, 1063 ; 1064 ; *CIL*, VIII, 6996 ; *CIL*, X, 1074d ; *AE*, 1976, 351 ; *CILA-03-01*, 84.

269 PLIN., *Ep.*, VI, 31, 13.

Cicéron l'utilise avec le terme *actor* contre Clodius pour accuser ce dernier de participer aux spectacles²⁷⁰. Suétone évoque également de manière éclairante les *acroamata* qui interviennent avec des *histriones* ainsi que des artistes du cirque, lors de certains repas organisés par Auguste²⁷¹. Ces artistes semblent donc pouvoir se produire aussi bien en public qu'en privé. Dans ce passage de Suétone, les *acroamata* semblent se distinguer des *histriones* mais, dans deux inscriptions relatives à des jeux organisés en l'honneur de Septime Sévère et son épouse, le terme semble désigner l'ensemble des artistes qui se produisirent à cette occasion (*archimimi, stupidi, scaenici*)²⁷². Suétone utilise également ce terme de manière générique pour évoquer d'anciens artistes rappelés sur scène sous Vespasien et emploie ensuite pour les qualifier de manière plus spécifique les termes *tragoedus* et *comoedus*²⁷³. Le terme *acroama* peut donc désigner vraisemblablement toutes sortes d'artistes de la scène théâtrale dont la performance est essentiellement vocale. Trois attestations supplémentaires ne permettent pas d'aller beaucoup plus loin dans la définition de ce terme²⁷⁴.

Actrix, actricis, f. : Le terme masculin *actor*, qui signifie littéralement « celui qui fait se mouvoir », a de très nombreuses significations. Il désigne tout d'abord « celui qui fait, qui exécute » et on le trouve fréquemment à l'époque impériale pour qualifier un agent subalterne²⁷⁵. Dans quelques attestations, principalement d'époque républicaine, le terme peut désigner l'acteur, c'est-à-dire celui qui réalise l'action scénique. Ce sens est attesté chez Cicéron, Plaute et Térence²⁷⁶. Ovide l'utilise également pour qualifier des artistes du théâtre dont la performance semble proche de la pantomime²⁷⁷. Outre que l'usage de ce terme pour qualifier les acteurs reste rare, en particulier dans l'épigraphie où on ne lui connaît qu'une seule attestation²⁷⁸, il faut ajouter que, si le féminin *actrix* est attesté, il ne semble jamais employé pour évoquer l'actrice mais plutôt « l'administratrice »²⁷⁹.

Archimima, ae, f. : Le masculin *archimimus*, que l'on pourrait traduire littéralement par « chef des mimes », désigne vraisemblablement le directeur d'une compagnie de mimes qui

270 CIC., *Sest.*, 116.

271 SUET., *Aug.*, 74.

272 CIL, VI, 1063 ; 1064.

273 SUET., *Vesp.*, 19.

274 CIC., *Verr.* 4, 49 ; *Arch.* 20 ; *Nep. Att.* 14, 1. Voir *Diz. Epigr.*, I, 1895, 44-45 ; MALASPINA 2003, 370 ; GREGORI 2011, 180.

275 PLIN., *Pan.*, 36 ; SUET., *Dom.*, 11.

276 PLAUT., *Bacch.*, 213 ; TER., *Phormio*, 9 ; 30 ; *heaut.*, 12 ; CIC., *Sest.*, 116 ; *div. In Caec.*, 48.

277 OV., *Rem.*, 750-756.

278 CIL, VI, 10118.

279 MALASPINA 2003, 370.

occupait très probablement le rôle principal sur scène²⁸⁰. Il est important de souligner que si tous les commentateurs, s'appuyant sur l'étymologie du terme, s'accordent à donner à l'archimime un rôle d'administrateur et de directeur au sein des troupes de mimes, une telle activité n'est attestée dans aucun document. Evelyn Fertl, suivant en cela l'analyse d'Helmut Wiemken, estime qu'il s'agit d'un titre honorifique décerné par une association d'artistes²⁸¹. Cependant, même si nous savons très peu de chose sur l'organisation des troupes de mimes dont l'existence est bien attestée²⁸², il paraît raisonnable d'imaginer que l'individu appelé « *archimimus* » ait occupé un rôle de commandement au sein de ces troupes. Le fait que plusieurs *archimimi* soient attestés dans certains jeux²⁸³ et même dans certaines troupes²⁸⁴ ne s'oppose pas à cette interprétation. Le terme apparaît quinze fois dans l'épigraphie dont deux fois au féminin²⁸⁵ et une fois au pluriel pour désigner ce qui semble être un couple d'*archimimi*²⁸⁶. Cela ferait donc trois femmes attestées dans l'épigraphie pour treize hommes²⁸⁷. Ces documents épigraphiques témoignent de l'importance sociale de certains de ces *archimimi*. Le terme est bien attesté au masculin dans la littérature latine, ce qui permet de préciser un peu son sens. Sénèque évoque un *doctus archimimus* qui malgré son âge avancé avait l'habitude de « jouer un mime » (*mimum agebat*) chaque jour au Capitole²⁸⁸. Cette affirmation confirme bien l'idée que l'*archimimus* (et donc l'*archimima*) ne sont pas simplement des chefs de troupes chargés de recruter les acteurs et de signer les contrats comme l'imagine Hugoniot pour expliquer que l'archimime Eutyches²⁸⁹ ait pu devenir décurion²⁹⁰. Ce sont des acteurs, sans doute les plus importants de leurs troupes puisque, dans le *Digeste*, ils sont placés sur le même plan que les pantomimes²⁹¹. Suétone évoque également l'activité théâtrale de l'archimime Favor qui imite son maître Vespasien lors des funérailles de celui-ci²⁹².

280 MALASPINA 2003, 370 ; GREGORI 2011, 187-188.

281 FERL 2005, 25 ; WIEMKEN 1972, 179.

282 Voir article « *Mima* ».

283 *CIL*, VI, 1063 ; 1064. Rien ne prouve que les différents *archimimi* qui s'exhibèrent dans ces spectacles en l'honneur de Septime Sévère et de son épouse appartenaient à la même troupe.

284 Voir prosopographie n° 2.

285 *CIL*, VI, 10106 et 10107.

286 *AE*, 2009, 1746.

287 *CIL*, III, 6113 ; *CIL*, IV, 0767 ; *CIL*, VI, 1063 ; 1064 ; *CIL*, VI, 4649 ; *CIL*, VI, 33965 ; *CIL*, XI, 1754 ; *CIL*, XIV, 2988 ; *CIL*, XIV, 2408 ; *AE*, 2001, 267.

288 *SEN.*, *Frg.*, 36H.

289 *CIL*, XIV, 2408.

290 HUGONIOT 2004, 222.

291 IULIAN., 65, *digest.*, D., 38, 1, 25, 1.

292 SUET., *Vesp.* 19, 6.

Ballatrix, icis, f. : Le féminin de *ballator*, qui désigne le danseur²⁹³, n'est attesté que dans une source tardive²⁹⁴.

Circulatrix, icis, f. : Féminin de *circulator* qui est fréquemment traduit par « charlatan ». Le verbe *circulo* signifie former un cercle avec ses mains²⁹⁵ ou en se déplaçant²⁹⁶ et le verbe *circulor* signifierait former un groupe²⁹⁷. De même, alors que *circulatio* désigne la trajectoire, *circulum* semble qualifier le groupe. Sénèque utilise le participe présent *circulantes* pour désigner des individus qui accumulent rapidement un grand nombre de paroles par opposition à « ceux qui font et enseignent des choses importantes et sérieuses » (*agenti rem magnam ac seriam docentique*), ce qui explique le choix de traduction de ce terme par charlatan. Le terme *circulator* semble avoir un sens bien précis puisqu'il désigne, chez Pline le Jeune, un individu qui crie des informations dans un espace public²⁹⁸. Chez Apulée, un *circulator* avale un sabre devant le portique du Pécile à Athènes²⁹⁹. Sénèque emploie le terme pour discréditer de prétendus philosophes³⁰⁰. Le terme n'est pas attesté dans l'épigraphie, ce qui signifie qu'il ne s'agit probablement pas d'une appellation utilisée par des professionnels. Il semble donc que le terme *circulator* serve à désigner de manière péjorative et non spécifique des individus dont l'activité professionnelle consiste à s'exprimer en public. À la différence du crieur public qui est également déprécié, le *circulator* semble considéré comme un charlatan qui trompe son public par sa technique. Ainsi, les propos du *circulator*, comme ceux du comédien, peuvent être mensongers et cependant convaincants ce qui, comme l'a montré Florence Dupont, entre en contradiction avec la culture romaine de l'art oratoire³⁰¹. Le féminin *circulatrix* est employé deux fois dans la littérature latine³⁰² et une fois dans l'épigraphie³⁰³. Dans les *Priapées* le terme désigne une certaine Thélétusa dont l'activité consiste à danser nue de manière particulièrement lascive. La même femme est évoquée par Martial à deux reprises comme une danseuse érotique³⁰⁴. Une telle activité contraste avec celle de l'affranchie Trosia Hilara qui est dite *lanifica circulatrix*, c'est-à-dire productrice et, sans doute, marchande ambulante de tissus en laine. L'activité de la *circulatrix* est donc difficile à établir mais semble

293 CIL, VI, 2265.

294 Not. Tir. 93, 32 ; 95, 24. Voir MALASPINA 2003, 371.

295 APUL., *Ap.*, 89, 6.

296 SEN., *Ep.*, XI, 88, 40.

297 CIC., *Brut.*, 54, 200 ; SEN., V, 52, 8.

298 PLIN., *Ep.*, IV, 7, 6.

299 APUL., *Met.*, I, 4, 2.

300 SEN., *Ep.*, III, 29, 7.

301 DUPONT 2000, 239-241.

302 MART., X, 3, 2 ; PRIAP., 19, 1.

303 AE, 2003, 115.

304 MART., VI, 71 ; VIII, 51.

pouvoir comporter des performances spectaculaires à la fonction essentiellement ludique.

Diurnus, a : L'adjectif *diurnus, a*, apparaît quatre fois dans l'épigraphie à propos d'acteurs et notamment dans l'inscription mentionnant l'une des deux seules *archimimae* connues, Fabia Arete³⁰⁵. Deux autres attestations concernent également des archimimes, un affranchi impérial, M. Ulpius Hylas³⁰⁶, et un ingénu, L. Acilius Eutyctetus de la tribu Pompt(ina) qui est dit *nobile archimimus*, qui appartenait à toute une série d'associations scéniques et qui fut honoré par les décurions de Bovilla³⁰⁷. La dernière attestation concerne un M. Aurelius Plebeius affranchi ou bien par Marc Aurèle et Vêrus ou bien par Septime Sévère et Caracalla et qui appartenait au *corpus scaenorum Latinorum*³⁰⁸.

Le commentaire de cette inscription a été l'occasion pour Malavolta de faire un point sur le vocabulaire technique qui y est employé et que l'on retrouve ailleurs dans l'épigraphie relative aux spectacles³⁰⁹. Si Plebeius n'est pas appelé *archimimus*, il occupe cependant une fonction qui semble assez analogue puisqu'il est à la fois secrétaire et président (*scriba et magister perpetuus*) mais aussi *locator* du *corpus scaenorum latinorum*. La plupart des spécialistes s'accordent pour voir dans le *locator* une sorte d'entrepreneur, représentant la troupe à laquelle il appartient et négociant les contrats des acteurs auprès d'autres intermédiaires comme les *mancipes*. Utilisé sans autres précisions pour qualifier un artiste, le terme *diurnus*, que l'on pourrait traduire par « journalier », pourrait faire référence ou bien à une spécialité artistique de l'artiste, ou bien, plus vraisemblablement, à une caractéristique professionnelle, éventuellement à une fonction. Il est très rare de trouver ce terme employé pour qualifier des individus. Dans un certain nombre d'inscriptions on le trouve employé pour qualifier des dépenses journalières servant, entre autres, à rémunérer ou nourrir des artisans³¹⁰. On retrouve fréquemment dans la littérature cet usage spécifique³¹¹ et Macrobe fait notamment référence à la « paye journalière » (*mercedem diurnam*) de l'acteur Roscius qui se

305 *CIL*, VI, 10107.

306 *CIL*, VI, 33965.

307 *CIL*, XIV, 2408.

308 *CIL*, XIV, 2299.

309 MALAVOLTA 2000, 541-547.

310 *ZPE*, 26, 125 ; *CIL*, III, p. 2328 ; XI, 1233 ; XII, 69.

311 Au sens le plus large et donc le plus courant l'adjectif *diurnus* qualifie ce qui appartient au jour par opposition à la nuit. Cependant, il arrive qu'on le trouve employé plus précisément pour qualifier une somme d'argent qui aurait la spécificité d'être dispensée chaque jour ou en une journée (*MART., Ep.*, III, 10, 4 ; *SUET., Ner.*, 30, 2). Pour désigner le salaire journalier, on trouve les expressions *mercede diurna* chez Horace (*HOR., S.*, II, 7, 17), *diurnas capturas* chez Valère Maxime (*VAL. MAX.*, VI, 9, 8) et *diurnum stipendium* chez Tacite (*TAC., An.*, I, 26). Le terme peut même être substantivé pour désigner le « salaire journalier » lui-même (*SUET., Cal.* 40, 2). L'autre emploi spécifique le plus fréquent du terme consiste à qualifier les actes du peuple romain et du Sénat enregistrés et publiés officiellement chaque jour à Rome (*SUET., Iul.*, 20, 1). L'adjectif peut alors être substantivé pour désigner les « actes publics » (*SUET., Claud.*, 41, 6).

serait élevé à mille deniers payés par le trésor public. Cela correspond à une somme « qu'il percevait seul, indépendamment de sa troupe » (*sine gregalibus solus acceperit*). Dans ce cas, la somme journalière reçue par Roscius est mentionnée pour mettre en évidence la richesse du personnage. Dans une de ses lettres, en revanche, Sénèque évoque le *diurnum* d'un acteur de tragédie contraint de dormir dans les greniers, comme un critère de pauvreté et de précarité³¹².

Mommsen s'appuyant sur l'extrait de Macrobe relatif à Roscius, estime que tous les acteurs étaient payés à la journée (théorie que semble confirmer Sénèque) et propose de voir dans les « *diurni* » ceux qui, contrairement à la plupart de leurs collègues employés et rémunérés ponctuellement à la journée, étaient engagés et rémunérés chaque jour pour une durée indéterminée³¹³. Leppin a souligné les nombreuses contradictions posées par cette interprétation³¹⁴. On comprend mal pourquoi, parmi les acteurs payés à la journée, seuls ceux engagés pour un contrat de longue durée mentionneraient cette modalité de paiement. On voit assez mal d'ailleurs l'intérêt de préciser cet aspect s'il concernait tous les acteurs. La rareté de l'usage de ce terme laisse au contraire penser que son emploi était valorisant. Par ailleurs, il serait très ambigu d'utiliser le terme *diurnus* pour évoquer des individus dont les contrats, précisément, ne seraient pas journaliers mais durables. Enfin, si Leppin reconnaît que la paye d'un acteur qualifié de *diurnus* était vraisemblablement journalière car il ne voit pas d'autre raison d'utiliser ce qualificatif, il rappelle qu'en ce qui concerne les acteurs employés par les cités à l'occasion des jeux municipaux, rien ne prouve qu'ils étaient systématiquement rémunérés à la journée, surtout s'ils étaient employés pour une durée indéterminée. En effet selon la documentation épigraphique recensée et commentée par Mrozek dans ses travaux sur les *Prix et rémunération dans l'Occident romain*³¹⁵, la plupart des employés municipaux semblent avoir été payés à l'année ou éventuellement au semestre. Cependant, peut-on comparer le travail d'un acteur à celui de n'importe quel autre employé municipal ? La mission de l'acteur est nécessairement ponctuelle et limitée dans le temps. Elle correspond au temps des jeux. On pourrait imaginer qu'il existait des troupes municipales fixes, rémunérées à l'année et employées pour chaque célébration civique mais cela semble entrer en contradiction avec ce que l'épigraphie laisse entrevoir de l'organisation complexe des spectacles à l'occasion desquels interviennent toute une série d'intermédiaires comme le *locator*, l'*archimimus*, les *mancipes*, dont le rôle était vraisemblablement de négocier les

312 SEN., *Ep.*, IX, 80, 8. Le terme semble même pouvoir qualifier le minimum vital, nécessaire pour survivre au quotidien (SUET., *Ner.*, 36, 4).

313 MOMMSEN 1869, 464.

314 LEPPIN 1992, 183-184.

315 MROZEK 1975, 75.

contrats pour les uns et de recruter les acteurs pour les autres.

Tout en soulignant qu'il est impossible de proposer une interprétation certaine de l'usage du terme *diurnus* dans les inscriptions d'acteurs, Leppin propose néanmoins une hypothèse. Les *diurni* seraient des acteurs suffisamment célèbres pour se louer à la journée à certaines troupes. De fait Leppin a par ailleurs insisté sur la flexibilité des troupes d'acteurs dont la composition devait pouvoir changer et s'adapter aux besoins des spectacles³¹⁶. La richesse et l'influence sociale manifestes de Fabia Arete et de L. Acilius Eutychetus vont dans le sens de cette interprétation. Le problème posé par cette interprétation est qu'elle entre, à première vue, en contradiction avec la définition d'*archimimus* ou de *locator*. Par définition, ce type d'individu appartient à une troupe puisqu'il en est l'acteur principal, le chef et qu'il occupe des fonctions d'administrateur et d'agent pour cette même troupe. On imagine mal une troupe d'acteurs se passer de son administrateur ou en changer de jour en jour. Même si on envisageait une définition de l'archimime qui reposerait essentiellement sur une spécialité artistique, sans induire de réelle fonction au sein de la troupe d'acteurs (ce que suggère pourtant le préfixe *archi-*)³¹⁷, le problème se poserait toujours pour le *locator*, *scriba* et *magister perpetuus*, M. Aurelius Plebeius, qui a par ailleurs été « élu » (*electo*) dans le *corpus scaenorum Latinorum*. Le lien de Plebeius à cette troupe de théâtre est manifestement durable³¹⁸. Comment dans ce cas peut-il louer ses services à la journée ? La nuance que propose Leppin est de considérer que certains acteurs étaient suffisamment célèbres pour louer, ponctuellement, à la journée, leurs services à d'autres troupes que la leur.

Cette hypothèse est envisageable. En effet, la rémunération exceptionnelle de Roscius chez Macrobe est dite *sine gregalibus*, ce qui suppose que l'acteur recevait également

316 LEPPIN 1992, 51 sv.

317 Voir article « *Archimima* ».

318 Il convient d'évoquer ici une possibilité qui ne fait que souligner les lacunes de nos connaissances actuelles sur les structures du monde des spectacles romains. Bien que le *corpus scaenorum Latinorum* ressemble à ce qu'on imagine être une « troupe » (*grex*) d'acteurs romains (un groupe de mimes se répartissant les différents rôles traditionnels du mime, dirigé par un chef, l'archimime, et louant collectivement leurs services aux autorités) dont Plebeius serait l'archimime, il est aussi possible qu'il s'agisse d'une association d'artistes dont le rôle serait distinct de celui des troupes. Se superposant aux troupes, l'association recruterait des artistes indépendants ou appartenant à des troupes différentes. Son rôle pourrait être de gérer la concurrence entre les troupes, de favoriser la création de réseaux professionnels, de constituer un interlocuteur dans la négociation des contrats, de décerner des récompenses, de défendre les intérêts de ses membres, à la façon d'une corporation ou d'un syndicat. On sait qu'il existe ainsi de puissantes associations d'acteurs dans le monde romain comme les Parasites d'Apollon, attestées dans tout l'empire et qui ne peuvent donc pas être considérées comme une simple troupe. Ces associations sont inspirées des associations grecques comme les *technites* de Dionysos dont le rôle était de négocier des privilèges pour les artistes (LE GUEN 2001). La question des associations d'acteurs dans le monde romain est un vaste sujet qui a été en grande partie traité par J. Jory (JORY 1970, 224-253). Ce dernier relève notamment le *corpus scaenorum Latinorum* dans sa liste des associations d'artistes. Voir également le travail plus récent de M. L. Caldelli (CALDELLI 2012).

un salaire au sein de sa troupe et que la somme évoquée constitue un salaire supplémentaire qu'il est le seul à recevoir. La plus grosse difficulté dans l'interprétation de ce terme repose sur le fait que son emploi pour qualifier une somme d'argent ou un revenu semble suggérer tantôt une grande précarité³¹⁹ tantôt, au contraire, une grande richesse, notamment dans les cas des archimimes Fabia Arete et Acilius Eutyctetus et de l'acteur Roscius. En dehors de Roscius, qui est un acteur de comédie classique – forme théâtrale révolue à l'époque impériale –, les acteurs concernés semblent être des mimes et donc appartenir, comme Roscius, à des troupes de théâtre³²⁰. On l'a dit, certains de ces acteurs semblent avoir été relativement riches. Il convient sans doute de remarquer qu'aucun des nombreux pantomimes attestés dans l'épigraphie ne se qualifie de *diurnus* et ce malgré leur richesse et leur célébrité. Or, contrairement aux mimes, rien ne suggère dans la documentation que les pantomimes, qui sont des solistes, avaient la nécessité d'appartenir à des troupes. Peut-être, peut-on alors imaginer que le terme *diurnus* servait à qualifier les acteurs membres d'une troupe mais suffisamment célèbres et sollicités pour pouvoir prétendre à un salaire journalier supplémentaire pour chaque performance, venant s'ajouter aux revenus que les acteurs de la troupe devaient se partager.

Emboliaria, ae, f. : Le terme attesté essentiellement au féminin désigne une actrice « d'intermèdes » (*embolium*)³²¹. L'usage du terme masculin, *emboliarius*, n'est attesté qu'une seule fois dans l'épigraphie et semble insultant³²². Le terme vient du grec *embolima* utilisé par les Romains dans le sens d'entracte, intermède, interlude, même si en grec il ne se trouve que sous son sens premier d'« insertion ». Cicéron utilise le terme *embolia* pour attaquer Clodius juste avant d'évoquer son infiltration dans la maison de Pompéia sous le déguisement d'une *psaltria*, dans le contexte de l'affaire de la *Bona Dea*³²³ ; l'évocation suggère des mouvements obscènes et efféminés car l'expression « *omnia sororis embolia novit* » fait, selon John H. Starks, écho aux accusations d'inceste³²⁴. Deux femmes sont attestées dans les sources littéraires et épigraphiques³²⁵. On peut y ajouter le cas d'une certaine Sophe qualifiée dans une inscription d'*arbitrix imboliarum*³²⁶. Ce féminin d'*arbitrator*, « l'arbitre » n'est pas attesté ailleurs. L'expression semble évoquer les compétences et la supériorité de l'artiste dans le

319 VAL. MAX., VI, 9, 8 ; SEN., *Ep.*, IX, 80, 8 ; SUET., *Ner.*, VI, 36, 2.

320 Un doute persiste cependant pour M. Aurelius Plebeius.

321 *Diz. Epigr.*, II, 1900, 2103 ; WEBB 2002, 284-287 ; MALASPINA 2003, 375 ; STARKS 2008, 122 ; GREGORI 2011, 184-185.

322 *CIL*, IV, 1949.

323 *CIC.*, *Sest.*, 116.

324 STARKS 2008, 123.

325 *CIL*, VI, 10127 ; *PLIN.*, 7, 158.

326 *CIL*, VI, 10128.

domaine de l'*embolium*³²⁷. Il est extrêmement difficile de déterminer la nature de la performance réalisée par les *emboliariae*. Sophe est qualifiée dans son inscription de *theorobathylliana*, terme qui semble faire référence aux pantomimes Bathylle et Theoros. On imagine donc une activité artistique relativement proche de la pantomime latine.

Gesticularia, ae, f. : Au féminin ce terme est connu seulement chez Aulu Gelle³²⁸ qui l'utilise pour qualifier l'orateur Hortensius. Ce dernier est comparé à l'actrice Dionysia en raison de ses gestes d'histrion combinés à son élégance (*munditias gestumque in agendo histrionicum*). La technique de Dionysia qui est également qualifiée de « petite danseuse » (*saltatricula*), repose donc essentiellement sur le geste tout comme celle des grands pantomimes. Le masculin *gesticularius* apparaît d'ailleurs chez Ammien Marcellin³²⁹ où il semble désigner un pantomime. Le verbe désigne également l'exécution d'une pantomime chez Suétone³³⁰. Le nom *gesticulatio* pourrait également désigner de manière péjorative les gestes du pantomime ou de l'acteur qui sont jugés superflus chez l'homme politique³³¹. Ce terme n'apparaît dans l'épigraphie ni au féminin, ni au masculin. Il ne désigne donc probablement pas un type d'artiste ou une profession spécifique. Il s'agit plutôt d'un terme péjoratif permettant de critiquer la gestuelle d'un individu considérée comme exagérée, superflue, trop proche de celle du danseur ou de la danseuse. Son occurrence au féminin, en lien avec la technique d'une danseuse, laisse entendre que cette technique était relativement proche de celle de la pantomime normalement réservée aux hommes³³².

Histrion, ones, m. : Ce terme viendrait de l'étrusque (*h*)*ister*³³³. L'histrion serait d'abord le danseur avant de devenir celui qui chante et récite dans ce qui devient la *satira* dramatique. Plaute utilise le terme couramment aussi bien pour les acteurs de comédie³³⁴ que les acteurs de tragédie³³⁵. Extrêmement fréquent dans la littérature, il est beaucoup plus rare dans l'épigraphie³³⁶ car son sens est à la fois général comme le nom *scaenicus* (*coronatus adversus histriones / et omnes scaenicos / artifices*) et péjoratif³³⁷. Ce terme n'est pas attesté au féminin mais, utilisé au pluriel, il peut désigner un groupe d'acteurs comprenant des femmes. Le terme

327 STARKS 2008, 127 ; GREGORI 2011, 185.

328 GELL., I, 5.

329 AMM. 24, 4, 26.

330 SUET., *Dom.*, 8 ; *Ner.*, 42.

331 QUINT., XI, 3,183 ; SUET., *Tib.*, 68.

332 MALASPINA 2003, 376 ; STARKS 2008, 117-118.

333 LIV., VII, 2, 1-7 ; VAL. MAX., IV, 4 ; PLUT., *Quaest. Rom.*, 107, 289, D.

334 PLAUT., *Amph.*, 69 ; 77 ; 82 ; 87 ; 91 ; *Poen.*, 20.

335 PLAUT., *Truc.*, 931.

336 *CIL*, VI, 10114 ; *AE*, 1978, 145.

337 *Diz. Epigr.*, III, 1922, 943 ; GREGORI 2011, 185.

histrionica apparaît une fois dans un *graffito* de Pompéi difficile à interpréter³³⁸, même si Starks estime qu'il s'agit probablement de l'évocation d'une actrice³³⁹. En effet, l'adjectif *histrionicus* est attesté dans les sources au masculin, au féminin et au neutre pour qualifier ce qui est propre au théâtre mais jamais pour désigner un acteur ou une actrice³⁴⁰.

Mima, ae, f. : Actrice de mime. Le masculin *mimus* désigne d'une part le genre théâtral et les œuvres produites sur scène³⁴¹, d'autre part les acteurs de ce genre, les mimes. Ce deuxième sens représente un peu plus de soixante-dix occurrences dans toute la littérature latine parmi lesquelles seuls cinq individus peuvent être clairement identifiés : Laberius³⁴², Isidore³⁴³, Sergius³⁴⁴, Latinus³⁴⁵, Cassius³⁴⁶ et Pomponius³⁴⁷. Les trente-deux occurrences littéraires du féminin *mima* permettent également d'identifier cinq individus : Cytheris, Luceia, Origo, Tertia et Thymele (voir Prosopographie). La dernière est uniquement qualifiée de *mima* par une scholie mais l'identification des scholiastes est confirmée par le contexte, Thymele étant présentée dans les sources comme la partenaire de jeux du mime Latinus. En ce qui concerne l'épigraphie, six inscriptions évoquent neuf individus masculins qualifiés de *mimi*³⁴⁸, quatre autres se réduisent au terme *mimus/mimi* seul et sont donc difficiles à exploiter³⁴⁹. Quinze inscriptions mentionnent des *mimae* ; l'une d'elles évoque un groupe de *mimae*³⁵⁰, trois autres n'apportent rien en dehors du terme *mima*³⁵¹, neuf semblent bien désigner des mimes professionnelles³⁵² et trois sont plus ambiguës, le terme *mima* étant vraisemblablement un *cognomen*³⁵³. Les proportions d'hommes et de femmes mimes sont donc relativement proches, en particulier lorsque l'on considère les individus identifiables. Par ailleurs, les mentions littéraires au masculin pluriel, particulièrement abondantes, ne désignent pas nécessairement uniquement des hommes mais des groupes pouvant évidemment comprendre des mimes des deux sexes.

338 *CIL*, VI, 5233.

339 STARKS 134-137.

340 GELL., I, 5 ; TERT., *Nat.*, I, 10, 44 ; AMM., XXX, 4, 19.

341 Par extension le terme désigne également fréquemment la comédie, la mise en scène, l'histoire inventée de toutes pièces.

342 SEN., *Contr.*, 7, 3.

343 CIC., *Verr.*, II, 3, 78 ; 5, 31 ; 5, 81.

344 PLUT., *Ant.*, 9.

345 SUET., *Dom.*, 15, 3.

346 TAC., *An.*, I, 73, 2.

347 FEST., 436-438.

348 *CIL*, IV, 10246c ; VI, 10108 ; VIII, 27525 ; IX, 4463 ; XIV, 3683 ; *AE*, 1898, 147.

349 *CIL*, IV, 4163 ; *CAG*, I, 101 ; *CAG*, XLVI, 133 ; *CAG*, LIX-II, 226.

350 *CIL*, VI, 10109.

351 *CIL*, IV, 1873 ; VI, 10113 ; *ILAlg-1*, 756.

352 Voir prosopographie n° 4, 6, 10, 19, 32, 36, 39, 55, 62.

353 *CIL*, VI, 4173 ; VIII, 14482 ; 25801a.

Il convient de faire ici un point sur ce genre majeur du théâtre romain. Deuxième genre théâtral de l'époque impériale après la pantomime, le mime est un art composite, vraisemblablement originaire de Grèce³⁵⁴, reposant sur des intrigues légères³⁵⁵, stéréotypées, essentiellement construites autour du thème de l'adultère³⁵⁶, et laissant une grande place à l'improvisation³⁵⁷, à la musique, à la danse et au chant³⁵⁸. Alors que dans la plupart des genres dramatiques romains, le chant, le jeu et la danse semblent avoir été confiés à des professionnels différents, les mimes maîtrisaient et pratiquaient probablement ces différents arts³⁵⁹. Les livrets de mimes(s ?) étaient vraisemblablement rédigés au sein des troupes. Ce n'était pas des œuvres définitives et elles pouvaient évoluer et s'adapter comme le suggère le papyrus d'Oxyrhynchos 413³⁶⁰ qui contient les fragments de deux scénarios. Le premier raconte les aventures d'une jeune grecque nommée Charition, prisonnière en Inde, le deuxième celles d'une femme adultère tentant de séduire son esclave et d'empoisonner son époux. Du premier, baptisé *Charition*, ont été conservées deux versions différentes d'une même scène. Par ailleurs, en marge du texte du second, baptisé, *Moicheutria*, des paroles ont été ajoutées. Le livret du mime était donc amené à évoluer et n'avait vraisemblablement pas une valeur littéraire importante aux yeux des contemporains car aucun ne nous est parvenu complet et nous ne disposons que de rares fragments³⁶¹. La place de la musique et de la danse transparaît nettement dans l'extrait du *Charition* à travers des précisions scénographiques qui apparaissent en marge du texte. Sur la nature et le sujet des livrets de mimes on renvoie à la synthèse détaillée d'Evelyn Fertl³⁶².

Comme la pantomime, les spectacles de mime faisaient vraisemblablement l'objet de compétitions. Le titre « *temporis sui prima* »³⁶³, mis en avant par deux *archimimae* dans leurs

354 CSAPO – SLATER 1994, 370 ; DUMONT – GARELLI 1998, 178 ; GARELLI 2003, 82-91; 128-132. Cicéron utilise l'expression « *actoribus Graecis* » pour qualifier des professionnels qui s'apparentent fortement à des acteurs de mimes (CIC., *Caec.*, 48).

355 Le mime porte à rire selon Apulée (APUL., *Flor.*, 5).

356 OV., *Trist.*, II, 1, 497 ; 515.

357 C'est en effet ce que laisse entendre Cicéron (CIC., *Cael.*, 27, 65).

358 DUPONT 2003, 296-306 ; WEBB 2006 ; GREGORI 2011, 186-187. La définition de ce genre est un exercice difficile et les synthèses sont rares comme le soulignait déjà William Slater (SLATER 2002). Luciano Cicu (CICU 1988) a rassemblé la documentation mais les définitions proposées manquent de rigueur. Le terme existe en grec et désigne des pratiques scéniques qui se diversifient à l'époque hellénistique. Certaines de ces pratiques sont introduites à Rome bien avant le I^{er} siècle ap. J.-C., mais elles ne constituent pas un genre homogène. Le développement du mime « littéraire » et la formation de troupes de mimes, *greges*, semble bien se produire au début du I^{er} siècle av. J.-C. : CIC., *Fam.*, IX, 16, 7 ; BONARIA 1965, 1-5 ; GARELLI 2007, 128-129. La pratique de la danse par les mimes est attestée par une inscription (CIL, VI, 10118).

359 PECHE – VENDRIES 1999, 45.

360 Commentaire et traduction, ANDREASSI 2001.

361 En dehors des fragments du *Charition* et de *Moicheutra*, quelques fragments du mimographe Laberius ont également été conservés (GIANCOTTI 1967).

362 FERTL 2005, 37-44.

363 Voir l'article ci-dessous.

épitaphes semble l'indiquer³⁶⁴. On peut également mentionner un document très intéressant même s'il se situe aux limites de notre étude en raison de sa datation de la fin du III^e siècle ap. J.-C. Il s'agit d'une tablette de défexion trouvée sur la route entre Saintes et Poitiers et dont la cible est un certain Sosio, manifestement artiste de mime puisque l'auteur de la tablette formule le souhait de voir cet individu incapable de l'emporter face au « *mimus* » Eumolpus, ainsi que d'autres individus sans doute membres de la même troupe³⁶⁵. Ce document est très intéressant car son objectif est manifestement d'affaiblir par un sort l'acteur Sosio afin de permettre à ses rivaux de l'emporter.

Les acteurs spécialisés dans un type de rôle³⁶⁶ étaient organisés professionnellement en troupe, *grex*³⁶⁷, dirigée par l'*archimimus* qui détenait probablement le premier rôle. L'épigraphie et les sources littéraires nous renseignent sur l'existence de mimes spécialisés dans le second, le troisième ou le quatrième rôle ce qui semble également indiquer une hiérarchisation des acteurs au sein des troupes en fonction de l'importance de leurs rôles³⁶⁸. Les troupes de mimes pouvaient comprendre de très nombreux membres et notamment des musiciens³⁶⁹. Contrairement aux acteurs de la comédie et de la tragédie classiques, les mimes ne sont pas masqués et les rôles féminins sont donc tenus par des femmes. Les commentateurs anciens qualifient ce genre de vulgaire notamment en raison du comportement obscène des acteurs, et plus particulièrement des actrices, qui semble participer très largement au succès du genre³⁷⁰. La *nudatio mimarum* était notamment très attendue par le public à l'occasion des fêtes de Flora et a donné lieu à une anecdote³⁷¹ impliquant Caton d'Utique et mettant en évidence les tensions entre la morale des élites romaines et les traditions ludiques et religieuses populaires.

L'importance de cette pratique dans la célébration des *Floralia* a amené les commentateurs à remonter l'introduction du mime à Rome à l'institution des *Floralia*. Plinie

364 Prosopographie n° 8 et n° 25.

365 GAGER 1992, 74-75.

366 Différents rôles de mime très stéréotypés tels que le *stupidus*, la *mulier*, le *pecuniosus*, nous sont connus grâce à deux inscriptions (*CIL*, VI, 1063-1064) relatives à l'organisation des spectacles donnés par les vigiles en l'honneur de Caracalla et sa mère.

367 *CIC.*, *Phil.*, VIII, 26; *SUET.*, *Cal.*, 58; *PETR.*, 80 : *grex agit in scaenam mimum*.

368 *CIL*, VI, 10103; X, 814; 1404; XIV, 4198; *CIC.*, *Caec.*, 48; *HOR.*, *Ep.*, I, 18, 14; *FEST.*, 438, 22 L. WIEMKEN 1972, 175; *FERTL* 2005, 24. Sur la composition des troupes de mimes, leur organisation et leur recrutement voir *FERTL* 2005, 67-70.

369 *CIL.*, XIV, 2498.

370 *OV.*, *Trist.*, II, 497; *MART.*, III, 86; *TERT.*, *Spect.* 17, 2.

371 *VAL. MAX.*, II, 10, 8; *SEN.*, *Epist.*, XVI, 97, 8; *MART.*, *Ep.*, I, *Praef.* 5 – 8; I, 1; *Schol.*, *IUV.*, VI, 249. Voir DUPONT 1985, 297 et *FERTL* 2005, 15-19.

l’Ancien évoque l’année 238 av. J.-C.³⁷². Cependant, d’après Ovide, ces jeux ne furent établis de manière annuelle qu’à partir de 173 av. J.-C.³⁷³ et on ne sait pas exactement à partir de quand ils intégrèrent des spectacles scéniques³⁷⁴. Par ailleurs, Sénèque utilise, pour désigner les danseuses qui se dénudent à l’occasion des *Floralia*, le terme de *meretrices* et il est donc probable que ces performances n’aient pas toujours été effectuées par des *mimae*. Il est en fait difficile de dater avec précision l’introduction de ce genre d’origine grecque à Rome. La présence d’un mime du nom de Protogenes est attestée au début du II^e siècle av. J.-C. à Amiternum, dans la *Regio IV Samnium*, par son épitaphe³⁷⁵. Cependant ce cas est isolé et Cicéron affirme que le mime se développe et s’institutionnalise à son époque³⁷⁶. Nous n’avons en tout cas aucune attestation de *mimae* professionnelles avant le début du I^{er} siècle av. J.-C. D’après Plutarque, des mimes des deux sexes sont présents dans l’entourage de Sylla³⁷⁷. La présence des femmes mimes est donc attestée dès le développement de ce genre populaire à Rome et paraît essentielle à sa définition.

Pantomima, ae, f. : Pour la période qui nous intéresse, la seule attestation connue du féminin de *pantomimus* vient de Sénèque³⁷⁸ et semble désigner des artistes se produisant dans un contexte privé. Le grand genre théâtral de la pantomime était donc, pour la plupart des spécialistes, réservé aux hommes³⁷⁹. Cette idée est renforcée par le témoignage de Lucien qui évoque dans son *Περὶ ὀρχήσεως* l’incarnation des rôles féminins par des danseurs masculins³⁸⁰. On s’accorde également désormais pour voir dans la pantomime une spécialisation du mime qui s’en distingue cependant nettement par une fondation officielle à Rome par l’affranchi impérial Pylade et donc sous l’égide de l’empereur, vers 23 av. J.-C.³⁸¹. On trouve ainsi les premiers *pantomima* dans le monde grec au début du I^{er} siècle av. J.-C.³⁸², mais le terme disparaît ensuite de la langue grecque alors qu’il s’impose dans la langue latine.

372 PLIN., XVIII, 286.

373 OV., *Fast.*, V, 329-330.

374 Luciano Cicutti estime que les jeux scéniques rejoignent le programme des *Floralia* dès 173 av. J.-C. (CICUTTI 1988) tandis que Sabino Perea Yébenes envisage une introduction beaucoup plus tardive, au milieu du I^{er} siècle av. J.-C. (PEREA YABENES 2004, 19), mais aucune source ne permet de trancher.

375 CIL, I², 1861 ; GENTILI 1990.

376 CIC., *Fam.*, IX, 16, 7.

377 PLUT., *Sulla*, 36, 1-2.

378 SEN., *Helv.*, 12, 6.

379 GARELLI 2007, 223-227 ; GREGORI 2011, 191-192. Evelyn Fertl (FERTL 2005, 31) s’oppose à cette théorie en s’appuyant sur le témoignage de Sénèque cité dans la note précédente ainsi que sur une scholie de Juvénal (*Schol.*, IUV., XI, 162). John Starks a également cherché à démontrer l’existence de femmes pantomimes à travers la documentation épigraphique (STARKS 2008).

380 LUC., *Salt.*, 28.

381 GARELLI 2006, 128-132.

382 S.E.G., I, 167 ; ROBERT, 1938, 11.

Si le succès et l'importance de la pantomime au sein des spectacles romains sont bien attestés par les sources il est difficile de dresser, à partir de cette documentation, une description précise de cet art et de ses techniques. La plupart des auteurs anciens ne s'intéressent pas aux aspects techniques et l'ensemble de la documentation n'apporte donc que de maigres informations. De nombreuses synthèses ont cependant été proposées et ont permis d'établir un certain nombre d'aspects qui font désormais l'objet d'un consensus³⁸³. Ces études s'appuient essentiellement sur le texte que Lucien de Samosate a consacré à la danse³⁸⁴, ainsi que sur certaines inscriptions funéraires et quelques allusions utilisées à titre de comparaison dans les textes relatifs à l'art oratoire et à la gestuelle de l'orateur. Selon la description de Lucien³⁸⁵, le danseur de pantomime incarnait seul les différents rôles d'une « pièce mythologique », accompagné par un orchestre composé de musiciens et de chanteurs³⁸⁶. Cela avait deux conséquences : premièrement le pantomime était au cœur de la performance, concentrait l'attention des spectateurs et pouvait donc devenir extrêmement populaire, deuxièmement ce fonctionnement favorisait l'émulation entre différents pantomimes. Ainsi, les rivalités et compétitions entre pantomimes sont bien attestées dès le début de la pantomime, ainsi que les désordres induits par les tensions entre spectateurs partisans³⁸⁷.

Un texte plus tardif, celui de Libanios, également écrit en faveur de la pantomime, révèle de quelle manière le danseur pouvait suggérer le passage d'un personnage à un autre

383 En dehors de l'œuvre majeure de Marie Hélène Garelli (GARELLI 2007), on peut évoquer les synthèses de Ismene Lada-Richards (LADA-RICHARDS 2007), de Edith Hall et Rosie Wyle (HALL – WYLE 2008) et de Gian Luca Gregori (GREGORI 2011, 190-193) ainsi que celle plus récente de Ruth Webb (WEBB 2015).

384 Si la démarche de Lucien dans ce texte reste extrêmement ambiguë et sujette à discussion, Marie-Hélène Garelli a montré dans quelle mesure il était possible d'utiliser cette œuvre pour tenter de comprendre un peu mieux ce qu'était la pantomime. Elle reste très prudente et révèle derrière chacune des anecdotes de Lucien des enjeux culturels variés mais insiste sur le fait que cet auteur témoigne, indirectement et même si ce n'est pas son but premier, des pratiques artistiques de son temps et du fonctionnement d'un art qu'il connaît parfaitement. GARELLI 2011.

385 LUC., *Salt.*, 61-68.

386 Concernant le chœur qui accompagnait les pantomimes voir également PETR., 31, 7 et *Ant.*, I², 111, 5-6. Le chœur et l'orchestre auraient été introduits dès la fondation du genre par Pylade, selon Macrobe (MACR., II, 7, 8). L'orchestre était dirigé par un *tibicen* principal qui était vraisemblablement lié au pantomime (PECHE – VENDRIES 1999, 52). C'est en tout cas ce que laisse entendre Phèdre à propos du *tibicen* Princeps (PHEDR., V, 7). En dehors des sources littéraires on peut mentionner l'épigramme Aurelius Nemesius qui aurait par sa musique accompagné des pantomimes (AE, 1987, 107).

387 Les pantomimes intègrent les compétitions officielles de types *agônes* grecques à l'époque de Trajan comme l'indique les références dans la documentation épigraphique à ces compétitions et aux victoires des artistes (CIL, VI, 10114). Mais des compétitions réservées aux pantomimes et peut-être moins formelles existaient vraisemblablement dès l'époque augustéenne (CIL, VI, 10115). Quintilien mentionne notamment une performance étonnante dans laquelle deux pantomimes s'exhibent « l'un après l'autre » (*alternus*) pour « comparer » (*contendo*) leurs gestes, ce qui s'apparente bien à une forme de compétition (QUINT., VI, 3, 65). Les désordres provoqués par ces compétitions sont également attestés dès les règnes d'Auguste et Tibère (TAC., I, 54 ; 77). Ruth Webb a réalisé une synthèse approfondie sur ces questions (WEBB 2012).

par des pauses évocatrices qui venaient interrompre des séries de mouvements rapides³⁸⁸. Pour incarner les personnages féminins les danseurs semblaient capables de recourir à des types de mouvements jugés propres au corps féminin. Ainsi, le personnage de Craton – qui condamne la danse dans le dialogue de Lucien – évoque les contorsions indignes du danseur³⁸⁹, alors que Lycinius – qui défend cet art – souligne la capacité de ce dernier à alterner dans ses gestes la force masculine d’Hercule et la grâce féminine de Vénus³⁹⁰. Cette dualité du corps du danseur réapparaît quelques lignes plus loin. La souplesse de ce dernier doit lui permettre d’adopter deux attitudes corporelles opposées : plier avec grâce ou résister avec force³⁹¹. On retrouve cette idée selon laquelle certains mouvements du danseur, et notamment le fléchissement, évoqueraient plus spécifiquement la féminité dans une épigramme latine anonyme³⁹². Le *pantomimus* incarne donc indéniablement des rôles féminins et cela semble, à la lecture du texte de Lucien, largement participer au succès de cet art.

Cependant, certains termes féminins comme *gesticularia* ou *saltatricula* rappellent la pratique du pantomime et laissent supposer que, si les grands pantomimes étaient des hommes, une place devait être ménagée aux femmes dans ces représentations, probablement lors d’intermèdes dansés. John H. Starks développe l’idée que l’expression *artes omnium/omnes erodita* qui apparaît dans deux inscriptions³⁹³ pourrait également faire écho à l’art du pantomime³⁹⁴. Cette expression ne signifie pas tellement « formé à tous les arts », mais « formé à l’art de représenter chaque chose ». Starks s’appuie notamment sur les propos de Lucien qui affirme que la pantomime a été baptisée ainsi chez les Italiens car un seul homme « joue et danse tout », c’est-à-dire tous les rôles, et sur un glossaire latin qui donne pour définition de pantomime : *omnium artium lusor*³⁹⁵. D’autres indices vont dans le sens d’une éventuelle participation des femmes aux spectacles de pantomime. Les professions telles que « danseurs » ou « acteurs d’intermède » (*saltatrix/tor* et *emboliarius/a*) qui semblent s’apparenter très fortement à celle du pantomime³⁹⁶ sont notamment majoritairement

388 LIBAN., 64, 118.

389 LUC., *Salt.*, 5.

390 LUC., *Salt.*, 73.

391 LUC., *Salt.*, 77.

392 *Ant.*, P, 111, 1-2 : « *Mascula femineo deriuans pectora flexu/ atque aptans lentum sexum ad utrumque latus* ».

393 *CIL*, VI, 10096 ; 10127.

394 STARKS 2008, 128-130.

395 LUC., *Salt.*, 66-67 ; *CGL* V, 380, 42.

396 Voir articles « *Emboliaria* » et « *Saltatrix* ».

représentées par des femmes³⁹⁷. Mais surtout la représentation du jugement de Paris décrite par Apulée dans ses *Métamorphoses*³⁹⁸, ressemble en tout point aux spectacles de pantomime tels que les décrit Lucien alors que les déesses y sont incarnées par des femmes³⁹⁹.

La seule différence entre les performances décrites par Apulée et Lucien réside dans le nombre de danseurs engagés dans la performance. Or, il convient peut-être de nuancer l'hypothèse selon laquelle l'art de la pantomime aurait été uniquement déployé dans des performances solistes. En effet, Ummidia Quadratilla possède plusieurs pantomimes qui sont produits collectivement au théâtre lors de jeux publics, même si l'un d'entre eux, un affranchi, semble plus important que les autres⁴⁰⁰. À quoi bon avoir plusieurs pantomimes si la pantomime est exclusivement une performance soliste ? La première hypothèse pourrait être de permettre la compétition, mais cela paraîtrait étonnant dans le contexte d'une même *domus* aristocratique au sein de laquelle les pantomimes sont vraisemblablement formés ensemble. Notre hypothèse est qu'il existait des troupes de pantomimes, c'est-à-dire des troupes d'artistes variés (musiciens, chanteurs, danseurs) se consacrant aux arts de la pantomime et s'organisant autour d'un artiste principal prenant en charge les performances solistes. Ces artistes principaux sont ceux qui pouvaient être amenés à devenir de véritables vedettes en remportant les compétitions, ceux qu'on appelle généralement les « pantomimes ».

Mais la pantomime ne reposait pas uniquement sur la performance du danseur. Comme on l'a montré au début de ce chapitre, la tendance des spectacles romains depuis la fin de la République ne va pas dans le sens d'une épuration des performances mais au contraire dans celui d'un enrichissement qui repose sur une multiplication des artistes, un développement de la musique et des effets spectaculaires. Ainsi le pantomime était notamment accompagné d'un chœur et d'un orchestre. Or, un document papyrologique particulièrement intéressant nous transmet des informations précieuses sur les structures professionnelles qui sous-tendaient cette organisation artistique. Il s'agit d'un contrat engageant deux pantomimes à se produire pendant cinq jours dans des jeux⁴⁰¹. Le texte précise notamment que les deux artistes devaient emmener avec eux « tout leur orchestre de

397 *Emboliarius* n'est attesté qu'une fois dans un graffiti de Pompéi (*CIL*, IV, 1949), alors qu'on recense trois artistes féminines qualifiées d'*emboliariae* ou d'*arbitrix imboliarum* (n° 4, 12 18). Dans l'épigraphie on trouve deux *saltatores* (*CIL*, VI, 10142 ; XIV, 3547) pour deux ou trois *saltatrices* (*CIL*, VI, 10143 ; 10144 ; VIII, 12925). Dans la littérature le masculin *saltator* semble surtout utilisé pour insulter l'adversaire politique (*CIC.*, *Pis.*, 22 ; *Mur.* 13 ; *Planc.*, 87).

398 APUL., *Met.*, III, 30-33.

399 Starks a consacré un article à démontrer l'existence de « femmes pantomimes » (STARKS 2008).

400 PLIN., *Ep.*, VII, 24.

401 *P. Flor.*, I, 74.

musiciens et « autres » » (μεθ' ἧς ἔχετε συμφωνίας πάστης μουσικῶν τε και ἄλλων). Plusieurs remarques s'imposent. Premièrement les pantomimes sont engagés à deux dans le même contrat, comme s'ils travaillaient ensemble. Deuxièmement, et comme on pouvait l'imaginer, certains pantomimes possédaient leur propre orchestre de musiciens pour accompagner leurs performances. Ces « orchestres » ne comprenaient pas que des musiciens. Le terme « ἄλλων » suppose que les pantomimes étaient accompagnés par d'autres artistes. Il s'agit sans doute des choristes, mais on peut également imaginer qu'en plus des musiciens et des chanteurs, les troupes de pantomimes comprenaient également d'autres danseurs secondaires, chargés de danser pendant les intermèdes, par exemple, ou bien dans des performances collectives moins prestigieuses que les performances solistes. C'est dans ce contexte que l'on peut tenter de comprendre l'éventuelle insertion de l'*arbitrix imboliarum* Sophe dans la troupe du ou des pantomimes Bathylle et Theoros⁴⁰². L'existence de véritables *grex pantomimi* est par ailleurs attestée par une inscription sicilienne⁴⁰³.

Primus, a, temporis sui : Dans l'épigraphie, l'expression *temporis sui primus/a* est principalement employée pour évoquer la supériorité des artistes de la scène théâtrale. En effet sur seize occurrences de l'expression dans l'épigraphie, seules trois ne peuvent être strictement rattachées à un professionnel des spectacles⁴⁰⁴. Une expression concerne un *agitor* du cirque appartenant à la faction rouge⁴⁰⁵. Toutes les autres concernent des professionnels de la scène théâtrale. Deux seulement concernent des femmes, les deux *archimimae* connues⁴⁰⁶. Les dix autres inscriptions concernent des pantomimes dont neuf sont des affranchis impériaux⁴⁰⁷ et le dixième, ingénu, n'est cependant pas sans lien avec le pouvoir impérial puisqu'il est dit *provectus et probatus ab imp(eratoribus)*, c'est à dire « promu et approuvé par les empereurs »⁴⁰⁸. L'usage de cette formule sanctionne vraisemblablement une fonction officielle de l'artiste vis-à-vis du pouvoir. Ces deux qualificatifs servaient sans doute à désigner des artistes officiels, jouissant d'une position institutionnalisée au service du Prince, et se produisant en son nom dans tout l'empire⁴⁰⁹.

De la même façon, l'expression stéréotypée et récurrente *temporis sui primus* ne

402 Voir prosopographie notice n° 51.

403 *AE*, 2004, 450.

404 *EE*, IX, 591 ; *CIL*, VI, 41291 ; 33900a.

405 *CIL*, VI, 10060.

406 *CIL*, VI, 10106 ; 10107.

407 *CIL*, V, 5889 ; IX, 00344 ; XIV, 2113 ; 2977 ; 4254 ; *EE*, VIII-01, 369 ; *AE*, 1953, 188 ; *AE*, 2005, 337 ; CASCELLA 2002, 79.

408 *CIL*, XIV, 04624a et b.

409 On retrouve l'adjectif *provecto* à deux reprises dans l'épigraphie à propos de pantomimes (*CIL*, XI, 3822 ; *AE*, 1953, 188) et on trouve également l'expression *producto ab Imperatore* (*CIL*, XIV, 2113).

peut-être considérée comme un simple lieu commun de l'autocélébration mise en œuvre par les artistes dans leurs épitaphes, car on la retrouverait, dans ce cas, beaucoup plus systématiquement dans ce type de documents. Il s'agit donc vraisemblablement d'un titre officiel décerné à l'artiste. Il est cependant bien difficile de déterminer par qui et à quelle occasion ce titre était décerné car cela n'est jamais précisé dans les inscriptions et qu'aucune source littéraire ne fait référence à ce titre. On pourrait imaginer qu'il était décerné à l'occasion de certaines compétitions⁴¹⁰ par le public ou plus vraisemblablement par une autorité reconnue comme la puissante association des Parasites d'Apollon à laquelle appartiennent trois des artistes portant le titre qui nous intéresse⁴¹¹. Enfin, on peut également imaginer que le titre était décerné par l'empereur lui-même.

Notons que, si les seules femmes à disposer de ce titre sont des *archimimae*, ce sont également les seules archimimes à en bénéficier. Aucun *archimimus* connu ne dispose de ce titre. Nos deux *archimimae*, qui ne semblent pourtant pas, à première vue, avoir de lien avec la famille impériale⁴¹², disposent donc d'un titre qui paraît attribué essentiellement à des pantomimes impériaux. Notons par ailleurs que ces pantomimes revendiquent également une série d'autres distinctions et titres que les deux femmes ne possèdent pas : la plupart sont *hieronicae coronati*⁴¹³, certains ont reçu les ornements décurionaux et même obtenu des prêtrises⁴¹⁴ ; d'autres, on l'a dit, sont membres des Parasites d'Apollon. Il faut souligner que les deux emplois de cette expression relatifs à des femmes semblent également être les plus anciens⁴¹⁵. Il est possible que les deux artistes aient bénéficié d'une récompense qui sera par la suite réservée à une certaine élite de la scène théâtrale.

Scaenica, ae, f. : L'actrice ou comédienne au sens large. Le terme vient de *scaena*, « la scène », empruntée au grec *σκηνή*. Le substantif masculin *scaenicus* est bien attesté dans l'épigraphie⁴¹⁶ et fréquemment employé au pluriel pour désigner des groupes d'acteurs⁴¹⁷. Dans les deux inscriptions relatives aux jeux en l'honneur de Septime Sévère et Iulia

410 L'existence de compétitions pour les mimes est moins bien attestée que pour les pantomimes, mais transparaît dans certaines inscriptions du monde grec. Voir WEBB 2012, 235.

411 *CIL*, XIV, 2113 ; 2977 ; *AE*, 1888, 126 ; *AE*, 2005, 337. Les deux dernières inscriptions concernent le même personnage.

412 Le gentilice de Claudia Hermione suggère peut-être un affranchissement impérial, mais celui-ci n'est pas explicite.

413 *CIL*, IX, 344 ; XIV, 4254 ; 2977 ; *AE*, 1888, 126 ; *AE*, 2005, 337.

414 *CIL*, V, 05889 ; *CIL*, XIV, 02113 ; 4254 ; *AE*, 1888, 126 ; *AE*, 2005, 337.

415 Les deux inscriptions datent respectivement de la deuxième moitié du I^{er} siècle pour celle de Fabia Arete et du II^e siècle pour celle de Claudia Hermione, alors que les inscriptions concernant les pantomimes qui portent ce titre datent de la fin du II^e siècle début du III^e siècle.

416 *CIL*, VI, 3042 ; VIII, 7151 ; 7153 ; XII, 737.

417 *CIL*, IV, 5399 ; VI, 10114 ; XII, 1929 ; XIV, 2299 ; 2408.

Domna⁴¹⁸, le terme est employé pour désigner des individus précis qui se produisirent avec des *archimimi* et des individus spécialisés dans le rôle du *stupidus* ce qui amène Leppin à considérer que le terme désigne des acteurs incarnant les rôles les moins importants et donc les moins caractéristiques⁴¹⁹. Il est également bien attesté dans les sources littéraires, notamment chez Cicéron et Suétone⁴²⁰. Il s'agit vraisemblablement de l'abréviation d'expressions telles que *scaenici homines*⁴²¹ ou *scaenici actores*⁴²². Au féminin le terme est également employé pour désigner la comédienne par Saint Augustin⁴²³ et à une époque beaucoup plus tardive dans le *Code Justinien*. On relève également trois occurrences féminines dans l'épigraphie dont une au moins⁴²⁴ semble désigner une comédienne⁴²⁵. Les deux autres sont plus difficiles à interpréter : dans un premier cas le terme est placé dans une position qui laisse penser qu'il pourrait s'agir du gentilice de la défunte⁴²⁶ et dans le second cas le terme apparaît de manière très ambiguë dans un *graffito* de Pompéi⁴²⁷. C'est pourquoi il n'est pas paru pertinent d'intégrer ces deux documents à la prosopographie des professionnelles des spectacles.

Saltatrix, icis, f. : Le nom masculin *saltator, oris* vient du verbe *salto* qui signifie « danser avec des gestes de pantomime » ou « exprimer par la danse ou la pantomime ». Ainsi, Suétone affirme que le pantomime Mnester « dansa (*saltauit*) une tragédie »⁴²⁸. De même, Ovide utilise ce verbe pour signifier l'imitation par l'acteur sur scène d'une jeune fille⁴²⁹. On trouve d'ailleurs souvent le masculin *saltator* associé au terme *histrion* pour désigner l'acteur dansant qu'est le pantomime⁴³⁰ et parfois même comme synonyme de *pantomimus*⁴³¹. On peut sans doute dépasser l'analyse d'Evelyn Fertl qui se contente de souligner cette proximité sémantique⁴³². Chez Cicéron, le substantif masculin est surtout employé comme une insulte

418 *CIL*, VI, 1063-1064.

419 LEPPIN 1992, 13.

420 *CIC.*, *De Or.*, III, 23, 86 ; 59, 220 ; *Off.*, I, 31, 114 ; *SUET.*, *Iul.*, 84 ; *Ner.*, 11 ; *Galb.*, 15.

421 *AUG.*, *Civ.*, II, 13. Augustin utilise également l'adjectif substantivé pour désigner l'acteur (*AUG.*, *Civ.*, II, 4 ; 29).

422 *QUINT.*, XI, 3, 4.

423 *AUG.*, *Civ. Dei*, II, 26.

424 *AE*, 1993, 281. Voir GREGORI 2011, 193.

425 Voir prosopographie n° 11

426 *CIL*, VI, 15586.

427 *CIL*, IV, 2161.

428 *SUET.*, *Cal.*, 57.

429 *OV.*, *A.A.*, 1, 501.

430 *AUG.*, *Mag.*, 3, 5 ; *Doctr.*, II, 25, 38.

431 *QUINT.*, VI, 3, 65.

432 FERTL 2005, 32. Il n'y a, par ailleurs, aucune raison d'opposer les termes *pantomimus* et *saltator* d'une part et *histrion* d'autre part, comme le fait Fertl en s'appuyant sur un passage de Cicéron qui évoque les gestes du *saltator* et ceux de l'*histrion* dans une même phrase, sans les opposer mais en les distinguant (*CIC.*, *Fin.*, III, 7, 24). De cette simple distinction Fertl semble établir l'existence de deux pratiques artistiques distinctes, celle du jeu

pour discréditer un adversaire politique⁴³³, mais il semble cependant bien pouvoir désigner également le métier de danseur⁴³⁴. Pour Quintilien⁴³⁵, le *saltator* excelle dans l'art du geste (*in gestu*) tandis que le *comoedus* excelle dans celui de la prononciation (*in pronuntiando*). Par ailleurs, le terme est employé comme synonyme de pantomime dans une épigramme latine anonyme du VI^e siècle ap. J.-C.⁴³⁶. En effet, on retrouve dans la pratique de l'artiste évoqué dans cette épigramme toutes les caractéristiques de la pantomime, notamment l'alternance des rôles masculins et féminins, la présence d'un chœur et d'un soliste qui chantent ce que le danseur exécute en silence. Le poème insiste sur les gestes de l'artiste et particulièrement sur l'usage de ses mains et de ses doigts qui parlent en silence : *mirabilis ars est quae facit articulos ore silente loqui*. Peut-on pour autant systématiquement faire de *saltator* un synonyme de *pantomimus* ? L'usage des deux termes dans l'épigraphie laisse penser que non. Cependant on ne trouve que deux occurrences de *saltator* dans l'épigraphie⁴³⁷, alors que le terme *pantomimus* est extrêmement répandu, et l'une d'elles concerne un jeune garçon de onze ans⁴³⁸. Il est donc probable que le terme de *saltator* désigne le danseur dans une acception plus large et plus vague que *pantomimus* qui est réservé au danseur soliste se produisant dans un spectacle de pantomime. Cela expliquerait que le terme soit plus présent dans les sources littéraires, moins précises que les sources épigraphiques. Le choix du terme *saltator* pour le jeune danseur de onze ans pourrait s'expliquer par le fait que celui-ci n'avait probablement pas encore l'âge d'entamer une carrière de soliste sur la scène théâtrale. Le terme *saltator* dans l'épigraphie pourrait également désigner des danseurs non solistes ou se produisant en privé. Si le *saltator* est un professionnel à part entière, alors cette profession a été davantage représentée par des femmes. Trois *saltatrix* apparaissent en effet dans l'épigraphie⁴³⁹. Cicéron, lui, n'utilise ce terme que comme une insulte adressée à Gabinius⁴⁴⁰ et Pline l'Ancien l'utilise pour qualifier un oiseau qu'il affuble également du surnom d'*imitatrix* ce qui sous-entend encore une fois les liens entre la danse et l'imitation par le

et celle de la danse, alors même que le mime et la pantomime sont deux genres qui reposent entièrement sur la combinaison de ces techniques artistiques complémentaires. L'usage conjugué du terme *histrion* et du verbe *saltare* pour décrire l'activité du *pantomimus* chez Augustin (AUG., *Doctr.*, II, 25, 38) montre bien que ces termes ne sont pas opposés mais complémentaires. De manière générale le théâtre romain repose fondamentalement sur la danse (DUPONT – LETESSIER 2011, 20).

433 CIC., *Mur.*, 6, 13 ; *Dom.*, 23, 60 ; *Planc.*, 35, 87.

434 CIC., *Off.*, I, 150.

435 QUINT., I, 12, 14.

436 *Anth. Lat.*, I, 111, 3.

437 *CIL*, VI, 10142 ; XIV, 03547.

438 *CIL*, VI, 10142.

439 *CIL*, VI, 10143 ; VI, 10144 ; VIII, 12925.

440 CIC., *Pis.*, 18.

geste⁴⁴¹. Quelle que soit la place de la *saltatrix* dans les spectacles scéniques ou dans les banquets, son art devait se rapprocher fortement de celui du pantomime.

Saltatricula, ae, f. : Ce terme signifie littéralement « petite danseuse ». L'expression n'apparaît que chez Aulu Gelle⁴⁴² pour désigner la comédienne Dionysia. On sait par Cicéron que cette dernière avait une activité scénique lucrative et comparable, dans une certaine mesure, à celle du comédien Roscius⁴⁴³. L'usage du terme *saltatricula* pour la qualifier révèle la place que la danse occupait déjà à la fin de la République sur la scène théâtrale.

Chanteuses et Musiciennes

Ambubaia, ae, f. : La « joueuse d'*ambuba* », sorte de flûte syrienne. Le terme qui semble également pouvoir désigner la courtisane⁴⁴⁴ n'existe qu'au féminin. Les joueuses d'*ambuba* semblent intervenir plus spécifiquement dans le contexte de banquets privés, même si leur performance prend une dimension publique lorsque Néron dîne en public dans les lieux de spectacles, en leur présence⁴⁴⁵.

Cantrix, tricis, f. : Le terme viendrait du masculin *cantor* selon les grammairiens⁴⁴⁶. Annie Bélis considère que le terme *cantor*, utilisé essentiellement dans les sources littéraires, servait à indiquer une activité déterminée dans un spectacle plutôt qu'une profession⁴⁴⁷. Cependant l'emploi du terme *cantrix* dans certaines inscriptions funéraires semble bien servir à indiquer la profession des défunt⁴⁴⁸. Selon Carlotta Caruso, le terme de *cantor* désigne des professionnels officiant essentiellement au théâtre, au contraire de son féminin *cantrix* qui désignerait uniquement des esclaves et des affranchis de grandes familles aristocratiques se produisant en privé⁴⁴⁹. Le masculin *cantor* est effectivement employé dans un contexte théâtral par Cicéron et Horace⁴⁵⁰. Dans le théâtre classique il se serait chargé, selon Caruso, des parties chantées, *cantica*, accompagné du tibicen et du pythaulès, tandis que l'histrion mime et se chargeait des parties parlées, *diverbia*⁴⁵¹. Il semble que le *cantor* puisse intervenir soit comme soliste soit en chœur. L'épigraphie atteste l'existence de deux associations

441 PLIN., 10, 68.

442 GELL., I, 5.

443 CIC., *Com.* VIII, 23.

444 PETR., 74, 13 ; *Schol.*, HOR., *S.*, I, 2.

445 SUET., *Ner.*, 27, 2.

446 CLEDON, *Gramm.*, GLK, 5, p. 37, 11 ; PRISC., *Gramm.*, GLK, 3, p. 467, 4.

447 BELIS 1988, 228.

448 Voir prosopographie n° 12, 13, 35, 50 et 56.

449 CARUSO 2008, 1420.

⁴⁵⁰ CIC., *Sest.*, 118 ; HOR., *P.*, 155. La présence d'un *cantor* est attestée dans les comédies de Térence (*Adelp.*, 1000-1003 ; *Adr.*, 5, 6).

451 CARUSO 2008, 1408-1409.

distinctes : la *societas cantorum Graecorum*⁴⁵² et le *collegium cantorum*⁴⁵³. Le terme apparaît encore deux fois dans l'épigraphie pour désigner des artistes⁴⁵⁴. Chez Plaute l'évocation de *cantrices* semble effectivement correspondre à une exhibition privée⁴⁵⁵. Par ailleurs les artistes qualifiées par ce terme dans l'épigraphie semblent être soit des esclaves, soit des affranchies⁴⁵⁶. Il n'est fait aucune mention de la scène dans ces inscriptions alors qu'on pourrait imaginer qu'une artiste se produisant en public indiquerait cette source potentielle de célébrité dans son épitaphe. Nous avons cependant intégré à notre prosopographie des professionnelles des spectacles les six *cantrices* attestées dans ces inscriptions en émettant des réserves sur leur contexte d'exhibition⁴⁵⁷. En effet, deux autres artistes que nous avons recensées affirment dans leurs inscriptions funéraires s'être produites dans des chœurs⁴⁵⁸. Or, si des femmes se produisaient dans des chœurs, elles étaient probablement qualifiées de *cantrices*. Si rien dans les cinq inscriptions concernées n'indique que ces femmes se produisaient en public, il est certes impossible de l'affirmer. Il ne paraît cependant pas non plus possible d'affirmer le contraire avec certitude.

Choraula, ae / Choraule, es, f. : « Joueuse de flûte ». Contrairement à l'aulète qui accompagne un seul chanteur dans l'aulôdie, la fonction du *choraule* est d'accompagner le chœur⁴⁵⁹ qui occupe une place essentielle dans les grands spectacles de pantomimes. Une femme dite « *choraule* » apparaît dans l'épigraphie⁴⁶⁰.

Citharistria, ae, f. : « Joueuse de cithare ». Issu du masculin *citharista*⁴⁶¹, le terme féminin n'est employé que dans les sources littéraires tardives⁴⁶².

Citharoeda, ae, f. : Féminin de *citharoedus* qui ne désigne pas le simple joueur de cithare mais plutôt le chanteur qui s'accompagne d'une cithare. Si les *citharoedi* sont appréciés dans les banquets⁴⁶³, cette pratique artistique est surtout bien représentée dans les compétitions spectaculaires grecques et s'étend vraisemblablement à la scène romaine⁴⁶⁴. Le *citharoedus*

452 *CIL*, I, 2519.

453 *AE*, 1945, 118.

454 *CIL*, VI, 33422 et *ILS*, 9346.

455 *PLAUT. Trin.* 252.

456 *CIL*, VI, 7285 ; 9230 ; 33794 ; 37783 ; *AE*, 1991, 123.

457 Voir prosopographie n° 12, 13, 35, 42, 50, 56.

458 Voir prosopographie n° 10 et n° 21.

459 *BELIS* 1988, 231.

460 *CIL*, VI, 10122.

461 *CIC.*, *Verr.*, 2, 1 ; *FORT.*, 9, 7, 11.

462 *TER.*, *Phorm.*, 82 ; 144 ; *APOLL.*, *Perioch. Ter. Ad.*, 3 ; 12 ; *PORPH.*, *Hor. Carm.*, I, 17, 18 ; *Schol. Hor. Carm.*, III, 14, 21 ; *SIDON.*, *Epist.*, IX, 13, 5, v. 71 ; *Carm.*, 23, 300 ; *CGL*, 4, p. 76, 50.

463 *SUET.*, *Ner.*, 20, 1 ; *Vit.*, 9, 3.

464 *VITR.*, V, 5, 7 ; *SUET.*, *Ner.*, 20 ; 21, 1 ; 22, 6 ; *Vit.*, 4 ; *Vesp.*, 19 ; *Dom.*, 4, 9. *BELIS* 1988, 229.

apparaît par ailleurs avec le *choraule* au milieu des professionnels de la scène qui séduisent les matrones romaines dans la sixième *Satire* de Juvénal⁴⁶⁵. Cicéron en parle comme une compétence plus élevée que celle de l'aulète⁴⁶⁶ et Martial affirme que c'est à ce type de pratique artistique ou à celle du *choraule* qu'il faut se consacrer si l'on espère faire fortune⁴⁶⁷. Varron semble également considérer que le *Chitaroedus* est supérieur à un simple joueur de cithare⁴⁶⁸. On trouve une attestation féminine dans l'épigraphie⁴⁶⁹ pour six attestations masculines⁴⁷⁰.

Cymbalistris, ae, f. : La « joueuse de cymbale » semble essentiellement intervenir dans un contexte culturel, plus précisément dans le culte de Magna Mater⁴⁷¹ ou en contexte privé⁴⁷². Le masculin, *cymbalista, ae*, est attesté chez Apulée⁴⁷³.

Hydraularia, ae, f.* : Le terme *hydraularius* qui désigne littéralement le « joueur d'orgue hydraulique » est attesté dans une seule inscription trouvée à Aquincum et consacrée à une certaine Aelia Sabina qui fut elle-même joueuse d'orgue hydraulique si l'on en croit l'affirmation de son époux, l'*hydraularius* Titus Aelius Iustus, lorsqu'il affirme à propos de sa défunte épouse : « *spectata in populo hydraula grata regebat* »⁴⁷⁴. Si l'activité professionnelle d'Aelia Sabina ne semble pas faire de doute, le féminin *hydraularia* n'est pas employé pour la qualifier et ne se trouve attesté nulle part dans les sources. Il faut dire que le terme *hydraula* ou *hydraules*, issu du grec *ὕδραυλις*, est beaucoup plus fréquemment employé pour désigner l'artiste qui joue de « l'orgue hydraulique » et qu'aucune autre femme pratiquant cette profession ne semble attestée dans les sources littéraires et épigraphiques. Cependant, l'attestation du masculin *hydraularius* dans un document témoignant également de l'existence d'une femme pratiquant la même profession, suggère très fortement l'existence de ce féminin, même si nous n'en avons aucune trace. L'*hydraulus*, « orgue hydraulique », du grec *ὑδραυλος*, est un instrument bien attesté dans les combats de gladiateurs⁴⁷⁵.

Monodiaria, ae, f. : « La chanteuse soliste ». Le masculin, attesté uniquement dans les *Notae*

465 JUV., *Sat.*, VI, 76.

466 CIC., *Mur.*, 299.

467 MART., *Ep.*, V, 56.

468 VARR., *R.*, II, 1, 3.

469 CIL, VI, 10125.

470 CIL, IV, 98873 ; VI, 7286 ; 10123 ; 10124 ; X, 6340 ; XII, 1923.

471 CIL, V, 519 ; VI, 2254 ; IX, 1538.

472 PETR., 22, 6 ; 23, 1.

473 APUL., *Socr.*, 14.

474 CIL, III, 10501. Voir prosopographie n° 45.

475 VINCENT 2011, 204.

Tironianae, est issu du grec *μονῶδία* qui désigne le chant en solo et en langue grecque⁴⁷⁶. Dans les *Notae Tironianae*, il est précédé d'*exodium*, *exodiarius* et *attallae*, *attelanus* et suivi de *methodium* qui apparaît uniquement dans le *Satiricon* avec le sens d'*exodium*⁴⁷⁷. Le lien avec le théâtre est donc évident et on peut imaginer que ces chanteurs et chanteuses intervenaient lors d'intermèdes musicaux⁴⁷⁸. Dans l'épigraphie le terme n'est attesté qu'au féminin. On recense en effet deux inscriptions funéraires de *monodiariae*⁴⁷⁹. Étant donné le lien évident entre la scène théâtrale et la performance du *monodiarius*, il est probable que les *monodiariae* se produisaient également dans les *ludi scaenici*. Pour C. Caruso il s'agirait des seules femmes à s'exhiber sur scène en chantant⁴⁸⁰.

Psaltria, ae, f. : Le terme vient de *psalterium* qui désigne un instrument à corde proche de la cithare ou de la harpe⁴⁸¹. Cet instrument est beaucoup plus fréquemment mentionné dans les sources chrétiennes tardives. Le masculin *psaltes, ae*, est extrêmement rare⁴⁸². En revanche le terme féminin est beaucoup plus fréquent. C'est déguisé en *psaltria* que Clodius aurait, selon Cicéron, réussi à s'introduire dans l'assemblée des femmes dans le contexte du culte de la *Bona Dea*⁴⁸³. Pour désigner le comportement indigne de Clodius, Cicéron le qualifie également d'*actor* et d'*acroama* et mentionne ses *embolia*. Le terme *psaltria* se trouve donc à la fois inséré dans le contexte d'une cérémonie religieuse et au sein d'une énumération faisant volontairement référence au théâtre. Juvénal confirme l'usage de ce terme pour qualifier le déguisement de Clodius⁴⁸⁴. On trouve une *psaltria* dans la pièce *Les adelphes* de Térence qui ne nous fournit cependant aucune précision sur son activité. La présence des *psaltriae* dans les banquets à Rome remonte à la première guerre punique selon Tite-Live⁴⁸⁵ et Augustin⁴⁸⁶. La *psaltria* produit des sons mélodieux et danse dans les banquets avec une « souplesse plus que naturelle » chez Macrobe⁴⁸⁷. Chez Sidoine Apollinaire le verbe utilisé pour évoquer l'activité de la *psaltria* parmi d'autres artistes comme le *choraule* est *cano* qui signifie « chanter ». La *psaltria* semble donc être à la fois musicienne et chanteuse, parfois même danseuse mais sa

476 *Not. Tir.*, 107, 53.

477 *PETR.*, 5.

478 *CARUSO* 2008, 1422-1423.

479 *CIL*, VI, 10120 et 10132.

480 *CARUSO* 2008, 1424.

481 *CIC.*, *Har.*, 44 ; *QUINT.*, I, 19, 31 ; *AUG.*, *Doctr.*, II, 16, 26. *BELIS* 1988, 244-246.

482 *QUINT.*, I, 10, 18.

483 *CIC.*, *Sest.*, 116.

484 *JUV.*, VI, 337.

485 *LIV.*, XXXIX, 6.

486 *AUG.*, *Civ.*, III, 21.

487 *MACR.*, II, 1.

présence n'est attestée que dans des contextes privés⁴⁸⁸. Les sources ne comprennent aucune attestation d'une éventuelle performance publique.

Scabellarius, ii, m. : Le *scabellum* est un instrument de percussion qui était placé sous le pieds des joueurs de flûte ou des danseurs pour marquer le rythme. L'existence de collèges de *scabellari* indique que cet instrument pouvait être également manié par des professionnels spécialisés⁴⁸⁹ et Annie Bélis insiste sur l'importance que pouvait avoir cet instrument dans les ensembles musicaux des spectacles romains⁴⁹⁰. Cicéron évoque notamment le rôle de cet instrument au théâtre⁴⁹¹. La statuette d'une danseuse-musicienne, étudiée par Margarete Bieber mais malheureusement difficile à dater, indique que cet instrument pouvait être manipulé par des femmes⁴⁹².

Thymelica, ae, f. : « Joueuse », « chanteuse » ou « actrice du théâtre ». Le terme vient du grec *θυμέλη* qui désigne spécifiquement les artistes intervenant en Grèce sur l'orchestre et donc membres du chœur. L'adjectif *thymelicus* qualifie ce qui est relatif au théâtre⁴⁹³, mais le substantif désigne plus précisément un musicien de théâtre⁴⁹⁴. C'est seulement dans le Code théodosien qu'il apparaît au masculin et au féminin pour désigner l'acteur et l'actrice⁴⁹⁵.

Tibicina, ae, f. : « La joueuse de flûte ». Le *tibicen* est un musicien qui est fréquemment sollicité dans la société romaine. Il est bien présent dans les cérémonies religieuses⁴⁹⁶ et funéraires⁴⁹⁷ mais il intervient également dans les spectacles du théâtre et du cirque⁴⁹⁸. Les musiciens et en particulier les *tibicines* occupent une place essentielle dans les combats de gladiateurs comme le montre l'iconographie⁴⁹⁹. Selon Aulu Gelle, le son de la flûte « règle le pas de l'histrion au théâtre »⁵⁰⁰ et Phèdre consacre une de ses *Fables* à un certain Prince qui était connu pour accompagner de sa flûte le célèbre pantomime Bathylle⁵⁰¹. Les *tibicines* sont bien représentés dans l'épigraphie sans qu'il soit possible de déterminer pour chaque individu

488 GREGORI 2016, 114-115.

489 *CIL*, VI, 10148 ; 33194 ; 33971 ; *CIL*, X, 1642 ; 1643.

490 BELIS 1988, 230.

491 *CIC.*, *Cael.*, 27.

492 BIEBER 1939.

493 *APUL.*, *Apol.*, 13 ; *AUG.*, *Civ.*, 6, 7.

494 *VITR.*, 5, 7 ; *ULP.*, 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 4.

495 *Cod. Th.*, 15, 7, 5 ; 12.

496 *QUINT.*, I, 10, 33 ; *APUL.*, *Met.*, XI, 9, 6 ; *CIL*, XII, 1782.

497 *CIC.*, *Leg.*, II, 23 ; *APUL.*, *Flor.*, 4.

498 *LIV.*, VII, 2 ; *CIC.*, *Har.*, 11 ; *VAL. MAX.*, II, 4, 4 ; *QUINT.*, VII, 1, 6 ; *CMC*, 124. Un passage des *Fastes* d'Ovide insiste sur la diversité de fonctions exercées par les *tibicines* (*OV.*, *Fast.*, VI, 650-692).

499 VINCENT 2016, 206-207.

500 *GELL.*, I, 11, 12.

501 *PHAED.*, V, 3.

dans quel contexte il exerçait son art⁵⁰². Les attestations du féminin *tibicina* sont également nombreuses mais les sources littéraires évoquent essentiellement des performances privées⁵⁰³. On trouve deux attestations du féminin dans l'épigraphie⁵⁰⁴. Toutes deux sont des affranchies qui se produisaient sans doute en contexte privé, faute d'indication contraire. Cependant, les *tibicines* occupant une place importante au théâtre, il n'est pas complètement exclu que ces *tibicinae* s'y soient produites.

Dans l'arène

Essedaria, ae, f. : De *essedum*, « le char », la « gladiatrice combattant sur un char ». Le terme vient manifestement du masculin *essedarius*, « le combattant ou gladiateurs sur char »⁵⁰⁵. L'usage du féminin n'est attesté qu'une seule fois chez Pétrone⁵⁰⁶.

Ludia, ae, f. : Ce terme viendrait du masculin, *ludius*, *ii*, qui peut désigner l'histrion ou le pantomime⁵⁰⁷, parfois le gladiateur⁵⁰⁸. La plus ancienne mention d'un acteur est due à Tite-Live⁵⁰⁹ en ces termes : un nouveau rite est introduit pour plaire aux dieux et lutter contre la peste, les *ludi scaenici* mis en œuvre par des *ludiones* venus d'Étrurie. Valère Maxime⁵¹⁰ évoque également cet épisode. Les deux récits, cependant, ne font pas des ludions étrusques l'équivalent des histrions romains, précisant que ces artistes dansaient sérieusement sans mimer, ni chanter. Selon Zucchelli, alors qu'*histrion* et *ludio* désignent à l'origine la même réalité, à savoir des danseurs, saltimbanques, le terme *histrion* s'enrichit par la suite, en même temps que les spectacles scéniques s'enrichissent de récitations, de chants et de gestes, sans que ce soit le cas du terme *ludio*⁵¹¹. Il semble également lié à l'introduction des *Lupercalia*⁵¹². Le ludion intervient dans des lieux et des moments variés des célébrations, notamment au cirque ou lors des processions triomphales (*pompae*)⁵¹³. Une connexion semble s'opérer avec le terme *ludi*, chez Cicéron puis à l'époque impériale, puisque, dans le *Pro Sestio*⁵¹⁴, le « *maxime ludius* » semble désigner tous ceux qui participent comme acteurs ou spectateurs

502 *CIL*, V, 6374 ; *CIL*, VI, 33969 ; *CIL*, XI, 3392.

503 *PLAUT.*, *Aul.*, II, 4, 292 ; *HOR.*, *Ep.*, I, 14, 25.

504 *AE*, 1985, 329 ; *CIL*, VI, 33970.

505 *SEN.*, *Ep.*, 29.6 ; *SUET.*, *Cl.*, 21.

506 *PETR.*, 45, 7.

507 *PLAUT.*, *Aul.*, 399 ; *CIC.*, *Sest.*, 116 ; *OV.*, *A.A.*, 1, 112 ; 2, 111.

508 *JUV.*, VI, 82.

509 *LIV.*, VII, 2.

510 *VAL. MAX.*, II, 4, 4.

511 *ZUCHELLI* 1964.

512 *VARR.*, *l. L.*, VI, 13 ; *LIV.*, I, 5.

513 *APP.*, *Pun.*, c. 66.

514 *CIC.*, *Sest.*, 116.

aux *ludi (scaenici)*. Apulée⁵¹⁵ englobe dans le terme également les *tragoedus* et *comoedus*. Le terme semble même finir par désigner à l'époque impériale le gladiateur, en relation cette fois avec le *ludus*, « l'école de gladiateurs »⁵¹⁶. Il y a eu débat parmi les spécialistes pour savoir si *ludius* venait ou nom de *ludus* ou au contraire d'une étymologie étrusque. Pour Zucchelli les deux origines ne sont pas nécessairement opposées car elles ne sont pas contemporaines. Le lien avec *ludus* explique cependant un usage très général du terme qui peut s'employer dans le domaine des différents spectacles. On rappelle l'étude par T. Franck de l'*ars ludicra*⁵¹⁷, expression qui désigne, selon ce dernier, toutes les performances théâtrales en dehors des genres nobles que sont la comédie et la tragédie.

On connaît trois attestations du féminin *ludia* dans la littérature latine. Il désigne les femmes qui se passionnent pour les combats de gladiateurs chez Martial⁵¹⁸ et la femme de gladiateur ou qui fréquente le *ludus* chez Juvénal⁵¹⁹. Une femme qualifiée de *ludia* apparaît également dans une inscription mentionnant un gladiateur⁵²⁰. Le terme ne désigne donc pas à proprement parler une professionnelle, ni même une amatrice se produisant dans les spectacles, mais une femme que l'on rattache, de manière péjorative, à ce monde professionnel. D'ailleurs Juvénal oppose les femmes qui se passionnent pour la gladiature, s'entraînent en privé et seraient susceptibles de se produire en public, à la *ludia* qui, même si elle affectionne le gladiateur, ne s'abaisse pas à porter son équipement. Le terme *ludia* ne sert donc pas à désigner la gladiatrice et il n'existe aucun mot dans la langue latine permettant de qualifier ces femmes qui se produisent dans les combats de gladiateurs. Les sources utilisent généralement des périphrases pour décrire cette réalité, ainsi que les termes *mulieres*⁵²¹ ou *feminae*⁵²², probablement en fonction de l'origine sociale des femmes s'exhibant. L'absence d'un féminin tel que *gladiatrix* indique vraisemblablement le caractère exceptionnel de telles performances.

Ce lexique nous a donc permis d'identifier le vocabulaire permettant de désigner les professionnelles se produisant dans les spectacles, mais aussi de préciser les différents genres et pratiques spectaculaires en discernant ceux pour lesquels la présence de femmes est

515 APUL., *flor.* 18.

516 H. A., *Claud.*, 5.

517 FRANCK 1933.

518 MART., V, 24, 10.

519 JUV., VI, 103 ; 265.

520 CIL, VII, 1335, 4.

521 PETR., 45, 7. CIL, IX, 2237.

522 SUET., *Dom.*, 4 ; TAC., *An.*, XV, 32.

attestée. Une première difficulté repose sur la distinction entre un vocabulaire technique servant effectivement à désigner des professions strictement définies et un vocabulaire plus générique. Les différents usages de vocabulaire dépendent fortement du type de source, la documentation épigraphique étant plus précise concernant les différentes techniques et professions. Cependant le problème des sources épigraphiques est qu'elles ne précisent jamais le sens des termes techniques utilisés. Ainsi, il est parfois difficile de déterminer en quoi consistait telle ou telle profession ou performance. Il est également difficile de savoir dans quel contexte se produisaient les artistes. Faute de précision contraire dans les sources, on est tenté de considérer que la plupart d'entre elles se produisaient en contexte privé minimisant leur place dans les jeux publics. De fait l'usage d'artistes de condition servile ou affranchie dans les milieux aristocratiques est bien attesté. En outre, la scène publique étant source de reconnaissance et de succès populaire, il paraîtrait surprenant qu'une artiste ne mentionne pas une telle activité dans son épitaphe. Cependant, tous les artistes qui se produisaient en public dans les spectacles romains ne bénéficiaient pas de la même fortune ni du même succès. On peut donc aussi imaginer que certaines artistes ne mentionnent pas le contexte de leur exhibition faute de place sur la pierre ou parce que cela n'a pas été tellement significatif dans leur carrière. On peut enfin imaginer qu'un tel contexte d'exhibition n'ait pas toujours été considéré positivement par les individus en raison de l'infamie qui s'y attachait.

Il est difficile d'aller plus loin dans cette tentative de classification des performances publiques et privées. Par ailleurs, il convient sans doute de se garder de cloisonner trop strictement les différents espaces des performances spectaculaires. Il ne fait aucun doute que les plus grands artistes de la scène théâtrale se produisaient également en privé à la demande de certains hommes politiques puissants⁵²³. Ce devait être d'autant plus le cas des esclaves et des affranchis qui avaient l'obligation de se produire pour leurs patrons qui pouvaient par ailleurs les prêter⁵²⁴. Ainsi, la troupe d'acteurs d'Ummidia Quadratilla semble pouvoir se produire aussi bien en privé (*in domo*) pour le plaisir de leur patronne qu'en public (*in*

523 Tacite nous apprend en effet que pour lutter contre les troubles populaires provoqués par les pantomimes en 15 ap. J.-C. le Sénat adopte un certain nombre de mesures visant à limiter les contacts entre les aristocrates (chevaliers et sénateurs) et les pantomimes et interdisant à ces derniers de se produire ailleurs qu'au théâtre (TAC., *An.*, I, 77). Ces mesures répressives impliquent l'existence de relations de clientèle entre certains acteurs et certains aristocrates. En échange de la protection de puissants personnages, certains pantomimes avaient l'habitude de se produire pour eux en privé. Les membres de la famille impériale pouvaient également priver la scène publique de ses « vedettes » pour se réserver les services de ces dernières. C'est le cas de Messaline avec l'acteur Mnester (DION CASS., LX, 29, 3) et de Néron avec l'acteur Paris (LUC., *Sal.*, 63-64).

524 La question de la gestion des revenus provenant de la location d'un acteur, esclave ou affranchis, à un tiers est bien attestée dans la documentation juridique (ULP., 20, *in Sab.*, D., 32, 73, 3 ; JULIAN., 65, *digest.*, D., 38, 1, 25, 1).

theatro) pour des jeux qualifiés de *sacerdotalibus ludis*⁵²⁵. Il n'est donc pas du tout inenvisageable que certains artistes mineurs, normalement destinés à animer les banquets, soient loués à un magistrat pour compléter un spectacle public. Enfin, si une performance privée n'a pas du tout la même signification, la même portée ni le même impact qu'une performance publique, les limites entre espace privé et espace public doivent être nuancées. Il existe de nombreux degrés possibles de publicité (au sens moderne du terme) d'une performance. Certains aristocrates, l'empereur lui-même, disposaient de véritables « théâtres privés » comportant des centaines voire des milliers de places et pouvant donc accueillir un vaste public⁵²⁶. Notons enfin que, pour certains juristes, l'infamie s'étend à toute personne se produisant sur une scène, « scène » comprise comme n'importe quel espace, privé ou public (*in publico, privatove*), où l'on se donne en spectacle⁵²⁷.

525 PLIN., *Ep.*, VII, 24.

526 On pense en particulier à la *domestica scaena* de Néron (TAC., *An.*, XVI, 39, 3) qualifiée aussi de *theatrum peculiare* par Pline qui en souligne l'importante capacité d'accueil (PLIN., XXXVII, 19). Les vestiges archéologiques témoignent également de la présence d'édifices de spectacles au sein des grandes villas impériales telle que la villa du Pausilype près de Naples, l'*Albanum* de Domitien à Castelgandolfo, ou la villa Adriana à Tivoli.

527 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

Chapitre 2 : Prosopographie des professionnelles des spectacles

Il convient de revenir brièvement sur les motifs qui justifient ici le choix de la démarche prosopographique et les critères qui ont permis l'élaboration de ce catalogue. On a montré au chapitre précédent que l'exhibition récurrente des femmes dans les spectacles suppose l'ouverture d'un milieu professionnel à celles-ci. À la fin de la République puis sous l'Empire, le développement des exigences techniques et artistiques des spectacles romains implique en effet que les individus qui s'y produisent soient essentiellement des professionnels formés et entraînés. L'infamie provoquée par le fait de se produire dans ces spectacles dissuade par ailleurs les exhibitions publiques des amateurs, même si celles-ci ne sont pas inexistantes pour autant¹. Que les femmes intègrent les représentations spectaculaires romaines signifie donc qu'elles ont la possibilité de se former à ces pratiques sportives et artistiques et ont réussi à se faire une place dans le milieu professionnel extrêmement diversifié qui s'est développé autour de ces représentations spectaculaires. Cette remarque soulève de nombreuses questions, notamment sur les modalités d'accès à ces professions pour les femmes, sur la place qu'elles pouvaient occuper dans ce milieu professionnel, sur leur insertion dans les structures professionnelles de ce milieu et sur leurs perspectives de carrières. Elle amène également à s'interroger sur l'intérêt que pouvaient présenter de telles carrières pour les femmes dans la société romaine.

Le groupe socioprofessionnel qui nous intéresse, à savoir « les professionnelles des spectacles », présente le double inconvénient d'appartenir à la fois à deux catégories relativement mal représentées dans les sources. En effet, les professionnels des spectacles constituaient une catégorie sociale subalterne particulièrement discréditée et disposant, en tant que telle, d'une faible visibilité dans les sources où les élites sont bien mieux représentées. Cette remarque est renforcée par le sexe des individus considérés, les femmes disposant également d'une plus faible visibilité dans les sources que les hommes. Ce groupe

¹ Voir deuxième partie.

socioprofessionnel est ainsi doublement discriminé dans la société romaine et, par conséquent, très mal représenté dans les sources. Il paraît donc essentiel de prendre en compte toute la documentation disponible afin d'être en mesure de proposer un aperçu du groupe social que l'on a délimité par l'expression « les professionnelles des spectacles ». Il s'agit de proposer la liste la plus exhaustive possible des individus de sexe féminin mentionnés par les sources et qui semblent s'être produit de manière régulière, et donc vraisemblablement rémunérée, dans des spectacles publics. Ce recensement doit nous permettre, dans un troisième chapitre, de répondre aux questions soulevées à l'issue du premier chapitre, concernant la place des femmes dans ce milieu professionnel et la place de ces professionnelles dans la société romaine, en mettant en évidence à la fois la diversité des situations individuelles et les récurrences éventuelles.

L'épigraphie funéraire fournit la majeure partie de la documentation relative aux professionnelles des spectacles. Dans ce type de sources, on décline souvent l'identité des défunts en précisant leur activité professionnelle, ce qui permet d'identifier facilement les individus qui nous intéressent en nous appuyant sur le travail lexical réalisé dans le premier chapitre. Cela révèle également la place importante que ces professions occupent dans l'identité des individus. Néanmoins, ce qui peut paraître un avantage représente aussi une difficulté majeure. L'épigraphie funéraire est riche de termes techniques servant à désigner les professions. Ce vocabulaire est plus précis que celui employé par sources littéraires. Malheureusement, les inscriptions n'explicitent pas ce vocabulaire maîtrisé par les contemporains. Dès lors il n'est pas toujours facile de déterminer en quoi consistait les performances des différentes professionnelles ni dans quel contexte celles-ci se produisaient². C'est particulièrement le cas en ce qui concerne certaines pratiques artistiques prisées dans les banquets et dans les milieux privés : certaines inscriptions laconiques ne permettent pas de déterminer avec certitude si les défuntes se produisaient ou non dans les spectacles publics. La plupart des commentateurs choisissent avec prudence de considérer qu'une musicienne ou une chanteuse dont l'inscription funéraire ne le précise pas ne s'est pas produite en public mais seulement en privé, d'autant plus que la plupart d'entre elles semblent avoir été de rang servile. Il est vrai que l'exhibition d'artistes dans les milieux aristocratiques est bien attestée. Plusieurs éléments amènent cependant à ne pas exclure trop rapidement ces artistes de notre corpus.

2 Le travail lexical proposé au premier chapitre permet de surmonter certaines difficultés, mais l'usage de nombreux termes dans la documentation reste délicat à interpréter.

Premièrement, la description que propose Pétrone dans le *Satiricon* des banquets aristocratiques laisse supposer que ceux-ci n'étaient pas seulement animés par des performances musicales mais également des performances théâtrales³. De nombreux auteurs évoquent par ailleurs les « scènes privées » des *domus* aristocratiques⁴. Le doute émis à l'encontre de certaines musiciennes et chanteuses devrait donc être étendu à certaines danseuses et actrices. Cependant, il est certain que de nombreuses femmes se produisaient comme danseuses ou *mima* sur la scène publique et il serait absurde de se priver de certains témoignages relatifs à des femmes ayant exercé les professions qui nous intéressent parce que nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'elles se produisaient en public. De même, comme la musique et le chant occupaient une grande place dans les spectacles romains, nous savons qu'un grand nombre d'artistes professionnels prenaient en charge ce type de performances artistiques. Il semble dès lors un peu rapide de considérer que ces professionnels étaient exclusivement des hommes faute de références explicites concernant les femmes.

Deuxièmement, la frontière entre les espaces publics et privés doit constamment être nuancée lorsque l'on s'intéresse aux sociétés antiques. Il est évident que les représentations données à l'occasion de banquets ou de célébrations privées n'ont pas la même signification que les spectacles donnés à l'occasion des grandes célébrations publiques. Les premières sont « privées » au sens où elles sont financées par un individu « privé » pour lui-même, sa famille et ses éventuels convives (clients ou autres membres de l'aristocratie), dans l'espace « privé » de la *domus*. Les seconds sont « publics » car ils sont financés par un personnage « public » (magistrat ou empereur) pour le peuple romain, dans les espaces « publics » de la cité consacrés aux spectacles. Dans ces définitions, la question, pour nous si importante, du public qui assiste ou non à ces performances n'est pas centrale. Lorsqu'une grande famille aristocratique se dote d'une « scène privée » et achète des esclaves artistes, l'objectif n'est-il pas de réunir un certain public ? Certaines scènes privées de la famille impériale pouvaient accueillir un public conséquent⁵ et si la nature des célébrations qui y étaient organisées était sans doute clairement distincte de celle des célébrations publiques, le genre des spectacles qui y étaient offerts au public devait être relativement proche de celui que le public était habitué à voir lors des spectacles publics. Il faut par ailleurs souligner que les célébrations aristocratiques funéraires, fréquentes à la fin de la République mais progressivement réservée

3 PETR., 49, 6 ; 53, 10-13 ; LXVIII.

4 On trouve notamment les expressions « *privatum pulpitu* » (SEN., *Quest. Nat.*, VII, 32, 3), « *domestica scaena* » (TAC., *An.*, XV, 39, 3), « *theatrum peculiare* » (PLIN., XXXVII, 19), « *haud promiscuum spectaculum* » (TAC., *An.*, XIV, 14, 2).

5 PLIN., XXXVII, 19.

à la famille impériale, ont également une dimension privée en ce qu'elles ne s'insèrent pas dans le calendrier officiel des célébrations civiques. Pour autant, les spectacles qui y sont proposés sont les mêmes que ceux des *ludi publici* et sont destinés au public le plus large possible puisqu'il s'agit d'honorer la mémoire du défunt et de toute la *gens*⁶.

Enfin, les inscriptions funéraires résument la plupart du temps l'activité professionnelle de la défunte à un terme qui ne reflète en aucun cas le parcours professionnel de celle-ci. Quelques rares cas un peu moins laconiques laissent entrevoir la diversité et les évolutions possibles de tels parcours⁷. Une même artiste pouvait être employée dans différents types de spectacles et on imagine aisément qu'un aristocrate disposant de ses propres artistes ait pu à la fois les employer pour son propre plaisir et les louer ponctuellement pour la scène publique. De telles pratiques semblent attestées dans la lettre de Pline relative à Ummidia Quadratilla et à ses pantomimes qui semblent s'être produits aussi bien en public (*in theatro*) qu'en privé (*domi*)⁸.

Nous avons donc choisi d'intégrer dans ce corpus non seulement les artistes identifiées dans la documentation qui semblent effectivement se produire dans les spectacles publics mais aussi, puisque qu'il n'est pas toujours possible d'établir le contexte dans lequel elles se produisaient, toutes celles qui pratiquaient une activité artistique attestée dans les spectacles publics. Nous avons cependant noté d'une étoile quinze musiciennes pour lesquelles absolument rien n'indique qu'elles ne se produisaient pas uniquement en privé. En dehors des musiciennes, les individus que nous avons relevés sont soit des chanteuses, soit des danseuses, soit des actrices. Si les sources attestent la présence de femmes dans certains combats de l'arène, il n'a pas été possible d'identifier précisément dans la documentation la moindre femme exerçant le métier de gladiatrice ou de chasseuse à l'exception d'une certaine Mévia à laquelle Juvénal fait très brièvement allusion⁹. Nous avons choisi de ne pas l'intégrer à ce catalogue car sa présence n'apporterait rien à l'étude sociale que l'on entreprend, si ce n'est l'attestation, essentielle pour notre étude mais qu'il suffit d'évoquer ici, de l'existence de ce type d'exhibition.

Certains individus recensés dans cette prosopographie ne sont pas renseignés par l'épigraphie funéraire mais par la documentation littéraire. Ces cas sont assez rares car les professionnelles des spectacles appartiennent aux classes sociales les plus basses de la société

6 Voir chapitre 1, lexique, articles « *Ludi* » et « *Munera* ».

7 Voir par exemple le cas de Licinia Eucharis, n° 21.

8 PLIN., *Ep.*, VII, 24, 4.

9 JUV., I, 22.

romaine dont les membres apparaissent très rarement dans les sources littéraires. Les exceptions recensées s'expliquent par la visibilité exceptionnelle que confère à ces individus leur métier. Mais ces derniers ne sont jamais suffisamment connus pour être à la fois attestés par les sources littéraires et épigraphiques. Par conséquent, cette prosopographie recense des individus qui nous sont connus par deux types de sources radicalement différentes et qui ne nous donnent pas du tout accès aux mêmes types d'informations. Les impératifs de la prosopographie impliquent cependant d'harmoniser le plus possible les catégories permettant de trier l'information pour chaque individu. On retrouve donc, dans chaque fiche prosopographique, les catégories fondamentales « bibliographie », « sources » et « commentaire » qui permettent de présenter les références bibliographiques et la documentation relatives à chaque individu, ainsi que notre commentaire personnel de cette documentation.

La catégorie « sources » comprend des sous-catégories qui diffèrent en fonction de la nature de la documentation. Ainsi, si la fiche porte sur un individu attesté par un document épigraphique on indique toujours le « contexte de découverte » du document, la « description » du support de l'inscription et son « lieu de conservation ». On en propose également, quand cela est possible, une « datation » en précisant les éléments qui permettent de l'établir. Dans les cas où il a été possible de réaliser des photographies des documents, elles ont été intégrées aux notices. Enfin, on propose le « texte » développé de l'inscription et une « traduction » quand cela apparaît nécessaire, c'est-à-dire pour les inscriptions transmettant des informations qui ne se limitent pas au nom, statut, métier, âge de la défunte, au nom et métier du dédicant et aux formules funéraires. On propose en particulier fréquemment une traduction pour les épigrammes funéraires. En revanche, si la fiche porte sur un individu attesté dans la documentation littéraire, on propose uniquement le ou les « textes » faisant référence à l'individu avec une traduction¹⁰.

Notre travail se distingue donc, par cette démarche différenciée en fonction des sources, du travail d'Evelyn Fertl¹¹ qui utilise strictement le même modèle de notice prosopographique pour les individus référencés par l'épigraphie et pour les individus référencés par les sources littéraires. La seule différence opérée par Fertl entre ces deux types d'individus est qu'elle fournit, dans ces notices, le texte des inscriptions et non celui des sources littéraires. Nous avons au contraire choisi de transcrire l'ensemble de la

¹⁰ Les textes et les traductions sont tirés des éditions Belles Lettres sauf exceptions précisées en introduction.

¹¹ FERTL 2006, 169-199.

documentation relative à chaque individu et d'en proposer un commentaire approfondi reprenant, quand elles nous ont paru pertinentes, les conclusions des commentateurs précédents et les éventuels débats historiographiques autour de ces documents. Ce choix alourdit considérablement la présentation de cette prosopographie mais permet de proposer des fiches prosopographiques qui ne sont pas de simples notices de référence mais de vraies synthèses historiographiques assorties d'un commentaire renouvelé de la documentation et qui pourront constituer un outil de travail solide. Par ailleurs, notre prosopographie ne recoupe pas entièrement celle de Fertl. En effet, Fertl, qui ne s'intéresse qu'aux actrices dans une acception large et imprécise, ignore complètement les musiciennes mais également les chanteuses qui nous paraissent pourtant avoir leur place dans ce travail. En revanche, Fertl s'intéresse à l'ensemble du monde romain et a donc recensé également des artistes grecques qui sont absentes de notre prosopographie. On renvoie donc à son travail en ce qui concerne ces quelques individus qui témoignent de la place des professionnelles des spectacles dans la partie orientale de l'empire¹². Enfin, certains individus intégrés par Fertl comme de possibles actrices nous ont semblé être des témoignages intéressants mais trop incertains pour les intégrer à notre propre travail¹³.

12 FERTL 2006, 172 ; 178 ; 184 ; 186-188

13 Nous n'avons notamment pas intégré les deux personnages, potentiellement de sexe féminin, qui apparaissent dans la tablette de defixion du mime Sosio car leur profession est incertaine et la datation du document tardive (GAGER 1992, 74-75 ; FERTL 2006, 176 ; 181). Les indices concernant les potentielles professions artistiques de Caprime (*CIL*, VI, 9013 ; FERTL 2006, 178), Erasina (*CIL*, III, 4910 ; FERTL 2006, 182), Flavia Dionysia (*CIL*, VI, 18324 ; FERTL 2006, 181) et Fabia Mimesis (*CIL*, VI, 10107 ; FERTL 2006, 189), sont intéressants mais fragiles.

1) Anonyme

BIBLIOGRAPHIE : FERRUA 1967, 94-97, n° 132 ; MANGANARO 1970, 78-79 ; AVETTA 1985, 139-140 ; FERTL 2005, 171-172 ; GARELLI 2007, 407-409 ; STARKS 2008, 138-145.

SOURCES : *AE*, 1968, 74 ; *EDR*, 74774.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *Via delle Terme di Caracalla*, en 1939.

Description : Table en marbre mutilée. Hauteur : 52,00 cm ; Largeur : 52,00 cm ; Épaisseur : 2,80 cm ; Taille des Lettres : 1,50 cm. Épigramme funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Museo Nazionale Romano*, Mag. Epigr. B, IV, 4, inv. 121598 sur concession du *Ministero per i Beni e le Attività culturali*.

Datation : III^e siècle ap. J.-C. (Paléographie et langue).



Texte : Établi à partir des éditions de Ferrua, Manganaro et Starks.

Ne dubitare, precor, titulo meo fata dolere / antequan addiscis en ego quae fuerim : / [si]mplex, suavis, amans, dulcis, dilecta¹⁴, iocosa / [et] tamen¹⁵ in thalamis uno contenta marito, / [lim]ina coniugi dilexi quae mea semper / [qua]re¹⁶ Tyrrheno comes adfui s(a)epe mar<i>to. / [Illa e]go quae natos triplices inixa paravi / [ipsa h]os institui concordis discere mores / [ut sim]iles¹⁷ vitae maneant probitate et amor<e> /

14 Je rejoins ici la lecture de Starks en m'appuyant sur mes propres photos du document. On distingue effectivement les quatre premières lettres de *dilecta* sans confusion possible avec *delicia*.

15 [at]tamen Starks.

16 [et ma]re Ferrua ; [aequo]re Manganaro. Ferrua et Manganaro ont considéré que le terme *Tyrrheno* faisait référence à la mer Tyrrhénienne et ont donc proposé d'intégrer dans la lacune des synonymes masculins de *mare*. La danseuse évoquerait dans cette phrase ses fréquents voyages dans la région avec son mari. Starks propose de voir dans *Tyrrheno* le nom du mari qui est par ailleurs mentionné à la fin du vers au même cas. Il précise que le nom *Tyrrhenus* est attesté à Samos au VI^e siècle av. J.-C. (*LGPN*, I, 449) mais aussi à Pompéi (*CIL*, IV, 334019). Le terme *comes* peut en effet tout simplement désigner la « compagne » et pas nécessairement le « compagnon de voyage » et le lien avec la proposition précédente paraît plus cohérent si l'on adopte cette proposition.

17 [ut doc]iles Ferrua ; [ut pari]les Starks. Les intégrations proposées par Manganaro et Starks s'équivalent.

[funere]os¹⁸ casus matris suae qui modo mereñt / [dura q]uod¹⁹ ad ser[i]psit²⁰ fatorum
vera potes<t>as. / [Nescio] quis poterit superis tam laeta videre / [quam/modo] lascivo
quae gessi tradita lusu.²¹ / [Vt divas pl]acidus²² saltavi carmen amavi / [atque ad
vo]cales²³ vultus fui cognita digne / [vos sup]eri²⁴ meos casus mortalisque, precor, /
[discite, s]i sem<p>er vivit mea fama per annos.

Traduction :

« N'hésite pas, je te prie, à déplorer la fatalité devant mon épitaphe avant d'apprendre qui je fus : simple, douce, aimante, agréable, chérie, badine et cependant satisfaite dans le mariage par un seul mari, j'ai toujours estimé la maison de mon époux comme la mienne, c'est pourquoi je fus souvent la compagne de Tyrrhenus mon mari. Je suis celle qui a donné naissance à trois enfants et les ai élevés, qui fit en sorte qu'ils apprennent à se conduire de manière harmonieuse pour que leurs vies restent équilibrées entre intégrité et amour, eux qui s'affligent à présent du funeste sort de leur mère, sort cruel vers lequel se glisse le vrai pouvoir du destin. Je ne sais qui parmi les dieux pourra voir autant de joie que celle que j'ai apportée avec mon jeu lascif. J'ai dansé les douces déesses, j'ai aimé le chant. J'ai été connue de façon méritée pour les expressions éloquentes de mon visage. Vous, dieux d'en haut et vous mortels, je vous en prie, apprenez ce qui m'est arrivé ; ainsi ma renommée reste toujours vivante pendant des années. »

COMMENTAIRE :

L'épigramme se veut entièrement en hexamètre excepté les deux premiers vers introductifs qui forment un distique élégiaque adressé au passant. Alors que Ferrua soulignait

18 [eis vari]os Starks.

19 [triste] quod Starks. Le *Q* de *quod* n'est pas visible sur l'inscription. Le choix d'intégrer l'adjectif *triste* plutôt que l'adjectif *dura* ne change pas fondamentalement le sens de la phrase.

20 ads[c]ripsit Ferrua, Manganaro. Comme l'indique Starks les deux points d'interpunction sont bien visibles entre *VOD* et *AD* puis entre *AD* et *SERIPSIT*. L'introduction d'un *i* superfétatoire à *serpsit* semble donc plus probable que l'erreur envisagée par Ferrua.

21 [usquam] quis poterit superis tam laeta videre! [ludicram] lascivo quae gessi tradita lusu Starks. La proposition d'intégration de Starks que l'on pourrait traduire ainsi, « Qui pourra voir des spectacles aussi plaisants pour les dieux que ceux que j'ai joués, représentés avec mon jeu lascif ? », est intéressante et ne change pas le sens général du texte.

22 [saevos ae]cidas Manganaro. Ferrua n'exclut pas [pari]cidas. La lacune contenait indéniablement les sujets ou rôles dansés par la défunte. Il est en vérité impossible de trancher pour l'une ou l'autre des propositions avancées par les différents commentateurs. Manganaro considère que la pantomime est avant tout une danse tragique aux sujets mythologiques. C'est pourquoi il propose une référence aux Éacides. Cependant les spectacles évoqués par la défunte sont dits joyeux. La proposition de Starks paraît donc plus appropriée.

23 [inter ami]cales Ferrua ; [ob nover]cales Manganaro. S'il faut probablement rejeter la proposition de Ferrua, il est encore une fois difficile de trancher entre l'intégration de Manganaro et celle de Starks, tant chacune d'elles apporte des éléments intéressants et s'intègre efficacement à la phrase. Ainsi selon Manganaro la danseuse aurait été connue « sous les traits de belles-mères » (*novercales uultus*). L'expression constitue une référence claire aux rôles interprétés par la danseuse. Manganaro et Avetta citent évidemment l'exemple tragique de Phèdre. On peut aussi imaginer, dans un tout autre registre, que la « belle-mère » ait été un des rôles stéréotypés du répertoire de mime. Starks souligne cependant quant à lui que l'évocation de ce type de personnage s'oppose bien trop radicalement avec le portrait que l'artiste a choisi de peindre d'elle-même. Par ailleurs, comme pour lui la danseuse est une pantomime, il ne voit aucune raison pour qu'elle soit spécialisée dans un type de rôle aussi limité. Sa proposition est intéressante car elle cherche à mettre en valeur l'efficacité et l'éloquence des expressions du visage de la danseuse. Cependant, l'utilisation de *vocales* pour qualifier un geste silencieux mais expressif pose problème car le terme implique normalement une dimension sonore. Par ailleurs, si la danseuse est une pantomime comme l'affirme Starks, elle devrait porter un masque et l'accès à ses expressions faciales serait difficile pour le spectateur.

24 [Nunc sup]eri Ferrua.

une métrique, une orthographe et une grammaire fréquemment erronées et rendant la compréhension du texte difficile, M.-H. Garelli s'appuyant sur les remarques de J. Soubiran affirme que la métrique est la plupart du temps respectée et qu'en ce sens les intégrations proposées notamment par Manganaro posent problème. Les erreurs orthographiques et surtout les lacunes de l'inscription empêchent certainement d'accéder au sens précis de certains passages, mais le sens général de l'épithaphe peut être à peu près clairement établi. Du vers 3 au vers 9, la danseuse évoque ses qualités d'épouse et de mère de famille. Starks souligne que parmi ces qualités, la dernière, *iocosa*, semble plus adaptée à une actrice qu'à la matrone romaine sous les traits de laquelle se présente la défunte dans un premier temps. Starks fait très justement le parallèle avec l'expression *iocum mouere* utilisée par Salluste à propos de Sempronia après avoir critiqué son talent pour la danse qui ne convient pas selon lui à une matrone²⁵. On peut également évoquer ici une lettre de Cicéron dans laquelle l'orateur utilise le terme *iocationes* pour qualifier les jeux scéniques, et plus précisément les spectacles de mime donnés par son ami Papirius Petus²⁶. L'évocation de ses trois enfants permet à la défunte de mentionner, en transition, leur affliction face à la cruauté de son sort, avant de revenir sur son activité professionnelle des vers 12 à 15. L'épithaphe se termine par une exhortation aux dieux et aux vivants.

L'utilisation du verbe *saltare* précédé d'un accusatif évoque l'activité d'un pantomime. L'utilisation peu commune du verbe *gero* permet également d'insister sur le « geste » qui est au cœur de l'art du pantomime²⁷. Il faut par ailleurs souligner les liens entre cette épithaphe et celle du pantomime Vicentius soucieux, comme notre défunte, de mettre en avant ses qualités morales, son honnêteté, sa probité, avant d'évoquer sa réussite professionnelle²⁸. L'idée que la défunte pourrait être une pantomime a amené Manganaro à intégrer aux lignes 13 et 14 des références à des thèmes mythologiques. Cependant Garelli souligne que l'intégration [*ob nover*]*cales* ne permet pas une scansion correcte et que l'intégration de *saevos* au vers précédent est tout aussi hasardeuse, tout adjectif spondaïque étant susceptible de convenir. Concernant l'intégration du vers 13, Garelli rejette également l'intégration de Ferrua car l'adjectif *amicalis* est tardif. Sur les conseils de Soubiran, elle propose de corriger l'intégration de Manganaro par l'expression *perque novercales* permettant une meilleure scansion, tout en soulignant que d'autres intégrations sont possibles comme

25 SALL., *Cat.*, 25.

26 CIC., *Fam.*, IX, 16, 7.

27 Voir chapitre 1, lexique, article « *Gesticularia* ».

28 *AE*, 1956, 122.

[*inter vo*]cales uultus qui pourrait être une allusion à une performance au sein du cœur. Il semble cependant étonnant que l'artiste évoque sa « célébrité méritée » en tant que chanteuse du chœur, surtout si, comme le laisse entendre le reste du texte, elle eut l'occasion de se produire comme danseuse soliste.

Il est de toute façon audacieux de faire de cette artiste une *pantomima*. Outre que le terme technique n'est pas employé dans l'inscription et que les attestations de femmes pantomimes sont extrêmement rares, l'artiste se vante d'avoir « aimé le chant » (*carmen amavi*). Cela signifie-t-il qu'elle a aimé se produire accompagnée par des chants ou des récitations poétiques, comme l'affirment Ferrua, Manganaro et Starks, ou bien qu'elle-même s'est adonnée à ce type de pratique²⁹ ? De même, l'intégration du terme *uocales* à la ligne 15, que ce soit selon la proposition de Starks ou celle de Garelli, s'oppose à une pratique artistique entièrement muette. La référence de la défunte à la « joie » (*laeta*) provoquée par ses spectacles et l'utilisation de l'adjectif « moqueuse » ou « badine » (*iocosa*) semblent plus appropriées à la pratique du mime dans lequel chant et récitation succèdent à des parties dansées. Mais si notre artiste est une mime, il n'y a vraisemblablement plus aucune nécessité d'intégrer une référence mythologique au vers 14³⁰. L'adjectif *lascivus* qui qualifie le jeu de l'artiste pourrait aussi bien convenir à la pratique d'une mime que d'une pantomime ou d'une simple danseuse. En l'absence de terme technique et de précision quant au contenu des spectacles réalisés par la défunte, il faut sans doute renoncer à la classer de manière stricte dans une catégorie artistique. Il est d'ailleurs possible que les catégories d'artistes aient été moins précisément définies que nous l'imaginons, en particulier pour les femmes. En effet, de nombreuses artistes, lorsqu'elles évoquent leur pratique artistique, décrivent des techniques qui semblent proches de la pantomime sans jamais en utiliser le terme technique³¹. Si les femmes pantomimes n'existaient pas à proprement parler à l'époque du haut Empire, au sens où aucune d'elles n'occupait la même place sur scène que les grands danseurs solistes qui n'hésitent pas à se qualifier de pantomime dans leurs épitaphes, il est probable que les techniques artistiques de la pantomime aient été intégrées par les autres artistes et notamment les danseuses et actrices de mime.

29 Fertl ne se pose pas la question, estimant que l'artiste chantait et dansait sur scène ce qui semble l'étonner. C'était pourtant vraisemblablement le cas de tous les mimes.

30 Il est certes possible, comme l'affirme Garelli, qu'avec le succès de la pantomime, les thèmes mythologiques se soient progressivement étendus aux autres genres spectaculaires et notamment au mime dans le courant du II^e siècle. Cependant si l'on remet en cause l'idée que la défunte ait nécessairement été une danseuse de pantomime et uniquement une danseuse de pantomime, l'intégration de sujets mythologiques dans la lacune devient une possibilité et non une obligation.

31 Voir n° 18, 21, 38, 51. Voir également chapitre 1, lexique, articles « *Gesticularia* », « *Saltatrix* ».

Au-delà de la question de la profession artistique précise de la défunte, cette inscription est intéressante car, comme l'épithète de Vicentius³², elle révèle le souci des artistes de mettre en avant leurs qualités morales avant leur talent. Cette préoccupation est particulièrement présente ici puisque les qualités d'épouse et de mère de famille occupent la majeure partie du texte. La défunte est une épouse digne d'être aimée, fidèle, mère de trois enfants, ce qui, si elle est ingénue, lui permet de prétendre aux privilèges du *ius liberorum*³³. L'évocation des qualités professionnelles de l'actrice peut sembler entrer en contradiction avec les vertus de matrones romaines évoquées plus haut. La défunte mentionne notamment son jeu « lascif » : le terme se retrouve dans l'épigramme de Martial relative à la danseuse Téléthusa³⁴ et qui possède une forte connotation érotique. Cette contradiction explique, selon Starks, l'insistance préalable de la défunte sur ses qualités morales, sa chasteté et sur l'adhésion des dieux à sa performance. Cependant l'évocation du rôle de belle-mère, comme Phèdre, contrasterait trop, selon lui, avec le portrait que la défunte tente d'établir. Il appuie par ailleurs son intégration de *divas placidas* sur la description par Apulée du ballet représentant jugement de Pâris dans ses *Métamorphoses*³⁵. Dans ce spectacle, trois danseuses incarnent ainsi les trois déesses. Le rappel de ce type de rôle serait également un moyen pour l'artiste de s'attirer les bonnes grâces des dieux.

32 AE, 1956, 122.

33 GAIUS, III, 49-54. Cf. MACGINN 2012, 3557.

34 Voir notice ci-dessous.

35 APUL., *Met.*, X, 29-34.

2) Anonyme, *archimima*

BIBLIOGRAPHIE : BEN ABDALLAH 2009, 313-314, n° 45.

SOURCES : Haïdra III, 45 ; *AE*, 2009, 1746.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Haïdra (Ammaedara), Afrique Proconsulaire, en 1998 dans le petit monument à auges au nord de la citadelle et publiée avec les résultats des campagnes de fouille qui eurent lieu entre 1999 et 2004, inv. 27.

Description : Caisson en calcaire à deux registres. Largeur : 60,00 cm ; Hauteur : 88,00 cm ; Taille de lettres : 4,00-3,50 cm. Champ épigraphique avec cadre mouluré. Lettres très usées. Inscription funéraire païenne réemployée provenant probablement du même atelier que la plupart des inscriptions païennes trouvées sur le site (*AE*, 2009, 1707-1756).

Lieu de conservation : Inconnu.

Datation : /

Texte :

[---]	[---]
[..]LICI[---]	[---]
A X. M. V[---]AR	[---] H S
CHIMIMI PARENTES	PII POSVERVNT

a) [---]/[Fe]līci[anus -a ? v(ixit)]/ a(nnis) X m(ensibus) V [---]. Ar/chimimi pařentes.

b) [---]/[---]/[---] h(ic) s(itus -a ?)./ pii posvervnt.

COMMENTAIRE :

Les deux dernières lignes de la première épitaphe et la dernière ligne de la seconde épitaphe forment une seule phrase : *archimimi parentes pii posuerunt*. Les auteurs de la dédicace sont donc un couple d'acteurs et les défunts sont leurs deux enfants. C'est la première attestation du terme *archimimus* en Afrique. Un théâtre à Haïdra est attesté par l'épigraphie et l'archéologie³⁶.

L'inscription soulève des questions intéressantes. Les deux individus étaient-ils *archimimi* associés d'une même troupe ou bien dirigeaient-ils chacun leur propre troupe ? Dans le premier cas, comment se répartissaient-ils les tâches ? L'*archimima* avait-elle le même pouvoir sur la troupe que son époux ? Quel était le rôle des enfants dans cette troupe ? L'organisation familiale de certaines troupes d'acteurs transparait vraisemblablement ici.

36 DUVAL 1982, 648.

3) [- - -]RA, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : GIGLIOLI 1949, 47 ; LEPPIN 1992, 246 ; FERTL 2005, 185.

SOURCES : *CIL*, VI, 10113 ; *AE*, 1953, 63 ; *EDR*, 108852.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome.

Description : Fragment d'une petite urne funéraire. Inscription funéraire. Le champ épigraphique est séparé en deux colonnes.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, Manziana, Villa di G. Tittoni.

Datation : /

Texte :

[- - -]ra *mima* // - - - - - ? / H[- - -] / L(*ucius*) Va[- - -] / AH[- - -]

COMMENTAIRE :

L'état extrêmement lacunaire de ce document ne permet pas d'en tirer beaucoup d'informations en dehors de sa nature funéraire et de l'utilisation du terme *mima* qui indique très probablement la profession de la défunte.

4) *Adaugenda, mima*

BIBLIOGRAPHIE : FABRETTI 1702, 52 ; LUPI 1734, 36 ; MORETTI 1958, 38-40 ; FERRUA 1966, 47, n° 65 ; PROSPERI VALENTI 1985, 76 ; LEPPIN 1992, 194 ; FERTL 2005, 173.

SOURCES : *CIG*, 6335 ; *IG*, XIV, 2179 ; *IGVR*, 275.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, en face du *sacellum S. Philippi* dans le jardin des « *Puellae Mendicantes* », le long de la basilique de Constantin.

Description : Table en marbre intègre, divisé en deux panneaux dont seul le droit est gravé. Lettres peu soignées. Hauteur : 19,00 cm ; Largeur : 30,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,00-1,50 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, au *Museo Lateranense*.

Datation : Avant le III^e siècle ap. J.-C. (Paléographie).

Texte :

A<δ>αυγέ/γδα μι/μὰς· ἔζησε ἔτη / ι (καὶ ἧμισυ)

COMMENTAIRE :

La villa des « *Puellae mendicantium* » se trouvait, selon Ferrua, dans la zone des catacombes de San Callisto, juste en face de la propriété Vidaschi/Schneider. Il s'agit de l'inscription funéraire d'une jeune mime. On lit sur la pierre le nom ΑΛΑΥΤΕΝΔΑ (ou ΑΛΑΥΤΕΛΙΔΑ). Moretti estime que ce nom inconnu est le fruit d'une erreur du lapicide et qu'il convient plutôt de lire le nom A(d)augenda/us déjà connu³⁷. Ferrua, lui, préfère y voir le nom d'une éventuelle citoyenne, *Al(lia) Augenda*. Cette intégration est cependant très improbable car le gentilice *Allia*, très rare, ne s'abrégierait pas ainsi. L'âge de la défunte pose également problème. Les premiers éditeurs lisent à la dernière ligne *ιδ'* ou *ιζ'*, ce qui amène Ferrua à estimer l'âge de la défunte à 16 ans. Mais, après réexamen de la pierre, Moretti lit simplement *ι'* en insistant sur le fait que le iota est strictement encadré par deux points. La défunte aurait donc 10 ans. Prosperi Valenti considère que la mime était sans doute trop jeune pour s'être produite en dehors d'un contexte privé. La structure du champ épigraphique original (séparation de la pierre en deux pages ou panneaux, à la manière d'un livre ouvert dont seule la page de droite serait utilisée) se retrouve pour l'épithète d'un certain *Calamus* qui se trouvait à côté de celle d'*Adaugenda* d'après Fabretti³⁸.

37 *CIL*, VI, 10567 ; 33785/6 ; 1928 ; 13268 ; X, 3116 ; 4096.

38 *CIL*, VI, 9804.

5) Antiodémis

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 22 ; GARTON 1972, 46 ; 1982, 593 (n° 15a) ; LEPPIN 1992, 202 ; FERL 2005, 173-174.

SOURCES : *A.P.*, IX, 567.

Texte :

Anthologie Grecque, IX, 567, Antipater de Thessalonique (II^e-I^{er} siècles av. J.-C.)

*Ἡ καὶ ἔτ' ἐκ βρέφους κοιμωμένη Ἀντιοδημῖς
πορφυρέων, Παφίης νοσσίς, ἐπὶ κροκύδων,
ἢ τακεραῖς λεύσσουσα κόραις μαλακώτερον ὕπνου,
Λύσιδος ἀλκυονίς, τερπνὸν ἄθυρμα μέθης,
ὕδατινοῦς φορέουσα βραχίονας, ἢ μόνη ὀστοῦν
οὐ λάχεν – ἦν γὰρ ὅλη τὸν ταλάροισι γάλα –,
Ἰταλίην ἤμειψεν, ἵνα πτολέμοιο καὶ αἰχμῆς
ἀμπαύσῃ Πώμην μαλθακίην χάριτι.*

« Celle qui depuis sa plus tendre enfance, repose toujours sur un duvet de pourpre, Antiodémis, fille aimée d'Aphrodite, dont les yeux humides et les regards plus languissants que le sommeil, cet alcyon de Lysis, jouet charmant de l'ivresse, dont les bras sont souples comme l'onde et qui seule n'a point d'os – car elle est toute comme le lait sur les éclisses –, elle s'en est allée en Italie, pour faire, par sa grâce délicate, renoncer Rome à la guerre et à ses combats. »

COMMENTAIRE :

L'épigramme est signée Antipater sans gentilice. Les éditeurs de l'édition des Belles Lettres, Pierre Waltz et Guy Soury, l'attribuent à Antipater de Thessalonique plutôt qu'à Antipater de Sidon en raison de son style et de son « inspiration galante ». Cette attribution nous permet d'inclure ce document dans ce corpus puisque Antipater de Thessalonique semble avoir vécu au moins jusqu'à la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Cependant Bonaria, Garton et Ferl attribuent l'épigramme à Antipater de Sidon, ce qui impliquerait de remonter sa datation au II^e siècle av. J.-C. et d'exclure Antiodémis de ce corpus. Selon les éditeurs, il faut comprendre l'expression « alcyon de Lysis » comme une métaphore précieuse pour dire que la chanteuse a joué dans des Lysiodies, sortes de spectacles lyriques, probablement licencieux, où paraissaient surtout des femmes, soit que la pièce ne comporta que des personnages féminins, soit que certains rôles masculins y fussent tenus par des actrices³⁹. Pour M.-H. Garelli, ce genre fait partie des nombreux genres scéniques qui se développent dans le monde hellénistique et qui constituent les différentes traditions du

39 ATHEN., XIV, 620-621.

mime⁴⁰. Ces spectacles se diffusent à Rome dès le début du I^{er} siècle av. J.-C. comme en atteste la présence du Lysiode Métrobius dans l'entourage de Sylla⁴¹. L'alcyon est un oiseau de mer qui a souvent été considéré par les Anciens comme le symbole d'une harmonie tendre et plaintive. On le retrouve ainsi ailleurs dans les anthologies grecques⁴². Le terme *τάλαρος* désigne le panier ou la corbeille et renvoie vraisemblablement à l'éclisse, petit panier rond d'osier dans lequel on fait égoutter le lait caillé pour faire le fromage. Cette image du lait caillé pour évoquer la souplesse du corps féminin se retrouve notamment chez Ovide et Martial⁴³. La figure poétique d'Antiodémis, qu'elle se fonde ou non sur un individu réel, illustre la trajectoire de nombreux artistes grecs qui, comme Métrobius, participent à diffuser leurs pratiques artistiques à Rome. Pour Leppin le voyage d'Antiodémis suggère que cette femme était relativement indépendante et donc vraisemblablement libre.

40 GARELLI 2007, 129-130.

41 PLUT., *Sull.*, 36.

42 A.P., VI, 160, 2.

43 OV., *Met.*, XIII, 796 ; MART., VIII, 64.

6) Aphrodito, *mimas*

BIBLIOGRAPHIE : KORHONEN 2004, 187, n° 51 ; FERTL 2005, 174.

SOURCES : *CIL*, X, 07046 ; *EDR*, 139551.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Catane, ancienne Catina, durant les fouilles des fondations de l'Église des dominicains vers 1731.

Description : Table en marbre intègre. Hauteur : 29,00 cm ; Largeur : 33,50 cm ; Épaisseur : 2,10 cm ; Hauteur des lettres : 1,50-2,20 cm. Inscription funéraire. Quelques feuilles d'hedera.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Catane, *Museo Civico, collezione dei Benedettini, magazzino superiore*, inv. 390 (salle VII, 34).

Datation : II^e siècle ap. J.-C. (Formule et paléographie).

Texte :

D(is) M(anibus) s(acrum). / Aphrodito / mimas vix(it) / ann(is) XXXX; / Eutyclus coniugi merenti fecit).

COMMENTAIRE :

Les attestations siciliennes relatives au monde des spectacles ont été relevées et étudiées par Manganaro⁴⁴. Aphrodito est la seule femme attestée dans une documentation abondante qui révèle la place importante des spectacles dans les villes de Sicile. Korhonen estime donc qu'Aphrodito devait avoir atteint une certaine célébrité. *Mimas, adis* est une forme latine peu connue. Seul Probus l'utilise en indiquant que *mima, ae* est préférable⁴⁵. Le nom Aphrodito est rare et surtout attesté en Macédoine. Le fait que la défunte et son conjoint n'aient qu'un *cognomen* suggère, pour Fertl, un statut servile. Mais cela peut également s'expliquer par un statut pérégrin.

44 MANGANARO 1988, 54-62.

45 PROB., *Cath.*, I, 45-47 = *Grammatici latini*, IV, 24.

7) Arbuscula

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965, 40 ; GARTON 1972, 50 ; SPRUIT 1966, n° 18 ; LEPPIN 1992, 212 ; FERTL 2005, 174-175.

SOURCES : CIC., *Att.*, IV, 15, 6 ; HOR., *S.*, I, 10, 76 ; SERV., *B.*, 10, 6.

Textes :

1) Cicéron, *Ad Atticum*, IV, 15, 6 (Rome, juillet 55 av. J.-C.)

Redii Romam Fontei causa a. D. Vii Idus Quint. Veni in spectaculum primum magno et aequabili plausu. Sed hoc ne curaris; ego ineptus qui scripserim. Deinde Antiphonti operam. is erat ante manu missus quam productus. ne diutius pendeas, palmam tulit; sed nihil tam pusillum, nihil tam sine voce, nihil... tam verum haec tu tecum habeto. in Andromacha tamen maior fuit quam Astyanax, in ceteris parem habuit neminem. quaeris nunc de Arbuscula; valde placuit. Ludi magnifici et grati; uenatio in aliud tempus dilata.

« Je suis rentré à Rome pour Fontéius le 9 juillet. Je suis allé au spectacle, où j'ai d'abord été accueilli par des applaudissements vifs et soutenus – mais ne fais pas attention à cela ; je suis un sot de te l'avoir écrit – ; ensuite j'ai écouté Antiphon. Son maître l'avait affranchi avant de le produire sur la scène. Je ne veux pas mettre ta patience à plus longue épreuve : oui c'est lui qui a eu la palme. Au reste, rien d'aussi minuscule, ni de si faible organe, ni... Mais garde cela pour toi. Il a néanmoins réussi dans le rôle d'Andromaque à être plus grand qu'Astyanax : dans les autres pièces il n'a eu personne à sa taille. Tu veux savoir à présent ce qu'il advint d'Arbuscula ? Elle a beaucoup plu. Les jeux ont été magnifiques et très goûtés ; la chasse a été remise à un autre temps. »

2) Horace, *Satires*, I, 10, 76 (35 av. J.-C.)

*Nam satis est equitem mihi plaudere, ut audax,
Contemptis aliis, explosa Arbuscula dixit.*

« « Il me suffit que les chevaliers m'applaudissent », comme disait hardiment Arbuscula, méprisant tous les autres qui la huaient. »

3) Maurus Servius Honoratus, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, 10, 6 (IV^e siècle ap. J.-C.)

Sollicitos.

Sollicitatos, plenos sollicitudinis post Cytheridis abscessum, quam Lycorin vocat. Fuerunt autem uno tempore nobiles meretrices tres, Cytheris, Origo, Arbuscula : Horatium « explosa Arbuscula » dixit, idem ut « quondam Marsaeus, amator Originis ille, qui patrium mimae donat fundumque laremque. »

« Les Amours tourmentées,

Angoissées, pleines d'angoisse après le départ de Cythéris qu'il appelle Lycoris. Il y eut à la même époque trois courtisanes célèbres, Cythéris, Origo, Arbuscula. Horace écrit : « Comme disait hardiment Arbuscula », et le même encore : " Tel, naguère, Marséus, ce célèbre amant d'Origo, qui donnait à une mime la terre et le foyer de ses pères. " »

COMMENTAIRE :

Les informations dont nous disposons sur ce personnage sont maigres mais permettent d'établir sans trop de doutes qu'il s'agissait d'une actrice professionnelle se

produisant dans les *Ludi* à l'époque de Cicéron. Aucun des trois témoignages dont nous disposons n'utilise de terme technique pour évoquer la profession de ce personnage, si ce n'est Servius qui utilise celui de *meretrix*. Cependant, par ce terme que l'on traduit généralement par « courtisane » ou « prostituée », Servius désigne trois femmes dont l'activité scénique est bien attestée : Cicéron et Horace utilisent tous les deux le terme *mima* pour désigner respectivement Cythéris et Origo⁴⁶. Ce rapprochement entre l'activité de *mima* et celle de prostituée est assez courant dans les sources⁴⁷. On peut interpréter ce phénomène de deux façons : ou bien il s'agit d'un procédé littéraire visant à souligner et condamner la mauvaise réputation de ces professionnelles infâmes, ou bien les deux activités étaient effectivement liées et les deux milieux professionnels se recoupaient.

On est tenté de faire d'Arbuscula une *mima* comme ses deux comparses. Le témoignage de Cicéron et celui d'Horace attestent son activité sur une scène publique. Cicéron affirme qu'elle aurait connu un certain succès lors de spectacles auxquels il aurait assisté en juillet 55 av. J.-C. La performance d'Arbuscula prend place au théâtre après une compétition entre acteurs qui semblent se produire dans des pièces tragiques. Il semble qu'Atticus se soit enquis du succès d'Arbuscula auprès de Cicéron, ce qui signifie que l'actrice possédait une certaine renommée et qu'Atticus était vraisemblablement un de ses partisans. La brève remarque d'Horace, reprise par Servius, est très intéressante car elle met en évidence le clivage du public romain et les stratégies de certains acteurs d'appuyer leur succès et leur renommée sur certains groupes plutôt que d'autres. Ainsi, Arbuscula prétend posséder la faveur des chevaliers et méprise donc les huées d'un public qu'elle juge moins digne d'elle. L'anecdote met également en valeur la répartie de l'actrice qui n'hésite pas à s'en prendre à son propre public et à le dénigrer.

46 CIC., *Att.*, X, 16, 5 ; HOR., *S.*, I, 2, 55-56.

47 CIC., *Verr.*, II, 3, 36 (83) ; PLIN., *Ep.*, 97, 8 ; LACT., *Inst.*, I, 20, 10.

8) Fabia Arete, *archimima*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965, 221 ; SPRUIT 1966, n° 71 ; LEPPIN 1992, 212 ; ORLANDI 1993, 19, n° 67 ; MALASPINA 2003, 370 ; PEREA YEBENES 2004, 29 ; FERTL 2005, 175 ; CALDELLI – RICCI 2005, 83, n. 12 ; 84, n 20 ; GREGORI 2011, 187 ; CALDELLI – RICCI 2012, 21-22 ; 30.

SOURCES : *CIL*, VI, 10107 cf p. 3906 ; *ILS*, 5212 ; EDR108851.

Contexte de découverte : Inscription qui se trouvait, d'après les éditeurs du XVII^e siècle, à Rome, au-delà de la porte Pinciana à l'angle d'un mur, le long de la via Salaria, actuelle SS4 qui longe le parc de la villa Borghese aux abords de la porte Pinciana, près des vignes d'un certain Alfonsus Hispanus, médecin pontifical. Elle a ensuite été déplacée dans la demeure des Delphini.

Description : Table en marbre mutilée à droite et en bas. Lettres élégantes. Inscription funéraire. Le champ épigraphique était divisé en quatre parties, une partie supérieure centrale et trois colonnes inférieures.

Lieu de conservation : Inscription perdue depuis le XVII^e siècle.

Datation : Seconde moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. – (III^e siècle ap. J.-C. ?).

Texte :

Dīs Manibus / M(arci) Fabi M(arci) f(ili) Esq(uilina) Regilli et Fabiae [---], / Fabia M(arci) et ((mulieris)) lib(erta) Arete, archim[ima] / temporis sui prima, diurna, fec[it] / sibi et suis quibus legavit testa[mento]. // <columna I> M(arco) Fabio Chrysanto / M(arco) Fabio Phileto / M(arco) Fabio Salvio vest(iario) / M(arco) Fabio Hermeti / M(arco) Fabio Torquato / Fabiae Mimesi / M(arco) Fabio Azbes[to] // <columna II> M(arco) Fabio Antigono / M(arco) Fabio Carpo l(iberto) / M(arco) Fabio Peculiari l(iberto) / M(arco) Fabio Hilaro l(iberto) / M(arco) Fabio Secundo l(iberto) / M(arco) Fabio Aucto l(iberto) / Fabiae Cypare l(ibertae) // <columna III> posteris[que eorum monumentum] / ne abalien[etur maneatque] / in familia [exceptis his]: / Sex(to) Pompeio [---] / l(iberto) Neriano [---] / A(ulo) Cosio Iucu[ndo quos cum Fabiis] / et in eod(em) mon[umento sepeliri volo]. Camo [---].

COMMENTAIRE :

Ce document, malheureusement perdu depuis le XVII^e siècle mais attesté par une dizaine d'éditeurs, est à la fois très intéressant et très difficile d'interprétation. Fréquemment cité dans le cadre de travaux historiques très divers en raison de sa richesse, il n'a jamais fait, à notre connaissance, l'objet d'un commentaire approfondi, sans doute en raison des difficultés d'interprétation qu'il soulève et qui se laissent difficilement surmonter en l'absence du document original. Les commentateurs utilisent d'ailleurs cette source en l'interprétant de

manière différente sans expliquer leurs choix d'interprétation. Il convient donc d'abord de faire le point sur les informations que nous pouvons tirer avec certitude de ce document avant d'aborder les aspects qui font l'objet d'interprétations contradictoires pouvant en modifier considérablement la compréhension.

La dédicante de ce monument funéraire est une certaine Fabia Arete affranchie d'un M. Fabius et d'une femme (*Fabia M. et O lib. Arete*). Le premier réflexe consiste à voir dans cette femme l'épouse de M. Fabius. Cependant les deux individus peuvent également être un frère et une sœur partageant leurs biens en tant qu'associés (*consocii bonorum*). Fabia Arete est une *archimima*, c'est-à-dire vraisemblablement une chef de troupe interprétant le premier rôle dans les pièces de mime⁴⁸. Outre Fabia Arete, deux autres cas d'*archimimae* sont attestés dans l'épigraphie⁴⁹, mais l'inscription de Fabia Arete est la plus riche des trois. Fabia Arete affirme avoir fait ce monument funéraire « pour elle et pour les siens » (*sibi et suis*), et précise qu'elle entend par « siens » l'ensemble des individus mentionnés dans son testament (*quibus legavit testa[mento]*). Ces individus sont vraisemblablement les mêmes que ceux cités dans la suite de l'inscription, sur les deux premières colonnes. L'inscription étant lacunaire, seuls quinze noms ont été conservés, mais la liste était vraisemblablement plus longue. Il s'agit d'hommes et de femmes, affranchis ou ingénus, tous liés à la *gens* Fabia dont ils sont les affranchis ou les descendants d'affranchis. Pour Caldelli et Ricci, il pourrait s'agir des affranchis de Fabia Arete elle-même étant donnée l'aisance financière que celle-ci semble avoir atteinte.

On peut également émettre l'hypothèse que ces individus aient fait partie de la troupe de mimes dirigée par Fabia Arete. En effet, l'un des individus mentionnés dans l'épithaphe est qualifié de *uestiarius*, terme qui désigne le responsable des vêtements. Or l'existence d'individus préposés à la gestion des costumes est bien attestée dans le monde des spectacles⁵⁰. Par ailleurs, dans le contexte de l'épithaphe d'une archimime, le *cognomen* de Marcus Fabius Secundus, même s'il est relativement courant, évoque très fortement la répartition des rôles au sein des troupes de mimes entre, *secundus, tertius, quartus mimus*⁵¹. Cette hypothèse bien que vraisemblable ne peut être prouvée ce qui nous empêche d'intégrer les deux femmes mentionnées dans cette liste, Fabia Mimesis et Fabia Cyparis, à notre

48 Voir chapitre 1, lexique, article « *Archimima* ».

49 Voir n° 2 et n° 25.

50 *CIL*, VI, 8554 ; 8553 ; 10089 ; 10090 ; voir GREGORI 2011, 173

51 *CIL*, VI, 10103 ; X, 814 ; 1404 ; XIV, 4198 ; *CIC.*, *Caec.*, 48 ; *HOR.*, *Ep.*, I, 18, 14 ; *FEST.*, 438, 22 L. Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

prosopographie. Evelyn Fertl a choisi d'intégrer à sa prosopographie Fabia Mimesis⁵². Ce choix est d'autant plus compréhensible que le *cognomen* de Fabia Mimesis fait ostensiblement référence à une activité théâtrale. Faute de certitude et d'informations, nous avons préféré nous contenter de mentionner ici le cas de Fabia Mimesis et de Fabia Cyparis.

La dernière colonne de l'inscription très lacunaire précise vraisemblablement que le monument était également destiné à leurs descendants (*posterisq[ue eorum monumentum]*) et s'achève par l'interdiction d'ensevelir dans le même monument les personnes extérieures à la *familia* à l'exception des trois dont les noms sont expressément indiqués. Caldelli et Ricci insistent sur le fait que nous sommes là face à des formules juridiques fréquentes dans l'épigraphie funéraire et qui renvoient à un acte testamentaire que la défunte devait avoir élaboré. Fabia Arete a donc pris des mesures juridiques avant sa mort afin de prévoir la transmission de son patrimoine.

L'actrice se dit également *diurna et prima temporis sui*. L'adjectif *diurnus* est utilisé par deux autres *archimimi* et un autre individu qui semble occuper des fonctions assez proches de celles d'archimime⁵³. Il n'est jamais employé pour qualifier des pantomimes. L'usage assez rare de ce terme pour qualifier des acteurs a été débattu sans qu'il soit possible d'arriver à une interprétation satisfaisante. Il est à peu près admis qu'il devait servir à désigner des acteurs bénéficiant d'un revenu journalier. Ce dernier devait être un privilège sans quoi on comprendrait mal pourquoi les acteurs ressentaient le besoin d'inscrire cette information sur leur stèle funéraire. D'ailleurs, certains des acteurs concernés semblent, comme Fabia Arete, particulièrement aisés. Il est donc probable que ce salaire journalier était un supplément par rapport au salaire des autres acteurs, notamment par rapport à celui des acteurs des troupes auxquelles ils appartenaient. La richesse de Fabia Arete se manifeste par sa position de testateur qui, sans être exceptionnelle, reste relativement remarquable pour une femme⁵⁴ et surtout par l'ampleur de ce monument qui devait pouvoir accueillir plus d'une vingtaine de personnes.

L'expression *primus temporis sui* est, elle, beaucoup plus fréquente dans les inscriptions funéraires d'artistes⁵⁵. Son sens littéral est plus évident. Il s'agit pour un acteur de

52 FERTL 2005, 189.

53 *CIL*, VI, 33965 ; *CIL*, XIV, 2299 ; 2408.

54 M. L. Caldelli, a recensé en tout vingt-neuf inscriptions urbaines dans lesquelles des femmes apparaissent dans des testaments soit comme héritières soit comme légataires. Sur ces vingt-neuf cas, treize sont avec certitude des affranchies et onze sont incertaines et concernent ou bien des affranchies ou bien des ingénues (CALDELLI - RICCI 2005, 83-84).

55 *CIL*, V, 5889 ; VI, 33939 ; XI, 344 ; XIV, 4254 ; 2113 ; 2977 ; 4624 ; *ILS*, 5186.

proclamer sa supériorité sur ses collègues. Cependant, le fait que son usage soit limité suppose que tous les acteurs ne pouvaient pas se permettre d'employer cette formule. Sa forme stéréotypée et son emploi limité suggèrent donc qu'il s'agissait d'un titre officiel sans qu'il soit possible de déterminer par qui il était décerné. Claudia Hermione et Fabia Arete sont à la fois les seules femmes et les seules archimimes à disposer de ce titre qui apparaît essentiellement dans les inscriptions de pantomimes liés à la famille impériale. Fabia Arete fait donc figure d'exception parmi les femmes de la scène et même parmi les acteurs en général.

Les choses se compliquent lorsqu'il s'agit de comprendre qui sont M. Fabius Regillus et Fabia [---] à qui Fabia Arete dédie ce monument funéraire et qui devaient donc y être inhumés avec les autres membres de la *familia* dans mais qui occupent une position centrale en tant que bénéficiaires de la dédicace. Pour Leppin, M. Fabius Regillus de la *gens* Fabia est le patron de Fabia Arete⁵⁶. Celle-ci aurait donc gardé un contact étroit avec ses patrons pour qui elle fait construire une sépulture. Ce monument funéraire aurait donc été construit par Fabia Arete pour ses deux patrons, mais aussi pour elle-même et pour les siens (*sibi et suis*), c'est-à-dire essentiellement des affranchis de la même *familia*. Ce choix d'interprétation soulève plusieurs questions. Tout d'abord, notons que la *P.I.R.* ne recense aucun M. Fabius Regillus. Cet individu n'est donc pas connu en dehors de cette unique inscription.

Ensuite, si M. Fabius Regillus est le patron de Fabia Arete, se pose la question de l'identité de la Fabia [---] à qui Fabia Arete dédie ce monument conjointement à Fabius Regillus. Puisque Fabia Arete est affranchie d'un Fabius et d'une femme, il est probable que Fabia [---] soit cette femme. On comprendrait mal en effet que Fabia Arete dédie un monument funéraire à un de ses patrons et à une autre femme que sa patronne. Donc si M. Fabius Regillus est le patron d'Arete, il faut vraisemblablement convenir que Fabia [---] est la patronne d'Arete. Se pose alors de nouveau la question du lien entre M. Fabius Regillus et Fabia [---]. Le plus simple est encore une fois de supposer un lien matrimonial. Cependant, il n'y a aucune raison pour que l'épouse de M. Fabius Regillus porte le gentilice Fabia, même si ce n'est pas absolument impossible. Puisque cette femme appartient à la *gens* Fabia, il est donc sans doute possible d'y voir une sœur de Regillus ayant hérité ou acquis l'esclave conjointement.

Par ailleurs, le fait qu'une affranchie dédie un monument funéraire à ses patrons,

56 C'est également l'interprétation suivie par M. L. Caldelli et C. Ricci (CALDELLI – RICCI 2012, 22 et 30).

sans être exceptionnel, n'est pas un acte anodin. Cela suppose d'abord que l'ancienne esclave se soit suffisamment enrichie pour offrir à ses anciens maîtres un monument funéraire digne de leur rang social et de leur propre richesse. En outre, M. L. Caldelli a recensé dans l'épigraphie urbaine quatre cas de femmes affranchies ayant inscrit leurs patrons dans leur testament⁵⁷ ; pour elle, le fait qu'une affranchie désigne comme bénéficiaire son patron révèle sans aucun doute un lien de tutelle et amène à supposer qu'elle n'agit pas selon sa pleine et entière volonté. Or, M. Fabius Regillus et Fabia [---] ne sont pas les seuls bénéficiaires du testament de Fabia Arete ni du monument funéraire qu'elle fait construire pour eux. Si M. Fabius Regillus était le patron de Fabia Arete et que le choix de l'inscrire dans son testament était pour elle une contrainte induite par une forme de tutelle, comment comprendre qu'une part importante du testament revienne cependant à d'autres individus n'ayant pas les mêmes liens avec elle ? En effet, si M. Fabius Regillus et Fabia [---] avaient la possibilité d'établir les destinataires du testament de leur affranchie Fabia Arete, pourquoi auraient-ils choisi de partager le bénéfice de ce testament avec une vingtaine de leurs affranchis et clients ? Était-il dans l'intérêt d'un patron influent de partager sa sépulture avec ses anciens esclaves ?

Quelques éléments de réponse peuvent être proposés ici. Sur le dernier point, tout d'abord, on peut imaginer que pour certains patrons s'étant créé une importante clientèle d'affranchis et d'anciens affranchis, il ait été valorisant d'être ensevelis au sein de leur *familia*, avec cependant une position prépondérante. Par ailleurs, sur le premier point, M. L. Caldelli ne semble pas en mesure, à partir de la seule documentation épigraphique, de préciser la nature des contraintes induites par un éventuel lien de tutelle entre patron et affranchie. Certaines affranchies avaient peut-être l'obligation de faire figurer leur patron dans leur testament sans pour autant être obligées d'en faire les bénéficiaires exclusifs. D'ailleurs, selon le recensement de M. L. Caldelli, trois des quatre affranchies ayant inscrit leurs patrons dans leurs testaments y inscrivent également des proches, parents, enfants ou affranchis⁵⁸. Fabia Arete ne fait pourtant pas partie des quatre cas recensés par M. L. Caldelli. On en déduit que celle-ci ne considère pas les deux principaux destinataires de l'inscription, M. Fabius Regillus et Fabia [---], comme les patrons de Fabia Arete. De fait, dans les quatre cas recensés par Caldelli, les affranchies mentionnent explicitement que le bénéficiaire est leur patron et dans trois cas sur quatre elles utilisent la même formule stéréotypée pour intégrer ce dernier à leur testament : « Nom de la dédicante + *sibi et* + nom du patron + *patrono suo* ». Cette

57 *CIL*, VI, 3612 ; 4787 ; 16664 ; PARIBENI 1923, 390.

58 *CIL*, VI, 3612 ; 4787 ; PARIBENI 1923, 390.

formule très explicite ne se retrouve pas dans l'inscription de Fabia Arete qui n'indique à aucun moment que Fabius Regillus et Fabia [---] sont ses patrons. Il faut donc peut-être chercher une autre possibilité.

En dehors de Leppin, la plupart des commentateurs ne semblent pas considérer les deux destinataires de la dédicace comme les patrons de Fabia Arete. Ils ne proposent cependant aucune interprétation des liens qui devaient exister entre Fabia Arete et ces individus. M. Fabius Regillus est de naissance libre et est inscrit dans la tribu Esquilina. Celle-ci est beaucoup moins bien attestée dans la documentation que les autres tribus urbaines. Il convient sans doute de remarquer ici que sur un total de dix inscriptions mentionnant des individus inscrits dans cette tribu, quatre concernent des acteurs ou professionnels de la scène romaine, sans compter celle de M. Fabius Regillus⁵⁹. Cette concentration importante a amené Mommsen à émettre l'hypothèse d'une relative spécialisation professionnelle de la tribu⁶⁰. Les affranchis travaillant dans le monde du spectacle seraient systématiquement inscrits dans cette tribu. Cette hypothèse a été vérifiée par V. Gorla dans sa courte synthèse sur la tribu Esquilina, en vérifiant d'une part les attestations d'individus inscrits dans cette tribu et en prenant en compte d'autre part l'ensemble des tribus mentionnées par les acteurs recensés par Leppin dans sa prosopographie⁶¹. Il en ressort que la majeure partie des acteurs actifs à Rome sont bien inscrits dans cette tribu. En revanche, en dehors de l'*Urbs*, les acteurs sont inscrits dans leur tribu d'origine. Il y a donc vraisemblablement une concentration des acteurs romains dans l'Esquilina mais cette répartition n'est pas systématique et surtout d'autres métiers sont représentés dans cette tribu. Étant donnés les liens de M. Fabius Regillus avec l'*archimima* Fabia Arete, on peut donc imaginer qu'il était lui-même lié au monde des spectacles.

Par ailleurs, son gentilice et celui de Fabia [---] permettent aisément d'imaginer qu'ils appartenaient, comme les quinze autres individus mentionnés dans l'inscription, à la même *familia*, celle des *Fabii*. Néanmoins, M. Fabius Regillus est un ingénu et non un affranchi comme Fabia Arete puisque sa filiation est indiquée. Cependant, pour un certain nombre d'individus cités dans l'inscription, aucune origine servile n'est mentionnée. La *familia* comprenait vraisemblablement des descendants d'affranchis qui pouvaient se prévaloir d'une naissance libre. En tout cas, M. Fabius Regillus et Fabia [---] ne peuvent être

59 *CIL*, VI, 10097 ; 10103 ; 10105 ; *AE*, 1926, 51. Les cinq autres attestations de la tribu Esquilina sont les suivantes : *CIL*, VI, 1872 ; 2310 ; 9165 ; 9683 ; 10217.

60 *CIL*, VI, 10097.

61 GORLA 2010, 342-343.

les parents de Fabia Arete car celle-ci est vraisemblablement née esclave. Il est en revanche tout à fait possible qu'il s'agisse de ses enfants. La transmission du gentilice pourrait s'expliquer ou bien par l'absence de père officiel, ou bien par un père issu de la même *familia*, co-affranchi de Fabia Arete, ce qui est hautement probable étant donné les liens qui semblent souder cette *familia*.

M. Fabius Regillus pourrait également être le conjoint de Fabia Arete. Dans ce cas, deux possibilités peuvent expliquer le statut ingénu et le gentilice de celui-ci :

- Ou bien M. Fabius Regillus descend d'un affranchi des *Fabii* plus ancien que Fabia Arete et dans ce cas Fabia [---] pourrait être leur fille ou une parente proche.

- Ou bien M. Fabius Regillus est bien l'ancien patron de Fabia Arete et il l'aurait épousée après l'avoir affranchie. La relation particulière entre Fabia Arete et Regillus pourrait expliquer que le rapport de patronat ne soit pas explicité. Cette configuration se retrouve dans une des inscriptions recensées par Caldelli et c'est précisément celle qui ne reprend pas la formulation stéréotypée des trois autres⁶². Dans cette inscription cependant, les liens entre les deux individus (patronat et mariage) sont précisément explicités. Par ailleurs si M. Fabius Regillus est à la fois le patron et l'époux de Fabia Arete, cela pose la question de l'identité de la femme qui est également la patronne d'Arete mais qui ne peut donc définitivement plus être considérée comme l'épouse de M. Fabius Regillus. Il faudrait donc adopter la solution *consocii bonorum*. Fabia [---] serait dans ce cas vraisemblablement la sœur de Regillus et la co-patronne d'Arete. On pourrait également voir dans le personnage de Fabia [---] une fille de Regillus et de Fabia Arete. Néanmoins, dans ce cas, elle ne pourrait évidemment pas être la patronne d'Arete et se pose à nouveau la question de savoir pourquoi Arete n'aurait honoré qu'un seul de ses deux patrons. Fabia [---] pourrait enfin être la fille d'un premier mariage de Regillus, ce qui pourrait expliquer qu'elle soit également la patronne de Fabia Arete.

Pour finir, M. Fabius Regillus et Fabia [---] pourraient également être des parents assez proches de Fabia Arete, éventuellement des frères et sœurs. S'il faut se prononcer pour une interprétation, celle des enfants nous paraît la plus probable, notamment en raison de la tribu de M. Fabius Regillus. Le patron de la *familia* des *Fabii* devait être un homme puissant et riche pour posséder autant d'esclaves. On comprend mal pourquoi un tel individu serait inscrit dans une tribu « populaire », où étaient inscrits la plupart des affranchis issus du monde des spectacles à moins peut-être que M. Fabius Regillus ne soit lui-même fortement lié à ce

62 PARIBENI 1923, 390.

monde des spectacles et n'ait fait fortune dans ce milieu, par exemple en louant ses esclaves et affranchis comédiens. Reste à souligner l'influence remarquable qu'affiche dans cette dédicace une professionnelle des spectacles. La richesse et la position sociale importante de Fabia Arete se manifestent par l'ampleur de son testament et sa place au sein de la *familia*. Son influence professionnelle est clairement visible à travers son rôle d'*archimima*, son titre de *prima temporis sui* et sans doute sa qualité de *diurna*. Caldelli souligne que la formule *quibus legavit testamento*, si elle est attestée dans une autre inscription urbaine⁶³, est loin d'être la plus fréquente⁶⁴. Leppin propose de dater l'inscription de la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. Selon lui l'expression *dis manibus* et l'abréviation *lib.* suggèrent une datation post-claudienne mais le port du nom de la tribu empêche de dater au-delà du III^e siècle.

63 *CIL*, VI, 10230.

64 (*ex testamento (suo) fieri iussit*, dans 16 cas sur 23.

9) Auxesis, *citharoeda*

BIBLIOGRAPHIE : LEPPIN 1992, 216 ; VENDRIES 1999, annexe 34 ; MALASPINA 2003, 373 ; VINCENT 2011, CMC 38.

SOURCES : *CIL*, VI, 10125 ; *ILS* 5244 ; *EDR*, 108882.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome dans les parois de l'église S. Pudenziana.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : I^{er}-II^e siècles ap. J.-C. (Formules).

Texte :

D(is) M(anibus). / Auxesi, / citharoedae, / coniugi optimaе. / C(aius) Cornelius / Neritus / fecit et sibi.

COMMENTAIRE :

Auxesis pratiquait l'art de la cithare en chantant, ce qui est rare pour une femme et plus prestigieux que le simple fait de jouer⁶⁵. C'est peut-être ce qui lui a permis d'épouser un citoyen malgré son statut d'esclave ou de pérégrine. Auxesis est la seule femme *citharoeda* connue dans l'épigraphie, alors que le terme y est attesté six fois au masculin. Les *citharoedi* semblent se produire sur la scène romaine. On peut donc imaginer que ce fut également le cas d'Auxesis, même si on peut également imaginer que ce type de performance ait été apprécié dans le contexte privé des banquets.

65 Voir chapitre 1, lexique, article « *Citharoeda* ».

10) Bassilla, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : PETRETTINI 1826, 61-69 ; CORBATO 1947, 188-203 ; BONARIA 1965, 332 ; SPRUIT 1966, n° 36 ; GARTON 1972, 57 ; LEPPIN 1992, 216 ; CSAPO-SLATER 1995, 377 ; WEBB 2002, 301-302 ; PEREA YEBENES 2004, 30-31 ; PRAUSCELLO 2004, 56 ; FERTELLI 2005, 176-177 ; BOFFO 2009, 127.

SOURCES : CIG, XXXIII, 6750 ; IG XIV, 2342 ; EG, 609 ; GVI, 675.

Contexte de découverte : Inscription retrouvée à Aquilée en 1805 lors de fouilles occasionnelles menées par l'inspecteur fluvial Girolamo Moschettini, au sud-est de la ville dans la zone de la basilique *Sancti Felice e Fortunato*, aujourd'hui détruite. L'inscription était réemployée comme couvercle de sépulture dans la zone du cimetière près de la basilique.

Description : Stèle funéraire en calcaire surmontée d'un clipeus sculpté. Hauteur : 94,00 cm ; Largeur : 54,50 cm ; Épaisseur : 14,00 cm. Au-dessus du champ épigraphique, dans une niche circulaire, est sculpté le relief d'un buste de femme, probablement la défunte. Lettres élégantes et soignées. Épigraphe funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Aquilée, au *Museo archeologico nazionale di Aquileia*, inv. AQ 260.

Datation : Entre 210 et 235 ap. J.-C. (Style et iconographie).

Texte :

*Τὴν πολλοῖς δήμοισι / πάρος, πολλαῖς δε πόλεσσι / δόξαν φωνάεσσαν ἐνι / σκηναῖσι
λαβοῦσαν (vac.) / παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις, εἶτα χοροῖσι / πολλάκις ἐν θυμέλαις,
ἀλλ' οὐχ οὕτω δε θανούση, / τῇ δεκάτῃ μούσῃ τό λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης, / μειμάδι
Βασίλλῃ στήλῃν / θέτο βιολόγος φῶς (vac.) / Ἡ δὴ καὶ νέκυσ οὔσα ἴσην / βίου ἔλλαχε
τειμὴν / μουσικόν εἰς δάπεδον / σῶμ' ἀναπασαμένη. / (vac.) Ταῦτα (vac.) / οἱ σύσκηνοί σου
λέγουσιν· / εὐψύχει, Βασίλλα, οὐδεὶς ἀθά / (vac.) νατος (vac.).*

Traduction : À partir des traductions de Perea Yebenes et Webb et des commentaires de Corbato et Prauscello.

« Pour la femme qui s'est établie une réputation retentissante auprès de nombreuses personnes et en de nombreuses cités, par ses nombreux talents d'abord dans l'art du mime, puis dans le chœur, qui mourut souvent sur scène mais jamais de cette façon. Pour la mime Bassilla, la dixième muse, l'acteur de mime Héraclidès, habile en discours, a posé cette stèle. Elle a fait preuve d'un même honneur dans la vie et dans la mort, son corps reposant dans le lit des muses. C'est la vie ! Ton compagnon acteur te dit : « Adieu, Bassilla, personne n'est immortel ! » »

COMMENTAIRE :

Depuis sa découverte en 1805 et sa première publication, l'inscription de la mime

Bassilla est bien connue et a fait l'objet de nombreuses publications. Il s'agit d'une épitaphe en vers réalisée par le *βιολόγος* Héraclidès pour la mime (*μειμάδι*) Bassilla. Le *βιολόγος* est un des différents types de mimes que l'on rencontre dans l'épigraphie grecque de l'époque impériale. Définir ces différentes catégories est difficile en l'état de la documentation. M.-H. Garelli, qui s'y est essayée, voit dans le *βιολόγος* le mime dramatique jouant des scènes de la vie quotidienne par opposition à d'autres types de mimes plus lyriques⁶⁶. C. Corbato, dans son commentaire de l'inscription, y voit un équivalent grec de *l'archimimus* qui serait notamment chargé de rédiger les livrets des pièces jouées par la compagnie. Les compétences littéraires, poétiques et métriques dont fait preuve Héraclidès dans l'épitaphe de Bassilla semblent aller dans ce sens. En tout cas, Héraclidès se qualifie lui-même de *σύσκηνοί* ; les deux acteurs appartiennent donc vraisemblablement à la même troupe.

Le texte de l'épitaphe est surmonté d'un buste de femme sculpté. Selon Corbato, cette représentation reprend le modèle de nombreux bustes funéraires d'orateurs grecs, avec la main droite sur la poitrine sortant de la tunique, les trois premiers doigts tendus⁶⁷. L'idée que le geste de Bassilla est un geste oratoire se retrouve très tôt chez les commentateurs⁶⁸, mais elle n'est pas si facile à fonder. Cette position de la main droite sur la poitrine sortant de la tunique se retrouve chez certains individus de sexe masculin représentés sur les stèles funéraires de familles aristocratiques de l'époque tardo-républicaine mais généralement les doigts des mains ainsi positionnées ne sont pas repliés à l'exception de ceux d'un individu sur le monument sépulcral de la *gens Furia*⁶⁹. Cependant, la position de la main de cet homme diffère de celle de notre artiste en ce que seuls le pouce et l'index sont tendus, le majeur étant replié. Ce geste de la main pourrait être celui décrit par Quintilien comme servant à appuyer une affirmation⁷⁰, mais l'identification est délicate. Un geste similaire à celui de Bassilla, mais réalisé avec la main gauche, se retrouve dans le monde grec sur la statue du poète Poseidippos dont une copie romaine est conservée à Rome, aux Musées du Vatican⁷¹. Pour Zanker et Masségli, ce geste est caractéristique des poètes et représente l'action spécifique de compter les mètres⁷². On pourrait donc imaginer que le geste de Bassilla soit une référence à la dimension poétique de sa profession.

Le geste se retrouve également à l'identique sur le relief d'une stèle funéraire de

66 GARELLI 2007, 131.

67 CORBATO 1947, 189.

68 PETRETTINI 1826, 68.

69 BRILLIANT 1963, 50-51 (fig. 2.2 ; 2.3).

70 QUINT., *Inst.*, XI, 39, 94.

71 Vatican, *Galleria delle Statue*, 735.

72 ZANKER 1995, 140-141 ; MASSEGLIA 2015, 61-62.

Smyrne représentant un homme et deux esclaves⁷³. Cet homme est vraisemblablement un citoyen investi dans une activité civique. En effet, son bras droit est replié sur sa poitrine et figé dans cette position par l'*himation*. Or, ce geste que Masséglia appelle le « bound elbow » se retrouve sur de nombreuses statues d'orateurs⁷⁴ et a même été commenté par Eschine et Démosthène qui s'opposent sur sa signification, le premier y voyant une expression de la modération (*σωφροσύνη*) de l'orateur⁷⁵, le second contestant cette interprétation⁷⁶. Pour Masséglia, ces figures relativement fréquentes dans l'art hellénistique représentent « the self-conscious, cultivated poses of a public figure, indicating personal restraint »⁷⁷. Cependant, cela ne paraît pas suffire à faire du geste de Bassilla un geste spécifique de l'orateur ou du magistrat. De fait, il semble que le « bound elbow » se soit abondamment répandu dans l'iconographie funéraire grecque et on retrouve notamment un geste très proche de celui de Bassilla sur un relief représentant une défunte sur une stèle funéraire datée du I^{er}-II^e siècle av. J.-C. à Byzance⁷⁸.

La coiffure de la figure sculptée très spécifique permet, selon Corbato, de dater assez précisément l'inscription. En effet, les archéologues, à partir de l'étude des portraits monétaires et des bustes de la famille impériale, ont établi que ce type de coiffure découlait directement d'une mode lancée par les femmes de la dynastie des Sévères. L'inscription pourrait donc être datée entre 210 et 235. L'épigramme funéraire se compose de huit vers qui correspondent aux seize premières lignes de l'inscription et d'une partie finale en prose qui correspond au quatre dernières lignes.

L'interprétation de ce document pose une difficulté essentielle qui réside dans la compréhension du quatrième vers (lignes 7 et 8). R. Webb, qui considère l'inscription dans le contexte d'une critique chrétienne croissante du théâtre, interprète la fin du vers (ligne 8) comme une sorte de décrochage syntaxique qui permettrait à l'auteur d'évoquer ici une interruption de la carrière de Bassilla. Elle traduit ainsi les huit premières lignes : « For the woman who formerly gained resounding fame among many people and many cities, for her varied talents on stage in the mimes, and often in chorus in the orchestra – but this is not how she died – ». À sa mort, Bassilla aurait cessé de se produire depuis longtemps mais aurait continué à vivre avec ses collègues.

73 MASSEGLIA 2015, 106 ; Ince Blundell Hall (PM 161).

74 MASSEGLIA 2015, 97.

75 ESCHN., *Tim.*, 25-26.

76 DEM., *Leg.*, 19, 251.

77 MASSEGLIA 2015, 99.

78 FIRATLI 1964, n° 146a (pl. LXV).

Outre qu'une telle situation paraît assez peu probable, L. Prauscello et L. Boffo estiment qu'une telle lecture va à l'encontre de la construction syntaxique de l'épigramme. Csapo et Slater soulignent dans leur traduction, et Prauscello dans son commentaire, le balancement entre les adverbes *πάρος*, ligne 1, et *εἶτα*, ligne 8, qui suggère une carrière construite en deux temps distincts ; Bassilla se fit connaître dans un premier temps comme mime puis comme chanteuse et danseuse, même si, comme le note Prauscello, il n'est pas à exclure que ces deux moments se soient superposés. Webb souligne en ce sens le haut degré de versatilité des mimes entre différentes compétences artistiques et notamment le chant et la danse. Par ailleurs, pour Prauscello, il est impossible de couper la phrase au quatrième vers comme le propose Webb. L'expression *εἶτα χοροῖσι* conclut la première proposition participiale qui dépend de *λαβοῦσαν*. Les mots *πολλάκις ἐν θυμέλαις* dépendent donc du participe *θανούση*. De plus, Webb choisit de donner à *θυμέλαι* le sens très spécifique *d'orchestra*, mais le terme peut désigner beaucoup plus largement la scène. D'ailleurs, c'est en ce sens qu'il est employé dans l'inscription du mime Eucharistos mort à Patras en Lycie dont L. Boffo a souligné les nombreuses similitudes, notamment iconographiques, avec celle de Bassilla⁷⁹. On a donc retenu la proposition de traduction de Prauscello qui correspond également à celle que proposait déjà en 1947 Corbato : « celle qui mourut souvent sur scène mais jamais de cette façon ».

Le *topos* de l'opposition entre la vraie et la fausse mort sur scène est par ailleurs bien exploité dans les épigrammes funéraires d'artistes⁸⁰. Pour Corbato, l'auteur de l'inscription reproduit d'ailleurs un certain nombre de *topoi* littéraires et poétiques issus de l'*Anthologie Palatine*, ce qui montre ses connaissances dans le domaine. Au vers 5, la comparaison avec la dixième muse est aussi un *topos* de la tradition des épigrammes⁸¹. C'est cette culture poétique et la maîtrise de la métrique dont fait preuve l'auteur de l'épigramme qui amènent Corbato à considérer que ce dernier est sans doute également l'auteur des livrets de la troupe.

L. Boffo estime que la mime est morte en tournée car la stèle ne ressemble pas du tout à ce que l'on trouve à Aquilée, alors qu'elle est très proche de celle du mime, Eucharistos, mort à Patras en Lycie. Par ailleurs, Héraclidès évoque les succès rencontrés par la mime dans différentes cités, ce qui confirme l'idée d'une troupe itinérante. Celle-ci était vraisemblablement originaire de Grèce et se produisait d'ailleurs probablement en grec. À cette époque, Aquilée avait encore une fonction essentiellement commerciale et cette activité

79 MERKELBACH-STAUER 2002, 37-38.

80 A. P., VII, 155, 3-4 ; CIL, III, 3980.

81 A. P., VII, 2 ; 14 ; 407 ; IX, 26 ; 66 ; 506.

au début du III^e siècle a permis à la cité d'atteindre une certaine prospérité permettant le développement de la vie culturelle et les divertissements. Si la langue officielle était le latin, Boffo insiste sur l'existence d'un centre de culture grec à Aquilée.

Cette inscription est extrêmement intéressante pour qui s'intéresse au monde des spectacles dans l'empire romain. Elle confirme l'organisation des acteurs de mimes en troupes itinérantes et met en évidence les liens personnels qui pouvaient se tisser entre les acteurs d'une même troupe. Elle confirme également la place que pouvait occuper les femmes dans ces troupes. Elle témoigne du succès des troupes grecques en Italie. Elle met en évidence la diversité des techniques artistiques pratiquées par les mimes et donne un exemple d'évolution de carrière. Le style de l'épigramme révèle la culture littéraire maîtrisée par les mimes, ou du moins par certains d'entre eux, et qui devait être mise à profit dans l'écriture des livrets malheureusement perdus, à quelques exceptions près⁸². Enfin, le style iconographique du relief révèle encore une fois la proximité entre l'art de l'orateur et celui de l'acteur, en particulier dans le monde grec, et surtout les efforts de certains acteurs, et même ici actrices, pour tenter de se parer des vertus et de l'honorabilité des orateurs.

82 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

11) Ar[--- Can]dida, *scaenica*

BIBLIOGRAPHIE : LEPPIN 1992, 222 ; FERRUA 1993, 143, n° 47 ; FERL 2005, 177-178 ; GREGORI 2005, 10-11 ; GREGORI 2011, 198.

SOURCES : *AE*, 1993, 281 ; EDR, 6309.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Table en marbre en deux fragments non contigus. Lacune importante entre les deux fragments. Fragment droit : Hauteur : 30,00 cm ; Largeur : 28,50 cm ; Hauteur des lettres : 2,00-3,00 cm. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée au Vatican, aux *Musei Vaticani*, *Lapidario Profano ex Lateranense*, inv. 15813-14.

Datation : II^e siècle ap. J.-C. (Paléographie et formulaire).

Texte :

*Dis [Manibus] sacrum. / Ar+[- - -]didae coniug(i) / optima[e bene mere]nti, scaenicâ⁸³,
/ M(arcus) Ar+[- - -]us fecit et sibi.*

COMMENTAIRE :

Les deux fragments de cette inscription ont été publiés pour la première fois ensemble par Gian Luca Gregori en 2005, dans un article consacré à trois inscriptions urbaines qui devaient être intégrées au fascicule de supplément de la section du *Corpus Inscriptionum latinarum*, VI (Roma) relative aux *tituli ad ludos pertinentes*. Seule la partie droite de l'inscription avait jusqu'alors été éditée et commentée par Ferrua en 1993. Cette inscription funéraire est dédiée à une femme dont le gentilice et le *cognomen* sont en partie perdus. Tous les commentateurs s'accordent à restituer le *cognomen* « Candida ». La défunte est dite *scaenica*, c'est-à-dire vraisemblablement « actrice ». L'usage substantivé de l'adjectif *scaenicus* pour désigner les acteurs est bien attesté dans l'épigraphie mais il s'agit ici de la seule attestation du terme au féminin. L'auteur de la dédicace, époux de l'actrice, est sans doute également son co-affranchi car il semble porter le même gentilice commençant par *Ar-*.

83 Ferrua lit ici *scaenice* et propose de voir dans ce terme le *cognomen* masculin du dédicant.

*12) *Chelys, cantrix*

BIBLIOGRAPHIE : TREGGIARI 1976, 91 et 104 ; BODEL – TRACY 1997, 205 ; CARUSO 2008, 1418-1419 ; VINCENT 2011, CMC 53 ; KATZ 2014, 47-52 (Photo.).

SOURCES : *CIL*, VI, 37783 ; *ILS*, 9347 ; *EDR*, 145114.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome au-delà de la *via Salaria* vers 1906.

Description : Plaque colombarie en marbre brisée du côté droit. Hauteur : 37,00 cm ; Largeur : 115,00 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à New York, *New York University, Department of Classics*, inv. NY.NY.NYU.L.42.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et archéologie).

Texte :

*Thelxis Cottia, v(iva) Chelys Cottiae*⁸⁴ [- - -] / *sorores gemellae / amantissimae* [- - -] / *cantrices carae utraeque sue*[is- - -]

COMMENTAIRE :

L'histoire compliquée de ce document en partie perdu a été précisément expliquée par Philip Katz dans l'ouvrage de Micheal Peachin sur les inscriptions grecques et latines de l'université de New York. Il s'agit de l'inscription funéraire de deux sœurs jumelles qui exerçaient la profession de chanteuse. L'inscription a été réalisée par Chelys⁸⁵ pour sa sœur Thelxis et elle-même. Un *V* a en effet été inséré avant le nom Chelys pour indiquer que celle-ci a survécu à sa sœur. Le statut des deux sœurs a été abondamment discuté en raison de leur onomastique qui pose quelques difficultés d'interprétation. L'édition du *CIL* VI de 1933 propose de corriger le nominatif *Cottia* juste après le nom de Thelxis en un génitif, *Cottiae*, et de sous entendre ici, comme après « *Chelys Cottiae* », la précision « (*scil. serva*) ». Les deux sœurs seraient ainsi les esclaves d'une certaine Cottia, probablement membre de la famille d'A. Cottius, proconsul d'Espagne sous Auguste⁸⁶. Cependant, Susan Treggiari et Carlotta Caruso rejettent cette correction qui ne se justifie aucunement par l'état de la pierre et estiment que l'emploi de deux cas différents indique que les deux sœurs n'avaient pas le même statut. Thelxis serait donc une affranchie. Mais Katz s'oppose également à cette

84 Cette première ligne de l'inscription a fait l'objet de corrections et d'intégrations variées qui sont liées à l'interprétation du texte. On évoquera donc ces différentes propositions dans le commentaire.

85 Voir n° 12.

86 *PIR*² A 1549. Il pourrait s'agir de Cottia Galla (RAEPSAET-CHARLIER 1987, 266, n° 298).

interprétation car, dans ce cas, le gentilice Cottia se trouverait placé après le *cognomen* Thelxis, ce qui n'est pas usuel. Il préfère imaginer que la ligne a été organisée en chiasme : ainsi, le génitif *Cottiae* dépendrait du nominatif *Thelxis*. À sa mort, Thelxis aurait donc été de statut servile, tandis que sa sœur, Cottia Chelys, aurait été affranchie par la suite. Cette interprétation bien que syntaxiquement compliquée a l'avantage d'expliquer pourquoi les deux sœurs n'avaient pas le même statut. Katz conclut cependant en affirmant qu'aucune certitude n'est possible sur ce sujet. Comme sa sœur⁸⁷, Chelys porte un nom grec qui est davantage attesté comme nom propre⁸⁸. Le grec *χέλυς* signifie « tortue » et est utilisé par les Grecs et les Romains pour désigner la lyre car la carapace de tortue constituait la base de cet instrument de musique⁸⁹. On peut donc imaginer que Chelys s'accompagnait pour chanter de la lyre. Les deux sœurs se produisaient probablement dans le contexte privé de la *domus* des *Cottii*, sans doute notamment lors de banquets.

87 Voir n° 56.

88 *CIL*, VI, 5014 ; 19365.

89 SCHEID – SVENBRO 2014, 101-107.

13) Chrysanthe, *cantrix

BIBLIOGRAPHIE : BUONOCORE 1984, 61 (Photo. pl. XL, fig. 140) ; CARUSO 2008, 1417-1418 ; VINCENT 2011, CMC 54.

SOURCES : *CIL*, VI, 7285 ; *EDR*, 141394.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome en 1848, *via Appia, Vigna Cantoni*, dans le monument funéraire des *Volusii Saturnini*.

Description : Table en marbre décorée. Hauteur : 13,00 cm ; Largeur : 24,00 cm ; Épaisseur : 4,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,00-1,50 cm. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée au Vatican, aux *Musei Vaticani, Lapidario Profano ex Lateranense, Z, 3r, inv. 25898*.

Datation : Entre 30 et 70 ap. J.-C. (Paléographie, archéologie et noms).

Texte :

Chrysanthe, cantrici / Volusi Elaini, vix(it) ann(is) XX;/ Philodespothus conseru(u)s / fecit.

COMMENTAIRE :

Inscription funéraire de la chanteuse Chrysanthe, esclave de Lucius Volusius Elainus, lui-même puissant affranchi du consul de 3 ap. J.-C., Volusius Saturninus, de la *gens* des *Volusii Saturnini* dont la *familia* d'esclaves et affranchis a été étudiée par Buonocore. L'inscription a été réalisée par Philodespothus co-esclave de Chrysanthe. Le nom Chrysanthe, rare, est d'origine grecque.

*14) Fulvia Copiola, *tibicina*

BIBLIOGRAPHIE : LEPPIN 1992, 227 ; VINCENT 2011, CMC 103.

SOURCES : *CIL*, VI, 33970 ; *ILS* 5240 ; *EDR*, 108659.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome.

Description : Table en marbre. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, au *Museo Nazionale Romano*, inv. 47314.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Formulaire).

Texte :

Fulvia ((mulieris)) l(iberta) / Cópiola túbicína; / annos vixit XV.

COMMENTAIRE :

Cette inscription funéraire est dédiée à Fulvia Copiola, affranchie d'une Fulvia et *tibicina* de profession, morte à l'âge 15 ans. Rien ne laisse imaginer que cette *tibicina* se produisait dans les spectacles publics. Les *tibicines* étaient bien présents dans les spectacles du théâtre, mais également dans les banquets et dans les rituels publics⁹⁰.

90 Voir chapitre 1, lexique, article « *Tibicina* ».

15) Galeria Copiola, *emboliaria*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 78 ; GARTON 1972, 85 ; 1982, 32 ; LEPPIN 1992, 227 ; FERTL 2005, 179.

SOURCES : PLIN., 158-159.

Texte :

Pline, *Histoire Naturelle*, VII, 158-159 (I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)

Et ex feminis Liuia Rutili LXXXXVII annos excessit, Statilia Claudio principe ex nobili domo LXXXVIII, Terentia Ciceronis CIII, Clodia Ofili CXV, haec quidem etiam enixa quindecimens. Luceia mima C annis in scaena pronuntiauit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Diui Augusti uotiuus annum CIII agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta. 159 Sammullam quoque CX uixisse auctor est Pedianus Asconius. Minus miror Stephanionem, qui primus togatus saltare instituit, utrisque saecularibus ludis saltauisse, Diui Augusti et quos Claudius Caesar consulatu suo quarto fecit, quando LXIII non amplius anni interfuere, quamquam et postea diu uixit.

« Parmi les femmes, Livie, femme de Rutilius⁹¹, dépassa l'âge de 97 ans ; Statilia⁹², qui sortait d'une grande famille, 99 ans, sous le règne de Claude ; Terentia, femme de Cicéron, 103 ans ; Clodia, femme d'Ofilius⁹³, 115 ans : cette dernière avait même été quinze fois mère. Luceia, une mime, déclama pendant 100 ans sur la scène. Galeria Copiola, une actrice d'intermèdes, a été ramenée sur la scène, à l'âge de 104 ans, sous le consulat de C. Poppaeus et de Q. Sulpicius, à l'occasion des jeux votifs donnés pour le salut du Divin Auguste ; elle avait été engagée pour ses débuts par l'édile de la plèbe M. Pomponius, sous le consulat de C. Marius et de Cn. Carbo, 91 ans auparavant ; lors de la dédicace de son grand théâtre, le Grand Pompée l'avait rappelée alors qu'elle était déjà vieille, à titre de curiosité. Sammulla vécut aussi 110 ans, selon Pedianus Asconius. Je trouve moins surprenant que Stéphanion, qui le premier a introduit la danse sous la toge, ait dansé aux deux jeux séculaires⁹⁴, à ceux du Divin Auguste et à ceux que l'empereur Claude organisa à son quatrième consulat : il n'y eut en effet pas plus de 63 ans d'intervalle ; toutefois, il vécut encore longtemps après. »

COMMENTAIRE :

Dans cet extrait, Pline propose une liste de personnalités connues ayant eu une longévité remarquable. Après avoir évoqué un certain nombre d'hommes politiques, il en vient aux femmes de l'ordre sénatorial, puis aux actrices. Il est intéressant de remarquer que pour être une femme connue d'après cette liste, deux options existent : être l'épouse d'un

91 Publius Rutilus Rufus consul en 105.

92 Il s'agit peut-être de la fille ou de la sœur de T. Statilius Taurus, consul en 37 et en 26 av. J.-C. Sénèque (SEN., *Ep.*, 77, 20) évoque également une Statilia qui aurait vécu 99 ans.

93 Juriste, familier de César.

94 Fondés en 249 av. J.-C., les Jeux Séculaires sont célébrés par Auguste en 17 av. J.-C. Les jeux organisés par Claude et mentionnés ici par Pline ne sont pas à proprement parler des « jeux séculaires ». Suétone explique en effet que Claude, remettant en cause la datation suivie par Auguste, célébra également des jeux séculaires pour les 800 ans de Rome en 47 ap. J.-C. (SUET., *Cl.*, XXI). Ainsi Pline parle d'un intervalle de 63 ans. Il convient plutôt de parler pour les jeux de Claude, des célébrations pour le huit-centième anniversaire de Rome.

homme politique connu et donc bénéficiaire de sa renommée, ou bien s'être exhibée sur scène et être ainsi actrice de sa propre réputation. Certaines actrices semblent en particulier avoir marqué les mémoires grâce au temps durant lequel elles ont occupé la scène publique. Ainsi, ce sur quoi insiste Pline ici, ce n'est pas seulement la longévité extraordinaire de Galeria Copiola mais la durée pendant laquelle il a été possible de la voir sur scène et surtout sur l'intervalle de temps entre sa première et sa dernière performance.

Selon les informations que fournit Pline, Galeria Copiola avait 104 ans lorsqu'elle fut ramenée sur scène sous le consulat de C. Poppaeus et Q Sulpicius, c'est-à-dire en 9 ap. J.-C. Elle serait donc née en 95 av. J.-C. Elle aurait commencé sa carrière à l'âge de treize ans, en 82 av. J.-C., et se serait retirée de la scène bien avant ses quarante ans puisque cet âge semble déjà être un motif d'étonnement et d'intérêt (*pro miraculo*) lorsqu'elle est rappelée sur scène pour la première fois en 55 av. J.-C. à l'occasion de la dédicace du théâtre de Pompée. Galeria semble donc avoir pu choisir de se retirer de la scène relativement tôt⁹⁵ et vivre plus de soixante-dix ans sans pratiquer son art, ce qui suppose une certaine autonomie et surtout une aisance financière non négligeable. Il faut sans doute supposer ici d'autres sources de revenus ou une reconversion éventuelle de l'actrice. L'âge avancé de Galeria Copiola, cent quatre ans, est certes un aspect remarquable de sa performance aux jeux votifs d'Auguste qui explique qu'on ait choisi de la produire. Mais c'est également sa célébrité et le fait qu'elle se soit retirée de la scène depuis longtemps qui explique son succès prévisible pour les organisateurs des jeux. Galeria Copiola est une vedette qui n'a pas été vue sur scène depuis des dizaines d'années mais dont la réputation s'est maintenue. La voir de nouveau sur scène est donc, pour le public romain, tout à fait exceptionnel et inespéré.

C'est intéressant car Galeria Copiola n'est qu'une *emboliaria*. Nous savons peu de choses sur ces artistes dont on suppose qu'elles se produisaient pendant de courts « intermèdes » (*embolium*). Cependant ces performances devaient être suffisamment importantes et appréciées pour avoir permis à Galeria Copiola de se forger une réputation durable. On peut cependant se demander ce que l'actrice était en mesure de faire sur scène à l'âge de 104 ans. La plupart des inscriptions funéraires de professionnelles des spectacles concernent de jeunes voire très jeunes femmes. Galeria Copiola a ainsi commencé sa carrière à treize ans et l'a interrompue avant quarante ans. On peut imaginer qu'il s'agissait là d'un

95 Relativement par rapport à l'âge atteint par cette artiste car, étant donné l'espérance de vie moyenne à Rome et le caractère probablement très physique de cette profession, on comprend tout à fait que cette retraite ne paraisse pas spécialement précoce à Pline. Cela donne une idée de la durée moyenne de ce type de carrières qui semblent pouvoir commencer vers dix ans et se déployer sur une vingtaine d'années.

choix stratégique : se consacrer à une autre activité plus intéressante ou moins infamante. Mais il est probable que cette interruption ait également été motivée par la nécessité, l'actrice n'ayant plus les capacités physiques nécessaires à l'exercice de sa profession.

16) Cythéris, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 58 ; GARTON 1972, 70 ; LEPPIN 1992, 228 ; TRAINA 1994, 95-122 ; FERTL 2005, 179-181.

SOURCES : CIC., *Att.*, X, 10, 5 ; 16, 5 ; XV, 22 ; *Fam.*, XIV, 16 ; IX, 26, 1-2 ; *Phil.*, II, 20 ; 58 ; 60-61 ; 69 ; 77 ; VIRG., *B.*, 10, 21-23 ; PROP., II, 34, 87-94 ; OV., *Tr.*, II, 441-442 ; PLIN., VIII, 55 ; PLUT., *Ant.*, 9 ; PS.-A. VICT., *Vir.*, 82 ; SERV., *B.*, 6, 11 ; 10, 1-2 ; 6.

Textes :

1) Cicéron, *Ad Atticum*, X, 10, 5 (Cûmes, 3 mai 48 av. J.-C.)

Hic tamen Cytherida[m] secum lectica aperta portat, alteram uxorem.

« Cependant notre homme transporte avec lui, en litière ouverte, Cythéris, sa " seconde épouse ". »

2) Cicéron, *Ad Atticum*, X, 16, 5 (Cûmes, mai 48 av. J.-C.)

Hoc quidem melius quam collega noster Antonius, cuius inter lictores lectica mima portatur.

« [...] Cela vaut certes mieux que mon confrère Antoine, avec une actrice portée en litière au milieu de ses licteurs ! »

3) Cicéron, *Ad Familiares*, XIV, 16 (À Terentia, le 4 janvier 47 av. J.-C.)

Tullius Terentiae suae S. D. S. u. b. e. e. u. Etsi eiusmodi tempora nostra sunt, ut nihil habeam, quod aut a te litterarum exspectem aut ipse ad te scribam, tamen nescio quomodo et ipse uestras litteras exspecto et scribo ad uos, cum habeo, qui ferat. Volumnia debuit in te officiosior esse, quam fuit, et id ipsum, quod fecit, potuit diligentius facere et cautius: quamquam alia sunt, quae magis curemus magisque doleamus, quae me ita conficiunt, uti ei uoluerunt, qui me de mea sententia detruserunt. Cura, ut ualeas. Pr. Non. Ian.

« Tullius salut sa chère Terentia.

Si tu vas bien, tant mieux ; moi, je vais bien. Notre situation est telle que je n'ai aucune espèce de message ni à attendre de toi, ni à t'adresser moi-même ; et pourtant, sans que je sache comment, j'attends impatiemment vos lettres et je vous écris quand j'ai un porteur sous la main. Volumnia aurait dû se montrer plus obligeante à ton égard qu'elle ne l'a été et, même pour ce qu'elle a fait, elle aurait pu y mettre plus d'empressement et de prudence. Mais il y a d'autres sujets qui méritent davantage notre attention et notre chagrin ; j'en suis d'ailleurs accablé comme l'ont voulu ceux qui m'ont arraché au parti que je m'étais fixé. Prends soin de ta santé. Porte-toi bien.

4 janvier. »

4) Cicéron *Ad Familiares*, IX, 26, 1-2 (À L. Papius Pétus, Rome, 46 av. J.-C.)

Accubueram hora nona, cum ad te harum exemplum in codicillis exaravi. Dices: "ubi?" Apud Volumnium Eutrapelum [...] Audi reliqua: infra Eutrapelum Cytheris accubuit. "In eo igitur," inquis, "convivio Cicero ille, quem aspectabant, cuius ob os Graii ora obvertebant sua?" Non mehercule suspicatus sum illam affore

« Je viens de m'allonger pour dîner, à la neuvième heure, et je t'écris sur des tablettes le texte de cette lettre. " Où cela? " me diras-tu ; chez Volumnius [...]

Écoute la suite : à droite d'Eutrapélus s'est allongée Cythéris. " Quoi? " – Je t'entends

d'ici – " à ce banquet assistait le grand Cicéron que les Grecs dévoraient des yeux, dont le visage captivait leurs visages ? " Ma foi, je ne me doutais pas que cette femme serait ici ! »

5) Cicéron, *Les Philippiques*, II, 20 (24 octobre 43 av. J.-C.)

At etiam quodam loco facetus esse voluisti. Quam id te, di boni, non decebat ! In quo est tua culpa nonnulla : aliquid enim salis a mima uxore trahere potuisti.

« De plus, dans un passage de ton discours, tu as voulu faire de l'esprit. Bons dieux ! Que cela t'allait mal ! Il y avait un peu de ta faute, car tu aurais pu emprunter quelques traits piquants à ta femme la comédienne. »

6) Cicéron, *Les Philippiques*, II, 58 (24 octobre 43 av. J.-C.)

Vehebatur in essedo tribunus plebis; lictores laureati antecedeabant, inter quos aperta lectica mima portabatur, quam ex oppidis municipales homines honesti ob uiam necessario prodeuntes non noto illo et mimico nomine, sed Volumniam consalutabant. Sequebatur raeda cum lenonibus, comites nequissimi; reiecta mater amicam impuri filii tamquam nurum sequebatur.

« Il voyageait dans un char gaulois, ce tribun de la plèbe ; des licteurs, aux faisceaux ornés de lauriers, le précédaient ; au milieu d'eux, une actrice de mime était portée dans une litière découverte, et des hommes honorables, magistrats municipaux, étaient contraints de sortir des villes pour aller à sa rencontre, la saluaient, en lui donnant, non pas son nom de théâtre, si connu, mais celui de Volumnia. Suivait un chariot avec des proxénètes, une escorte de vauriens. Rejetée à l'arrière, sa mère suivait la maîtresse de ce fils impudique, comme s'il s'était agi de sa bru. »

7) Cicéron, *Les Philippiques*, II, 61-62 (24 octobre 43 av. J.-C.)

Venisti Brundisium, in sinum quidem et in complexum tuae mimulae. Quid est? num mentior? Quam miserum est id negare non posse, quod sit turpissimum confiteri! Si te municipiorum non pudebat, ne ueterani quidem exercitus? Quis enim miles fuit, qui Brundisi illam non uiderit? quis qui nescierit uenisse eam tibi tot dierum uiam gratulatum? quis, qui non indoluerit tam sero se, quam nequam hominem secutus esset, cognoscere? Italiae rursus percursatio eadem comite mima, in oppida militum crudelis et misera deductio, in urbe auri, argenti maximeque uini foeda direptio.

« Tu es arrivé à Brindes, mais pour tomber dans les bras de ta petite comédienne. Eh bien ! Est-ce que je mens ? Quelle misère de ne pouvoir nier ce qu'il est si déshonorant d'avouer ! Si tu n'avais pas honte devant les municipes, n'en avais-tu même pas devant une armée de vétérans ? Est-il, en effet, un soldat qui n'ait vu cette femme à Brindes ? Qui ait ignoré qu'elle avait fait une si longue route pour venir te féliciter ? Qui n'ait souffert de reconnaître si tard quel vaurien il avait suivi, une fois encore, tournée à travers l'Italie, et toujours en compagnie de la comédienne ; dans les villes, établissements de garnisons, cruel et lamentable ; à Rome, répugnant pillage de l'or, de l'argent et surtout du vin. »

8) Cicéron, *Les Philippiques*, II, 69 (24 octobre 43 av. J.-C.)

Etsi iam negat. Nolite quaerere; frugi factus est; mimulam suam suas res sibi habere iussit, ex duodecim tabulis clavis ademit, exegit. Quam porro spectatus ciuis, quam probatus, cuius ex omni vita nihil est honestius quam quod cum mima fecit diuortium.

« Mais le voilà qui nie. Ne cherchez pas : il est devenu honnête homme ; il a répudié sa belle compagne ; selon la loi des Douze Tables, il lui a retiré les clefs, il l'a mise à la porte. Quel citoyen considéré à présent et estimé ! L'action la plus honnête de sa vie est son divorce avec une comédienne ! »

9) Cicéron, *Les Philippiques*, II, 77 (24 octobre 43 av. J.-C.)

Inde cisio celeriter ad urbem aduectus domum uenit capite obuoluto. Ianitor: 'Quis tu?' 'A Marco tabellarius.' Confestim ad eam, cuius causa uenerat, (deducitur) eique epistulam tradidit. Quam cum illa legeret flens (erat enim scripta amatorie; caput autem litterarum sibi cum illa mima posthac nihil futurum; omnem se amorem abiectis illim atque in hanc transfudisse), cum mulier fleret uberius, homo misericors ferre non potuit, caput aperuit, in collum inuasit.

« Puis, rapidement transporté à Rome en cabriolet, il arriva chez lui, la tête enveloppée. Le portier : " Qui es-tu ? " - " un courrier de Marc. " Vite introduit auprès de celle pour qui il était venu, il lui remit une lettre. Elle la lut en pleurant, car le ton était fort tendre ; la lettre disait en substance que désormais Antoine n'aurait plus de rapports avec la comédienne, qu'il lui avait retiré toute son affection pour la reporter sur sa femme. Comme celle-ci pleurerait plus fort, cet homme sensible ne put se contenir : il découvrit sa tête et se jeta au cou de sa femme. »

10) Cicéron, *Ad Atticum*, XV, 22 (Tusculum, juin 43 av. J.-C.)

[...] Ego autem scripsi Sextum aduentare, non quo iam adesset, sed quia certe id ageret ab armisque nullus discederet. Certe, si pergit, bellum paratum est. Hic autem noster Cytherius nisi victorem neminem victurum.

« [...] Si, de mon côté, je t'ai écrit que Sextus approchait, je ne voulais pas dire qu'il était déjà à nos portes, mais qu'il s'y employait et qu'il n'était pas homme à renoncer aux armes. En tout cas, s'il continue, la guerre est immédiate. Et ici notre fervent de Cythéris affirme que seul le vainqueur survivra. »

11) Virgile, *Les Bucoliques*, 10, 21-23 (37 av. J.-C.)

*Omnes "Vnde amor iste" rogant "tibi?" Venit Apollo:
"Galle, quid insanis?" inquit; "tua cura Lycoris
perque niues alium perque horrida castra secuta est."*

« Tous demandent : " La cause de cet amour ? " Vint Apollon : " Gallus, dit-il, quelle est cette folie ? Lycoris ton aimée a suivi un autre homme à travers les neiges et les camps farouches. " »

12) Properce, *Élégies*, II, 34, 87-94 (26 av. J.-C.)

*haec quoque lasciui cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina Calui,
cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna uulnera lauit aqua!
Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet.*

« C'est ce qu'ont chanté aussi les écrits du voluptueux Catulle par lesquels Lesbie est plus connue qu'Hélène ; c'est ce que confessa la page du docte Calvus en chantant la mort de la malheureuse Quintillie. Et naguère, combien de blessures dues à la belle Lycoris Gallus mort lava-t-il dans l'eau infernale ! Et Cynthia, louée par les vers de Properce, vivra si la Renommée veut bien me placer parmi eux. »

13) Ovide, *Les amours*, I, 15, 29-30 (fin du I^{er} siècle av. J.-C.)

*Gallus et Hesperis et Gallus notus Eois,
Et sua cum Gallo nota Lycoris erit.*

« Gallus sera connu des peuples du couchant, des peuples de l'Orient, et, en même temps que lui sera connue sa chère Lycoris.

14) Ovide, *Tristes*, II, 445-446 (fin du I^{er} siècle av. J.-C.)

*Non fuit opprobrio celebrasse Lycorida Gallo,
sed linguam nimio non tenuisse mero.*

« Ce qui déshonora Gallus, ce n'est pas d'avoir célébré Lycoris, c'est de n'avoir pas tenu sa langue après avoir trop bu. »

15) Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, VIII, 55 (I^{er} siècle ap. J.-C.)

Iugo subdidit eos primusque Romae ad currum iunxit M. Antonius, et quidem civili bello, cum dimicatum esset in Pharsalis campis, non sine ostento quodam temporum, generosos spiritus iugum subire illo prodigio significante. nam quod ita vectus est cum mima Cytheride, super monstra etiam illarum calamitatum fuit.

« Le premier qui les [les lions] ait mis sous le joug et attelés à un char dans Rome est Marc Antoine ; et cela pendant la guerre civile, après la bataille livrée dans les plaines de Pharsale : sorte de signe des temps, prodige symbolique du joug que subissaient les esprits généreux. Quand au fait qu'Antoine se fit ainsi traîner avec la mime Cythéris, il dépassait toutes les monstruosité annonciatrices des malheurs de cette époque. »

16) Martial, VIII, 73, 6 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Cynthia te uatem fecit, lasciue Properti;
ingenium Galli pulchra Lycoris erat;
fama est arguti Nemesis formosa Tibulli;
Lesbia dictauit, docte Catulle, tibi:*

« Cynthia a fait de toi un poète inspiré, voluptueux Properce ; la belle Lycoris était le génie de Gallus ; la jolie Némesis a fait la réputation du mélodieux Tibulle ; Lesbie t'a dicté tes vers, docte Catulle. »

17) Plutarque, *Vie d'Antoine*, 9, 5-8 (début du II^e siècle ap. J.-C.)

Τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἐκ τούτων ἀπηχθάνετο, τοῖς δὲ χρηστοῖς καὶ σώφροσι διὰ τὸν ἄλλον βίον οὐκ ἦν ἄρεστός, ὡς Κικέρων φησὶν, ἀλλ' ἐμισεῖτο, βδελυττομένων αὐτοῦ μέθας ἀώρους καὶ δαπάνας ἐπαχθεῖς καὶ κυλινθήσεις ἐν γυναίοις, καὶ μεθ' ἡμέραν μὲν ὕπνους καὶ περιπάτους ἀλύοντος καὶ κραιπαλῶντος, νύκτωρ δὲ κόμους καὶ θέατρα καὶ διατριβάς ἐν γάμοις μίμων καὶ γελωτοποιῶν. Λέγεται γοῦν, ὡς Ἰππίου ποτὲ τοῦ μίμου γάμους ἐστιαθεῖς καὶ πῶν διὰ νυκτός, εἶτα πρῶ τοῦ δήμου καλοῦντος εἰς ἀγορὰν προελθὼν εἶ τροφῆς μεστὸς ἐμέσειε, τῶν φίλων τινὸς ὑποσχόντος τὸ ἱμάτιον. Ἦν δὲ καὶ Σέργιος ὁ μῖμος τῶν μέγιστον παρ' αὐτῷ δυναμένων, καὶ Κυθηρὶς ἀπὸ τῆς αὐτῆς παλαιστρας γύναιον ἀγαπώμενον, ὃ δὴ καὶ τὰς πόλεις ἐπιὼν ἐν φορεῖῳ περιήγετο, καὶ τὸ φορεῖον οὐκ ἐλάττους ἢ τὸ τῆς μητρὸς αὐτοῦ περιέποντες ἠκολούθουν. Ἐλύπουν δὲ καὶ χρυσῶν ἐκπωμάτων ὡσπερ ἐν πομπαῖς ταῖς ἀποδημίαις διαφορομένων ὄψεις, καὶ στάσεις ἐνόδιοι σκηναῶν καὶ πρὸς ἄλσεσι καὶ ποταμοῖς ἀρίστων πολυτελῶν διαθέσεις, καὶ λέοντες ἄρμασιν ὑπεζευγμένοι, καὶ σωφρόνων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν οἰκίαι χαμαιτύπαις καὶ σαμβυκιστρίαις ἐπισταθμενόμεναι.

« La foule ressentit pour lui de la haine ; quand aux gens honnêtes et sages, comme le dit Cicéron, ils n'approuvaient pas le reste de sa conduite : ils le détestaient, ils avaient en horreur ses beuveries à des heures indues, ses dépenses scandaleuses, ses ébats avec les filles, son habitude de dormir en plein jour, de se promener et de flâner en cuvant son vin, et, la nuit, ses bruyantes parties de plaisir, sa présence aux théâtres, aux mariages des mimes et des bouffons. On dit en tout cas qu'au repas de noces du mime Hippias il passa la nuit à boire, et que, le lendemain matin, le peuple l'appelant au forum, il se présenta tellement gorgé de nourriture qu'il vomit sur le manteau que lui tendit un de ses amis⁹⁶. Il y avait aussi le mime Sergius, un de ceux qui avaient le plus de crédit auprès de lui, et une femme qu'il aimait, Cythéris, qui appartenait à la même troupe d'acteurs. Dans toutes les

96 Anecdote rapportée également par Cicéron (CIC., *Phil.*, II, 63-64).

villes où il se rendait, il la faisait porter dans une litière, qui était accompagnée d'autant de serviteurs que celle de la mère d'Antoine. On s'affligeait aussi du spectacle des coupes d'or promenées dans ses déplacements comme dans des processions, des tentes dressées sur son chemin, de ses somptueux repas servis près des bois sacrés et des rivières, des lions attelés à ses chars, des maisons d'hommes et de femmes honnêtes assignées comme logements à des prostituées et à des joueuses de sambuque. »

18) Pseudo-Aurelius Victor, *Hommes illustres*, 82 (IV^e siècle)

Marcus Brutus. 1) auunculi Catonis imitator, Athenis philisophiam, Rhodi eloquentiam didicit. 2) Cytheridem mimam cum Antonio et Gallo amavit.

« Marcus Brutus. 1) imitateur de Caton son oncle, il étudia la philosophie à Athènes et l'éloquence à Rhodes. 2) Il aima, ainsi qu'Antoine et le poète Gallus, la comédienne Cythéris. »

19) Maurus Servius Honoratus, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, 6, 11 (IV^e siècle)

« *Nec Phoebus G. V. est* »

nec pagina ulla Apollini est gratior, quam quae Vari nomen gestat in titulo : quod ideo dicit, quia hanc eclogam constat in honorem Vari esse praescriptam. Dicitur autem ingenti favore a Vergilio esse recitata, adeo ut, cum eam postea Cytheris meretrix cantasset in theatro, quam in fine Lycoridem vocat, stupefactus Cicero, cuius esset, requireret.

« "Et aucune page n'est plus agréable à Phoebus" :

Et en effet, il n'y a pas de page plus agréable à Apollon que celle qui porte en titre le nom de Varus : et il dit cela parce qu'il est évident que cette églogue a été écrite en l'honneur de Varus. Mais on dit que, par une immense faveur, elle a été lue en public par Virgile au point que, lorsqu'ensuite la courtisane Cythéris, qu'il appelle Lycoris à la fin du recueil, l'eut chantée au théâtre, Cicéron stupéfait lui demanda de qui elle était. »

20) Maurus Servius Honoratus, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, 10, 1-2 (IV^e siècle)

« *Extremum hunc Arethusa M. C. L.* »

Gallus, ante omnes primus Aegypti praefectus, fuit poeta eximius; nam et Euphorionem, ut supra diximus, transtulit in latinum sermonem, et orum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor. Hic primo in amicitii Augusti Caesaris fuit : postea cum venisset in suspicionem, quod contra eum coniuraret, occisus est. Fuit autem amicus Vergilii adeo, ut quartus georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret : quas postea iubente Augusto in Aristaei fabulam commutavit. Hic autem Gallus amavit Cytheridem meretricem, lebertam Volumnii, quae, eo spreto, Antonium euntem ad Gallias est secuta : propter quod dolorem galli nunc videtur consolari Vergilius. Nec nos debet movere quod cum mutaverit partem quarti georgicorum, hanc eclogam sic reliquit : nam licet consoletur in ea Gallum, tamen altius intuenti vituperatio est; nam et in Gallo inpatientia turpis amoris ostenditur, et aperte hic Antonius carpitur, inimicus Augusti, quem contra Romanum morem Cytheris est in castra comitata.

« " Ce dernier effort, Aréthuse, accorde le moi " :

Gallus, le premier de tous les préfets d'Égypte, fut un remarquable poète ; car il traduisit Euphorion en latin, comme nous l'avons dit plus haut, et écrivit quatre livres sur Cythéris traitant de ses amours. Celui-ci eut d'abord l'amitié d'Auguste César ; puis, ayant suscité ses soupçons parce qu'il conspirait contre lui, il fut mis à mort. Mais il fut l'ami de Virgile au point que le quatrième livre des Géorgiques contenait son éloge du milieu jusqu'à la fin. Puis, sur l'ordre d'Auguste, il transforma ces louanges et en fit le conte d'Aristée. Or, ce Gallus aima la courtisane Cythéris, l'affranchie de Volumnius, qui, après l'avoir dédaigné, suivit Antoine qui allait en Gaule. C'est pour cette raison que Virgile

semble maintenant apporter une consolation à la douleur de Gallus. Et nous ne devons pas être troublés par le fait que Virgile a laissé ainsi cette églogue alors qu'il a changé une partie du chant 4 des Géorgiques ; car bien qu'il y console Gallus, cependant il blâme celui qui regarde trop haut ; car il montre chez Gallus l'inaptitude à maîtriser un amour honteux et Antoine, l'ennemi d'Auguste, que Cythéris a suivi dans un camp militaire contrairement à l'habitude des Romains, est ici ouvertement blâmé. »

21) Maurus Servius Honoratus, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, 10, 6 (IV^e siècle)

Sollicitos

Sollicitatos, plenos sollicitudinis post Cytheridis abscessum, quam Lycorin vocat. Fuerunt autem uno tempore nobiles meretrices tres, Cytheris, Origo, Arbuscula.

« Les Amours tourmentées,

Angoissées, pleines d'angoisse après le départ de Cythéris qu'il appelle Lycoris. Il y eut à la même époque trois courtisanes célèbres, Cythéris, Origo, Arbuscula. »

COMMENTAIRE :

Le cas de Volumnia Cythéris est tout à fait exceptionnel dans la documentation relative aux spectacles et à leurs professionnels. Avec vingt-une occurrences dans la littérature, Cythéris est de loin l'actrice la mieux représentée. La postérité de cette actrice s'explique sans doute par ses liens avec des personnalités politiques importantes comme Marc Antoine. Même si l'on regarde du côté des hommes, seuls Roscius et Aesopus, deux acteurs fameux du I^{er} siècle av. J.-C., semblent avoir laissé plus de traces dans la documentation. On connaît pourtant d'autres cas d'acteurs ayant évolué dans le cercle d'hommes puissants, comme Métrobius⁹⁷, Sergius⁹⁸, Tertia⁹⁹, Mnester¹⁰⁰, mais les sources passent rapidement sur leur cas et minimisent leur influence. Il y a là un paradoxe entre l'infamie d'une actrice dénigrée par la plupart des auteurs anciens, et l'attention que lui ont consacrée ces mêmes auteurs, assurant d'une certaine façon sa célébrité.

Il convient ici de souligner un effet de source et le rôle moteur de Cicéron dans un processus qui fut ensuite alimenté par d'autres auteurs. En effet, Cicéron, en se saisissant de la figure de Cythéris pour en faire l'incarnation et la manifestation des vices de son adversaire Antoine, a donné à ce personnage une envergure exceptionnelle. C'est en grande partie le procédé de discrédit de Cicéron à l'encontre d'Antoine qui a donné à Cythéris sa place dans la littérature classique. D'ailleurs, certaines des anecdotes utilisées par Cicéron contre Antoine sont devenues par la suite de véritables *topoi* littéraire de la vie de ce dernier. Cicéron utilise si fréquemment la figure de Cythéris contre Antoine dans ses lettres et ses discours qu'il n'a

97 PLUT., *Sull.*, 2, 4.

98 PLUT., *Ant.*, 9, 6.

99 Voir n° 54.

100 DION CASS., LX, 28, 4-5.

parfois même pas besoin de la nommer¹⁰¹. La profession infamante de Cythéris prime sur le reste de son identité. C'est ce qui intéresse Cicéron car c'est ce qui lui permet d'atteindre Antoine. À l'inverse, son utilisation de Cythéris pour attaquer et décrédibiliser Antoine est tellement fréquente qu'il lui est possible d'évoquer ce dernier simplement en mentionnant Cythéris¹⁰². Le terme *Cytherius* que l'on pourrait traduire par « partisan de Cythéris » renvoie directement au monde du théâtre et au *studium*, c'est-à-dire à l'activité partisane qui se déploie autour des spectacles du cirque, de l'amphithéâtre et du théâtre¹⁰³. Le nom d'Antoine disparaît ainsi derrière celui de Cythéris. Le procédé de Cicéron consiste à attacher le nom et donc la réputation (*fama*) de Cythéris à la personne d'Antoine.

La liaison entre Antoine et la comédienne semble avoir eu lieu entre 49 et 46 av. J.-C. L'image la plus fréquemment reprise par Cicéron puis par Plutarque est celle de la comédienne transportée en litière ouverte parmi les licteurs dans le cortège d'Antoine lors de ses campagnes¹⁰⁴. Cicéron insiste, à propos de la litière de Cythéris, sur le fait que celle-ci était ouverte pour que tout le monde puisse être témoin des honneurs excessifs qui étaient rendus à la comédienne. Ce qui semble devoir choquer l'opinion n'est pas tellement qu'Antoine fréquente une comédienne mais qu'il s'affiche avec elle et l'exhibe de manière scandaleuse en lui attribuant des honneurs dont l'actrice, par son statut infamant, ne peut qu'être indigne : Cythéris se fait ainsi appelée par son gentilice *Volumnia* de manière à gommer l'infamie qui s'attache à son nom de scène ; elle est portée en litière, ce qui est considéré comme un luxe excessif, dans le cortège d'un magistrat important au milieu des licteurs et donc des insignes de Rome¹⁰⁵. Sa présence porte atteinte à la réputation des magistrats et des représentants de Rome et est humiliante pour tous ceux qui y sont confrontés, notamment les notables et magistrats municipaux contraints de venir la saluer. La scène décrite par Cicéron dans ce passage des *Philippiques* est caractéristique d'une cérémonie d'*aduentus* de gouverneur de province dans une cité¹⁰⁶. En effet, Antoine est entouré de ses licteurs et accueilli par les notables locaux. La présence de Cythéris remet donc en cause ce cérémonial officiel. La même idée, d'un scandale qui porterait atteinte à ceux qui en sont témoins, transparait également dans une autre scène particulièrement édifiante décrite

101 CIC., *Att.*, X, 10, 5 ; *Phil.*, II, 20 ; 61-62 ; 69 ; 77.

102 CIC., *Att.*, XV, 22.

103 Sur les désordres provoqués par les partisans (*fautores*) du théâtre, voir TAC., *An.*, I, 77. Les partisans construisaient leur nom à partir du nom de l'artiste soutenu. À Pompéi, on connaît ainsi les *Actiani Anicetiani*, partisans d'Actius Anicetus (*CIL*, IV, 2155) et les *Paridiani*, partisans de Paris (*CIL*, IV, 7919).

104 CIC., *Att.*, X, 10, 5 ; 16, 5 ; *Phil.*, II, 58 ; PLUT., *Ant.*, 9, 7.

105 CIC., *Phil.*, II, 58.

106 BERENGER 2009, 130-133.

par Cicéron : celle des soldats témoins des retrouvailles de Cythéris et Antoine à Brindes en 48 av. J.-C. après la bataille de Pharsale¹⁰⁷.

Plutarque ajoute que Cythéris disposait, dans le cortège d'Antoine, d'autant de serviteurs que la mère de celui-ci. Antoine traite donc la comédienne comme une femme du même rang que sa mère, c'est-à-dire comme il conviendrait de traiter son épouse, précise Cicéron¹⁰⁸. C'est l'autre image que l'orateur exploite régulièrement : celle d'un mariage scandaleux et immoral pour un homme sans vertu. Il est évident qu'Antoine n'a jamais réellement épousé Cythéris, mais Cicéron pousse la comparaison entre la manière dont Antoine traite Cythéris et celle dont on traite une épouse officielle, en parlant de l'*altera uxore*¹⁰⁹ ou *mima uxore*¹¹⁰ d'Antoine. Il s'attarde ensuite longuement sur la façon dont Antoine, soucieux de raffermir sa réputation, aurait répudié Cythéris avant son retour à Rome en 45 av. J.-C. pour pouvoir se réconcilier avec sa femme¹¹¹. Un tel comportement ne fait que fonder la critique de Cicéron qui n'hésite pas à s'en saisir avec ironie : *Quam porro spectatus ciuis, quam probatus, cuius ex omni vita nihil est honestius quam quod cum mima fecit diuortium*, « Quel citoyen considéré et estimé à présent, celui dont l'action la plus honnête de sa vie fut son divorce avec une mime ».

Cicéron a donc largement contribué à la place de Cythéris dans les sources, en l'utilisant contre Antoine et en élaborant une véritable figure littéraire, celle de la courtisane comédienne qui provoque le scandale en s'attirant les grâces d'un homme puissant mais dénué de vertu et en obtenant de lui des honneurs indignes. Mais l'action seule de Cicéron ne suffit pas à expliquer la place qu'occupe par la suite Cythéris dans la documentation littéraire. À l'action politique de Cicéron s'est ajoutée celle poétique de Gallus, premier préfet d'Égypte, qui aurait également eu une liaison avec la comédienne et qui, surtout, lui aurait consacré une œuvre dont il ne nous reste qu'un bref extrait. Ces quelques vers retrouvés sur un papyrus à Qasr Ibrim en 1978 ont été attribués à Gallus car ils comportaient le nom d'une certaine Lycoris¹¹². Virgile, Propertius, Ovide et Martial mentionnent tous l'œuvre poétique de Gallus comme une œuvre consacrée à Lycoris¹¹³. Le lien entre la mystérieuse figure poétique baptisée Lycoris et la comédienne Cythéris est opéré par le Pseudo-Aurelius Victor qui affirme que Cythéris fut aimée à la fois par Antoine, par le poète Gallus et par Marcus

107 CIC., *Phil.*, II, 61-62.

108 CIC., *Phil.*, II, 58.

109 CIC., *Att.*, X, 10, 5.

110 CIC., *Phil.*, II, 20.

111 CIC., *Phil.*, II, 69 ; 77.

112 ANDERSON-PARSON-NISBET 1979.

113 VIRG., *B.*, 10, 21-23 ; PROP., II, 34, 90 ; OV., *Amor.*, I, 15, 29-30 ; *Trist.*, II, 445 ; MART., VIII, 73, 6.

Brutus¹¹⁴. Mais surtout, ce lien est explicité par Servius à deux reprises dans son *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*¹¹⁵. Il précise en outre que Gallus consacra quatre livres à ses amours avec Cythéris, mais qu'elle l'abandonna pour suivre Antoine en Gaule¹¹⁶.

Paradoxalement il est difficile d'établir des informations précises et sûres concernant cette actrice pourtant bien attestée dans les sources. Entre tradition poétique et caricature politique, les informations concrètes sur l'activité professionnelle de Cythéris, son statut social, son rôle dans les conflits politiques de l'époque sont rares. Cicéron n'évoque jamais l'activité professionnelle de Cythéris. Cela ne l'intéresse manifestement pas. Il remarque juste que Cythéris préfère utiliser son gentilice que son nom de scène car celui-ci, trop célèbre, trahit ou du moins rappelle son identité de comédienne. Cependant, l'orateur utilise un vocabulaire spécifique pour la qualifier. Reste à savoir si ce vocabulaire transcrit une réalité ou s'il n'a qu'une visée dépréciative. Cicéron utilise cinq fois le terme *mima*¹¹⁷ et deux fois le terme *mimula*¹¹⁸ pour qualifier Cythéris. À aucun moment il n'utilise d'autres termes plus péjoratifs. La profession de *mima* semble suffisamment dégradante et, afin de la diminuer davantage, il se contente du terme *mimula*, « la petite mime ». Contrairement à la tradition plus tardive, il ne fait jamais de Cythéris une prostituée. Il faut souligner d'une part que Cythéris n'est pas tellement la cible de Cicéron, qui cherche surtout à s'en prendre à Antoine, et que, d'autre part, le statut de la comédienne est tout autant dégradant que celui de prostituée. L'essor du mime semble précisément dater du I^{er} siècle av. J.-C. Il n'y a donc aucune difficulté à faire de Cythéris une mime. Pline ainsi que le Pseudo-Aurelius Victor reprennent le terme *mima*. Plutarque, quant à lui n'utilise pas de nom pour qualifier l'activité de Cythéris, mais une périphrase par laquelle il l'associe au mime (*μῖμος*) Sergius également proche de Marc Antoine. Il précise que les deux acteurs étaient issus de la même *παλαίστρας*. Il faut sans doute ici traduire ce terme par « école », « lieu de formation », éventuellement « troupe », plutôt que par « palestre ».

La seule autre information dont nous disposons sur la pratique professionnelle de Cythéris nous vient de Servius qui raconte que celle-ci chanta, au théâtre, l'éloge que Virgile avait écrit en l'honneur de son ami Quintilius Varus suscitant l'admiration de Cicéron. Nous n'avons aucune trace de cet éloge, mais plusieurs aspects paraissent particulièrement intéressants. D'abord, nous découvrons qu'une mime pouvait avoir la fonction de déclamer

114 PS.-AUREL. VICT., *Vir.*, 82.

115 SERV., *B.*, 6, 11 ; 10, 6.

116 SERV., *B.*, 10, 1-2.

117 CIC., *Att.*, X, 16, 6 ; *Phil.*, II, 20 ; 58 ; 62 ; 69 ; 77.

118 CIC., *Phil.*, 61 ; 69.

les vers d'un poète en public au théâtre. Évidemment, nous n'avons aucune idée du contexte dans lequel se déroula cette lecture. S'agissait-il d'un intermède au cours d'une représentation théâtrale plus classique ou d'une partie à part entière du programme des *Ludi* ? On constate en tout cas que les artistes de mimes pouvaient être sollicités pour autre chose que pour jouer des mimes. On remarque également que malgré tout le mal qu'a pu dire Cicéron de Cythéris, il n'en est pas moins un de ses spectateurs. Enfin il est intéressant de noter que Cythéris récite les vers de Virgile, grand ami de Gallus. On peut dès lors envisager l'existence d'un petit groupe d'individus faisant jouer leurs relations pour bénéficier des services de l'actrice.

Dans chacun des trois extraits où il la mentionne, Servius qualifie Cythéris de *meretrix*. Il est le seul à employer ce terme. Le fait est que la confusion entre mimes et courtisanes est un phénomène fréquent dans les sources notamment autour du culte de Flora et de la célébration des *Floralia* qui est tantôt attribuée aux unes, tantôt aux autres¹¹⁹. Il faut ajouter à cela une certaine proximité géographique, puisqu'on sait que les prostituées à Rome s'installaient sous les arcades des édifices de spectacles¹²⁰. Enfin, actrices et prostituées sont les deux professions féminines concernées par l'infamie¹²¹. À Rome, le fait de se déclarer publiquement prostituée et le fait de se produire publiquement sur scène sont deux actes qui ont la même valeur morale et les mêmes conséquences sociales. On ne peut affirmer que les actrices étaient des prostituées mais il est certain que l'absence d'interdit moral ou de conséquences sociales pour les actrices devaient faciliter la pratique régulière ou occasionnelle de ce type d'activité¹²². En ce qui concerne Cythéris, il faut bien dire que les sources donnent une image de son activité centrée bien davantage sur ses relations avec des hommes puissants que sur sa pratique théâtrale. Mais cette focale s'explique par les intérêts respectifs des différents auteurs.

Enfin, les sources s'accordent à faire de Cythéris l'affranchie d'un Volumnius¹²³ dont l'identité est précisée dans une lettre de Cicéron à Papius Paetus datée de 46 ap. J.-C. Il s'agit d'un certain Volumnius Eutrapelus que fréquente Cicéron puisqu'il évoque dans cette lettre à Papius Paetus l'un des banquets de Volumnius où il aurait eu le déplaisir de rencontrer Cythéris¹²⁴. Ce personnage vraisemblablement de rang équestre fait partie des

119 OV., *Fast.*, V, 349 ; VAL. MAX., II, 10, 8 ; SEN., *Ep.*, XVI, 97, 8.

120 H.A., *Ant. Hélog.*, XVI, 3.

121 JULIAN., 1, *ad ed.*, D., 3, 2, 1.

122 Plusieurs auteurs se sont appliqués à expliquer le lien entre ces deux professions, notamment le sens de l'infamie partagée par ces professionnels : EDWARDS 1997 ; DUPONT 2000, 234-241 ; DUPONT 2003 ; DUNCAN 2006.

123 CIC., *Phil.*, II, 58 ; SERV., *B.*, 10, 1-2.

124 CIC., *Fam.*, IX, 26, 1-2.

familiers de Cicéron puisqu'il lui adresse deux lettres¹²⁵. Paradoxalement Volumnius Eutrapelus semble surtout très proche d'Antoine dont il aurait été le *praefectus fabrum*¹²⁶. Cicéron, qui pourtant le fréquente et lui écrit, notamment pour solliciter ses services et plaider sa cause auprès d'Antoine¹²⁷, n'hésite pas à s'en prendre à lui dans les *Philippiques* en l'inscrivant aux nombres de familiers et camarades de débauches d'Antoine¹²⁸. Eutrapelus était également proche d'Atticus qui le protégea après la défaite d'Antoine à Modène¹²⁹. Eutrapelus lui retourna cette faveur en le cachant lorsqu'Antoine revint en Italie¹³⁰.

G. Traina a émis une hypothèse intéressante permettant d'interpréter les différentes liaisons de Cythéris sur un plan plus politique. Loin d'être une artiste indépendante, Cythéris devait, selon Traina, des services à son ancien maître Eutrapelus¹³¹. Celui-ci avait donc la possibilité d'investir les services de son affranchie dans ses relations de clientèle. On retrouve ainsi plusieurs artistes de Volumnius Eutrapelus dans l'entourage d'Antoine. En dehors du mime Sergius dont on ne peut pas prouver qu'il était lié à Eutrapelus même si cela est probable étant donné son lien avec Cythéris, Plutarque mentionne également un mime du nom de Volumnius qui aurait fait partie des prisonniers capturés par les hommes de Brutus parmi les troupes d'Antoine. Volumnius Eutrapelus prête donc ses affranchis à ses puissantes relations et notamment à Antoine dont il se rapproche et qui finit par lui confier la fonction de *praefectus fabrum*. Notons que Gallus est, probablement, aussi un membre du parti césarien, même si l'on sait peu de choses de lui avant la victoire d'Actium à l'issue de laquelle il fut récompensé par Octavien de son soutien en devenant préfet d'Égypte¹³². On ne sait rien de précis sur la relation entre Gallus et Cythéris. Traina souhaiterait la situer après la répudiation de celle-ci par Antoine, mais cela s'oppose aux informations de Servius qui affirme que Cythéris quitta Gallus pour suivre Antoine en Gaule. Cependant Servius appuie vraisemblablement cette affirmation sur le passage des *Bucoliques* dans lequel Virgile raconte que Lycoris quitta Gallus pour suivre « un autre homme à travers les neiges et les camps farouches », sans préciser de quel homme il s'agit.

La théorie de Traina selon laquelle les relations de Cythéris avec des hommes politiques auraient été dictées par les intérêts politiques de son patron Volumnius Eutrapelus

125 CIC., *Fam.*, VII, 32 et 33.

126 NEP., *Att.*, 12, 4.

127 CIC., *Att.*, XV, 8.

128 CIC., *Phil.*, XIII, 2, 1.

129 NEP., *Att.*, 9, 3-4.

130 NEP., *Att.*, 10, 2.

131 TRAINA 1994, 95-122.

132 DION CASS., 51, 17, 1 ; SERV., *B.*, 10, 1.

est intéressante, mais difficile à prouver. Ce qui est sûr, c'est que Cythéris occupe une place importante dans les milieux politiques et joue un rôle d'intermédiaire stratégique. Un dernier document particulièrement intéressant montre que Cicéron, de la même façon qu'il eut recours à Eutrapelus pour tenter d'apaiser ses rapports avec Antoine, eut également recours à Cythéris par l'intermédiaire de son épouse. En effet, dans une lettre à cette dernière, datée du 4 janvier 47 av. J.-C., il déplore le manque d'empressement et de prudence dont a fait preuve une certaine Volumnia à propos d'un service qu'aurait sollicité Terentia pour son époux¹³³. Cicéron qui quelques années plus tard se moque de la volonté de l'actrice de se faire appeler Volumnia, se pliait lui-même à cette exigence dans sa correspondance lorsqu'il espérait que Cythéris lui serve d'intermédiaire avec Antoine. Volumnia Cythéris semble donc, aux yeux de Cicéron, avoir une influence certaine sur Antoine et la capacité de jouer un rôle dans l'évolution des partis et réseaux politiques de l'époque.

Reste à savoir maintenant quel pouvait être l'intérêt pour Antoine de s'afficher avec Cythéris. Eutrapelus aurait très bien pu assurer à Antoine les services sexuels de son affranchie sans que cela ne vienne ternir la réputation de ce dernier. Il y a un véritable choix de la part d'Antoine de s'afficher avec Cythéris. Les mimes Sergius et Cythéris sont manifestement les plus influents auprès d'Antoine mais d'autres artistes semblent graviter dans l'entourage de ce dernier qui s'affiche ostensiblement au mariage de l'un d'entre eux¹³⁴. Antoine semble avoir fait le choix, à la manière de Sylla¹³⁵, de s'afficher publiquement avec des artistes. Si ce choix est utilisé contre lui par Cicéron, il est probable qu'Antoine ait su en tirer un certain profit auprès d'un public populaire de plus en plus amateur de spectacles.

133 CIC., *Fam.*, XIV, 16.

134 CIC., *Phil.*, II, 63-64 ; PLUT., *Ant.*, 9, 5.

135 PLUT., *Sull.*, 36, 1-2.

17) Démétria, *acroama*

BIBLIOGRAPHIE : TREGGIARI 1976, 90.

SOURCES : *CIL*, VI, 8693.

Contexte de découverte : Inscription répertoriée à Forum Sempronii, dans la maison de Dominicus Passioneus.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Prosopographie et formules).

Texte :

Demetriae Act(e)s / Aug(usti) l(ibertae) ser(vae) acroamat(icae) / Graecae vix(it) a(nnos) XXXV. / Trophimus cubicul(arius) / conservae bene mer(enti) / d(is) M(anibus).

COMMENTAIRE :

Cette inscription dont l'origine est mal connue est aujourd'hui perdue, ce qui explique sans doute qu'elle ait été très peu commentée. Il s'agit de l'építaphe d'une artiste qualifiée par l'adjectif *acroamatica* qui renvoie vraisemblablement au nom *acroama*¹³⁶. Demetria était l'esclave d'une certaine Acte, affranchie impériale, qui a été identifiée à Claudia Acte, affranchie et maîtresse de Néron. L'influence majeure de cette affranchie explique qu'elle ait possédé des esclaves dont une *acroama* qui devait servir sa maîtresse lors de banquets ou de spectacles privés. Il n'est cependant pas exclu que Démétria ait été louée par sa maîtresse pour des spectacles publics. Démétria était grecque et vécut trente-cinq ans. Son építaphe a été réalisée par un certain Trophimus, *cubicularius*, c'est-à-dire « valet de chambre », et probablement esclave de Claudia Acte lui aussi.

136 Voir chapitre 1, lexique, article « *Acroama* ».

18) Dionysia, saltatricula

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 62 ; GARTON 1972, 73 ; LEPPIN 1992, 231 ; FERTL 2005, 181 ; STARKS 2008, 117-118.

SOURCES : CIC., *Com.*, 8, 22-23 ; GELL., I, 5, 1-3.

Textes :

1) Cicéron, *Pro Q. Roscio Comoedo Oratio*, 8, 22-23 (première moitié du I^{er} siècle av. J.-C.)

Principia sunt huius modi; spectemus reliqua. HS ICCC Q. Roscius fraudavit Fannium. Qua de causa? Subridet Saturius, uetator, ut sibi uidetur; ait propter ipsa HS iccc. Video; sed tamen cur ipsa HS ICCC tam uehementer concupierit quaero; nam tibi, M. Perpenna, {tibi} C. Piso, certe tanti non fuissent ut socium fraudaretis. Roscio cur tanti fuerint causam requiro. Egebat? Immo locuples erat. Debebat? Immo in suis nummis uersabatur. Auarus erat? Immo etiam ante quam locuples {esset}, semper liberalissimus munificentissimusque fuit. Pro deum hominumque fidem! Qui HS ICCC CCCICCC quaestus facere noluit—nam certe HS ICCC CCCICCC merere et potuit et debuit, si potest Dionysia HS CCCICCC CCCICCC merere—is per summam fraudem et malitiam et perfidiam HS iccc appetiit? Et illa fuit pecunia immanis, haec paruola, illa honesta, haec sordida, illa iucunda, haec acerba, illa propria, haec in causa et in iudicio conlocata. Decem his annis proximis HS sexagiens honestissime consequi potuit; noluit. Laborem quaestus recepit, quaestum laboris reiecit; populo Romano adhuc seruire non destitit, sibi seruire iam pridem destitit.

« Tel est le point de départ ; examinons la suite. Q. Roscius a fait tort par fraude de cinquante mille sesterces à Fannius. Pour quel motif ? Je vois sourire Saturius, qui est – qui, du moins, se croit – un vieux routier. Pour le simple motif, dit-il, d’avoir ces cinquante mille sesterces ? Je comprends bien ; mais, cependant, d’où viendrait cette si violente convoitise pour ces cinquante mille sesterces ? Je pose la question. Car, assurément, ce n’est pas sur toi, M. Perpenna, ce n’est pas sur toi, C. Piso, qu’une telle somme aurait eu le pouvoir de vous faire porter tort par fraude à un associé. Pourquoi a-t-elle eu ce pouvoir sur Roscius, je requiers qu’on me le dise. Il était dans l’indigence ? Loin de là, il était riche. Il avait des dettes ? Loin de là, il était fort bien en fonds. Il était avare ? Bien loin de là : avant même de devenir riche, il a toujours fait preuve de la plus grande libéralité et de la plus grande magnificence. Ah ! J’en atteste les dieux et les hommes ! Celui qui n’a pas voulu réaliser des gains de trois cent mille sesterces – car il pouvait, il devait être payé trois cent mille sesterces, si Dionysia peut être payée deux cent mille – celui-là aurait mis tout ce qu’on peut imaginer de fraude, de méchanceté, de perfidie à s’approprier ces cinquante mille sesterces, qu’il désirait avec ardeur ? D’un côté, la somme était énorme, de l’autre, elle est bien mesquine ; d’un côté, elle était acquise honorablement, de l’autre, elle avait une origine ignoble ; d’un côté, c’était un gain flatteur, de l’autre, un lucre pénible ; d’un côté, c’était une propriété sûre, de l’autre, un argent dont la possession mise en cause fait l’objet d’une instance. Dans ces dix dernières années, Roscius aurait pu acquérir très honorablement six millions de sesterces. Il ne l’a pas voulu. Il a accepté le labeur qui méritait le gain ; il a refusé le gain mérité par ce labeur. Il n’a jamais cessé de se dévouer au service du peuple romain ; il y a longtemps qu’il a cessé de servir ses propres intérêts. »

2) Aulu Gelle, *Nuits Attiques*, I, 5, 1-3 (II^e siècle ap. J.-C.)

Quod Demosthenes rhetor cultu corporis atque uestitu probris obnoxio infamique munditia fuit; quodque item Hortensius orator ob eiusmodi munditias gestumque in agendo histrionicum Dionysiae saltatriculae cognomento compellatus est. Demosthenen

traditum est uestitu ceteroque cultu corporis nitido uenustoque nimisque accurato fuisse. Et hinc ei τὰ κομψὰ illa χλανίσκια et μαλακοὶ χιτωνίσκοι ab aemulis aduersariisque probro data, hinc etiam turpibus indignisque in eum uerbis non temperatum, quin parum uir et ore quoque polluto diceretur. Ad eundem modum Q. Hortensius omnibus ferme oratoribus aetatis suae, nisi M. Tullio, clarior, quod multa munditia et circumspicte compositeque indutus et amictus esset manusque eius inter agendum forent argutae admodum et gestuosae, maledictis compellationibusque probris iactatus est, multaque in eum, quasi in histrionem, in ipsis causis atque iudiciis dicta sunt. Sed cum L. Torquatus, subagresti homo ingenio et infestiuo, grauius acerbiusque apud consilium iudicum, cum de causa Sullae quaereretur, non iam histrionem eum esse diceret, sed gesticulariam Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret, tum uoce molli atque demissa Hortensius "Dionysia," inquit "Dionysia malo equidem esse quam quod tu, Torquate, ἄμουσος, ἀναφρόδιτος, ἀπροσδιόνυσος".

« Que l'orateur Démosthène, s'exposant aux insultes par le soin qu'il prenait de sa toilette et de son vêtement, était d'une élégance décriée ; et que de même l'orateur Hortensius à cause d'élégances de même sorte et de ses gestes d'histrion, se fit apostropher du nom de la danseuse Dionysia. La tradition rapporte que Démosthène était trop brillant, trop charmant, trop soigné dans sa mise et le reste de sa toilette. De là ces manteaux élégants et ces tuniques moelleuses que ses rivaux et ses adversaires lui reprochaient avec sarcasme. De là encore les paroles infamantes et déshonorantes qu'on ne lui épargna pas, le traitant d'efféminé et aussi de bouche souillée. De la même manière, Q. Hortensius, plus illustre que presque tous les orateurs de son temps à l'exception de Cicéron, fut harcelé d'injures et de sarcasmes outrageants parce qu'il était vêtu et drapé avec beaucoup d'élégance, de soin et d'harmonie, que ses mains dans l'action étaient très expressives et actives, et bien souvent on l'a traité d'histrion jusque dans les plaidoiries et les procès. Mais quand Lucius Torquatus, homme quelque peu rustre et frustré, lors du procès de Sylla, l'appela devant le tribunal avec plus de violence et de méchanceté, non pas histrion, mais pantomime Dionysia, du nom d'une danseuse très connue, Hortensius lui répondit d'une voix douce et faible : « Dionysia, je préfère pour ma part être Dionysia plutôt que ce que tu es, toi, Torquatus, étranger aux Muses, à Aphrodite, à Dionysos. ». »

COMMENTAIRE :

L'activité d'une certaine Dionysia sur la scène romaine à l'époque de Cicéron est mentionnée à la fois par Cicéron et par Aulu Gelle. La nature de l'activité scénique de Dionysia est la principale difficulté posée par ce court dossier. Cicéron évoque les revenus de Dionysia de manière à estimer ce que son client, l'acteur Roscius, serait en mesure de gagner par une activité similaire s'il acceptait de se faire payer. Il convient ici d'éclaircir le contexte du propos de Cicéron. Quintus Roscius, son client, est un acteur de comédie (*comoedus*) qui connut un très grand succès au I^{er} siècle av. J.-C. et dont la postérité dans les sources est sans égale pour un acteur romain. Il fut d'abord proche de Sylla¹³⁷ puis de Cicéron qui le défendit au début de sa carrière dans un procès contre un certain C. Fannius Cherea. Le procès concernait le partage des profits issus d'une terre que Roscius avait obtenue en dédommagement de l'assassinat de son élève, l'esclave Panurge, qui appartenait à Fannius Cherea avec lequel Roscius s'était associé et avait partagé les revenus de son apprenti jusqu'à

137 PLUT., *Sull.*, 36, 1-2.

la mort de ce dernier. Dans un passage du discours, Cicéron nous apprend que Panurge, avant sa mort, pouvait être loué par ses patrons jusqu'à cent mille sesterce¹³⁸. Il n'est pas précisé si ce prix correspondait à une location pour une unique performance ou pour une durée plus importante.

Dans le passage relatif à Dionysia, il est question d'une fraude qui aurait été commise par Roscius en vue d'obtenir un gain de cinquante mille sesterces. Une telle accusation de fraude est présentée comme une absurdité par Cicéron qui nous apprend à cette occasion que l'aisance financière de Roscius était telle qu'il pouvait désormais se permettre de refuser de se faire payer pour paraître sur scène. Ce refus surprenant s'explique peut-être par une volonté d'échapper à l'infamie¹³⁹. Il implique en tout cas une opulence de la part de l'acteur. Cicéron affirme qu'en dix ans l'acteur aurait pu amasser jusqu'à six millions de sesterces s'il avait accepté de toucher son salaire et Pline évoque un salaire annuel de cinq-cent-mille sesterce par an¹⁴⁰. Cicéron estime le revenu hypothétique de Roscius à trois-cent-mille sesterces en le comparant à celui de Dionysia qui aurait obtenu deux-cent-mille sesterces. La difficulté consiste, ici encore, à savoir à quoi correspond ce salaire. Si l'on compare les propos de Cicéron et ceux de Pline, les sommes appartenant à un même ordre de grandeur, on peut penser que Cicéron parle d'un revenu annuel. Dans ce cas, on ne comprend pas pourquoi Cicéron parle de six millions en dix ans. À moins qu'il faille ajouter à l'hypothétique salaire de comédien que Roscius refuse désormais de toucher, les revenus d'autres esclaves formés, comme Panurge par Roscius.

Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse ici c'est la comparaison opérée par Cicéron avec Dionysia. Pour Cicéron, la performance de Dionysia a moins de valeur que celle de Roscius mais elle reste cependant dans un ordre de grandeur relativement proche. Or, Roscius est sans doute l'acteur romain le plus célèbre et le plus riche de son temps, si l'on en croit Pline. Les revenus de Dionysia semblent donc en comparaison tout à fait conséquents. Les performances de Dionysia devaient donc être particulièrement appréciées et on imagine que sa célébrité, sans atteindre celle de Roscius, ne devait pas être négligeable. Mais de quel type de performance s'agissait-il ? La comparaison de Cicéron soulève la question de la pratique scénique de Dionysia. On sait que Roscius était *comoedus*, c'est-à-dire acteur de comédie classique, un genre qui connaît alors ses derniers succès, progressivement remplacé par le mime et la pantomime. On aimerait, s'appuyant sur cette comparaison, supposer une activité

138 CIC., *Com.*, X (28).

139 DUPONT 1985, 108 ; DUMONT 2004.

140 PLIN., VII, 129.

similaire à Dionysia. Cependant, celle-ci n'a pas pu se produire dans des comédies puisque ce genre était fermé aux femmes et que les rôles féminins y étaient joués par des hommes¹⁴¹. On serait donc tenté d'y voir une mime puisque ce genre en pleine expansion était, lui, ouvert aux femmes.

Aulu Gelle n'emploie quant à lui pour la désigner aucun terme technique connu ailleurs dans la littérature ou dans l'épigraphie. Il utilise en revanche deux termes qui ne sont attestés nulle part ailleurs, *gesticularia* et *saltatricula*. Le second est vraisemblablement un sobriquet péjoratif construit sur le terme *saltatrix* et que l'on pourrait traduire par « petite danseuse ». Il convient de revenir ici aussi sur le contexte de l'évocation de Dionysia dans l'œuvre d'Aulu Gelle. Il s'agit pour l'auteur de comparer les critiques adressées à deux orateurs, le Grec Demosthène d'une part, le Romain contemporain de Cicéron, Hortensius, d'autre part. Tous deux, explique Aulu Gelle, étaient critiqués pour leur élégance et Hortensius en particulier pour ses « gestes empruntés aux histrions » (*agendo histrionicum*). Cette attitude aurait été sujet à moqueries et à critiques de la part de ses adversaires qui l'auraient qualifié d'histrion (*histrionem*). L. Torquatus dans un procès aurait été plus loin en utilisant les termes *gesticulariam Dionysiamque*, en référence à la très célèbre (*notissimae*) *saltatriculae* du même nom.

L'usage du nom de Dionysia en dehors de son contexte comme référence évidente confirme la célébrité de celle-ci. Aulu Gelle emploie d'ailleurs le terme *notissima* pour la qualifier. Le terme *histrion* extrêmement vague et englobant ne permet pas de préciser la profession de Dionysia. Sa technique semble en tout cas reposer essentiellement sur le geste puisque ce sont les gestes et non la diction qu'Hortensius est censé avoir empruntés à Dionysia. La comparaison entre les gestes des orateurs et ceux des acteurs est fréquente. Quintilien cite souvent en exemple la gestuelle et la diction des comédiens mais recommande à l'orateur de ne jamais les imiter¹⁴². Cicéron effectue également cette comparaison tout en soulignant la stricte distinction entre les deux genres¹⁴³. Par ailleurs, le terme *gesticularium* semble faire référence au geste. Plus précisément, il semble construit sur le verbe *gesticulare* qui est utilisé dans les sources pour désigner l'action du pantomime¹⁴⁴. De plus il est indéniable que l'activité de Dionysia devait reposer en grande partie sur la danse puisqu'elle est qualifiée deux fois de *saltatricula*. Garton considère Dionysia comme une *mima*. Spruit et

141 DUPONT 1985, 81 et 296.

142 QUINT., *Inst.*, XI, 3, 111-112 ; I, 11, 18. DUPONT, 2000.

143 CIC., *De Or.*, II, 59, 242 ; 60, 244.

144 SUET., *Ner.*, 42 ; *Dom.*, 8. Voir chapitre 1, lexique, article « *Gestularia* ».

Leppin comme une danseuse. Starks propose, lui, d'y voir une spécialiste d'un art très proche de ce qui deviendra, sous l'action de Pylade, un genre institutionnalisé, la pantomime. Cette théorie est d'autant plus probable que la plupart des spécialistes s'accordent à considérer que les techniques de la pantomime furent pratiquées à Rome longtemps avant d'être institutionnalisées¹⁴⁵ et que la stricte fermeture du genre aux femmes ne peut qu'être postérieure à cette institutionnalisation. Dionysia fait donc peut-être partie de ces artistes qui participèrent à populariser l'art et les techniques de la pantomime avant que celle-ci ne devienne un genre à part entière à la fin du I^{er} siècle av. J.-C. Le succès et la popularité de cet art pourraient expliquer le succès de cette artiste.

145 GARELLI 2007, 93-142.

19) Ecloga, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965, 183 ; SPRUIT 1966, n° 68 ; GARTON 1972, 78 ; GARTON 1982, 28 ; LEPPIN 1992, 233 ; FERTL 2005 ; 182.

SOURCES : *CIL*, VI, 10110, cf p. 3906 ; *ILS* 5216 ; *EDR*, 107454.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, dans une tombe sur l'Esquilin.

Description : Inscription funéraire fragmentaire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Entre 27 av. J.-C. et 37 ap. J.-C. (Prosopographie).

Texte :

*Eclogae / regis Iubae (servae) , / mimae, quae / v(ixit) a(nnis) XVIII, [m(ensibus)] / - - -
- - -*

COMMENTAIRE :

Ecloga était une *mima*, esclave du roi Iuba que Dessau a identifié comme Iuba II¹⁴⁶, rétabli roi de Numidie par Auguste entre 29 et 27 av. J.-C. et qui avait un penchant pour le théâtre. Elle meurt probablement à Rome pendant un séjour de son maître, à l'âge de 18 ans. Pour Leppin, il est peu probable qu'elle se soit produite en public. On connaît cependant des artistes comme Galeria Copiola ou Licinia Eucharis qui commencèrent à se produire sur la scène publique bien avant 16 ans¹⁴⁷. Le fait qu'Ecloga soit l'esclave de Iuba II suppose en effet probablement qu'elle se produisait principalement pour le plaisir du roi et de ses proches. Mais il est tout à fait possible que Iuba l'ait fait se produire dans des spectacles publics ou en tout cas dans des célébrations privées d'envergure.

146 *RE* IX, 2 (1916), 2384-2395.

147 Voir n° 15 et n° 21.

*20) Licinia Erotis, *psaltria*

BIBLIOGRAPHIE : VENDRIES 1999, annexe 69 ; VINCENT 2011, CMC 126.

SOURCES : *CIL*, VI, 10138 ; *ILS*, 5248 ; *EDR*, 107488.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Fragment de table en marbre. Hauteur : 18,00 cm ; Largeur : 10,40 cm.
Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie).

Texte :

Licinia C(ai) l(iberta) Erot[is], / psaltria Muren[ae] / et ministra in f[amilia?].

COMMENTAIRE :

Licinia Erotis est une *psaltria* affranchie d'un C. Licinius Murena, probablement le proconsul de Macédoine en 22 av. J.-C.¹⁴⁸. Les *psaltria*e semblent être à la fois des chanteuses et des musiciennes. Elles se produisaient vraisemblablement en contexte privé¹⁴⁹. Vincent souligne que le *cognomen* de l'artiste, associé au plaisir, a été utilisé par les commentateurs afin d'associer les musiciennes aux prostituées.

148 *PIR*² L 218.

149 Voir chapitre 1, lexique, article « *Psaltria* ».

21) Licinia Eucharis

BIBLIOGRAPHIE : FERRUA 1958, 135 ; BONARIA 1965, 188 ; SPRUIT 1966, n° 70 ; GARTON 1972, 83 ; GARTON 1982, 29 ; SANDERS 1985, 54-57 ; WISEMAN 1985, 30-35 ; LANCIANI 1989, 261 ; LEPPIN 1992, 236 ; ORLANDI 1993, 19 ; COURTNEY 1995, 238-240 ; FRASCATI 1997, 68-71 ; CHAPPUIS SANDOZ 2003, 181 ; PEREA YEBENES 2004, 27 ; FERTL 2005, 182-184 ; RICCI – SALVADORI 2008, 145-166 (Photo. p. 147) ; STARKS 2008, 128 ; GREGORI 2011, 184 ; CALDELLI – RICCI 2013, 26-27 (Photo. fig. 7).

SOURCES : *CIL*, VI, 10096 ; *CIL* I², 1214 ; *ILLRP*, 0803 ; *CLE*, 55 ; *ILS*, 5213 ; *EDR*, 108621.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, dans une tombe sur la *via Flaminia*, vers 1521. Elle a été conservée dans la *Casa di Delfini*, après la mort de son premier propriétaire, l'évêque de Nocera, Angelo Colotio.

Description : Table en marbre fragmentée en trois morceaux et mutilée. Les angles inférieur et supérieur droits manquent. Hauteur : 63,10 cm ; Largeur : 80,20 cm ; Hauteur des lettres : 1,10-4,50 cm. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, au *Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, dans les magasins, mur de gauche, II, 129.

Datation : I^{er} siècle av. J.-C. (Paléographie).

Texte :

Eucharis Licini[ae l(iberta)] / docta erodita omnes artes virgo vix[it an(nis) XIII] / heus oculo errante quei aspicias létis dom[us] / morare gressum et titulum nostrum p(e)rlege / amor parenteis quem dedit natae suae / ubei se reliquae conlocarent corporis / heic virdis aetas cum floreret artibus / crescent et aevo gloriam conscenderet / properavit hora tristis fatalis mea / et denegavit ultra veitae spiritum / docta erodita paene musarum manu / quae modo nobilium ludos decoravi choro / et Graeca in scaena prima populo apparvi / en hoc in tumulo cinerem nostri corporis / infestae parcae deposierunt carmine / studium patronae cura amor laudes decu[s] / silent ambusto corpore et leto tacent / reliqui fletum nata genitori meo / et antecessi genita post leti diem / bis hic septeni mecum natales dies / tenebris tenentur ditis aeterna dom[u] / rogo ut discens terram mihi dic[as] levem].

Traduction : On reproduit ici la traduction française proposée par Sanders et qui coïncide en grande partie avec la traduction italienne plus récente de Ricci en dehors des vers 10 et 11 dont la signification est discutée et doit faire l'objet d'un commentaire approfondi.

« Eucharis, affranchie de Licinia,
jeune fille éduquée, formée à tous les arts¹⁵⁰, qui vécut quatorze ans.
À toi qui laisse errer ton regard sur les demeures de la mort,

150 Ou si l'on suit ici l'interprétation de Starks, « à l'art de représenter toutes les choses ».

retiens ton pas et lis mon épitaphe toute entière :
5 mon père l'a fait graver pour l'enfant qu'il chérissait
 sur la tombe où reposent les restes de mon corps.
 Quand mon âge en fleur s'épanouissait dans le culte des arts,
 et qu'en mûrissant il montait vers la gloire,
 à ce moment l'heure triste de ma mort a hâté le pas,
10 alors elle m'a refusé que je vive encore.
 J'étais bien instruite, élevée dirait-on par la main des Muses, –
 il n'y a pas si longtemps que j'ai dansé lors des jeux des grands nobles,
 pas si longtemps que, vedette, je dansais en public au théâtre grec¹⁵¹.
 Mais voici que dans cette tombe les Parques ont enseveli mes cendres,
15 les Parques qui, dès ma naissance, décidèrent de ne pas m'aimer.
 L'attention dont m'entourait ma Dame, ses bons soins, son amour, mes succès et mes
 charmes,
 ils se couvrent de silence autour de mes cendres, se taisent dans la mort.
 La fille que je fus ne laisse que des larmes à son père,
 car née tant d'années après lui, j'ai atteint bien d'avance le jour de la mort.
 Ici, dans la demeure éternelle du dieu des Enfers,
 mes quatorze ans, pris au piège, s'enfoncent dans les ténèbres.
 Je te demande, dis-moi avant de partir : « que la terre te soit légère ».

COMMENTAIRE :

L'épitaphe versifiée de Licinia Eucharis, affranchie d'une Licinia et âgée de 14 ans, a été très amplement commentée et citée. Notons tout d'abord que très tôt les éditeurs et commentateurs, notamment Ferrua et Bonaria, ont signalé l'existence d'un buste conservé au musée de Madrid et portant l'inscription grecque *Eucharis Likin(ia)* qu'on est évidemment tenté d'identifier avec la défunte de notre inscription¹⁵². Si cette identification était confirmée, l'existence de ce buste serait tout à fait exceptionnelle. On sait que certains artistes particulièrement célèbres ont été honorés d'une statue mais très peu de ces statues ont été conservées¹⁵³. À notre connaissance, aucune des professionnelles des spectacles recensées dans la prosopographie n'a disposé d'un tel honneur. Pour la plupart des commentateurs la défunte est une jeune actrice d'origine grecque. Cette affirmation peut cependant être discutée. Certes, Eucharis est un nom grec, mais les noms grecs sont fréquemment attribués aux esclaves quelles que soient leurs origines, et il peut aussi tout à fait s'agir d'un nom de scène référant à la grâce de l'artiste. Par ailleurs, le terme *graeca* est utilisé dans l'inscription pour qualifier soit la jeune artiste soit la scène sur laquelle elle se produisit, mais le sens de ce qualificatif est controversé. Enfin, s'il est indéniable que Licinia Eucharis s'est produite en

151 RICCI – SALVADORI 2008, 148 : « io allora ingentilivo i giochi dei nobili con la mia danza e fui la prima ad apparire davanti al pubblico in scaena Graeca ».

152 Selon Ferrua, le buste est répertorié et représenté au crayon avec l'inscription de Licinia Eucharis, *CIL*, VI, 10096 dans le recueil d'inscription de Giovanni Castellini, humaniste du XVI^e siècle, aux feuillets 273-275.

153 *CIL*, VI ; 10114 ; XIV, 2408 ; 2886 ; 4254 ; DION CASS., LX, 22, 3-5. La seule statue appartenant vraisemblablement à un acteur et que nous ayons conservée est celle C. Fundilius Doctus, Parasite d'Apollon : *CIL*, XIV, 4273.

public (*popolo apparvi*), il est difficile de savoir à quel type de professionnelles des spectacles il convient de la rattacher.

Dans l'ensemble, le document ne soulève que deux difficultés d'interprétation qui sont cependant cruciales pour sa compréhension globale. Au cœur de ces difficultés se trouve en particulier la nature de l'activité artistique déployée par Licinia Eucharis. Le premier problème réside dans les deux premières lignes de l'inscription. Gravées en caractères de dimension supérieure et rédigées en prose, ces deux lignes se distinguent du reste du texte et constituent une sorte de *praescriptum* renseignant l'identité de la défunte et portant la mention *docta erodita omnes artes virgo*. Le terme *docta* ne pose pas de problème, Sanders a montré qu'il était fréquemment employé pour qualifier les musiciens et musiciennes et mettre en valeur leur formation¹⁵⁴. Le terme est également employé par Salluste pour évoquer la maîtrise de la danse par Sempronia¹⁵⁵.

Pour la plupart des commentateurs et notamment Frascati, l'expression « *erodita omnes artes* » exprime en quelques mots la valeur et les mérites de la jeune fille qui seront développés ensuite. Ces quelques mots repris à la ligne 11 semblent faire l'éloge de l'érudition de la jeune fille, ce qui n'est pas très fréquent dans les inscriptions relatives aux artistes. Cependant, la même expression réapparaît de manière remarquable dans l'épithète de deux autres artistes, notamment l'*emboliaria* Phoebe Vocontia qui est dite *artis omnium erodita*¹⁵⁶. Starks propose d'y voir l'expression de la spécialité artistique de Phoebe Vocontia et de Licinia Eucharis, à savoir « l'art de représenter toutes choses », c'est-à-dire la danse mimétique qui deviendra progressivement la pantomime¹⁵⁷. L'interprétation de Starks est d'autant plus acceptable que l'inscription est bien antérieure à l'institutionnalisation de la pantomime, que l'on sait que cette pratique artistique se développe à Rome bien avant sa création officielle par Pylade et qu'il n'y a aucune raison de supposer que des artistes féminines ne prirent pas part au développement d'un art populaire, composite et aux contours encore indéfinis¹⁵⁸. De fait, les commentateurs prennent rarement position sur cette question. La plupart font d'Eucharis une *mima* sous prétexte qu'il s'agit, selon eux, du seul genre théâtral ouvert aux femmes¹⁵⁹. D'autres parlent d'une danseuse, sans justifier ce choix

154 *ILS*, 5262 ; *CIL*, VI, 10097 ; 10131 ; 17050 ; 23852 ; XI, 3163 ; 4866 ; *CLE*, 511 ; 1136 ; 1213 ; 1223 ; 1302.

155 *SALL.*, *Cat.*, 25, 2.

156 *CIL*, VI, 10127 ; voir n° 38. La deuxième inscription ne fournit aucune information sur le type d'art pratiqué par la femme qui est qualifiée par cette expression (*CIL*, VI, 25808).

157 *STARKS* 2008, 129. Voir également chapitre 1, lexicque, article « Pantomima ».

158 Voir n° 38.

159 *BONARIA* 1965, 188 ; *WISEMAN* 1985, 34 ; *LEPPIN* 1992, 236 ; *GREGORI* 2011, 184.

d'interprétation¹⁶⁰. Ricci soulève la question : s'agit-il d'une mime, d'une danseuse ou d'une *emboliaria* comme le suggère l'utilisation d'une expression que l'on retrouve à l'identique pour qualifier l'*emboliaria* Phoebe Vocontia¹⁶¹ ? Seule Courtney émet avec Starks l'hypothèse d'une pratique artistique proche de la pantomime¹⁶².

À ce *praescriptum* en prose fait suite une longue composition métrique en sénaires iambiques rapportant les succès de la jeune femme sur la scène et déplorant sa mort précoce. Frascati note quelques archaïsmes, notamment *erodita* à la place d'*erudita*, que l'on retrouve dans les deux autres inscriptions où apparaît l'expression commentée ci-dessus, *quei* pour *qui*, *parenteis* pour *parentis* et *ubei* pour *ubi*. Ces archaïsmes permettent, entre autres choses, de dater l'inscription du I^{er} siècle av. J.-C. Courtney précise cette datation en s'appuyant sur la syntaxe. La postposition du *et* à la ligne 8 ne se rencontre pas avant les *Bucoliques* de Virgile et implique une datation postérieure aux années 40 av. J.-C. D'un autre côté la mention des *nobiles* et plus précisément de jeux donnés par ces *nobiles* en dehors du calendrier des festivités officielles empêche également de dater l'inscription trop tardivement car, sous l'Empire, ce type de célébrations funéraires, votives ou honorifiques, est accaparé par l'empereur et la famille impériale. Une datation vers la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. est confirmée par la paléographie, le matériel, la composition, la philologie et la prière au passant qui devient plus courante au I^{er} siècle de notre ère.

Sanders souligne la simplicité du poème écrit à la première personne et qui semble reproduire un monologue de théâtre dont on sait par Cicéron qu'ils étaient écrits en sénaires¹⁶³. Frascati souligne, comme Sanders, cette simplicité, mais elle remarque que le chant reprend de nombreux *topoi* de l'élégie sépulcrale ainsi que des épitaphes en prose. L'usage du discours direct et l'adresse au passant sont fréquents dans l'épigraphie funéraire, de même que l'idée de la tombe comme *domus* et l'évocation la jeunesse de la jeune fille cruellement frappée dans la fleur de l'âge (ll. 7-8). L'usage du terme *aevum* pour désigner une partie de la vie est fréquent dans les *carmina*. Le verbe *properavit* et la mention de « l'heure fatale » (l. 9) sont également des usages poétiques au point de pouvoir être considérés comme des formules. On retrouve également la référence aux Parques (l. 14) ainsi que le thème classique du chagrin des parents qui donnent sépulture (ll. 18-19). L'insistance sur l'âge de la défunte qui décède avant son père a amené Sanders à souligner l'abondance des inscriptions

160 La traduction de « *apparvi* » par « dansais » que propose Sanders à la ligne 12 est parfaitement injustifiée.

161 RICCI – SALVADORI 2008, 149.

162 COURTNEY 1995, 239.

163 CIC., *Brut.*, 54, 184 ; QUINT., *Inst.*, II, 10, 13.

relatives à de très jeunes artistes, plus particulièrement de jeunes danseurs ou danseuses comme Licinia Eucharis, et dans lesquelles on retrouve des thèmes semblables¹⁶⁴.

Courtney et Ricci soulignent à juste titre que le nœud interprétatif de l'épigramme se trouve aux lignes 12-13 avec la compréhension de « *Graeca in scaena prima populo apparui* ». Pour Frascati, Eucharis est la « première à être apparue sur la scène grecque ». Il fait le choix de cette interprétation car celle-ci correspond selon lui davantage au contexte du chant funéraire qui loue les mérites de la défunte. Cependant, il ne se prononce pas sur ce que peut être la *scaena Graeca*. Pour Ricci, Eucharis ne peut être la première actrice à se produire sur la scène publique à Rome pour des raisons de datation ; l'inscription ne peut être antérieure à l'époque triumvirale et on connaît Dionysia qui se produit au début des années 60 av. J.-C. On pourrait ajouter pour aller dans ce sens le cas de Galeria Copiola qui se produit dès 82 av. J.-C. sur la scène romaine. Cependant, Ricci ne tient pas compte ici de la précision *Graeca*. Il est en effet difficile de déterminer ce que qualifie cet adjectif. Il pourrait qualifier l'artiste ; on imagine alors que celle-ci devait se produire en grec¹⁶⁵ ou selon une pratique artistique spécifiquement grecque.

Mais *Graeca* pourrait également qualifier la scène (*scaena*). Dans ce cas, il pourrait s'agir d'un type de spectacles spécifique, originaire de Grèce, introduit depuis peu à Rome et dans lequel Licinia Eucharis pourrait être la première femme à se produire. Cela semble être l'interprétation de Wiseman et Frascati. Néanmoins, les artistes grecs sont d'une part présents depuis bien plus longtemps à Rome et d'autre part les spectacles typiquement grecs que sont les concours ne semblent pas être introduits à Rome avant Néron¹⁶⁶. Pourtant, Cicéron évoque bien dans ses lettres des *ludi Graeci*¹⁶⁷, sans préciser la nature de ces jeux. On pourrait également comprendre que Licinia Eucharis se serait produite en Grèce. Cela poserait la question de savoir dans quel contexte cette affranchie de 14 ans aurait pu être amenée à voyager en Grèce. Elle paraît en effet bien jeune pour avoir effectué une tournée, surtout à une époque où ce sont davantage les artistes grecs qui viennent se produire à Rome. On pourrait imaginer un voyage pour accompagner sa patronne.

D'un autre côté le sens du terme *Graeca* ne peut se comprendre indépendamment du terme *prima* qui, selon Courtney, qualifie plus vraisemblablement Eucharis que la *scaena* et qui peut avoir de nombreuses significations :

164 *CIL*, VI, 10131 ; 18324 ; *ILS*, 5258 ; 5259 ; *AE*, 1968, 74, 14.

165 *SUET.*, *Caes.*, 39, 1.

166 *TAC.*, *An.*, XIV, 20-21.

167 *CIC.*, *Fam.*, VII, 1 ; *Att.*, XVI, 5, 1.

1) Celui-ci peut tout d'abord avoir le sens adopté par Frascati mais rejeté par Ricci, à savoir qu'il qualifie Eucharis comme « la première ». Il faudrait donc comprendre qu'Eucharis fut la première femme à se produire dans les *ludi Graeci* sur lesquels nous savons peu de choses.

2) Courtney ainsi que Ricci suggèrent que *prima populo apparvi* pourrait avoir une signification proche de celle que l'on retrouve dans le titre *primus/a temporis sui*, c'est-à-dire « jugée hors classe par mon public ». Un tel choix d'interprétation n'engage à rien concernant la traduction de *Graeca* : Eucharis pourrait être la meilleure des artistes grecques ou la meilleure sur la scène grecque. Dans le même ordre d'idée, Ricci propose encore que *graeca in scaena* puisse avoir une signification particulière digne d'éloge, ce qui expliquerait que l'artiste s'en vante dans son épitaphe¹⁶⁸. C'est ce sens général qu'a retenu Sanders dans sa traduction.

3) Par l'usage de ce terme, la défunte pourrait également vouloir signifier le contexte dans lequel elle fit sa « première apparition ». Cependant, une telle interprétation suppose de prendre en compte le vers précédent qui évoque également l'activité artistique d'Eucharis de manière non moins équivoque : *quae modo nobilium ludos decoravi choro*. La traduction de Sanders n'est pas littérale et il convient, pour permettre un commentaire rigoureux, de revenir au sens le plus strict de cette phrase : « j'honorais » ou « je rehaussais » « les jeux des nobles dans le chœur ». Eucharis a donc probablement été chanteuse dans un chœur, lors de jeux organisés par des « nobles ». La précision est difficile à interpréter. Tous les jeux sont organisés par des membres de l'ordre sénatorial. Il faut donc sans doute ici comprendre des jeux privés, c'est-à-dire des jeux organisés par des membres de l'aristocratie sénatoriale pour eux-mêmes (ce qui ne signifie pas nécessairement que ces jeux étaient fermés au public) par opposition aux *Ludi publici* organisés par les magistrats pour le peuple romain selon un calendrier défini et régulier¹⁶⁹. Il pourrait s'agir de jeux strictement privés organisés par les patrons d'Eucharis chez eux pour un public restreint. À cette époque cependant, les jeux funéraires offerts au peuple par les aristocrates pour honorer leurs morts et assurer la mémoire de leur *gens* sont encore particulièrement fréquents¹⁷⁰. Ces jeux sont ouverts au public puisqu'ils servent à renforcer la popularité de ceux qui les donnent, mais leur fonction et leur caractère fondamentalement aristocratique leur confèrent une dimension privée. C'est très vraisemblablement la réalité que désigne l'expression *nobilium ludos*.

168 *CIL*, VI, 10095 *denutiator ab scaena graeca*.

169 WISEMAN 1985, 32.

170 Voir chapitre 1, lexique, articles « *Ludi* » et « *Munera* ».

Reste à comprendre à présent comment s'articule cette activité artistique et celle évoquée au vers suivant. Pour Wiseman, il s'agit de la même activité. Eucharis s'est produite dans des jeux funéraires ou votifs et, à cette occasion, elle a été la première femme à se produire dans des spectacles de type grec. Cependant chacun des deux vers comporte un verbe actif et ceux-ci sont connectés l'un à l'autre par la conjonction de coordination *et*. On est donc tenté de voir dans ces deux vers l'expression de deux activités distinctes. Ce qui nous amène à la quatrième possibilité :

4) *Prima* pourrait également avoir une valeur temporelle, la jeune fille souhaitant distinguer la première partie de son activité de la seconde. L'adverbe *modo* introduit lui-même une dimension temporelle dont le sens strict ne peut être établi qu'en relation avec la proposition suivante. En effet, *modo* peut aussi bien signifier « à l'instant », « il y a peu » ou « naguère ». Dès lors *Prima* pourrait désigner, au neutre pluriel, le commencement de la carrière d'Eucharis : il y a peu, celle-ci se produisait dans les jeux des nobles et, avant cela, à ses débuts, sur la scène grecque, ou comme artiste grecque.

5) Cependant, une sorte de balancement entre les deux vers, et donc les deux activités, semble résider dans l'opposition entre *ludos nobilium*, « les jeux des nobles », et *scaena populo*, « la scène publique », « les jeux du peuple ». L'expression *ludi nobili* pourrait donc être comprise ainsi : après s'être produite dans des jeux funéraires, Eucharis se serait produite pour la première fois dans des jeux publics, c'est-à-dire des « jeux pour le peuple » (*popolo*), soit « en tant qu'artiste grecque », soit « sur la scène grecque ». Le terme *prima* ne désignerait pas la première activité scénique d'Eucharis mais sa première apparition dans des *Ludi publici*.

La formulation poétique elliptique ne permet pas vraiment de trancher entre ces différentes propositions. Cette opposition entre *nobilium* et *popolo* alors qu'il est question de l'activité artistique de la défunte nous semble cependant suffisamment significative pour distinguer deux activités artistiques ou du moins deux contextes distincts dans lesquels Licinia Eucharis se produisit. En ce qui concerne l'activité artistique elle-même, ces deux évocations ne nous avancent pas beaucoup. Dans le chœur, Eucharis a probablement chanté même si certaines performances dansées semblent pouvoir être désignées par le terme *choro*¹⁷¹. Sur la scène publique, Eucharis s'est peut-être adonnée à une pratique spécifiquement grecque mais il aurait été intéressant de pouvoir préciser. S'est-elle exprimée en grec dans une performance dramatique proche du mime ou même de genres plus classiques issus du monde grec ou bien

171 VIRG., *G.*, IV, 533 ; MART., *Spect.*, 26.

s'est-elle produite dans une forme spectaculaire nouvelle de danse mimétique importée de Grèce ? L'absence de précision technique dans cette épitaphe pourtant complète peut s'expliquer de trois façons. Tout d'abord le genre poétique se prête assez mal à de telles précisions triviales. Ensuite, l'expression *artes omnium erodita* exprime peut-être une certaine diversification technique de l'artiste qui empêcherait de la classer trop spécifiquement dans un genre artistique. Cela paraît assez vraisemblable à une époque où les arts de la scène romaine sont en train de se redéfinir. Enfin, si l'on suit l'interprétation de Starks et que l'on comprend l'expression *artes omnium erodita* comme l'évocation d'un art encore mal défini, consistant en une danse mimétique par laquelle l'artiste était capable de « tout » représenter et qui donne naissance à la pantomime impériale, alors il est possible qu'aucun terme technique ne permette encore de désigner la pratique d'Eucharis si ce n'est précisément cette expression qui apparaît d'ailleurs dans la partie non poétique et purement informative de l'épitaphe. « L'art de tout représenter » aurait été l'appellation éphémère de l'art qui devient ensuite la pantomime et Eucharis aurait été une spécialiste de cet art d'origine grecque.

Il convient de terminer le commentaire de cette inscription en revenant sur les informations que l'épitaphe d'Eucharis laisse entrevoir sur son environnement social. On ne sait rien de son père qui devait probablement servir également les *Licinii*, ni de sa mère non mentionnée et sans doute morte. La *gens Licinia* est puissante et comprend de nombreuses ramifications. Il est difficile de rattacher la patronne d'Eucharis à l'une d'elles. Wiseman rappelle les liens avec la Grèce et le philhellénisme de certains membres de cette *gens* qui pourraient expliquer l'achat d'une artiste grecque ou le fait qu'Eucharis se produise dans des jeux grecs, voire éventuellement en Grèce¹⁷². Ricci souligne les nombreux cas d'artistes affranchis par des *Licinii*¹⁷³, et notamment par des femmes de cette *gens*. Il est probable que la patronne d'Eucharis ait supervisé son éducation. Ce phénomène semble courant et Prosperi Valenti a montré que l'épigraphe témoigne des liens affectifs noués par les patronnes avec ces jeunes esclaves¹⁷⁴. L'inscription d'Eucharis semble en être un exemple puisqu'elle évoque le *studium patronae cura amor laudes decus*. Probablement fut-elle affranchie pour cette raison à moins que son succès ne lui ait permis d'acheter sa liberté. Dans tous les cas, l'artiste restait redevable envers sa patronne et restait une source de revenus pour celle-ci qui bénéficiait de son succès¹⁷⁵.

172 WISEMAN 1985, 35.

173 *AE*, 1982, 10 ; *CIL*, VI, 10122 ; 10138 ; 33968.

174 PROSPERI VALENTI 1985.

175 IULIAN., 65, *digest.*, D., 38, 1, 25 ; ALFEN., 7, *digest.* D., 38, 1, 26, 1 ; IULIAN., 1, *ex Min.*, D., 38, 1, 27.

22) Europa, *symphoniaca

BIBLIOGRAPHIE : VINCENT 2011, CMC 95.

SOURCES : *CIL*, VI, 33372.

Contexte de découverte : Inscription trouvée avec une trentaine d'autres entre 1886 et 1887 dans un monument funéraire collectif relatif à Octavie, sœur d'Auguste, à Rome. Le monument se trouvait à l'extérieur de la muraille aurélienne entre les antiques *via Salaria* et *via Pinciana*.

Description : Stèle funéraire en travertin.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Fin du I^{er} siècle ap. J.-C. (Prosopographie).

Texte :

Europe / Octaviae (scil. serva) / symphoni/aca

COMMENTAIRE :

Europa était l'esclave et la musicienne d'Octavia Minor. Elle se produisait en tant que *symphoniaca*, c'est à dire musicienne d'ensemble dans un orchestre. De telles performances musicales, même si elles avaient lieu dans un contexte aristocratique privé, pouvaient sans doute occasionnellement être exhibées devant un public de convives important.

23) Fortunata

BIBLIOGRAPHIE : FERL 2005, 184-185.

SOURCES : *AE*, 1997, 199 ; *EDR*, 942.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Plaque en marbre gris mutilée. Hauteur : 21,40 cm ; Largeur : 28,50 cm ; Épaisseur : 3,20 cm ; Hauteur des lettres : 0,70-1,90 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à l'Université d'Innsbruck (Autriche), *Institut für Alte Geschichte*, inv. 29.

Datation : III^e siècle ap. J.-C. (Paléographie).

Texte :

[---] *Fortunatae [contubernali?] / karissimae, q[uae] v[i]xit / cum eo ann(is) X, v[er]nae Cae/sar(is) de Pyrriche, vix(it) an(nis) XX / m(ensibus) VI, d(iebus) XIX et Heliceni so/rori, v(ixit) an(nis) V, et Fortunato / fratri eius, v(ixit) a(nnis) V et Theo[--- eo]rum.*

COMMENTAIRE :

Cette épitaphe a été dédiée à l'esclave impériale Fortunata, probablement par son conjoint (« *conturbanali* ») dont le nom est perdu et avec qui elle vécut dix ans, c'est-à-dire, si l'âge de la défunte a été correctement conservé, dès l'âge de dix ans. Fortunata est également qualifiée par l'expression « *de pyrriche* », qui évoque vraisemblablement son appartenance à une troupe de danse pyrrhique. Il est assez surprenant que l'activité professionnelle de Fortunata, sa fonction au sein de la *familia caesaris*, ne soit pas exprimée par un nom mais par une sorte de périphrase. Le lien avec l'épitaphe d'une autre artiste, Naïs, également esclave impériale et danseuse de pyrrhique¹⁷⁶, est frappant. En effet, outre que les deux jeunes femmes ont le même statut et semblent se consacrer à la même activité, on retrouve pour Naïs l'usage d'une périphrase pour évoquer son activité de danseuse : « *ex numero pyrriche* ».

P. Sabbatini Tumolesi et P. Ceccarelli ont proposé chacune une synthèse sur la pyrrhique, sorte de danse rituelle en arme issue du monde grec et dont on retrouve des formes en Italie et à Rome¹⁷⁷. Le terme est bien attesté dans la littérature et dans l'épigraphie latine mais son usage n'est pas toujours très rigoureux. Il ressort en tout cas de la documentation que la pyrrhique est une danse originaire de Grèce, dansée par des jeunes gens¹⁷⁸. Pline précise

¹⁷⁶ Voir n° 30.

¹⁷⁷ Voir également FERL 2005, 33.

¹⁷⁸ APUL., *Met.*, X, 29, 4 ; SUET., *Caes.*, 39, 1.

qu'il s'agit bien d'une danse armée (*saltationem armatam*)¹⁷⁹, mais il utilise ailleurs ce terme pour qualifier la performance « lascive » (*lasciuenti pyrriche*) des éléphants. De fait, il semble que d'autres animaux aient été entraînés à danser la pyrrhique¹⁸⁰, si bien qu'Athénée la classe parmi les danses ridicules¹⁸¹. À l'époque impériale, des performances qualifiées par ce terme intègrent les spectacles publics de l'empereur¹⁸². Ce qui est surprenant, c'est que dans la plupart des représentations, les danseurs semblent être de jeunes nobles pérégrins issus de Grèce, ou en tout cas des individus libres, alors que Fortunata et Naïs sont des esclaves. Le succès de ce type de performances qui est encore attesté au III^e siècle a sans doute induit la diffusion de cette technique à Rome auprès des professionnels des spectacles. La concordance de ces deux témoignages indique en tout cas qu'il n'était pas rare que les empereurs possèdent leurs propres artistes de pyrrhique.

179 PLIN., VII, 204.

180 LUC., *Pisc.*, 36.

181 ATHEN., XIV, 629 F.

182 SUET., *Ner.*, XII, 4-5 ; DION CASS., LX, 7 ; *H.A.*, *Hadrian.*, 19, 8.

24) Hellas, *pantomima*

BIBLIOGRAPHIE : SPON 1680, 238 ; SPRUIT 1966, n° 87 ; LEPPIN 1992, 247-248 ; CSAPO-SLATER 1994, 380 ; STARKS 2008, 118-122.

SOURCES : *CIL*, XII. 1916 ; *ILS*, 5210a.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Vienne en Gaule Narbonnaise, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : I^{er} siècle ap. J.-C., postérieure aux Julio-Claudiens (Formules).

Texte :

Hellas / pantomim(a) / hic quiescit, / ann(is) XIII. / Sotericus fil(iae) / pii[ss(imae) fecit et] / s[ub asc(ia) dedic(avit)].

COMMENTAIRE :

Cette inscription malheureusement perdue constitue très probablement la seule attestation d'une femme qualifiée de pantomime dans l'épigraphie. L'incertitude réside dans l'abréviation des termes *pantomim.* et *fil.* qui empêche d'établir avec certitude le sexe de la personne défunte. Alors que Leppin et Spruit proposent l'intégration *pantomim(us)* et que Dessau, Csapo et Slater ne tranchent pas quant au sexe d'Hellas, Starks affirme qu'il ne peut s'agir que d'une femme car, sur une trentaine d'attestations connues de ce nom, aucune n'est masculine. Effectivement la base de données Clauss Slaby donne vingt-six inscriptions dans lesquelles ce nom semble systématiquement porté par des femmes. Il semble être utilisé essentiellement comme *cognomen*. Il est difficile de savoir si son usage comme nom unique s'explique ici par le statut servile de l'actrice ou s'il s'agit d'un nom de scène. Hellas est un nom propre grec féminin¹⁸³ tiré de l'adjectif *Ἑλλάς, ἄδος*, utilisé principalement au féminin et qui signifie « de Grèce », « grecque ». Solin, dans son ouvrage sur les noms grecs, répertorie trente-et-une occurrences du nom et le classe sans hésitation parmi les noms féminins¹⁸⁴. Parmi les individus répertoriés, Solin identifie une ingénue, quatre affranchies probables et neuf esclaves et affranchies (dont des affranchies et esclaves impériales). Le statut des dix-sept autres est incertain. Ce nom est également porté par une femme chez Horace¹⁸⁵. S'il

183 XEN., *An.*, 7, 8, 8.

184 SOLIN 2003, 624.

185 HOR., *S.*, 2.3.277.

existe vraisemblablement d'autres exemples d'actrices solistes sous le Haut Empire, Hellas est la seule de notre corpus à être explicitement qualifiée de pantomime avant l'époque byzantine. Pour Starks, cet usage exceptionnel du terme encourage à chercher dans l'épigraphie d'autres femmes qui sous d'autres titres auraient également pu se produire en solo sur scène.

La pierre découverte peu avant 1673 a été éditée par J. Spon avant d'être perdue. D'après Spon il ne manque rien en amont du texte. L'emploi du nominatif et l'absence d'invocation aux dieux mânes suggèrent une datation du I^{er} siècle ap. J.-C. Leppin s'oppose à la datation proposée par Burnand dans le *CIL* et les *ILS*. Ce dernier proposait d'affilier Hellas aux *scaenici Asiaticiani* de Valerius Asiaticus et donc de dater l'inscription de la période julio-claudienne. Cependant la ligature du *-it* de *quiescit* ainsi que l'usage du terme *piissimus* et son abréviation suggèrent une datation plus tardive. L'expression *Hic quiescit* est fréquente dans l'Antiquité tardive mais apparaît dès le I^{er} siècle ap. J.-C. en Italie et en Narbonnaise.

25) Claudia Hermiona, *Archimima*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 52 ; LEPPIN 1992, 248 ; LANCIANI 1994, 52 ; PEREA YEBENES 2004, 29 ; FERTL 2005, 185 ; KOLB – FUGMANN 2008, 195-197 ; GREGORI 2011, 187.

SOURCES : *CIL*, VI, 10106 ; *ILS*, 5211 ; *EDR*, 108801.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome dans *l'atrium* de la Basilique Saint Pierre le 19 juillet 1614.

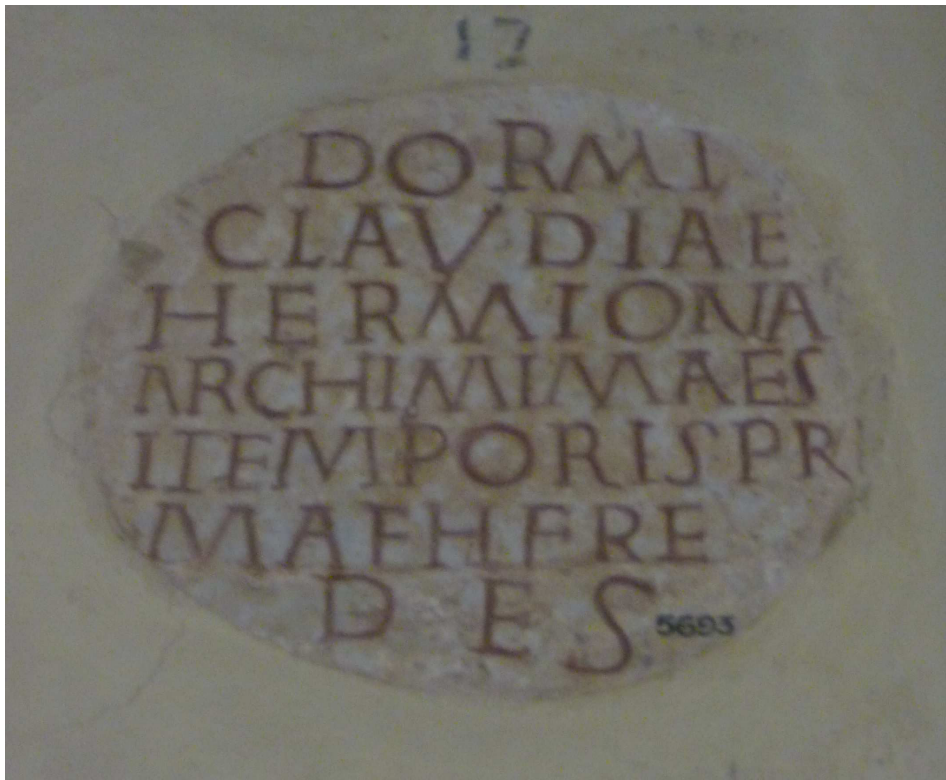
Description : Clipeus en marbre. Inscription funéraire. Diamètre : 25,60 cm ; Hauteur des lettres : 2,50-4,50 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée au Vatican, aux *Musei Vaticani*, *Galleria Lapidaria*, 8, 17, inv. 5693.

Datation : II^e siècle ap. J.-C. (Paléographie et archéologie).

Texte :

Dormi / Claudiae / Hermionae / archimimae su/i temporis prim/ae here/des.



COMMENTAIRE :

Ce monument funéraire a été réalisé pour l'*archimima*, Claudia Hermione, par ses

héritiers. Selon Gregori le gentilice impérial « Claudia », et le *cognomen* grec « Hermiona » laissent supposer l'origine servile de l'actrice qui est peut-être une affranchie impériale. Comme l'autre *archimima*, Fabia Arete, Claudia Hermione affirme sa supériorité sur les acteurs de son temps par la formule *sui temporis prima* qui, on l'a vu, constitue vraisemblablement un titre officiel beaucoup plus fréquemment porté par des pantomimes¹⁸⁶. Le monument funéraire est de petite taille et l'inscription laconique. Celle-ci nous permet simplement d'imaginer que les succès de Claudia Hermione lui permirent d'obtenir le titre de *prima temporis sui* et de transmettre à ses héritiers un héritage qu'il est difficile d'estimer.

186 Voir n° 8 et chapitre 1, lexique, article « *Prima temporis sui* ».

*26) Hyleis, *psaltria*

BIBLIOGRAPHIE : GREGORI 2016, 112-115.

SOURCES : GREGORI 2016, 112-115 ; *EDR*, 158677.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Stèle funéraire. Hauteur : 64,00 cm ; Largeur : 33,00 cm ; Épaisseur : 16,00 cm. Hauteur des lettres : 1-1,50 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, Giardino dei Cinquecento*.

Datation : Deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. (Prosopographie, noms et paléographie).

Texte :

Hyleis Pol(lae) / Valeriae (:serva) psaltria. Fecit Scandilius / Rufus.

COMMENTAIRE :

Cette inscription inédite a été publiée pour la première fois en 2016 par Gian Luca Gregori à l'occasion de la publication des actes du colloque *Matronae in domo et in re publica agentes* organisé à Venise en 2014 par Francesca Cenerini et Francesca Rohr Vio. La stèle funéraire de la *psaltria* Hyleis est conservée depuis une quarantaine d'années au moins au *Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano*. Le nom de la défunte, d'origine grecque, n'est pas autrement attesté. Gian Luca Gregori propose d'y voir une référence à la ville grecque Ἰλλυα, en Illyrie. Le nom *Polla* est ici probablement un *praenomen*, non seulement parce qu'il est placé avant le gentilice *Valeria* mais également parce qu'il est abrégé. Gregori émet l'hypothèse selon laquelle la patronne de Hyleis, Polla Valeria, pourrait être identifiée à la femme de D. Giunius Brutus, non seulement en raison de la datation du document mais également de la profession artistique exercée par la défunte esclave qui suppose une appartenance à une famille d'un niveau social élevé.

*27) Hymnis, *psaltria*

BIBLIOGRAPHIE : VINCENT 2011, CMC 111 ; CARUSO 2012a (Photo.).

SOURCES : *CIL*, VI, 39570 ; *EDR*, 4984.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via Casilina, Marranella, colombario E.*

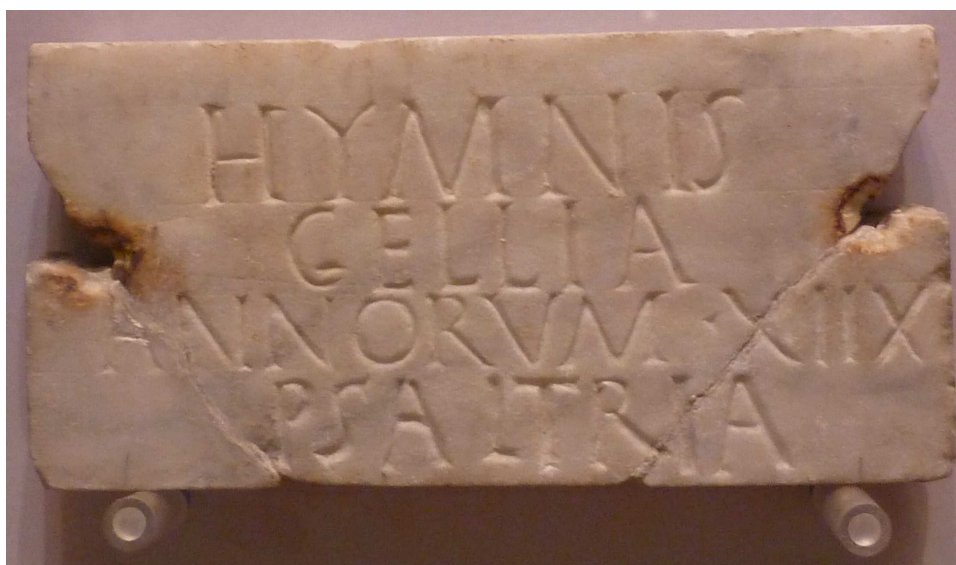
Description : Plaque colombarie en marbre avec des trous de fixation sur les côtés. Hauteur : 9,00 cm ; Largeur : 19,00 cm ; Épaisseur : 2,50 cm ; Hauteur des lettres : 2,80-4,20 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano*, salle I, inv. 61712.

Datation : Premier tiers du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et archéologie).

Texte :

*Hymnis / Gellia*¹⁸⁷, / *annorum XIIX / psaltria.*



COMMENTAIRE :

Inscription funéraire d'Hymnis, une *psaltria* qui vécut 18 ans. Pour Vincent, étant donné le contexte dans lequel a été retrouvée l'inscription, c'est-à-dire dans un *colombarium*, Hymnis est probablement une esclave et Gellia serait donc le nom de sa patronne. Il propose donc de corriger Gellia par Gelliae. Cependant, ce type de monument funéraire n'est pas nécessairement réservé aux esclaves et on y trouve également des affranchis. Caruso

¹⁸⁷ *Gellia(e)* : VINCENT.

considère donc au contraire que Gellia Hymnis est une affranchie dont le *cognomen* a été antéposé dans l'inscription, ce qui est rare. Les *psaltriae* semblent être à la fois des chanteuses et des musiciennes. Elles se produisaient vraisemblablement en contexte privé¹⁸⁸.

188 Voir chapitre 1, lexique, article « *Psaltria* ».

*28) Iconium, *psaltria*

BIBLIOGRAPHIE : SOLIN 1996, 545 ; VINCENT 2011, CMC 162.

SOURCES : *CIL*, VI, 10137 ; *ILS*, 5249 ; *EDR*, 107487.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

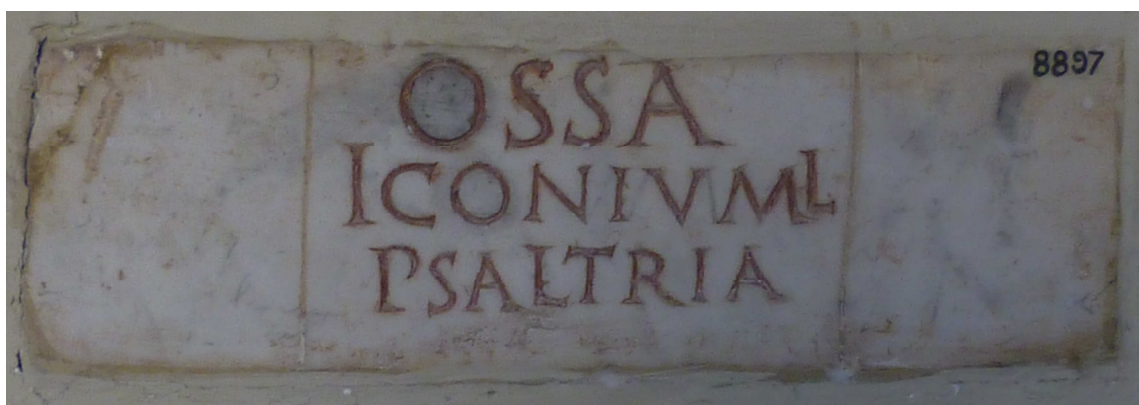
Description : Petite plaque de marbre. Hauteur : 10,00 cm ; Largeur : 29,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,80-2,50 cm. Le champ épigraphique est délimité par une gravure linéaire à gauche et à droite. Le « L » de « *l(iberta)* » semble avoir été rajouté.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Musei Vaticani, Galleria Lapidaria* 5, 159, inv. 8897.

Datation : I^{er} siècle ap. J.-C. (Formules, paléographie, archéologie).

Texte :

Ossa. / Iconium l(iberta), / psaltria.



COMMENTAIRE :

Cette inscription funéraire ne contient que très peu d'informations sur la défunte en dehors de sa profession de *psaltria* et de son statut d'affranchie, indiqué par le *l.* inséré après coup entre *Iconium* et *psaltria*. Alexandre Vincent a choisi de voir dans *Ossa* le nom de la défunte et dans *Iconium* le nom de son patron. Cette interprétation est hautement improbable pour deux raisons : d'abord parce que le nom *Ossa* est très largement attesté ailleurs dans l'épigraphie funéraire pour désigner les os des défunts¹⁸⁹ ; ensuite parce que si *Iconium* est un génitif, il est nécessairement pluriel ce qui n'aurait pas grand sens. *Iconium* est donc vraisemblablement le nom de la défunte. On connaît en effet d'autres noms propres féminins

189 Quelques exemples explicites : *CIL*, VI, 26819 ; 3737a ; 40909 ; X, 3894 ; 3977 ; 4037 ; 4046 ; 4050 ; *AE*, 1930, 59 ; 1993, 322 ; 2001, 337.

d'origine grecque possédant un nominatif neutre en *-ium*, comme par exemple *Eustochium*¹⁹⁰. Solin cite cette inscription à l'entrée du nom grec « Iconio ». Il y mentionne également une certaine *Sarronia C. l. Iconium*¹⁹¹. L'usage du féminin est donc attesté. Ce nom d'origine grec est soit une référence au nom de la capitale de Lycaonie, soit une latinisation du nom neutre *εἰκότιον* qui signifie « petite image ». La présence du *l.* de *liberta* sans indication du nom du patron, s'explique probablement par le contexte funéraire inconnu : *Iconium* est vraisemblablement affranchie des propriétaires de la sépulture. Les *psaltria*e animaient par leurs chants et leur musique les banquets¹⁹².

190 *CIL*, VIII, 1181.

191 *CIL*, VI, 25867.

192 Voir chapitre 1, lexique, article « *Psaltria* » et n° 20, 27, 28.

29) Luceia, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 109 ; GARTON 1972, 103 ; GARTON 1982, 37 ; LEPPIN 1992, 257 ; FERTL 2005, 187-188.

SOURCES : PLIN., VII, 158-159.

Texte :

1) Pline, *Histoire Naturelle*, VII, 158-159 (deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C.)

Et ex feminis Liuia Rutili LXXXXVII annos excessit, Statilia Claudio principe ex nobili domo LXXXVIII, Terentia Ciceronis CIII, Clodia Ofili CXV, haec quidem etiam enixa quindecimens. Luceia mima C annis in scaena pronuntiauit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Diui Augusti uotiuus annum CIII agens. [...]

« Parmi les femmes, Livie, femme de Rutilius, dépassa l'âge de 97 ans ; Statilia, qui sortait d'une grande famille, 99 ans, sous le règne de Claude ; Terentia, femme de Cicéron, 103 ans ; Clodia, femme d'Ofilius, 115 ans : cette dernière avait même été quinze fois mère. Luceia, une mime, déclama pendant 100 ans sur la scène. Galeria Copiola, une actrice d'intermèdes, a été ramenée sur la scène, à l'âge de 104 ans, sous le consulat de C. Poppaeus et de Q. Sulpicius, à l'occasion des jeux votifs donnés pour le salut du divin Auguste. [...] »

COMMENTAIRE :

Luceia est l'une des six *mimae* identifiées dans la littérature latine et l'une des quatre à être explicitement qualifiée par le terme *mimae*. En dehors la profession de Luceia, Pline, qui est le seul à mentionner son existence, ne nous transmet qu'une seule information, la durée exceptionnelle de sa carrière ; Luceia se serait produite pendant cent ans, ce qui est plus encore que Galeria Copiola¹⁹³. Si Luceia entama sa carrière vers dix ou onze ans, cela signifie qu'elle atteignit les cent-dix ans. Cet âge exceptionnel explique que Pline cite Luceia dans sa liste des personnalités féminines à la longévité remarquable. Il est étonnant cependant qu'il préfère insister sur la carrière de Galeria Copiola plutôt que sur celle de Luceia, celle-ci ayant passé beaucoup plus de temps sur la scène que celle-là puisque, contrairement à Galeria Copiola, Luceia ne semble pas avoir pu ou voulu interrompre sa carrière et prendre une retraite.

193 Voir n° 15.

30) Naïs

BIBLIOGRAPHIE : SABBATINI TUMOLESI 1970, 329 ; LEPPIN 1992, 264 ; CECCARELLI, 1998, 148 ; *SupplIt Imagines – Roma*, I, 786 ; FERTL 2005, 189 ; KOLB – FUGMANN 2008, 200-202.

SOURCES : *CIL*, VI, 10141 ; *ILS*, 5261 ; *EDR*, 107497.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via Appia, vigna S. Cesareo*.

Description : Stèle funéraire en marbre. Hauteur : 23,50 cm ; Largeur : 40,00 cm ; Hauteur des lettres : 0,90-1,20 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée au Vatican, aux *Musei Capitolini*, NCE 1492.

Datation : Deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Formules et paléographie).

Texte :

*Dis Man(ibus) Naidi Caesaris vernaе, / ex numero pyrriche v(ixit) a(nnis) XXV,
m(ensibus) II, d(ie) uno. / Onesimus Caesaris n(ostri) (servus) coniugi b(ene)
m(erenti) / fecit et sibi et suis posterisq(ue) eorum.*

COMMENTAIRE :

Cette épitaphe a été dédiée par l'esclave impérial Onesimus à son épouse, Naïs, elle-même esclave impériale, morte à vingt-cinq ans et dont l'activité aurait consisté à danser la pyrrhique. On renvoie ici au commentaire de l'épigramme funéraire d'une autre danseuse de pyrrhique recensée plus haut dans cette prosopographie, Fortunata¹⁹⁴, qui présente de nombreuses similitudes avec celle-ci. Comme Naïs, Fortunata est en effet également une esclave impériale. En outre, de la même façon que pour Naïs, l'activité de Fortunata est évoquée dans son épitaphe par une expression explicite plutôt que par un terme technique désignant une profession.

194 Voir n° 23.

31) Iulia Nemesis, *saltatrix*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 101 ; BONARIA 1965, 332 ; PROSPERI VALENTI 1985, 75 ; SANTOLINI GIORDANI 1989, 172 ; LEPPIN 1992, 264 ; FERTL 2005, 189-190 ; GREGORI 2011, 189 ; VINCENT 2011, 123, CMC 115.

SOURCES : *CIL*, VI, 10143 ; *EDR*, 107491.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : I^{er} siècle ap. J.-C. (Formules et noms).

Texte :

[I]ulia Nemesis, / [- -] *saltatrix*, / [v(ixit)] *ann(is) VIII*.

COMMENTAIRE :

Les seules informations dont nous disposons concernant Iulia Nemesis, en dehors de son nom, sont l'âge précoce de sa mort (9 ans) et sa profession de danseuse (*saltatrix*). A. Vincent, s'appuyant sur la lacune qui précède le texte, voit plutôt en Iulia Nemesis une *psaltatrix*, c'est-à-dire une « joueuse de cithare ». Il n'y a cependant aucune obligation de faire ce choix de lecture et la plupart des commentateurs s'en garde. Le terme *psaltatrix* ne se retrouve ni dans la littérature ni dans l'épigraphie, au contraire de *saltatrix* qui apparaît à plusieurs reprises dans les sources littéraires et au moins une fois dans une inscription intègre¹⁹⁵. De toute façon, que Iulia Nemesis soit une danseuse ou une joueuse de cithare, il est très difficile d'estimer si elle se produisit sur la scène publique ou seulement en privé. Gregori souligne que le terme *saltator* peut aussi bien désigner le danseur que l'acteur et la présence des uns comme des autres est de toute façon attestée sur la scène romaine¹⁹⁶. Néanmoins, la danse était vraisemblablement bien présente également en contexte privé et Iulia Nemesis paraît très jeune pour avoir entamé une carrière publique.

195 *CIL*, VIII, 12925 ; n° 58. Pour les sources littéraires, voir chapitre 1, lexique, article « *Saltatrix* ».

196 Voir chapitre 1, lexique, article « *Saltatrix* ».

32) Cornelia Nothis, *secunda mima*

BIBLIOGRAPHIE : SAQUETE – MARQUEZ 1993, 70-72 ; NOGALES 2000, 86-87 (Photo. P 162) ; CEBALLOS HORNERO 2004, 130-131 ; FERTL 2005, 190.

SOURCES : *HEp*-5, 97 ; *AE*, 1993, 91.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Mérida (*Augusta Emerita*) dans la province de Lusitanie, lors des fouilles récentes de la partie orientale de la Nécropole.

Description : Table en marbre blanc rectangulaire brisée en six fragments. Il manque les morceaux correspondant à la partie inférieure et au bord droit. Hauteur : 46,00 cm ; Largeur : 26,00-30,00 cm ; Hauteurs des lettres : 3,70 et 2,80 cm. Inter-punctuations triangulaires et feuilles d'hédera. 2 trous pour la fixation à la tombe.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Mérida, au *Museo Nacional de arte romano*.

Datation : /

Texte :

Corne[l]i[a], / P(ubli) l(iberta), Nothi[s], / secunda mim[a] / Solemmnis et / Halyi, / h(ic) s(ita) [e(st)] s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

« Cornelia Nothis, affranchie de Publius, seconde actrice de mime de Solemmnis et Halyus. Ci-gît. Que la terre te soit légère. »

COMMENTAIRE :

Si la documentation relative aux spectacles et à leurs édifices est abondante à *Augusta Emerita*, ce document est le premier à faire référence à un acteur de théâtre. Les dédicants semblent, par leur nom, être d'origine orientale de même que l'actrice. L'emploi du génitif suggère un lien d'appartenance entre la défunte et les deux hommes. Il a été supposé qu'ils soient les patrons de celle-ci ou les *domini gregis*. Le nom de l'actrice, Cornelia, est le deuxième nom le plus documenté de la péninsule ibérique. En revanche, Nothis apparaît seulement à Clunia¹⁹⁷. Cornelia était *secunda mima*, ce qui signifie qu'elle occupait le second rôle dans les représentations très stéréotypées de mime¹⁹⁸. On connaît ainsi également pour les troupes des troisièmes et quatrièmes rôles¹⁹⁹.

197 *AE*, 1988, 769.

198 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

199 *CIL*, VI, 10103 ; XIV, 4198.

33) Origo, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 128 ; GARTON 1972, 116 ; LEPPIN 1992, 268 ; FERTL 2005, 190.

SOURCES : HOR., *S.*, I, 2, 54-63 ; SERV., *B.*, 10, 6.

Textes :

1) Horace, *Satires*, I, 2, 55 (35 av. J.-C.)

*Tutior at quanto merx est in classe secunda,
Libertinarum dico: Sallustius in quas
Non minus insanit quam qui moechatur. at hic si,
50 Qua res, qua ratio suaderet quaque modeste
Munifico esse licet, uellet bonus atque benignus
Esse, daret quantum satis esset nec sibi damno
Dedecorique foret. uerum hoc se amplectitur uno,
Hoc amat et laudat: 'matronam nullam ego tango',
55 Ut quondam Marsaeus, amator Originis ille,
Qui patrium mimae donat fundumque laremque,
'Nil fuerit mi' inquit 'cum uxoribus unquam alienis.'
Uerum est cum mimis, est cum meretricibus, unde
Fama malum grauius quam res trahit. an tibi abunde
60 Personam satis est, non illud, quidquid ubique
Officit, euitare? bonam deperdere famam,
Rem patris oblimare malum est ubicumque. quid inter-
Est in matrona, ancilla peccesne togata?*

« Combien la marchandise offre plus de sûreté dans la seconde classe, je veux dire chez les affranchies, pour qui Salluste²⁰⁰ fait toutes les folies des amours adultères ! Oui, s'il voulait être libéral, avoir la main ouverte autant que le lui conseilleraient son patrimoine et la raison, autant que la modération permet d'être généreux, il ne donnerait que ce qu'il faut, il n'entamerait ni son avoir ni sa renommée. Mais, pour se complaire en lui-même, s'aimer, se louer, il n'a que ce mot à la bouche : " Jamais je ne touche une matrone. " Tel, naguère, Marseus, ce célèbre amant d'Origo, qui donnait à une mime la terre et le foyer de ses pères : " Jamais, disait-il, je n'aurai affaire aux femmes des autres " ; mais on a affaire à des mimes, à des courtisanes, et la réputation en sort plus malade encore que la fortune. Tiens-tu, par hasard, pour largement suffisant d'éviter un certain type de femme et non point ce qui, chez toutes, peut te faire tort ? Ruiner sa bonne réputation, dilapider son patrimoine, c'est, en tout cas, un mal : peu importe que l'objet de la faute soit une matrone ou une servante qui a pris la toge. »

2) Maurus Servius Honoratus, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, 10, 6 (IV^e siècle ap. J.-C.)

Sollicitos

Sollicitatos, plenos sollicitudinis post Cytheridis abscessum, quam Lycorin vocat. Fuerunt autem uno tempore nobiles meretrices tres, Cytheris, Origo, Arbuscula: Horatium « explosa Arbuscula » dixit, idem ut « quondam Marsaeus, amator Originis ille, qui patrium mimae donat fundumque laremque. »

200 Neveu et fils adoptif du célèbre historien. Il devient le confident d'Auguste à la mort de Mécène.

« Les Amours tourmentées,

Angoissées, pleines d'angoisse après le départ de Cythéris qu'il appelle Lycoris. Il y eût à la même époque trois courtisanes célèbres, Cythéris, Origo, Arbuscula. Horace écrit : "Comme disait hardiment Arbuscula", et le même encore : "tel, naguère, Marséus, ce célèbre amant d'Origo, qui donnait à une mime la terre et le foyer de ses pères." »

COMMENTAIRE :

Origo est une des quatre *mimae* explicitement qualifiées par ce terme dans les sources latines. Contrairement à Cythéris dont Servius affirme qu'elle était sa contemporaine, l'existence d'Origo n'est attestée que par deux auteurs, dont Servius qui semble appuyer son témoignage sur celui d'Horace. Horace ne mentionne Origo que comme un exemple d'affranchie entretenue par son riche amant Marseus. L'évocation se veut scandaleuse puisque Marseus porte atteinte à l'honneur de ses ancêtres en donnant à une mime, c'est-à-dire une femme indigne, « la terre et le foyer de ses pères » (*patrium mimae donat fundumque laremque*). Servius reprend la citation d'Horace. Il apporte cependant des informations supplémentaires dont on ignore l'origine. Il parle ainsi d'Origo et de ses deux collègues *mimae* en employant le terme *meretrix*, alors qu'Horace emploie bien pour Origo le terme de *mima*, et il affirme que les trois femmes étaient contemporaines.

34) Paezusa, *monodiar*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965, 475 ; LEPPIN 1992, 268 ; MALASPINA 2003, 381 ; CARUSO 2008, 1423-1424.

SOURCES : *CIL*, VI, 10132 ; *ILS*, 5231 ; *EDR*, 107463.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Entre la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. et la première moitié du II^e siècle ap. J.-C. (Formules).

Texte :

Paezusae, Caes(aris) / ser(vae), monodiar(iae). / Vix(it) ann(is) XVIII, m(ensibus) IIX; / Euchrestus con/iugi suae b(ene) m(erenti).

COMMENTAIRE :

Cette épitaphe a été dédiée par un certain Euchrestus à son épouse Paesusa, esclave impériale morte à dix-neuf ans et *monodiar* de profession. La *monodiar* est l'artiste qui chante seule, la soliste. Le terme vient du grec *μονῶδία*, « le chant en solo », qui est mentionné dans les *Notes Tironiennes* avec d'autres termes appartenant au vocabulaire des spectacles romains, comme *atellae*²⁰¹. Pour C. Caruso, il s'agit sans doute des seules femmes à s'exhiber sur scène en chantant²⁰². On connaît une autre *monodiar* dans l'épigraphie²⁰³.

201 *Not. Tir.*, 107, 53.

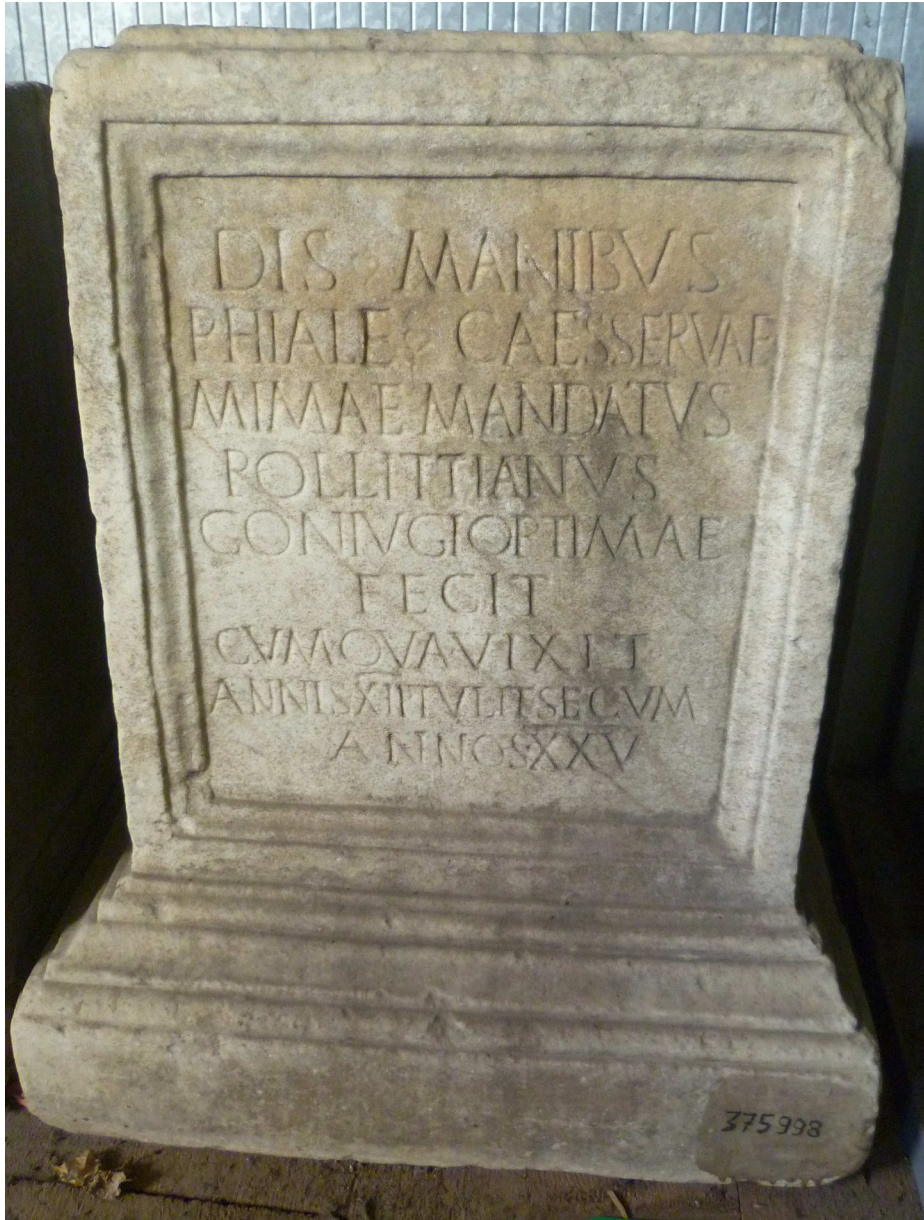
202 Voir chapitre 1, lexique, article « *Monodiar* ».

203 Voir n° 57.

35) Peloris, *Cantrix

BIBLIOGRAPHIE : SOLIN 1996, 584 ; CARUSO 2008, 1417 ; VINCENT 2011, CMC 165.

SOURCES : *CIL*, VI, 9230.



Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via Nomentana*, cimetière Sainte Agnès.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Entre les règnes d'Auguste et de Néron (Solin).

Texte :

Cnismi sutoris et / Pelorinis cantricis, / v(ixit) annos XXX.

COMMENTAIRE :

Inscription funéraire de la chanteuse Peloris et de Cnismus qui était cordonnier. Les deux individus exerçaient des professions très différentes. Leurs liens proviennent donc très vraisemblablement de leur appartenance à une même *familia* d'esclaves. Les deux individus sont donc de rang servile et appartenaient vraisemblablement à la même famille.

36) Phiale, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : LEPPIN 1992, 276 ; FERTL 2005, 190-191 ; GREGORI 2011, 197.

SOURCES : EDR, 109270.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Autel funéraire en marbre. Hauteur : 67,00 cm ; Largeur : 54,00 cm ; Épaisseur : 33,00 cm. Sur le côté gauche de l'autel est sculpté un *urceus* et sur le côté droit une patère. Hauteur du champ épigraphique : 40 cm ; Largeur du champ épigraphique : 29,50 cm ; Hauteur des lettres : 1,80-3,50 cm. Feuille d'hedera à la première ligne.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, au *Museo Nazionale Romano, giardino, Il corridoio*.

Datation : Entre 170 et 230 ap. J.-C. (Paléographie et formules).

Texte :

Dis Manibus. / Phiale Caes(aris) servae, / mimae, Mandatus / Pollittianus / coniugi optimae / fecit, / cum qua vixit / annis XII, tulit secum / annos XXV.

COMMENTAIRE :

L'épithaphe est dédiée à la *mima* Phiale, esclave impériale, par son époux Mandatus Pollittianus avec qui elle vécut douze ans. Phiale mourut à l'âge de vingt-cinq ans. Elle put se produire aussi bien dans le contexte de la cour que dans des spectacles publics organisés par l'empereur. Pour Gregori, Mandatus Pollittianus est également de condition servile car son onomastique est composée à partir de deux *cognomina*. Il estime que le nom Pollittianus est vraisemblablement formé sur le *cognomen* féminin Pollitta et que, étant donné la datation de l'inscription, la patronne de Mandatus Pollittianus pourrait être Fufidia Pollitta²⁰⁴. Il pourrait cependant également s'agir de Flavia Pollitta, première matrone de l'ordre sénatorial citée dans l'inscription des jeux séculaires de 204²⁰⁵.

204 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 337-338 ; PIR² F 507 ; CAMODECA 2011, 237.

205 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 374 ; PIR² F 434.

*37) Gavia Philippa, *tibicina*

BIBLIOGRAPHIE : BUONOCORE – CUGUSI 1985, 42 ; VENDRIES 2001, 208 ; BUONOCORE 2006, 90-91 ; VINCENT 2011, CMC 106.

SOURCES : *AE*, 1985, 329 ; *EDR*, 79735.

Contexte de découverte : Inscription trouvée sur le territoire de *Superaequum* (Castelvecchio Subequo), Province de L'Aquila, lieu dit Macrano.

Description : Fragment de support inconnu. Inscription votive.

Lieu de conservation : Inscription perdue, connue uniquement par le manuscrit d'A. Nino, conservé à l'*archivio centrale dello Stato* (EUR) MPI, AABBA, *Antichità e Scavi, versamento I, busta 5, fasc. 8, 20*.

Datation : II^e siècle ap. J.-C. (Paléographie).

Texte :

[-----] / Gavia ((mulieris)) l(iberta) / Philippa tibic(ina) / v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).

COMMENTAIRE :

Cette inscription votive a été réalisée par la joueuse de flûte Gavia Philippa, affranchie d'une femme. Le nom de la divinité n'a pas été conservé. Pour Buonocore, Gavia Philippa est une musicienne au service de Magna Mater dont le culte est bien attesté dans la région²⁰⁶. Il s'appuie sa théorie sur l'importance des *tibicines* dans le culte de cette déesse²⁰⁷. Vendries et Vincent remettent en cause ce raisonnement en affirmant que Gavia Philippa intervient sans doute à titre privé auprès de la déesse, car les *tibicines* engagés dans le culte de Magna Mater étaient essentiellement des hommes, les femmes présentes dans ce culte servant plutôt comme *tympanistria* ou *cymbalistris*.

206 *CIL*, IX, 561.

207 *CIL*, XII, 1745 ; XIII, 1752-1754 ; XIV, 408 ; *AE*, 1925, 117.

38) Phoebe, *emboliaria*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965, 538 ; SPRUIT 1966, n° 141 ; PROSPERI VALENTI 1985, 76-77 ; LEPPIN 1992, 277 ; RICCI 1992, 312 ; NOY 2000, 136 ; MALASPINA 2003, 364 ; 375 ; SOLIN 2003, 314 ; PEREA YEBENES 2004, 27 ; FERTL 2005, 191 ; STARKS 2008, 128 ; GREGORI 2011, 185 ; CALDELLI – RICCI 2013, 21 (Photo. fig. 8).

SOURCES : *CIL*, VI, 10127 ; *ILS*, 5262 ; *EDR*, 109189.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome.

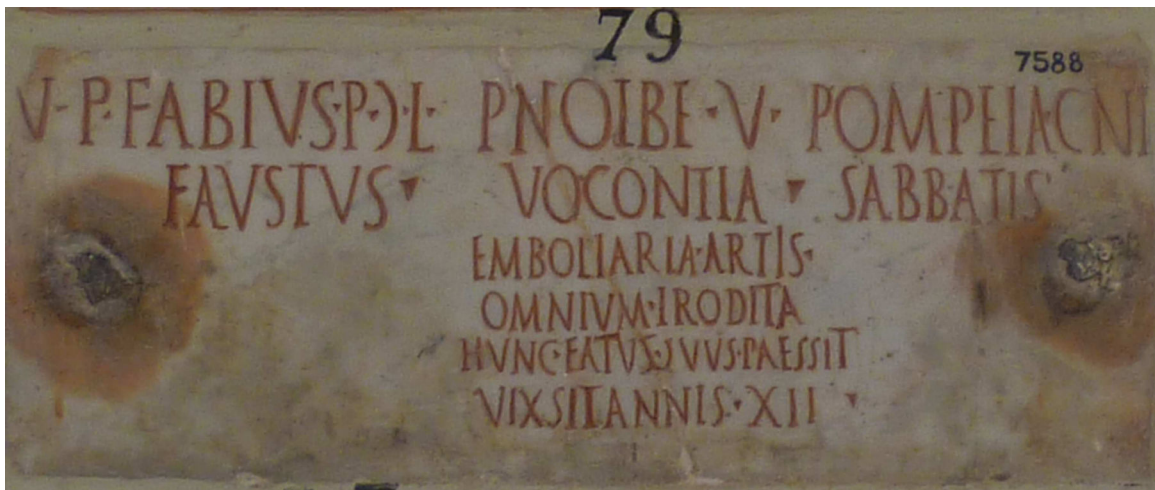
Description : Table en marbre. Hauteur : 15,00 cm ; Largeur : 37,00 cm ; Hauteur des lettres : 0,90-2,30 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée au Vatican, aux *Musei Vaticani*, *Galleria lapidaria 25,79*, inv. 7588.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Formules, paléographie et archéologie).

Texte :

V(ivus) P(ublius) Fabius P(ublii) ((mulieris)) l(ibertus) / Faustus // Phoebe / Vocontia / emboliaria artis / omnium erodita / hunc factus suus pressit / vixit annis XII // V(iva) Pompeia Cn(eius) l(iberta) Sabbatis.



COMMENTAIRE :

L'inscription funéraire de l'*emboliaria* Phoebe a été énormément citée, notamment comme un exemple de la présence d'artistes narbonnais à Rome²⁰⁸, mais très peu commentée. La plupart des commentateurs s'accorde à voir dans *Vocontia* une *origo*²⁰⁹ plutôt qu'un *cognomen* qui serait de toute façon l'expression de l'origine de l'actrice. Phoebe est donc

208 RICCI 1992, 312 ; NOY 2000, 136 ; SCUDERI 2009, 94.

209 LEPPIN 1992 ; 277 ; GREGORI 2011, 185 ; CALDELLI – RICCI 2013, 21.

vraisemblablement une pérégrine, originaire de Narbonnaise, mais elle pourrait également être une esclave. L'expression *v(ivus/a)* employée par les deux dédicants amène Leppin à dater l'inscription du début de la période julio-claudienne. Il est délicat de préciser les relations de ces deux affranchis avec la défunte. Étant donné le jeune âge de Phoebe (douze ans), on aimerait y reconnaître ses parents mais on ne comprend pas pourquoi dans ce cas ceux-ci ne préciseraient pas également leur *origo* ni pourquoi la défunte ne porterait aucun élément de l'onomastique de ses parents. Peut-être s'agit-il des maîtres de la jeune fille ou de collègues de la même troupe.

Phoebe est l'une des trois *emboliariae* connues²¹⁰. Il est probable qu'elle se soit produite sur scène malgré son jeune âge, puisque l'*emboliaria* Galeria Copiola commence sa carrière sur la scène publique à peu près au même âge. Par ailleurs, l'*embolium*, d'après le peu que l'on en sait, semble être un divertissement propre à s'insérer entre d'autres représentations ou spectacles²¹¹. Il devait donc se déployer essentiellement dans le contexte de spectacles publics, même si l'on imagine très bien que ce type de divertissements de courte durée puisse également prendre place dans un cadre privé.

Phoebe est également l'une des trois artistes à être qualifiées par l'expression *omnium/es artes erodita* dont Starks estime qu'elle est probablement une référence à l'art de la pantomime. Estimant que le « I » allongé de « *artIs* » indique en fait une voyelle longue et donc un accusatif, il traduit l'expression par « formée aux arts de tout », c'est-à-dire aux arts qui permettent de représenter toute chose, une idée que l'on retrouve pleinement dans le terme *pantomimus*²¹². Cependant, l'inscription est plus tardive que celle de Licinia Eucharis dont la datation à l'époque triumvirale et donc avant l'institutionnalisation de la pantomime favorisait l'interprétation de Starks. Phoebe semble avoir vécu en même temps voire après cette institutionnalisation. On peut toutefois imaginer que, parallèlement au développement du genre officiel qu'est la pantomime et malgré sa fermeture vraisemblable aux femmes, certaines artistes aient continué à pratiquer les techniques de la pantomime dont le succès était croissant, soit dans un contexte privé soit dans des spectacles de moindre envergure comme l'*embolium*, sans pour autant prendre le nom de pantomimes. Cela expliquerait notamment que Sénèque évoque des *pantomimae* se produisant en contexte privé²¹³. L'expression républicaine aurait ainsi pu se maintenir quelque temps pour les artistes maîtrisant ces techniques.

210 Voir n° 15 et n° 51. L'artiste recensée dans la fiche n° 51 n'est pas qualifiée d'*emboliaria*, mais d'*arbitrix imboliarum*.

211 Voir chapitre 1, lexique, article « *Emboliaria* ».

212 Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

213 SEN., *Helv.*, 12, 6.

39) Luria Privata, *mima*

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 110 ; LEPPIN 1992, 282 ; FERTL 2005, 192.

SOURCES : *CIL*, VI, 10111 ; *ILS*, 5215 ; *EDR*, 107455.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome.

Description : Table en marbre. Inscription funéraire. Hauteur : 13,80 cm ; Largeur : 27,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,00-2,20 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Vérone, *Museo Maffeiano*.

Datation : I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et formules).

Texte :

Lyria Privata / mima, v(ixit) a(nnis) XIX. Bleptus // fecit.

COMMENTAIRE :

Inscription funéraire d'une *mima* appelée Lyria Privata et qui vécut dix-neuf ans, réalisée par un certain Bleptus, probablement de condition servile.

*40) Pr[- - -], *saltatrix* ?

BIBLIOGRAPHIE : FERRUA 1970, 105 ; FERTL 2005, 192 ; VINCENT 2011, CMC 181.

SOURCES : *CIL*, VI, 10144 ; *EDR*, 901.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Plaque de marbre. Hauteur : 16,00 cm ; Largeur : 12,50 cm ; Épaisseur : 1,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,20-2,90 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome à *San Lorenzo fuori mura*, dans le cloître.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et archéologie).

Texte :

[---]us Tere[ntia ? - - -] / M(arci) l(iberta) Pr[- - -] / [- - - s]altatrix i[- - -] / [- - - vix(it)
a]nn(is) XXII ex qu[- - -] / [- - -]tuli [- - -].

COMMENTAIRE :

L'état très fragmentaire de cette inscription empêche d'en tirer des informations précises. Il semble s'agir d'une inscription funéraire puisque l'âge de la défunte est indiqué. De cette personne, on ignore le nom précis, mais l'on sait qu'elle était affranchie d'un Marcus et qu'il s'agissait probablement d'une femme dont la profession est indiquée par un terme finissant par *-altatrix*. Vincent qui s'intéresse aux musiciens a choisi d'intégrer *psaltatrix*. Cependant, ce terme, qui désignerait la « joueuse de cithare », n'est attesté ni dans la littérature ni dans l'épigraphie, au contraire de *saltatrix* qui paraît préférable²¹⁴. Dans un cas comme dans l'autre le contexte dans lequel cette artiste se produisait est incertain.

214 Le terme apparaît notamment dans une inscription non lacunaire, ce qui permet d'être sûr de son usage dans l'épigraphie (*CIL*, VIII, 12925 ; prosopographie n° 58). Pour les sources littéraires voir chapitre 1, lexique, article « *Saltatrix* ».

41) Quintia

BIBLIOGRAPHIE : GARTON 1972, 282 ; GARTON 1982, 606 ; LEPPIN 1992, 288-289 ; FERTL 2005, 192-193.

SOURCES : *Priap.*, 27.

Texte :

1) *Priapées*, 27 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Deliciae populi, Magno notissima Circo,
Quintia, uibratas docta mouere nates,
cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo
ponit et adducta tympana pulsa manu.
Pro quibus, ut semper placeat spectatibus orat
tentaque ad exemplum sit sua turba dei.*

« Chérie du public, vedette du Grand Cirque, experte à faire danser et onduler ses fesses, Quintia offre à Priape cymbales et castagnettes, armes du prurit, et les tambourins battus au contact de la main. En retour elle demande de toujours plaire à ceux qui la regardent et que la foule de ses fans bande autant que le dieu. »

COMMENTAIRE :

Les *Carmina Priapea* sont un corpus cohérent de quatre-vingt épigrammes latines construites sur le registre de l'obscénité et dont le personnage central est le dieu Priape. Les correspondances formelles, l'unité linguistique, la cohérence métrique suggèrent que ces épigrammes furent rédigées par un même auteur que les spécialistes ont identifié à Virgile, Catulle, puis Martial sans établir de certitude. En 2008, M. Citroni a montré dans un article que, quel que soit l'auteur de ce recueil, les liens avec l'œuvre de Martial impliquent une publication postérieure à l'œuvre de ce dernier²¹⁵. Dans ce poème, il est question d'une artiste qui offre au dieu ses instruments de musique, en échange d'un succès durable. Plus précisément, Quintia demande au dieu de toujours plaire à ceux qui la regardent (*spectatibus*), notamment la *turba*. Elle est par ailleurs qualifiée de « *deliciae populi* » et « *Magno notissima Circo* ». On peut donc affirmer que Quintia se produisait en public, plus précisément dans le Cirque Maxime, et qu'elle y avait acquis une certaine renommée. On remarque également l'usage de l'adjectif *docta*, fréquent pour qualifier les danseuses et les musiciennes²¹⁶. Quintia est dite « formée à l'art de faire vibrer ses fesses » (*uibratas docta mouere nates*). On en conclut qu'elle se produisait au cirque, entre deux courses de chars, dans une performance lascive en s'accompagnant elle-même de ses instruments de musique. Étant donné la nature

215 CITRONI 2008.

216 Voir notamment n° 21.

de la source, on ne peut affirmer que Quintia fut une réelle danseuse du cirque et qu'il ne s'agit pas seulement d'une figure poétique. Cependant, ce personnage, même fictif, est à prendre en compte en ce qu'il témoigne certainement d'une réalité.

*42) Quintia, *cantrix*

BIBLIOGRAPHIE : PANCIERA 1987, 289, pl. XXVIII, 1 ; CARUSO 2008, 1418 ; VINCENT 2011, CMC 187.

SOURCES : *CIL*, VI, 33794 ; *ILS*, 1696 ; *EDR*, 118191.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, au-delà de la *Porta S. Lorenzo* (aujourd'hui *Porta Tiburtina*), *vicolo di Valle Cupa*.

Description : Plaque colonnaire en marbre. Hauteur : 20,00 cm ; Largeur : 58,00 cm ; Épaisseur : 2,70 cm ; Hauteur des lettres : 1,50-2,20 cm. Le champ épigraphique est scindé en deux colonnes, une pour chaque défunt. Les deux colonnes sont entourées de guirlandes stylisées. Trois trous pour la fixation ; un au milieu et un sur chaque côté.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Musei Capitolini*, NCE 49.

Datation : Entre 25 av. J.-C. et 25 ap. J.-C. (Prosopographie, archéologie, paléographie).

Texte :

⟨ :columna I ⟩ *Maritimi / Antoniae Drusi (uxoris) l(iberti), / rogatoris.* ⟨ :columna II ⟩ / *Quintiae/ Antoniae Drusi (uxoris) l(ibertae) / cantrixis.*

COMMENTAIRE :

Quintia était une affranchie d'Antonia, fille d'Antoine et Octavie et épouse de Drusus, et exerçait la profession de chanteuse. Elle partage sa plaque colonnaire avec Maritimus, un autre affranchi d'Antonia, qui exerçait lui la fonction de *rogatus*.

43) Quintilia

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 157 ; LEPPIN 1992, 289.

SOURCES : JOS., A. J., XIX, 33-36.

Texte :

1) Flavius Josèphe, *Antiquités Judaïques*, XIX, 33-36 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

Καὶ ἦν γὰρ Πομπήδιος συγκλητικὸς μὲν, τὰς ἀρχὰς δὲ διεληλυθὼς σχεδὸν ἀπάσας, Ἐπικούρειος δ' ἄλλως καὶ δι' αὐτὸ ἀπράγμων ἐπιτηδευτῆς βίου. Τοῦτον ἐνδείκνυσιν Τιμίδιος ἐχθρὸς ὢν ὡς λαιδορία χρησάμενον ἀπρεπεῖ κατὰ τοῦ Γαίου μάρτυρα παραλαμβάνων Κυντιλίαν γυναῖκα τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐπιφανεία τοῦ ὠραίου περισπούδαστον πολλοῖς τε οὔσαν καὶ τῷ Πομπηδίῳ. Καὶ τῆς ἀνθρώπου, ψεῦδος γὰρ ἦν, δεινὸν ἡγουμένης μαρτυρίαν ἐπὶ θανάτῳ τοῦ ἐραστοῦ παρασχεῖν, βασάνων ἐχρηζεν ὁ Τιμίδιος, καὶ Γάιος παρωξυμμένος κελεύει τὸν Χαιρέαν μηδὲν εἰς ἀναβολὰς ἀλλ' εὐθέως βασανίζει τὴν Κυντιλίαν, χρώμενος τῷ Χαιρέα πρὸς τε τὰ φονικὰ καὶ ὅποσα στρεβλώσεως δέοιτο ὑπὸ τοῦ νομίζειν ὠμότερον διακονήσεσθαι τὴν λαιδορίαν φεύγοντα τῆς μαλακίας. Κυντιλία δ' ἐπὶ τὴν βάσανον ἀγομένη τῶν συνιστόρων τινὸς ἐπιβαίνει τῷ ποδὶ ἀποσημαίνουσα θαρσεῖν καὶ μὴ τὰς βασάνους αὐτῆς δεδιέναι· διοίσειν γὰρ μετ' ἀνδραγαθίας. Βασανίζει δ' αὐτὴν ὡμῶς ὁ Χαιρέας, ἄκων μὲν, κατ' ἀνάγκας δὲ τὰς ὑπὲρ αὐτοῦ, καὶ μηδὲν ἐνδοῦσαν ἤγεν εἰς τὴν ὄψιν τὴν Γαίου διακειμένην οὐκ ἐν ἡδονῇ τοῖς θεωροῦσι. Καὶ ὁ Γάιος παθὼν τι πρὸς τὴν ὄψιν τῆς Κυντιλίας δεινῶς ὑπὸ τῶν ἀλγηδόνων διακειμένης τοῦ τε ἐγκλήματος ἠφίει καὶ αὐτὴν καὶ τὸν Πομπηδίον, ἐκείνην δὲ καὶ χρημάτων δώσει τιμᾶ παραμυθίας ἐσομένων λώβης τε ἦν ἐλελώβητο εἰς τὴν εὐπρέπειαν τοῦ ἀφορήτου τῶν ἀλγηδόνων.

« Il y avait, un sénateur, Pompédus, qui avait presque parcouru toutes les dignités, d'ailleurs épicurien, ce qui lui faisait désirer une vie oisive. Il fut accusé par son ennemi Timidius d'avoir proféré contre Caius des insultes indécentes. Timidius citait comme témoin Quintilia, une femme de théâtre, très courtisée pour sa beauté par bien des gens et notamment par Pompédus. Comme cette femme jugeait odieux – car c'était un mensonge – de contribuer par son témoignage à la mort de son amant, Timidius demanda qu'on recourût à la torture. Caius, exaspéré, ordonna à Chéréa de torturer Quintilia sur le champ, car il employait d'habitude Chéréa pour les meurtres et les supplices, dans l'idée qu'il le servirait avec plus de rigueur pour échapper au reproche de lâcheté. Quintilia, menée à la question, marcha sur le pied d'un de ses complices pour lui laisser entendre qu'il devait avoir bon courage et ne pas craindre les tourments qu'elle subirait, car elle se conduirait avec courage. Chéréa la tortura cruellement, non de son plein gré, mais parce que la nécessité l'y forçait ; et comme elle n'avait pas faibli, il l'amena sous les yeux de Caius, dans un état qui excitait la pitié des spectateurs. Caius, légèrement ému en voyant l'état lamentable où les tortures avaient réduit Quintilia, la déclara absoute de l'accusation ainsi que Pompédus et lui donna même de l'argent pour compenser les dommages qu'elle avait subis pour rester digne au milieu de souffrances indicibles. »

COMMENTAIRE :

L'anecdote rapportée par Flavius Josèphe semble être aussi mentionnée par Dion Cassius même si l'actrice n'est pas nommée et qu'il est question d'un Pomponius et non Pompédus²¹⁷. Quintilia est qualifiée par Flavius Josèphe de *γυναῖκα τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς*

217 DION CASS., LIX, 26, 4.

ἐπιφανεία, « femme connue sur scène ». Dion Cassius ne précise pas la profession de la maîtresse du sénateur qui fut torturée puis acquittée. Nous ne pouvons donc pas dire grand-chose de Quintilia, si ce n'est que son existence atteste encore fois les liens qui pouvaient exister entre certains membres de l'ordre sénatorial et certaines vedettes de la scène. Notons par ailleurs que l'usage de la torture était normalement réservé aux interrogatoires d'esclaves. Quintilia était donc probablement de statut servile, même si on peut également imaginer que ce type de procédure ait pu être étendue aux individus frappés d'infamie et, par définition, indignes de foi.

44) Mamilia Rufilia, *sambucistria

BIBLIOGRAPHIE : VINCENT 2011, CMC 142.

SOURCES : *CIL*, VIII, 25745a.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à *Thurnburga* en Afrique Proconsulaire.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inconnu.

Datation : /

Texte :

D(is) M(anibus) S(acrum). / Mamilia Ruffil[i]a sambuc(istria) pia / vixit annis / LXXX.

COMMENTAIRE :

Inscription funéraire de Mamilia Rufilia, joueuse de *sambuca*, sorte de petite harpe, qui mourut à l'âge avancé de 80 ans. Selon Vincent, cette pratique était très appréciée lors des banquets.

45) Aelia Sabina

BIBLIOGRAPHIE : ADAMIK 1978 ; LEPPIN 1992, 291 ; BOULEY 2001, 127-128 ; TRAVERSO 2003, 57-62 ; VINCENT 2011, CMC 005 et 006.

SOURCES : *CIL*, III, 10501 ; *CLE*, 489 ; *AE*, 1979, 470 ; *AE*, 2003, 115.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à proximité de Budapest (Aquincum).

Description : Sarcophage.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Pest, au Musée de la ville.

Datation : Postérieure à 150 ap. J.-C.

Texte :

*Clausa iacet lapidi coniunx pia cara Sabina / artibus edocta superabat sola maritu/m.
Vox ei grata fuit pulsabat pollice c(h)ordas / set cito rapta silpi (!) ter denos duxerat
annos he/lu male quinque minus set plus tres me(n)ses habebat / bis septemque dies
vixit. hec (!) ipse superstes spectata in po/pulo hydraula grata regebat. Sis felix
quicumque leges te / numina servent et pia voce [- - -] Aelia Sabina, vale ! T(itus)
Ael(ius) Iustus / hydraularius salariarius leg(ionis) II Ad(iutricis) coniugi faciendum
curavit.*

Traduction : Traduction personnelle en partie fondée sur la traduction précédente d'E. Bouley :

« Sous cette pierre repose ma pieuse et chère épouse Sabina, qui seule dépassait son mari dans la maîtrise des arts. Sa voix était agréable lorsqu'elle frappait les cordes avec son pouce mais, vite emportée, elle se tait. Elle aurait eu trois fois dix ans dans cinq ans, mais elle avait trois mois de plus et vécut encore deux fois sept jours²¹⁸. Elle est connue pour avoir joué de l'orgue hydraulique avec grâce en public. Sois heureux qui que tu sois qui lira ces lignes, que les dieux te préservent et de ta voix pieuse (dit) : Aelia Sabina, salut ! T. A. Iustus, joueur d'orgue hydraulique salarié de la II^e légion *Adiutrix*, a pris soin de faire ceci pour sa femme. »

COMMENTAIRE :

Cette épigramme funéraire gravée sur un sarcophage relativement bien conservé est dédiée à Aelia Sabina épouse du dédicant, T. Aelius Iustus, joueur d'orgue pour la deuxième légion *adiutrix*. Lui-même n'était pas un musicien militaire mais était « rémunéré » (*salararius*) par la légion²¹⁹. Il devait donc se produire dans les spectacles officiels de l'armée. En effet, Aquincum disposait vraisemblablement à la fois d'un amphithéâtre civil et

218 Cette expression très complexe de l'âge de la défunte s'explique par des raisons métriques. Sans reproduire littéralement le texte latin très lourd nous avons tenté d'en rester le plus proche possible. La défunte avait trente ans moins cinq ans, c'est-à-dire 25 ans, plus trois mois et deux fois sept jours, c'est-à-dire quatorze jours.

219 PETRIKOVITS 1980, 1027-1035. Le terme *salararius*, utilisé en rapport avec l'armée, se retrouve essentiellement dans les provinces danubiennes : *CIL*, III, 4308 ; 7926 ; 10988 ; 37262 ; *AE*, 1936 12 ; 1992, 1263.

d'un amphithéâtre militaire²²⁰. S'il s'agit là de l'unique exemple épigraphique mentionnant l'existence de l'orgue hydraulique, la présence de celui-ci dans les spectacles du théâtre et de l'amphithéâtre est bien attestée par les sources littéraires²²¹ ainsi que par l'iconographie²²².

Alors que l'activité de T. Aelius Iustus est simplement mentionnée par le terme *hydraularius*, l'auteur de l'épigramme s'étend plus largement sur l'activité de la défunte sans pour autant proposer de terme technique permettant d'explicitier précisément sa profession. Cette différence de traitement s'explique d'abord par la nature du texte : à la fin de l'inscription, le dédicant T. Aelius Iustus décline son identité en précisant sa profession selon une formulation propre à l'épigraphie funéraire en prose alors que l'activité artistique et les qualités de la défunte sont mentionnées dans l'épigramme et font l'objet d'un développement poétique. Or, l'écriture poétique préfère au vocabulaire technique les périphrases qui permettent d'ajuster la métrique. Mais surtout, Aelia Sabina est le sujet de l'épigramme funéraire dont la fonction est de louer les qualités et de déplorer la disparition de la défunte. Ainsi l'inscription indique que, comme son mari, Aelia Sabina joua de l'orgue. Cependant, contrairement à lui qui se produisit vraisemblablement dans un contexte militaire, il semble qu'elle se soit produite dans des spectacles publics (*in populo*). Les deux organistes semblent donc s'être réparti l'activité artistique à Aquincum. Par ailleurs, l'inscription apporte des précisions sur l'activité d'Aelia Sabina puisque celle-ci est louée pour sa voix et sa capacité à jouer des instruments à cordes. L'activité de la défunte semble donc plus diversifiée que celle de son époux, mais cette impression n'est peut-être que la conséquence du traitement différencié des deux individus dans cette inscription.

Le gentilice impérial des deux protagonistes pousse à une datation postérieure à la première moitié du II^e siècle ap. J.-C. Ce gentilice commun amène également Traverso à émettre l'hypothèse qu'Aelia Sabina ait d'abord été l'esclave d'Aelius Iustus avant qu'il ne l'affranchisse et ne l'épouse. La jeune femme aurait pu être formée par son maître jusqu'à le dépasser, comme l'indique l'inscription. Il est en tout cas intéressant de constater l'existence d'un partage et d'une diffusion des compétences au sein d'une même famille ou, en l'occurrence, d'un couple. On note à cet égard l'emploi de l'expression *artibus edocta* pour qualifier la défunte et souligner ses compétences et sa formation. On retrouve le même type d'expression dans de nombreuses inscriptions funéraires d'artistes et plus particulièrement de

220 OUT OF ROME 1997, 134-137.

221 PETR., 36 ; SUET., *Ner.*, 41.

222 Voir la mosaïque de Nenning (BELIS 1999, pl. VII) et de la mosaïque de Zliten (PARRISH 1985, 137).

musiciennes²²³. Adamik souligne que ce thème funéraire contraste avec d'autres, comme la beauté, la fidélité, la maternité ou la vie domestique, beaucoup plus fréquents dans les inscriptions funéraires de femmes.

223 *ILS*, 5262 ; *CIL*, VI, 10097 ; 10131 ; 17050 ; 23852 ; XI, 3163 ; 4866 ; *CLE*, 511 ; 1136 ; 1213 ; 1223 ; 1302.

46) Sammulla

BIBLIOGRAPHIE : GARTON 1972, 135 ; GARTON 1982, 47 ; LEPPIN 1992, 292 ; FERTL 2005, 193.

SOURCES : PLIN., *N.H.*, VII, 159.

Texte :

1) Pline, *Histoire Naturelle*, VII, 158-159 (deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.)

[...] *Luceia mima C annis in scaena pronuntiauit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Diui Augusti uotiuus annum CIII agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta. 159 Sammullam quoque CX uixisse auctor est Pedianus Asconius. Minus miror Stephanionem, qui primus togatus saltare instituit, utrisque saecularibus ludis saltauisse, Diui Augusti et quos Claudius Caesar consulatu suo quarto fecit, quando LXIII non amplius anni interfuere, quamquam et postea diu uixit.*

« Luceia, une mime, déclama pendant 100 ans sur la scène. Galeria Copiola, une actrice d'intermèdes, a été ramenée sur la scène, à l'âge de 104 ans, sous le consulat de C. Poppaeus et de Q. Sulpicius, à l'occasion des jeux votifs donnés pour le salut du divin Auguste ; elle avait été engagée pour ses débuts par l'édile de la plèbe M. Pomponius, sous le consulat de C. Marius et de Cn. Carbon, 91 ans auparavant ; lors de la dédicace de son grand théâtre, le Grand Pompée l'avait rappelée alors qu'elle était déjà vieille, à titre de curiosité. Sammulla vécut aussi 110 ans, selon Pedianus Asconius. Je trouve moins surprenant que Stéphanion qui, le premier, a introduit la danse sous la toge, ait dansé aux deux Jeux Séculaires, à ceux du divin Auguste et à ceux que l'empereur Claude organisa à son quatrième consulat : il n'y eut en effet pas plus de 63 ans d'intervalle ; toutefois, il vécut encore longtemps après. »

COMMENTAIRE :

La profession de Sammulla n'est pas précisée. Cependant, comme celle-ci est citée juste après Luceia et Galeria Copiola et juste avant l'acteur Stéphanion, il est très probable qu'il s'agisse également d'une actrice. Elle est vraisemblablement contemporaine des acteurs cités avec elle. Elle dut en tout cas mourir avant l'historien Pedianus Asconius qui mourut en 76 ap. J.-C, puisque celui-ci est en mesure d'affirmer qu'elle vécut 110 ans.

47) Aelia Saturnina

BIBLIOGRAPHIE : SANDERS 1985, 55 ; FERTL 2005, 194.

SOURCES : *CIL*, VI, 10131 ; *ILS*, 5264 ; *CLE*, 1282 ; *EDR*, 108911.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : II^e siècle ap. J.-C.

Texte :

D(is) M(anibus).
Immatura quies quos apstulit, hic siti sunt tres,
mater cum parvis pignoribus geminis :
Pollia Saturnina parens triginta per annos
5 vixit et enituit docta sonare mele.
Octo puer Titius, proles cito rapta, Philippus
et fratri tenero karior una soror
Aelia Saturnina, abiit uno insuper anno,
nec saltus vitam protulit aut choreae.

Traduction : Traduction personnelle.

« Aux Dieux Mânes.

Un repos prématuré a emporté ceux qui sont ensevelis ici au nombre de trois, la mère avec les petits gages jumeaux : Pollia Saturnina leur mère vécut pendant trente ans et se distingua par son instruction à faire entendre des chants. Titius Philippus, enfant de huit ans, postérité vite emportée, et une sœur plus chère que ce tendre frère, Aelia Saturnina, qui partit avec un an de plus, mais ne porta pas plus avant sa vie ni ses sauts dans le chœur. »

COMMENTAIRE :

Cette épigramme funéraire est dédiée à trois personnes : une mère, Pollia Saturnina, qui semble être chanteuse de profession²²⁴ et ses deux jumeaux. Aelia Saturnina est morte un an après son frère, à l'âge de 9 ans. L'épigramme nous apprend que la fillette avait du se produire, de son vivant, dans des danses de chœur (*saltus choreae*). Il est difficile d'établir le contexte dans lequel avait lieu ces performances mais il est en tout cas très intéressant de noter au sein d'une même famille deux spécialités artistiques distinctes, le chant et la danse.

224 Voir n° 48.

48) Pollia Saturnina

BIBLIOGRAPHIE : SANDERS 1985, 55.

SOURCES : *CIL*, VI, 10131 ; *ILS*, 5264 ; *CLE*, 1282 ; *EDR*, 108911.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : II^e siècle ap. J.-C.

Texte :

D(is) M(anibus).
Immatura quies quos apstulit, hic siti sunt tres,
mater cum parvis pignoribus geminis :
Pollia Saturnina parens triginta per annos
5 vixit et enituit docta sonare mele.
Octo puer Titius, proles cito rapta, Philippus
et fratri tenero karior una soror
Aelia Saturnina, abiit uno insuper anno,
nec saltus vitam protulit aut choreae.

Traduction : Traduction personnelle.

« Aux Dieux Mânes.

Un repos prématuré a emporté ceux qui sont ensevelis ici au nombre de trois, la mère avec les petits gages jumeaux : Pollia Saturnina leur mère vécut pendant trente ans et se distingua par son instruction à faire entendre des chants. Titius Philippus, enfant de huit ans, postérité vite emportée, et une sœur plus chère que ce tendre frère, Aelia Saturnina, qui partit avec un an de plus, mais ne porta pas plus avant sa vie ou ses sauts dans le chœur. »

COMMENTAIRE :

Cette épigramme funéraire est dédiée à trois personnes : Une mère, Pollia Saturnina qui semble être chanteuse de profession et ses deux jumeaux dont Aelia Saturnina qui à neuf ans semble avoir commencé une carrière de danseuse²²⁵. Comme pour Aelia Saturnina, il est difficile d'établir dans quel contexte se produisit Pollia Saturnina mais il est en tout cas très intéressant de noter au sein d'une même famille deux spécialités artistiques distinctes, le chant et la danse.

225 Voir n° 47.

49) Licinia Selene, *choraule*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 379 ; STEPHANIS 1988, n° 2249 ; LEPPIN 1992, 293 ; CALDELLI – RICCI 1995, 320 (Photo. fig. 17-1) ; PECHE – VENDRIES 2001, 91 ; MALASPINA 2003, 373 ; VINCENT 2011, CMC 127 ; CALDELLI – RICCI 2013, 21 (Photo. fig. 3).

SOURCES : *CIL*, VI, 10122 ; *SupplIt Imagines - Roma I*, 266 ; *ILS*, 5236 ; *IGUR*, II, 0746 ; *EDR*, 111242.



Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Stèle funéraire en marbre gris avec un trou passant semi-circulaire interprété comme une niche destinée à recevoir les cendres. Hauteur : 46,00 cm ; Largeur : 27,00 cm ; Épaisseur : 5,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,00 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, aux *Musei Capitolini*, NCE 114.

Datation : I^{er} siècle ap. J.-C. (Noms).

Texte :

Licinia M(arci) Crassi lib(erta) Seléne / choraule. / Σελήνη χοραυλίς.

COMMENTAIRE :

Licinia Selene était une *choraule*, affranchie de M. Licinius Crassus²²⁶. La mention précise de ce patron permet de dater l'inscription du I^{er} siècle ap. J.-C. Son activité artistique consistait à jouer de la *tibia* pour accompagner les chœurs (*choraule*), ce qui suppose que son maître possédait un ensemble musical approprié pour la scène, que ce soit pour des représentations privées ou pour les louer.

226 Consul en 27 ap. J.-C.

50) Sophe, *cantrix

BIBLIOGRAPHIE : PANCIERA 1991, 299-301 ; CARUSO 2008, 1416 ; VINCENT 2011, CMC 205 ; CARUSO 2012b (Photo.).

SOURCES : *AE*, 1991, 123.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via latina*.

Description : Stèle à sommet cintré. Hauteur : 79,00 cm ; Largeur : 30,00 cm ; Épaisseur : 20,00 cm ; Hauteur des lettres : 2,50-4,00 cm. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, sala IV*, inv. 376014.

Datation : I^{er} siècle av. J.-C. (Formules, archéologie et paléographie).

Texte :

Ossa / Sophe / Cantrix.

COMMENTAIRE :

L'inscription funéraire de la chanteuse Sophe ne fournit aucune information sur celle-ci en dehors de sa profession. Elle était probablement de statut servile et il est difficile de statuer sur le contexte dans lequel elle se produisait. Le nom Sophe qui dérive du grec *σοφία* est relativement rare et apparaît également pour une artiste d'*embolium*²²⁷. On peut donc imaginer que ce nom était peut-être donné plus spécifiquement à certains esclaves en référence à leur profession artistique.

227 Voir n° 49.

51) Sophe, *arbitrix imboliarum*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 921 ; SPRUIT 1966, n° 175 ; GARTON 1982, 48 ; LEPPIN 1992, 297 ; MALASPINA 2003 ; FERTL 2005, 194 ; CARUSO 2008, 1417 ; GREGORI 2011, 185.

SOURCES : *CIL*, VI, 10128, cf p. 3906 ; *ILS*, 5263 ; *EDR*, 108909.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via Latina*, vigne Santambrogio.

Description : Inscription funéraire sur ivoire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Entre 27 av. J.-C. et 14 ap. J.-C. (Onomastique).

Texte :

Sophe / theoroba/thylliana, / arbitrix / imbolia/rum.

COMMENTAIRE :

Malheureusement perdue, cette inscription est à la fois particulièrement intéressante, en raison de son support original mais surtout du vocabulaire employé, et difficile d'interprétation. Malaspina traduit *arbitrix* par « chorégraphe », « directrice de danse ». Pour Gregori, il convient en effet de comprendre *arbitrix* comme synonyme de *domina*, pas tellement au sens de « propriétaire », mais au sens « maîtresse » des actrices d'*embolium*. Il s'agirait donc d'un titre valorisant qui attesterait la supériorité de Sophe sur les autres artistes. Le terme peut également signifier plus littéralement « arbitre », mais il faudrait alors supposer une dimension agonistique aux spectacles d'*embolium*. Rien ne laisse entrevoir dans la documentation une telle dimension mais l'hypothèse reste possible dans la mesure où l'on ne sait pas grand-chose de ces spectacles. Cependant, l'adjectif *theorobathylliana* suggère fortement que Sophe exerçait elle-même une activité artistique et ne se contentait pas de juger celle des autres.

Les commentateurs s'accordent à voir dans l'adjectif *theorobathylliana* une référence au pantomime Theoros²²⁸, qu'il convient selon Leppin d'identifier au célèbre Bathyllus²²⁹, ce qui expliquerait la composition étonnante de ce terme à partir des noms de deux pantomimes connus. Ainsi, Sophe serait ou bien l'élève, ou bien une supportrice du pantomime. C'est en tout cas ce que suggère le suffixe *-iana*. Sophe étant elle-même strictement liée à la scène

228 *CIL*, VI, 10115.

229 LEPPIN 1992, 217-219.

théâtrale, il est probable que cet adjectif serve à transmettre une information concernant la profession de celle-ci. On penche donc plutôt pour la première interprétation. On sait d'ailleurs que les pantomimes les plus célèbres avaient soin de former de jeunes artistes et la transmission de certains noms de scène semble attester l'existence de véritable « dynastie » d'artistes. Ainsi Sénèque évoque la transmission des noms des célèbres pantomimes Bathylle et Pylade à leurs nombreux disciples²³⁰. Certains noms d'artistes sont fréquemment repris par les acteurs au I^{er} et au II^e siècles ap. J.-C.²³¹. Les acteurs reprennent parfois les noms en y ajoutant des numéros ce qui suppose que ces individus se considéraient comme faisant partie d'une sorte de filiation²³². Pour Malaspina qui n'identifie pas Theoros à Bathyllus, Sophe est une élève formée par les deux artistes en même temps. Cela est tout à fait envisageable. L'acteur Panurge au I^{er} siècle av. J.-C. faisait l'objet d'un contrat entre son propriétaire, C. Fannius Cherea, et l'acteur Roscius chargé de sa formation²³³. On peut donc envisager que des acteurs s'associent pour former des esclaves avant de les produire sur scène. Le terme *theorobathylliana* pourrait d'ailleurs plus simplement évoquer l'appartenance de Sophe, en tant qu'esclave, à ces pantomimes, ce qui n'est pas contradictoire avec la première hypothèse.

Si Theoros et Bathyllus sont bien un même individu, on peut également imaginer que Sophe ait fait partie d'une sorte de troupe liée à ce célèbre pantomime. On considère généralement que, comme les pantomimes étaient des danseurs solistes, ils n'appartenaient pas à des troupes d'artistes²³⁴. Cependant, on sait très peu de choses de l'organisation de ce monde professionnel. Ne peut-on imaginer que certains pantomimes célèbres aient pu constituer autour d'eux des sortes de troupes comprenant les musiciens et les chanteurs qui participaient à leurs succès mais aussi peut-être des danseurs et des danseuses de second rang qui auraient pu intervenir lors d'intermèdes entre leurs propres performances²³⁵ ? Les pantomimes auraient d'ailleurs pu former eux-mêmes les artistes de leur troupe, ce qui permet de rejoindre la première interprétation du terme.

230 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 : « Avec quel soin, au contraire, on s'applique à ce que le nom d'un pantomime ne disparaisse pas ! La tradition des Pylade et des Bathylle se maintient de successeurs en successeurs. Pour leur art, les disciples sont nombreux, et les maîtres aussi. » (*At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus, harum artium multi discipuli sunt multique doctores; priuatim urbe tota sonat pulpitem*).

231 Le cas le plus spectaculaire est sans doute celui des *Apolausti* : *CIL*, VI, 10117 ; IX, 344 ; X, 3716 ; 6219 ; XI, 38, 22 ; XII, 3347 ; XIV, 4254 ; 5375.

232 *CIL*, V, 7763. Un phénomène similaire se retrouve notamment dans certaines branches du théâtre japonais.

233 *CIC.*, *Com.*, X (28).

234 Une inscription semble attester le contraire (*AE*, 2004, 450). Par ailleurs, dans la lettre de Pline sur Ummidia Quadratilla (*PLIN.*, *Ep.*, VII), c'est une véritable troupe de pantomimes que semble posséder la matrone. C'est en tout cas toujours un pluriel qui est employé pour les qualifier.

235 Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

Il convient enfin de souligner que Sophe est sans doute une esclave et de remarquer que son nom relativement rare apparaît également pour une chanteuse²³⁶ et était donc peut-être donné plus spécifiquement à certaines esclaves en référence à leur profession artistique. L'activité des pantomimes Theoros et Bathyllus étant essentiellement attestée sous le règne d'Auguste, on date l'activité de l'artiste de cette période.

236 Voir n° 48.

52) *Stachis, mima*

BIBLIOGRAPHIE : PEREA YEBENES 2004, 30 ; FERTL 2005, 195.

SOURCES : *CIL*, IV, 1873.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Pompéi.

Description : Graffito.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Naples, aux *Musei Napoletani*, table numéro 21.

Datation : Avant 79 ap. J.-C.

Texte :

Staphis [---]/ mima v[---]

COMMENTAIRE :

Les graffiti pompéiens, par leur état très lacunaire et par leur nature même, sont très difficiles à interpréter. Il est cependant assez commun de trouver parmi eux des encouragements à différents artistes s'étant produits à Pompéi²³⁷. Le « V » de *Vale* qui apparaît juste après le terme *mima* suggère que nous nous trouvons dans ce type d'inscription, des formulations similaires se retrouvant dans de nombreuses inscriptions. Les éditeurs du *CIL* estiment qu'il faut sans doute lire « *Stachis* » plutôt que « *Staphis* ».

237 *CIL*, IV, 1862 ; 2155.

53) Téléthusa, *circulatrix*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 927 ; GARTON 1982, 50 ; LEPPIN 1992, 303 ; FERTL 2005, 195-196.

SOURCES : *Priap.*, 19 ; MART., VI, 71 ; VIII, 51.

Textes :

1) Martial, *Épigrammes*, VI, 71 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Edere lasciuos ad Baetica crumata gestus
et Gaditanis ludere docta modis,
tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum
posset ad Hectoreos sollicitare rogos,
urit et excruciat dominum Telethusa priorem:
uendit ancillam, nunc redimit dominam.*

« Habile à prendre des poses lascives au son des castagnettes de la Bétique et à se trémousser suivant les rythmes de Gadès, capable de rendre de la vigueur aux membres tremblants de Pélias et d'émoustiller l'époux d'Hécube auprès du bûcher d'Hector, Téléthusa torture et consume son ancien maître : il l'a vendue jadis comme servante, il la rachète à présent comme maîtresse. »

2) Martial, *Épigrammes*, VIII, 51, 23-24 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Si Telethusa uenit promissaque gaudia portat,
seruabor dominae, Rufe, triente tuo;*

« Si Téléthusa vient et qu'elle m'apporte les joies qu'elle m'a fait espérer, je réserverai mes forces pour ma belle, Rufus, en buvant les quatre cyathes que comporte ton nom. »

3) *Priapées*, 19 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Hic quando Telethusa circulatrix
quae clunem, tunica tegente nulla,
extis latius altiusque motat,
crisabit tibi fluctuante lumbo,
haec sic non modo te, Priape, posset,
priuignum quoque sed mouere Phaedrae.*

« Quand Téléthusa, la bateleuse, qui fait bouger sa croupe, qu'aucune tunique ne couvre, plus en large et plus en haut que ses tripes, se déhanchera ici pour toi, en ondulant des reins, ce n'est pas seulement toi, Priape, qu'elle pourrait ainsi exciter, mais jusqu'au beau-fils de Phèdre. »

COMMENTAIRE :

La danseuse Téléthusa apparaît dans trois épigrammes érotiques dont deux sont de Martial et le troisième appartient au corpus anonyme des *Priapées*. Cette figure poétique de la danseuse, capable de réveiller les désirs les plus rétifs comme ceux des vieillards que représentent Pélias et Priam chez Martial ou ceux des hommes vertueux incarnés par Hippolyte dans le passage des *Priapées*, s'inspire probablement au moins en partie d'une danseuse contemporaine des deux auteurs. Si ces documents ne peuvent attester avec certitude

l'existence de cette danseuse, ni fournir des informations précises sur celle-ci, ils témoignent néanmoins, par l'utilisation de cette figure, d'une certaine réalité sociale et culturelle. Martial évoque notamment le statut servile de la danseuse et l'auteur des *Priapées* utilise le terme technique de *circulatrix* pour la qualifier²³⁸. Il est cependant difficile à partir de ces seuls documents de comprendre précisément la réalité décrite et en particulier de déterminer dans quel contexte se produisaient les danseuses érotiques comme Téléthusa.

238 Voir chapitre 1, lexique, article « *Circulatrix* ».

54) Tertia, mima

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 186 ; GARTON 1972, 148 ; LEPPIN 1992, 304 ; FERTL 2005, 196.

SOURCES : CIC., *Verr.*, II, 3, 34 (78) ; 36 (83) ; 5, 12 – 13 (31) ; 16 (40) ; 31 (81).

Textes :

1) Cicéron, *Verrines*, II, 3, 34 (78) (70 av. J.-C.)

Hordei decumas eiusdem agri Docimus emerat. Hic est Docimus ad quem iste deduxerat Tertiam, Isidori mimi filiam, ui abductam ab Rhodio tibicine. Huius Tertiae plus etiam quam Pipae, plus quam ceterarum, ac prope dicam tantum apud istum in Siciliensi praetura auctoritas potuit quantum in urbana Chelidonis.

« Les dîmes de l'orge pour le même territoire²³⁹ avaient été adjugées à Docimus. C'est ce Docimus chez qui Verrès avait conduit la fille du mime Isidore, Tertia, qu'il avait enlevée de force à un Rhodien, joueur de flûte. Cette Tertia avait plus de pouvoir encore que Pipa²⁴⁰ ; elle en avait plus que toutes les autres ; je dirais presque que son autorité fut aussi puissante auprès de Verrès pendant la préture de Sicile que l'avait été celle de Chélidon²⁴¹ pendant la préture urbaine. »

2) Cicéron, *Verrines*, II, 3, 36 (83) (70 av. J.-C.)

Atque in hoc genere audaciae multo etiam impudentius in decumis Acestensium uersatus est; quas cum addixisset eidem illi Docimo, hoc est Tertiae, tritici modium V, et accessionem ascripsisset HS MD, coegit Acestensis a Docimo tantundem publice accipere; id quod ex Acestensium publico testimonio cognoscite. Recita. Testimonium publicum. Audistis quanti decumas acceperit a Docimo ciuitas, tritici modium u et accessionem: cognoscite nunc quanti se uendidisse rettulerit. Lex decumis uendundis C. Verre pr. Hoc nomine uidetis tritici modium CIC CIC CIC de capite esse dempta, quae cum de populi Romani uictu, de uectigalium neruis, de sanguine detraxisset aerari, Tertiae mimaie condonauit. Vtrum impudentius ab sociis abstulit an turpius meretrici dedit an improbius populo Romano ademit an audacius tabulas publicas commutauit?

« Et, dans cet ordre de faits, l'audace de Verrès s'est exercée avec beaucoup plus d'impudence encore à propos des dîmes des habitants d'Acesta. Ces dîmes, après avoir été assignées à Docimus, c'est-à-dire à Tertia, comme adjudicataire pour cinq mille boisseaux de blé-froment, en y ajoutant un supplément en argent de quinze cent sesterces, il a contraint les habitants à les recevoir de Docimus aux mêmes conditions pour les recouvrer au nom de la cité. Ce fait, prenez-en connaissance par le témoignage que les habitants d'Acesta ont déposé à titre officiel. Qu'on donne lecture. TEMOIGNAGE OFFICIEL. Vous avez entendu à quelles conditions cette cité a reçu de Docimus la ferme des dîmes : cinq mille boisseaux de blé-froment et le supplément en argent. Apprenez maintenant quel prix il a porté sur ses registres pour cette adjudication. CAHIER DES CHARGES POUR L'ADJUDICATION DES DÎMES PENDANT LA PRETURE DE C. VERRÈS. À cet article, vous voyez que trois mille boisseaux de blé-froment ont été retranchés de la somme totale ; c'est de la subsistance du peuple romain, c'est des nerfs des impôts, c'est du sang du trésor public qu'il les a tirés pour en faire don à la mime Tertia. Qu'y a-t-il de pire ? Son impudence à piller les alliés ? La turpitude de ce cadeau fait à une courtisane ? L'improbité avec laquelle il a volé le peuple romain ? L'audace qu'il a mise à falsifier les registres publics ? »

239 Le territoire de la citée d'Herbita.

240 Épouse du publicain Aeschrius de Syracuse et amante de Verrès. Cicéron sous-entend que Verrès lui aurait permis de détourner les fonds prélevés par son époux.

241 Voir CIC., *Verr.*, II, 1, 40, 104.

3) Cicéron, Verrines, II, 5, 12-13 (31) (70 av. J.-C.)

Huc Tertia illa perducta per dolum atque insidias ab Rhodio tibicine maximas in istius castris effecisse dicitur turbas, cum indigne pateretur uxor Cleomenis Syracusani, nobilis mulier, itemque uxor Aeschrionis²⁴², honesto loco nata, in conuentum suum mimi Isidori filiam uenisse. Iste autem Hannibal, qui in suis castris uirtute putaret oportere non genere certari, sic hanc Tertiam dilexit ut eam secum ex prouincia deportaret. Ac per eos dies, cum iste cum pallio purpureo talarique tunica uersaretur in conuiuibus muliebribus, non offendebantur homines neque moleste ferebant abesse a foro magistratum, non ius dici, non iudicia fieri; locum illum litoris percepere totum mulierum uocibus cantuque symphoniae, in foro silentium esse summum causarum atque iuris, non ferebant homines moleste.

« Là, Tertia la bien connue, enlevée par ruse et par embûche à un joueur de flûte rhodien, causa, dit-on, les plus grands troubles dans le camp de ce général, quand l'épouse du Syracusain Cléomène, femme de haute condition, et aussi l'épouse d'Aeschrion, issue d'une bonne famille, s'indignaient et ne pouvaient souffrir que la fille du mime Isidore vint en leur compagnie. Mais notre Hannibal, en homme qui croyait qu'il fallait en son camp rivaliser de mérite et non pas de noblesse, chérit cette Tertia au point de l'emmenner avec lui en quittant la province. Pendant les journées où, vêtu d'un manteau de pourpre et d'une tunique tombant jusqu'aux talons, il passait le temps à banqueter avec des femmes, les hommes ne se plaignaient pas à son sujet et souffraient sans peine que le magistrat fût absent du Forum, que la justice ne fût pas rendue, que les procès ne fussent pas jugés, que toute cette partie du rivage retentît des voix de femmes et de la musique d'un orchestre, que le plus grand silence régnât au Forum, privé de plaidoiries et de débats judiciaires. »

4) Cicéron, Verrines, II, 5, 16 (40) (70 av. J.-C.)

Cum ad te Valentini uenissent et pro iis homo disertus ac nobilis, M. Marius, loqueretur, ut negotium susciperes, ut, cum penes te praetorium imperium ac nomen esset, ad illam paruam manum exstinguendam ducem te principemque praeberes, non modo id refugisti, sed eo ipso tempore, cum esses in litore, Tertia illa tua, quam tu tecum deportaras, erat in omnium conspectu; ipsis autem Valentinis ex tam inlustri nobilique municipio tantis de rebus responsum dedisti, cum esses cum tunica pulla²⁴³ et pallio.

« Les habitants de Valentia étant venus vers toi et Manius Marius, personnage éloquent et bien connu, te demandant en leur nom de prendre l'affaire en main et, puisque tu as le titre et le pouvoir de préteur, de te mettre à leur tête et de marcher le premier pour écraser cette petite troupe d'ennemis²⁴⁴, tu t'y es refusé ; de plus à ce moment même sur le rivage où tu te trouvais, Tertia ta chère amie, que tu avais transportée avec toi, paraissait aux yeux de tout le monde. Enfin aux députés de Valentia, aux habitants d'un municipe si brillant et renommé, tu as répondu sur de si importantes questions, tout accoutré d'une tunique de laine brune et d'un manteau grec. »

5) Cicéron, Verrines, II, 5, 31 (81) (70 av. J.-C.)

Hic dies aestiuos praetor populi Romani, custos defensorque prouinciae, sic uixit ut muliebria cotidie conuiuia essent, uir accumberet nemo praeter ipsum et praetextatum filium - etsi recte sine exceptione dixeram uirum, cum isti essent, neminem fuisse. Non numquam etiam libertus Timarchides adhibebatur, mulieres autem nuptae nobiles praeter unam mimi Isidori filiam, quam iste propter amorem ab Rhodio tibicine abduxerat. {Erat} Pipa quaedam, uxor Aeschrionis Syracusani, de qua muliere plurimi uersus qui in istius cupiditatem facti sunt tota Sicilia percelebrantur; erat Nice, facie eximia, ut praedicatur, uxor Cleomeni Syracusani.

242 Les deux épouses sont Nicé et Pipa.

243 Vêtement des esclaves et du petit peuple indigne d'un grand chef. Voir CIC., Verr., IV, 54.

244 Les survivants de l'armée de Spartacus s'étaient réfugiés à Tempsa ville du Bruttium juste en face de Valentia.

« C'est là que, pendant les journées d'été, le préteur du Peuple romain, le gardien et le défenseur de la province, passait sa vie en des banquets où tous les jours il n'y avait que des femmes, où pas un homme ne se couchait sauf lui et son fils encore vêtu de la prétexte ; et encore, puisqu'il n'y avait qu'eux, j'avais bien raison de dire, sans faire d'exception, qu'il n'y avait pas d'homme du tout. Parfois on allait jusqu'à admettre l'affranchi Timarchide. Or ces femmes étaient mariées, de bonne famille, hormis une, la fille du mime Isidore, que Verrès par amour avait enlevée à un joueur de flûte rhodien ; il y avait la femme d'Aeschrion de Syracuse, une certaine Pipa, fameuse dans la Sicile tout entière par beaucoup de vers dont la passion de Verrès fait le sujet ; il y avait Nicé, vantée comme une merveille de beauté, femme du Syracusain Cléomène. »

COMMENTAIRE :

La mime Tertia apparaît à cinq reprises dans une seule et même source, le discours prononcé par Cicéron contre Verrès. L'utilisation que fait Cicéron du personnage de Tertia dans les *Verrines* ne peut que rappeler celle qu'il fait de Cythéris dans les *Philippiques*. Il s'agit en effet de décrédibiliser un adversaire politique par sa liaison scandaleuse avec une actrice. Tertia incarne le goût pour les plaisirs de Verrès, goût qui le détourne de ses devoirs de préteur. Ainsi, l'évocation de Tertia s'accompagne de la description d'un Verrès qui se consacre essentiellement à des banquets et des divertissements²⁴⁵, qui délaisse ses devoirs civiques et militaires²⁴⁶ et qui ne respecte pas les codes vestimentaires et de conduite lors de ses apparitions publiques²⁴⁷. Il est présenté comme indigne de sa fonction et même de son statut d'homme libre et la présence de Tertia participe à cette indignité. Comme Cythéris, Tertia dispose, de par sa liaison avec un homme puissant, d'un pouvoir et d'une influence démesurés pour une femme de son rang. Cicéron précise qu'elle est la personne ayant le plus d'influence (*auctoritas*) auprès de Verrès²⁴⁸. Elle est également, comme Cythéris, l'objet d'honneurs dont elle est, par sa profession, indigne. Les femmes respectables qui entourent Verrès s'offensent de la place que l'actrice occupe²⁴⁹. On retrouve, comme dans les *Philippiques*, l'évocation d'une exhibition scandaleuse de l'actrice au milieu d'individus d'un rang bien supérieur²⁵⁰. Cicéron semble affirmer que les détournements de fonds dont se rend coupable Verrès sont d'autant plus graves qu'ils servent à enrichir une « courtisane » (*turpius meretrici dedit*)²⁵¹. L'argent public est ainsi souillé par cet usage indigne. Le contexte est cependant quelque peu différent puisque Tertia n'est pas la seule complice des débauches de Verrès et que les relations de celui-ci avec des femmes honorables et mariées comme Pipa et

245 CIC., *Verr.*, II, 5, 13 (31) ; 31 (81).

246 CIC., *Verr.*, II, 5, 13 (31) ; 16 (40).

247 CIC., *Verr.*, II, 5, 13 (31) ; 16 (40) ; 31 (81).

248 CIC., *Verr.*, II, 3, 34 (78).

249 CIC., *Verr.*, II, 5, 13 (31).

250 CIC., *Verr.*, II, 5, 13 (31) ; 16 (40).

251 CIC., *Verr.*, II, 3, 36 (83).

Nicé sont sans doute encore plus scandaleuses que celles qu'il entretient avec l'actrice²⁵².

Si Cicéron utilise le personnage de Tertia à des fins politiques dans une démarche dont le biais a été mis en évidence, il n'en transmet pas moins un certain nombre d'informations sur cette femme. Tertia est qualifiée de *mima* et il n'y a aucune raison de ne pas prendre en compte cette information, même si elle n'apparaît qu'une fois²⁵³. En revanche, Cicéron revient beaucoup plus fréquemment sur les origines familiales de Tertia et la manière dont elle fut enlevée par Verrès à son époux²⁵⁴. Il s'agit évidemment ici de rappeler la conduite indigne du préteur. Ce qui nous intéresse, c'est que Tertia était elle-même la fille d'un mime vraisemblablement connu puisque Cicéron évoque son nom, Isidore, à plusieurs reprises comme s'il s'agissait d'une référence maîtrisée par son auditoire²⁵⁵. Tertia a donc sans doute été formée par son père ou au sein de la troupe de celui-ci. Cicéron nous apprend également qu'elle était mariée à un joueur de flûte (*tibicen*) rhodien. On peut imaginer que l'homme faisait partie de la troupe d'Isidore, puisqu'on sait que les *tibicines* intervenaient dans les spectacles du théâtre²⁵⁶. Ces artistes semblent être des artistes locaux car la profession et l'origine sociale de Tertia sont bien connues des élites locales et parce que Cicéron précise que Verrès emmena Tertia en quittant la province, ce qui suppose qu'il l'avait rencontrée sur place²⁵⁷. On a en tout cas ici un des exemples les plus concrets de mariage entre artistes et de transmission familiale des techniques artistiques. Notons enfin que Cicéron qualifie Tertia de « courtisane » (*meretrix*), ce qu'il ne fait à aucun moment pour Cythéris. Il est difficile de tirer de cette remarque une conclusion catégorique. L'usage de ce terme traduit ou bien une réalité sociale, les *mimae* s'adonnant parfois à la prostitution, ou bien la volonté de Cicéron d'assimiler les cadeaux de Verrès prélevés sur l'argent public au salaire d'une prostituée, ou bien l'amalgame que l'on perçoit ailleurs dans les sources latines entre ces deux professions indignes²⁵⁸. Les trois interprétations sont recevables et ne s'excluent pas nécessairement.

252 CIC., *Verr.*, II, 5, 31 (81).

253 CIC., *Verr.*, II, 3, 36 (83).

254 CIC., *Verr.*, II, 3, 34 (78) ; 5, 12 (31) ; 16 (40) ; 31 (81).

255 CIC., *Verr.*, II, 3, 34 (78) ; 5, 12 (31) ; 31 (81).

256 Voir chapitre 1, lexique, article « *Tibicina* ».

257 CIC., *Verr.*, II, 5, 12.

258 PLIN., *Ep.*, 97, 8 ; LACT., *Inst.*, I, 20, 10.

55) *Thalassia, mima*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 930 ; SPRUIT 1966, n° 188 ; TREGGIARI 1981, 63 ; SOLIN 1982, 975 ; LEPPIN 1992, 304-305 ; FERTL 2005, 196 ; GREGORI 2011, 188-189 ;197.

SOURCES : *CIL*, VI, 10112 ; *EDR*, 107456.

Contexte de découverte : Inscription retrouvée à Rome, contexte précis inconnu.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Noms).

Texte :

Thalassiae, / mimaē, / C(ai) Pisonis <:servae> ; / Nothi <:uxori> / speciariae / contubern(ali) / bene merenti.

COMMENTAIRE :

L'inscription funéraire de la *mima*, Thalassia, soulève quelques difficultés. Leppin insiste sur le fait que l'inscription n'est pas parfaitement connue dans son intégralité et que le nom de Thalassia a vraisemblablement été transmis sous une forme erronée. Le terme *speciaria* est difficile à interpréter ; la dernière édition du *Gaffiot* traduit *speciaria* par épicière mais ne propose comme référence que ce document. D'un autre côté, le masculin *speciarius* n'est pas attesté. L'inscription étant perdue, on peut éventuellement imaginer une erreur de lecture du texte ; l'éditeur aurait pu lire *speciariae* au lieu de *speclariae* qui serait issu du masculin *specularius*. Ce terme, mieux attesté, désigne celui qui travaille le verre. On comprend mal ici l'usage du féminin alors que le terme, par sa position dans la phrase, semble davantage qualifier le dédicant, un certain Nothus. Ce dernier se présente comme le *conturbenali* de Thalassia. Le terme *contubernali* désigne le compagnon au sens d'une « relation quasi maritale »²⁵⁹. Il concerne essentiellement des individus de rang ou d'origine servile. Pour des individus de même sexe, il peut également désigner le compagnon au sens de « frère d'armes » dans l'armée ou de co-affranchi. Thalassia était esclave d'un C. Pison. Selon Leppin, la formulation pourrait faire penser à une datation postérieure à 100 ap. J.-C. mais, l'inscription ayant été mal transmise, cet argument est fragile. Pour Solin par ailleurs, le *cognomen* Pison fait penser à une datation tibéro-néronienne.

259 TREGGIARI 1981, 42.

*56) Thelxis, *cantrix*

BIBLIOGRAPHIE : TREGGIARI 1976, 91 et 104 ; BODEL – TRACY 1997, 205 ; CARUSO 2008, 1418-1419 ; VINCENT 2011, CMC 212 ; KATZ 2014, 48-52 (Photos).

SOURCES : *CIL*, VI, 37783 ; *ILS*, 9347 ; *EDR*, 145114.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome au delà de la *via Salaria* vers 1906.

Description : Plaque colombarie en marbre brisée du côté droit. Hauteur : 37,00 cm ; Largeur : 115,00 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à New York, *New York University*, *Department of Classics*, inv. NY.NY.NYU.L.42.

Datation : Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et archéologie).

Texte :

*Thelxis Cottia, v(iva) Chelys Cottiae*²⁶⁰ [- - -] / *sorores gemellae / amantissimae* [- - -] / *cantrices carae utraeque sue*[is- - -]

COMMENTAIRE :

L'histoire compliquée de ce document en partie perdu a été précisément expliquée par Philip Katz dans l'ouvrage de Micheal Peachin sur les inscriptions grecques et latines de l'université de New York. Il s'agit de l'inscription funéraire de deux sœurs jumelles qui exerçaient la profession de chanteuse. L'inscription a été réalisée par Chelys²⁶¹ pour sa sœur Thelxis et elle-même. Un *V* a en effet été inséré avant le nom Chelys pour indiquer que celle-ci a survécu à sa sœur. Le statut des deux sœurs a été abondamment discuté en raison de leur onomastique qui pose quelques difficultés d'interprétation. L'édition du *CIL* VI de 1933 propose de corriger le nominatif *Cottia* juste après le nom de Thelxis en un génitif, *Cottiae*, et de sous entendre ici, comme après « *Chelys Cottiae* », la précision « (*scil. serva*) ». Les deux sœurs seraient ainsi les esclaves d'une certaine Cottia, probablement membre de la famille d'A. Cottius, proconsul d'Espagne sous Auguste²⁶². Cependant, Susan Treggiari et Carlotta Caruso rejettent cette correction qui ne se justifie aucunement par l'état de la pierre et estiment que l'emploi de deux cas différents indique que les deux sœurs n'avaient pas le même statut. Thelxis serait donc une affranchie. Mais Katz s'oppose également à cette

260 Cette première ligne de l'inscription a fait l'objet de corrections et d'intégrations variées qui sont liées à l'interprétation du texte. On évoquera donc ces différentes propositions dans le commentaire.

261 Voir n° 12.

262 *PIR*² A 1549. Il pourrait s'agir de Cottia Galla (RAEPSAET CHARLIER 1987, 266 n° 298).

interprétation car, dans ce cas, le gentilice *Cottia* se trouverait placé après le *cognomen* *Thelxis*, ce qui n'est pas usuel. Il préfère imaginer que la ligne a été organisée en chiasme : ainsi, le génitif *Cottiae* dépendrait du nominatif *Thelxis*. À sa mort, Thelxis aurait donc été de statut servile, tandis que sa sœur, Cottia Chelys, aurait été affranchie par la suite. Cette interprétation bien que syntaxiquement compliquée a l'avantage d'expliquer pourquoi les deux sœurs n'avaient pas le même statut. Katz conclut cependant en affirmant qu'aucune certitude n'est possible sur ce sujet. Thelxis porte un nom grec qui n'est cependant pas attesté ailleurs. Il fait à la fois référence à la muse *Θελξίνον* et à la sirène *Θελξιέπεια*²⁶³. Les deux sœurs se produisaient probablement dans le contexte privé de la *domus* des *Cottii*, sans doute notamment lors de banquets.

263 Voir les articles *Θελξίνον* et *Θελξιέπεια* dans *Thes. Ling. Graec.*, IV, 281 s.v. et SOLIN 1982, 510.

57) Heria Thisbe, *monodiaria*

BIBLIOGRAPHIE : LEPPIN 1992, 245 ; 306 ; CALDELLI 1993b, 33 ; MALASPINA 2003, 373 ; 381 ; SOLIN 2003 ; CARUSO 2008, 1423 ; KOLB – FUGMANN 2008, 214-217 ; VINCENT 2011, CMC 58 ; CALDELLI – RICCI 2013, 21 ; 31 (Photo fig. 2).

SOURCES : *CIL*, VI, 10120, cf p. 3906 ; *SupplIt Imagines - Roma* 01, 0118 ; *ILS*, 5232 ; *EDR*, 107460.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome.

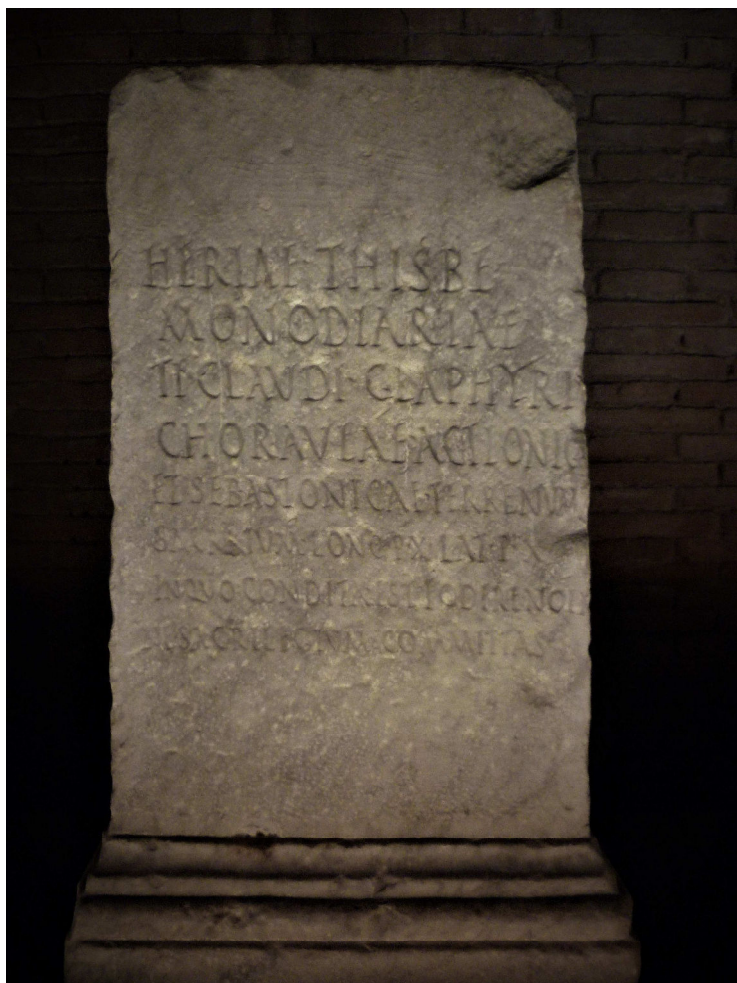
Description : Autel en marbre. Hauteur : 69,00 cm ; Largeur : 32,00 cm ; Hauteur des lettres : 1,50-3,00 cm. *Urceus* et patère sur les flancs. Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Musei Capitolini*, NCE 475.

Datation : Deuxième tiers du I^{er} siècle ap. J.-C. (Paléographie et noms).

Texte :

*Heriae Thisbe, / monodiariae/ Ti(beri) Cláudi Glaphyri, / chorauláe Actionic[ae] / et
Sebastonicáe, terrenum / sacratum long(um) p(edes) X, lat(um) p(edes) X, / in quo
condita est; fodere noli / ne sacrilegium committas.*



COMMENTAIRE :

Cette stèle funéraire délimitait l'espace funéraire sacré réservé à la *monodiaría* Heria Thisbe, vraisemblablement épouse de Ti. Claudius Glaphyrus. Bien que le terme *choraulae* soit employé au féminin, la plupart des commentateurs²⁶⁴ estime qu'il qualifie Ti. Claudius Glaphyrus plutôt qu'Heria Thisbe. Claudius Glaphyrus était donc un joueur de flûte qui accompagnait les chœurs sur scène²⁶⁵. C'est donc lui et non Heria Thisbe qui participa et remporta les *Actia* de Nicopolis et les *Sebasta* de Naples. Son onomastique suggère qu'il reçut la citoyenneté sous Tibère ou sous Claude, ce qui permet de préciser la datation de l'inscription. Heria Thisbe était, pour sa part, une chanteuse soliste qui se produisait également vraisemblablement sur scène²⁶⁶. Son statut social est incertain, même s'il s'agissait vraisemblablement d'une ingénue. La relation qui liait les deux artistes n'est pas explicitée. Cependant, Caldelli et Ricci intègrent sans hésitation le terme *uxor* après la mention au génitif de Ti. Claudius Glaphyrus et de ses victoires. En effet, la tombe semble être celle d'Heria Thisbe uniquement, puisque l'adjectif *conditus* est au féminin dans l'expression *in quo condita est*. Glaphyrus n'étant pas présenté comme le dédicant, la seule raison de son évocation dans l'inscription funéraire de la défunte repose sur ses liens éventuels avec celle-ci. Pour Caldelli et Ricci, les victoires de Glaphyrus sont source d'orgueil pour son épouse, ce qui explique qu'elles soient mentionnées dans l'inscription funéraires de celle-ci. Dans tous les cas, cette épitaphe témoigne des liens qui se nouaient dans les milieux artistiques. Il existe une seule autre *monodiaría* connue²⁶⁷.

264 CARUSO 2008, 1423 ; VINCENT 2011, CMC 58 ; CALDELLI – RICCI 2013, 21.

265 Voir chapitre 1, lexique, article « *Choraule* ».

266 Voir chapitre 1, lexique, article « *Monodiaría* ».

267 Voir n° 34.

58) Thyas, *saltatrix*

BIBLIOGRAPHIE : BONARIA 1965a, 951 ; SPRUIT 1966, n° 193 ; PROSPERI VALENTI 1985, 78 ; LEPPIN 1992, 306 ; FERTL 2005, 197.

SOURCES : *CIL*, VIII, 12925 ; *ILS*, 5260.

Contexte de découverte : Inscription trouvée vers 1880 à proximité des citernes de la Malga sur le territoire de Carthage dans une zone funéraire située au nord-ouest.

Description : Inscription funéraire.

Lieu de conservation : Inconnu.

Datation : /

Texte :

Thyas saltatrix / Metiliae Rufinae (scil. serva) / vixit annis XIII / Thalamus sponsae suae

COMMENTAIRE :

Cette inscription funéraire est celle d'une jeune *saltatrix* de quatorze ans appelée Thyas. Il s'agit vraisemblablement de l'esclave de Metilia Rufina²⁶⁸. Le fait que le nom de cette dernière soit explicité implique vraisemblablement que cette femme était de rang social élevé. L'inscription a été commanditée par l'époux de Thyas, un certain Thalamus, lui aussi probablement de rang servile.

268 *PIR*² R 136.

59) Thymélé

BIBLIOGRAPHIE : SPRUIT 1966, n° 194 ; COURTNEY 2013 (1980), 74 ; 232 ; 364 ; LEPPIN 1992 ; 306 ; FERTL 2005, 197-198.

SOURCES : MART., I, 4 ; JUV., I, 30-36 ; VI, 60-81 ; VIII, 183-210 ; *Schol. IUV.*, I, 35-36.

Textes :

1) Martial, *Épigrammes*, I, 4 (fin du I^{er} siècle ap. J.-C.)

*Contigeris nostros, Caesar, si forte libellos,
Terrarum dominum pone supercilium.
Consuevere iocos uestri quoque ferre triumphi,
Materiam dictis nec pudet esse ducem.
Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum,
Illa fronte precor carmina nostra legas.
Innocuos censura potest permittere lusus:
Laschiua est nobis pagina, uita proba.*

« S'il arrive, César, que ta main s'approche de mes petits volumes, déride ce front qui gouverne le monde. Vos triomphes eux-mêmes ont coutume de tolérer les plaisanteries et un général ne rougit pas de fournir matière à des bons mots. L'air dont tu regardes Thymélé et le mime Latinus, daigne le prendre pour lire mes vers. Un censeur peut autoriser d'innocents badinages : ma page est libertine, mais ma vie est honnête. »

2) Juvénal, *Satires*, I, 30-36 (I^{er}-II^e siècles ap. J.-C.)

*Nam quis iniquae
Tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se,
Caussidici noua cum ueniat lectica Mathonis
Plena ipso? post hunc magni delator amici,
Et cito rapturus de nobilitate comesa
Quod superest, quem Massa timet, quem munere palpat
Carus, et a trepido Thymele summissa Latino?*

« Qui est assez résigné aux iniquités de Rome, assez bronzé pour se contenir, quand apparaît la litière neuve de l'avocat Mathon, le délateur d'un illustre ami, tout prêt à gruger les restes de notre noblesse bien entamée, celui que Massa redoute, que Carus essaie d'amadouer avec des cadeaux, et auquel Latinus en panique dépêche subrepticement Thymélé ? »

Scholies :

3) Vetius, *Scholies de Juvénal*, I, 35

Quem Massa Timet: Massa morio fuisse dicitur, Carus mimus: Latinus vero, actor mimicus. Hi omnes Neronis fuerunt liberti, et deliciae Augustis: sed et nequissimi delatores. Latinus tamen mimus, quasi conscius adulterii Messalinae uxoris Neronis ab ipso occisus est. Massa autem et Carus Heliodoro deferente occisi sunt: cuius futuram delationem ita metuebant, ut ei munera darent. Nam Latinus mimus Thymelem mimam summittebat ad mitigandum.

« Celui que Massa Redoute. On dit que Massa fut un bouffon, Carus un mime : Latinus était sans aucun doute acteur de mime. Ceux-ci furent tous des affranchis de Néron et sources de plaisir pour les empereurs mais aussi de très pernicious délateurs. Le mime Latinus cependant, sous prétexte qu'il était complice du crime d'adultère de Messaline la femme de Néron, a été tué par celui-ci. En revanche, Massa et Carus ont été tués sur dénonciation d'Heliodorus : ils craignaient tellement la future délation de celui-ci qu'ils

donnèrent des présents. Ainsi, le mime Latinus envoyait la mime Thymélé à celui qui devait être apaisé. »

4) Grangaeus, Scholies de Juvénal, I, 36.

Tymele: Non vera Thymele, sed aliqua ex matronis Romanis, cuius personam sustinuerat in scena Thymele, cum submitteretur adultero, cuius partes agebat Latinus mimus. Dicit igitur eiusmodi matronam munere palpare solitam hunc Regulum delatorem, ne ipsam at adulteram ad Imperatorem deferret.

« *Tymele*. Il ne s'agit pas de la vraie Thymélé, mais de l'une des matrones romaines dont Thymélé incarnait le rôle sur scène, au moment où elle s'abandonne à son complice d'adultère dont le mime Latinus jouait le rôle. Il dit donc d'une certaine manière qu'une matrone avait l'habitude d'apaiser le délateur Regulus par des présents afin qu'il ne la dénonçât point comme adultère à l'empereur. »

5) Juvénal, Satires, VI, 60-66 (I^{er}-II^e siècles ap. J.-C.)

*Porticibusne tibi monstratur femina uoto
digna tuo? cuneis an habent spectacula totis
quod securus ames quodque inde excerpere possis?
chironomon Ledam molli saltante Bathyllo
Tuccia uesicae non imperat, Apula gannit,
65 sicut in amplexu, subito et miserabile longum ;
attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit.*

« Est-ce que sous nos portiques on te montrera une femme digne que tu la souhaites ? Tous les gradins de nos théâtres t'en offrent-ils une seule que tu puisses aimer sans crainte et choisir en un tel endroit ? Quand avec des gestes lascifs, Bathylle se met à danser la Léda, Tuccia n'est plus maître de ses sens ; Apula exhale soudain de longs soupirs plaintifs, comme dans l'étreinte ; Thymélé est muette d'attention : comme si elle était novice encore, Thymélé fait son éducation. »

6) Juvénal, Satires, VIII, 183-210 (I^{er}-II^e siècles ap. J.-C.)

*Quid si numquam adeo foedis adeoque pudendis
utimur exemplis, ut non peiora supersint?
consumptis opibus uocem, Damasippe, locasti
sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli.
Laureolum uelox etiam bene Lentulus egit,
iudice me dignus uera cruce. nec tamen ipsi
ignoscas populo; populi frons durior huius,
qui sedet et spectat triscurria patriciorum,
Planipedes audit Fabios, ridere potest qui
Mamercorum alapas. Quanti sua funera uendant
quid refert? uendant nullo cogente Nerone,
nec dubitant celsi praetoris uendere ludis.
finge tamen gladios inde atque hinc pulpita poni,
quid satius? mortem sic quisquam exhorruit, ut sit
zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi ?
res haut mira tamen citharoedo principe mimus
nobilis.*

« Mais quoi ? J'ai beau citer des traits honteux et répugnants, il en reste de pire encore. Ayant mangé ton bien, Damasippe, tu as loué ta voix à la scène mimique pour jouer le Fantôme criard de Catulle. Agile, Lentulus aussi a joué, et bien joué, Lauréolus, digne, à mon sens, d'être véritablement mis en croix. Mais, d'ailleurs, le public, non plus, n'a pas d'excuse ; ce public, il a le front plus éhonté encore, lui qui reste assis à contempler les triples bouffonneries de ces patriciens, à écouter des Fabii jouant sans chaussures, et qui peut rire des soufflets reçus par Mamercii. À quelque prix qu'ils se vendent, cadavres

vivants, qu'importe ? Ils se vendent sans qu'aucun Néron les y force, ils n'hésitent pas à le faire pour les jeux du prêteur assis sur son siège élevé. Suppose pourtant qu'on ait mis d'un côté les épées menaçantes, de l'autre les tréteaux : quel parti vaut mieux ? Quelqu'un a-t-il jamais redouté la mort au point de se faire le jaloux de Thymélé ou le collègue du stupide Corinthus ? Mais rien d'étonnant, quand le prince est citharède, qu'un noble soit mime. »

COMMENTAIRE :

Thymélé est un personnage qui apparaît uniquement dans la littérature satirique de la fin du I^{er} siècle ap. J.-C. et, plus précisément, dans les *Satires* de Juvénal et les *Épigrammes* de Martial. Il n'est pas aisé de tirer de cette documentation des informations précises sur ce personnage. Thymélé est cependant fréquemment citée avec un certain Latinus, dont on sait par d'autres sources qu'il s'agissait d'un acteur de mime se produisant à l'époque de Domitien. Les différents documents étant assez complexes d'interprétation, il convient de les analyser l'un après l'autre. L'épigramme de Martial ne pose pas de problème : l'auteur implore César de lire ses vers avec la même légèreté et le même esprit de distraction et d'humour avec lequel il « regarde » (*spectat*) Latinus et Thymélé. La performance des deux artistes est donc visuelle et relève d'un registre léger, humoristique, proche de ce qu'on imagine être le registre du mime. Le nom utilisé pour qualifier Latinus est *derisior*, qui désigne généralement le moqueur, le bouffon, le parasite²⁶⁹.

L'extrait de la première satire de Juvénal demande plus d'explications. Dans cette satire, l'auteur explique que ce sont les comportements risibles et critiquables de ses contemporains qui l'ont poussé à se consacrer à la satire. Dans ce passage plus précisément, il évoque la figure du délateur à travers l'exemple de l'avocat Mathon qui se serait récemment enrichi par la délation d'un ami. Autour de sa personne, les intrigants et les individus aux comportements coupables s'agitent pour tenter de l'amadouer et de rester dans ses grâces. Un certain Carus lui aurait ainsi envoyé des cadeaux, et Latinus lui aurait « envoyé » Thymélé. L'interprétation de ces vers nécessite de comprendre les références de Juvénal. Certains scholiastes ont proposé d'identifier certains des personnages cités par Juvénal dans ce passage. Vetus affirme ainsi que Carus et Latinus étaient des acteurs de mime et que tout deux, avec Massa, étaient des affranchis de Néron et participaient au plaisir de la famille impériale. Ils auraient cependant été victimes des délateurs. Latinus aurait été accusé d'adultère avec Statilia Messalina, dernière épouse de Néron, et condamné à mort par ce dernier. Carus et Massa auraient également été tués dans un contexte similaire. Ainsi, dans

269 PLAUT., *Cap.*, 71 ; HOR., *S.*, I, 18, 11.

cette satire, selon Vetus, c'est pour tenter d'empêcher leur future délation que Carus envoie des cadeaux au délateur. Et c'est pour cette même raison que Latinus envoie Thymélé pour l'adoucir. On remarque que Vetus utilise également le terme *mima* pour qualifier Thymélé.

Le problème est que Latinus semble avoir vécu à l'époque de Domitien. En effet, Suétone nous apprend qu'il était présent à la cour de Domitien où il semble jouer lui-même un rôle de délateur²⁷⁰. Un autre scholiaste affirme également, à propos d'un tout autre vers, que l'*archimimus* Latinus fit partie des délateurs à la cour de Domitien²⁷¹. Pour Grangaeus, l'interprétation de Vetus concernant Carus est douteuse. Il souligne qu'un personnage du même nom est mentionné par Pline dans une de ses lettres comme un délateur qui aurait eu l'intention de l'accuser auprès de Domitien²⁷². On peut imaginer que Juvénal ait choisi volontairement dans ce passage des délateurs comme victimes potentielles de délation de manière à montrer que les délateurs sont loin d'être irréprochables, que leur influence auprès du Prince peut tourner et que le jeu de la délation est donc à double tranchant. À propos de Thymélé, Grangaeus nous fournit des informations précises et essentielles. Selon lui, il ne faut pas voir dans cette évocation la véritable Thymélé, mais un des personnages de matrone romaine que celle-ci avait l'habitude d'incarner au théâtre dans des scènes d'adultère. Le mime Latinus représenterait également son rôle de personnage adultère qui envoie la matrone pour amadouer le délateur afin qu'il ne le dénonce pas.

Courtney, dans son commentaire des *Satires* de Juvénal, suggère de s'intéresser davantage au personnage de Latinus pour comprendre le passage²⁷³. Selon lui, Latinus est un acteur de mime spécialisé dans le rôle du *stupidus*, le mari jaloux. Cette interprétation semble contradictoire avec la situation décrite dans cette satire où Thymélé est envoyée « par un Latinus inquiet » (*trepido...Latino*) et non « à un Latinus jaloux ». S'appuyant sur un commentateur précédent, Courtney propose de remplacer *et* par *ut* dans le dernier vers ; Carus serait alors comparé à Thymélé qui, jouant la femme adultère dans un mime, est envoyée par son amant avec des cadeaux auprès de son mari jaloux, Latinus, pour apaiser ses soupçons. Cependant un autre extrait de Juvénal relatif à Latinus ne laisse aucun doute sur le rôle incarné par ce dernier dans les mimes. Évoquant un adultère notoire (*moechorum notissimus*), Juvénal le compare à Latinus qui, menacé de mort s'il venait à être découvert en plein

270 SUET., *Dom.*, 15, 3.

271 *Schol.* JUV., IV, 53.

272 PLIN., *Ep.*, VII, 27, 15.

273 COURTNEY 2013 (1980), 74.

adultère, se cache dans des coffres²⁷⁴. La scène semble faire référence à une scène de théâtre bien connue. Latinus ne jouait donc pas les maris jaloux mais les amants. Par ailleurs, deux épigrammes de Martial évoquent les soufflets retentissant que Latinus avait l'habitude de donner à son collègue Panniculus qui semble donc incarner le *stupidus*²⁷⁵.

Dans sa sixième satire, Juvénal s'en prend aux femmes romaines et déplore l'impossibilité de trouver, à Rome, une honnête épouse. Dans le passage qui nous intéresse, il déconseille vivement d'en chercher une au théâtre, en réponse sans doute aux recommandations d'Ovide²⁷⁶. Dans cette satire, les femmes qui assistent aux spectacles paraissent parfaitement incapables de contrôler le désir que suscite la danse lascive du danseur Bathylle. Parmi les femmes qui assistent à cette performance, Thymélé occupe une position spécifique puisque selon Juvénal, elle ne se contente pas d'observer avec passion le danseur, mais elle se forme, elle apprend (*discite*). Thymélé est elle-même une artiste et elle ne se retrouve en position de spectatrice que parce que, novice par rapport à un danseur comme Bathylle, elle doit encore s'améliorer dans sa technique artistique. Ce qui est intéressant, c'est que nous avons là à la fois un rapprochement entre deux arts distincts, le mime et la pantomime, mais également l'expression d'une hiérarchie. La mime apprend du pantomime. La démarche de Juvénal consiste évidemment à tourner en dérision ces deux arts. Car la technique qu'apprend ici Thymélé est celui d'une danse lascive, presque érotique ou en tout cas fort suggestive puisqu'elle provoque le désir incontrôlable des spectatrices. Or Thymélé, en tant qu'actrice de mime spécialisée dans les scènes d'adultère, devait, elle-même, maîtriser des techniques scéniques particulièrement suggestives²⁷⁷, d'ailleurs jugées vulgaires par la plupart des auteurs²⁷⁸. Alors que la pantomime semble considérée comme un genre plus noble²⁷⁹, Juvénal s'en prend ici aux deux genres à la fois, rappelant l'infériorité du mime par rapport à la pantomime, mais établissant cette hiérarchie sur le caractère sensuel et érotique de ces techniques artistiques.

Enfin, dans sa huitième satire, Juvénal s'en prend cette fois à l'aristocratie romaine dont les mœurs se dégradent. Dans le passage cité, il est question des nobles qui se produisent dans les spectacles. Ainsi, les noms utilisés par Juvénal font tous références plus ou moins explicitement à des membres des grandes familles romaines. Courtney, dans son commentaire

274 JUV., VI, 41-44.

275 MART., 2, 72-73 ; 5, 61.

276 OV., *Ars Am.*, I, 89-134.

277 COURTNEY 2013 (1980), 232.

278 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ». ?

279 Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

de cette satire, explique que Damasippe est par exemple un nom porté à la fois chez les *Iunii* et chez les *Licinii*, que Mamercus est un ancêtre des *Aemili* et que les *Fabii* semblent être une famille en disgrâce sous Néron²⁸⁰. Ces individus semblent se produire dans des mimes. En effet, il est question du *Laureolus* de Catulle, mimographe déjà connu sous Caligula, dans lequel était représentée la mise en croix d'un brigand de ce nom²⁸¹. Par ailleurs, Fabius est dit *planipedes*, « sans chaussures », ce qui semble être une caractéristique des acteurs de mimes²⁸². Enfin, Mamercus semble interpréter le rôle du *stupidus*, le mari jaloux qui reçoit des soufflets sous les rires du public. À la fin de l'extrait, Juvénal conclut que même la mort est préférable à l'humiliation qui consiste à jouer le *zelotypus Thymele*. L'expression construite sur un terme grec sans équivalent latin qui signifie littéralement « mari jaloux de Thymélé » pourrait, selon Courtney, être une phrase de théâtre. L'usage de cette expression confirme que Thymélé avait pour habitude de jouer les femmes adultères. La conclusion de Juvénal selon laquelle il n'est pas étonnant, lorsque le Prince est citharède, qu'un noble soit mime, confirme que les spectacles décrits sont des spectacles de mimes.

280 COURTNEY 2013 (1980), 361-364.

281 MART., *Spect.*, 7 ; 5, 30, 3 ; JUV., XIII, 111 ; SUET., *Cal.*, 1, 36 ; TER., *Adu. Valent.*, 14.

282 SEN., *Ep.*, VIII, 8.

60) Claudia Toreuma

BIBLIOGRAPHIE : ZACCARIA 1994, 88 ; ZAMPIERI 2000 ; FERL 2005, 198 ; BASSIGNANO 2016, 204-205.

SOURCES : *CIL*, V, 2931 ; *CLE*, 996 ; *AE*, 2000, 616 ; *EDR*, 148922.

Contexte de découverte : Inscription trouvée en 1821 à Padoue, au lieu-dit la Mandria à environ trois kilomètres de la porte *Santa Croce*.

Description : Colonne funéraire fusiforme. Hauteur : 145,00 cm ; Diamètre : 40,00 cm. Taille des lettres : 1,50 cm-4,50 cm. Le premier tiers de la colonne est occupé par une longue couronne de feuilles d'acanthé. Sur le deuxième tiers de la colonne est inscrite l'épigramme funéraire. Au dessus de l'épigramme, entre deux bordures, une élégante frise d'acanthé encadre la colonne. Sur cette frise est fixée une table rectangulaire en marbre sur laquelle sont inscrits, en caractères supérieurs, l'onomastique et l'âge de la défunte. Au dessus de la frise, au sommet de la colonne, également en caractère supérieur, est inscrite l'invocation aux dieux Mânes.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Padoue, *Musei Civici, Museo Archeologico*, inv. 253.

Datation : Entre 40 ap. J.-C. et 54 ap. J.-C. (Noms et reliefs).

Texte :

Dis Manibus // Claudia[e] / Ti(beri) Augusti !(ibertae) / Toreumae / annor(um) XVIII. // Hac ego bis denos nondum / matura per annos, / condor humo, multis nota, / Toreuma, iocis ; / exiguo vitae spatium feliciter / acto, / effugi crimen, longa senecta, / tuum.

Traduction : À partir de la traduction de Zampieri.

« Aux dieux Manes.

À Clauia Toreuma affranchie de Tibère Auguste, 19 ans.

En ce lieu, moi qui n'avais pas encore vingt ans, je suis enterrée ; moi Toreuma je suis connue pour de nombreux jeux. Ayant traversée heureuse cette brève période de la vie, j'ai échappée à tes insultes, longue vieillesse. »

COMMENTAIRE :

Selon Zampieri, Claudia Toreuma est une affranchie de Tibère qui mourut sous Claude comme semble l'indiquer le style élégant de la colonne et de ses reliefs. Bassignano estime plus vraisemblable de considérer que Toreuma fut l'affranchie de Claude. Elle vécut dix-neuf ans. Ce qui permet d'en faire une professionnelle des spectacles est l'expression « *multis nota iocis* », employée dans son épigramme funéraire et que l'on traduit littéralement

par « connue pour de nombreux jeux ». L'emploi du terme *iocis* implique pour tous les commentateurs depuis le XIX^e siècle une profession reposant sur une performance spectaculaire. Ils se sont en revanche opposés sur la nature de cette performance : Toreuma était-elle une jongleuse, une danseuse ou éventuellement une mime ? Le terme *iocus* désigne littéralement la plaisanterie, l'amusement. On le trouve parfois utilisé plus spécifiquement dans le contexte de *ludi scaenici*, notamment dans l'œuvre de Valère Maxime où l'expression *priscum morem iocorum*, « la vieille tradition des divertissements », est employée pour qualifier la mise à nue des *mimae* (*mimae nudarentur*) sur scène lors des *Floralia*²⁸³. Sénèque utilise également ce terme dans le même contexte à travers l'expression *Florales iocos nudandarum meretricum*²⁸⁴. Stace évoque les *spectacula* et les *ioci licentes* donnés par l'empereur à l'occasion de l'inauguration de l'amphithéâtre flavien. Tite-Live l'utilise à deux reprises pour qualifier les plaisanteries que se lancent traditionnellement les acteurs d'atellanes²⁸⁵. Enfin, Cicéron qualifie de *iocationes* les spectacles scéniques, et plus particulièrement les spectacles de mime, donnés par son ami Papirius Petus. La formulation de Cicéron semble d'ailleurs sous-entendre qu'il emploie ce terme pour qualifier les spectacles de Papirius précisément parce que celui-ci a choisi de produire des mimes plutôt que des atellanes. Le *iocus* semble en tout cas fondamentalement reposer sur la parole, ce qui explique que Zampieri choisisse de voir en Toreuma une mime plutôt qu'une danseuse ou une jongleuse. C'est également la conclusion à laquelle arrive Bassignano dans sa synthèse récente. L'adjectif *nota* confirme l'idée que cette affranchie impériale était connue du grand public.

283 VAL. MAX., II, 10, 8.

284 SEN., *Ep.*, XVI, 97, 8.

285 LIV., VII, 2. L'atellane est un genre théâtral pris en charge par des jeunes gens amateurs, reposant essentiellement sur l'improvisation et qui disparaît à l'époque impériale (DUPONT 1985, 292-296).

61) *Vibia, acroama*

BIBLIOGRAPHIE : PANCIERA 1985, 162 (Photo. 4 p. 179) ; FERTL 2005, 199 ; PANCIERA 2006, 1871-1872 ; 1875 ; fig. 8 (p. 1882).

SOURCES : *AE*, 1985, 99 ; *EDR*, 079581.

Contexte de découverte : Inscription trouvée à Rome, *via Marsala*, sans doute dans les années 1940.

Description : Stèle funéraire. Hauteur : 67,00 cm ; Largeur : 25,00 cm ; Épaisseur : 17,00 cm.

Lieu de conservation : Inscription conservée à Rome, *Museo Nazionale Romano*, inv. 124048.

Datation : Deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. (Paléographie).

Texte :

Vibia / acroama / v(ixit) a(nnis) XXIII.

COMMENTAIRE :

La forme allongée du « I » à la première ligne permet à Panciera de dater l'inscription de la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Il considère *Acroama* comme le nom de la jeune défunte de vingt-trois ans. Il est cependant tout à fait possible qu'il s'agisse là de sa profession, d'autres *acroamates* apparaissant dans l'épigraphie²⁸⁶, notamment une femme²⁸⁷. La définition d'*acroama* est difficile à établir mais le terme semble désigner l'artiste qui se fait entendre²⁸⁸.

286 *CIL*, VI, 1063 ; *CIL*, VIII, 6996 ; *CIL*, X, 1074d ; *AE*, 1976, 351 ; *CILA*, III, 1, 84.

287 Voir n° 17.

288 Voir chapitre 1, lexique, article « *Acroama* ».

62) Vitellia, *mima* ?²⁸⁹

BIBLIOGRAPHIE : PEREA YEBENES 2004, 30 ; GAMBINO 2003, 286-288.

SOURCES : *CIL*, IX, 1325.

Contexte de découverte : Inscription trouvée entre Mirabella et Bonito, entre la Campanie et l'Apulie actuelles. La découverte de l'inscription est mentionnée avec précision dans une lettre de Raimondo Guarini à Olaf Kellermann, le 18 novembre 1832²⁹⁰.

Description : Stèle funéraire.

Lieu de conservation : Inscription perdue.

Datation : /

Texte :

*Vitelliae Q[---] / mimae T. P[---]*²⁹¹ / *zmurna e[t ---] / et Gratus [3] / fecerun[t].*

COMMENTAIRE :

L'état extrêmement fragmentaire de cette inscription et sa disparition rendent difficile son interprétation. Il s'agit vraisemblablement de l'inscription funéraire d'une certaine Vitellia. Le terme *mima* a été interprété par Mommsen dans le *CIL* et par la plupart des commentateurs, dont Silvia Evangelisti dans son supplément épigraphique sur Aeclanum, comme le *cognomen* d'un des dédicants²⁹². Cependant, dans la transcription de Guarini, le terme *mima* est au génitif (*mimae*), ce qui correspondrait davantage à l'indication de la profession de Vitellia. Mommsen a choisi de corriger le texte de Guarini car ce dernier s'est avéré à plusieurs reprises être un très mauvais lecteur. Il est cependant difficile d'ignorer cette inscription quels que soient les doutes qui pèsent sur la transcription du texte.

289 Je remercie sincèrement Silvia Evangelisti qui m'a fourni ces informations sur l'histoire de ce document et de sa transcription.

290 La lettre a été éditée par Nicola Gambino (GAMBINO 2003, 286-288).

291 Mommsen : *mima et P[---]*.

292 EVANGELISTI 2017.

Chapitre 3 : Qui sont les professionnelles des spectacles ?

La démarche prosopographique n'est pas une fin en soi. Ce travail de mise en série d'individus selon des critères communs n'a d'intérêt que parce qu'il permet ensuite de comparer ces individus et les informations les concernant et de mettre éventuellement en évidence des caractéristiques communes. Il convient donc, dans le dernier chapitre de cette première partie, de proposer une synthèse des informations recensées dans la prosopographie. On cherche ici à donner une vue plus globale de ce groupe social, sans gommer pour autant les disparités entre les individus, et à déterminer, plus précisément que dans le premier chapitre, la place de ces individus dans le milieu des professionnels des spectacles et, plus généralement, dans la société romaine. À travers des tableaux thématiques synthétisant les informations recensées dans la prosopographie, il s'agit d'apporter des réponses précises à cette vaste question : qui sont les professionnelles qui se produisent dans les spectacles romains ?

Les individus qui nous intéressent constituent un groupe social délimité à partir de deux critères : la profession et le sexe. Une telle démarche suppose ou du moins soulève la question d'une spécificité de ce groupe dans le milieu des professionnels des spectacles et plus généralement dans la société romaine : qu'est-ce que cela change pour un professionnel des spectacles à Rome d'être une femme et qu'est-ce que cela change pour une femme romaine de faire carrière dans les spectacles ? Il s'agira donc de comparer constamment les résultats obtenus aux informations dont on dispose sur les professionnels des spectacles de sexe masculin¹. Une première remarque s'impose donc dès l'introduction de ce chapitre : la documentation relative aux femmes professionnelles des spectacles est beaucoup moins importante que celle relative aux hommes exerçant le même type de métier. Cela est bien

¹ Nous n'avons évidemment pas pu produire le même travail de recensement et de commentaire que nous avons appliqué à la documentation relative aux professionnelles des spectacles de sexe féminin à l'ensemble des professionnels des spectacles. Le travail de comparaison s'appuie donc soit sur des travaux préexistants, soit sur un survol non exhaustif de la documentation.

visible à la fois par la masse de la documentation et par le nombre d'individus répertoriés : alors que nous avons recensé soixante-deux professionnelles des spectacles, Leppin en 1992, dans un ouvrage qui pourrait aujourd'hui être complété, recensait déjà environ trois cents hommes² se produisant sur la scène romaine en tant que professionnels. Cette différence implique qu'il existait moins de femmes que d'hommes dans ce milieu professionnel, ou bien que ces professionnelles ont laissé moins de traces dans la documentation. Cette moindre visibilité dans les sources implique une moindre visibilité dans les spectacles et sans doute un moindre succès.

Cependant, on considère que les informations recensées dans la prosopographie sont suffisamment significatives pour partir de ces données, appréhendées de manière thématique, et de les comparer ensuite aux données dont nous disposons, pour les mêmes thèmes, sur les professionnels des spectacles en général, et non l'inverse³. Cela explique que certains thèmes, propres au monde professionnel des spectacles ne soient pas abordés dans ce chapitre car rien dans la documentation relative aux professionnelles des spectacles n'y fait référence. Sur ce point, notre démarche diffère de celle d'Evelyn Fertl qui aborde longuement certaines questions que nous avons choisies de laisser de côté faute d'informations dans la documentation qui nous intéresse. C'est le cas notamment de la question de la composition et du recrutement des troupes d'artistes ainsi que de celle du contenu du répertoire des artistes dont on a dit quelques mots dans le lexique du premier chapitre⁴. C'est également le cas de la question des associations professionnelles d'artistes dont on se contentera de remarquer qu'elles ne semblent pas ouvertes aux femmes. Sur ces thèmes on renvoie donc au travail d'E. Fertl ainsi qu'à quelques références bibliographiques importantes⁵. En revanche, si la plupart des thématiques que nous abordons ont déjà été traitées dans l'œuvre d'E. Fertl, il nous a semblé possible de proposer, à partir de la documentation disponible, une réflexion plus poussée sur certaines de ces thématiques. E. Fertl ne consacre ainsi qu'une page à la question de la notoriété des artistes féminines qui semble pouvoir être largement approfondie⁶. Il paraît également possible de dépasser les quelques remarques d'E. Fertl sur les valeurs mises en

2 LEPPIN 1992.

3 Au contraire dans les chapitres 4 et 5 relatifs à l'exhibition des femmes de l'aristocratie dans les spectacles, il a semblé nécessaire d'appréhender l'ensemble du phénomène d'exhibitions des élites des deux sexes dans les spectacles avant de pouvoir proposer une interprétation de la place des femmes dans ce phénomène. Le nombre limité d'informations dont nous disposons à propos de ce deuxième groupe de femmes s'exhibant dans les spectacles explique cette différence de démarche.

4 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

5 Sur la composition des troupes d'acteurs : FERTL 2005, 67-70. Sur les associations d'acteurs : JORY 1970 ; FERTL 2005, 57-66 ; CALDELLI 2012. Sur le répertoire des artistes ANDREASSI 2001 ; FERTL 2005 37-41; GARELLI 2007, 248-291.

6 FERTL 2005, 54-55.

avant par les artistes dans leurs épitaphes⁷ en menant un travail de confrontation des différentes représentations de ces individus dans la société romaine. De manière générale, si notre réflexion recoupe nécessairement celle d'E. Fertl, on espère être en mesure d'y apporter, sur de nombreux points, des compléments et des renouvellements.

La principale difficulté que présente le travail de traitement systématique et de synthèse des informations recensées dans la prosopographie procède de la différence fondamentale de nature entre les deux types de sources exploitées, les sources littéraires d'une part, les sources épigraphiques d'autre part. Les informations contenues dans ces deux types de sources sont très différentes, ce qui limite les recoupements et les comparaisons. D'ailleurs aucun des individus que nous avons recensés n'est attesté à la fois dans la documentation épigraphique et dans la documentation littéraire. De fait, la plupart des individus ne sont mentionnés que dans une seule source. Cela tient probablement à leur statut social modeste. Les rares individus attestés plusieurs fois dans la documentation n'apparaissent que dans la documentation littéraire. Ces itérations s'expliquent par la relative unité culturelle dans laquelle s'insèrent ces œuvres : les auteurs anciens possèdent une culture similaire, s'intéressent à des sujets assez proches et se lisent les uns les autres. Les sources épigraphiques⁸ qui concernent les deux tiers des individus recensés (quarante-deux sur soixante-deux) sont à la fois plus précises et plus laconiques que les sources littéraires. Elles emploient un vocabulaire précis et rigoureux, mais transmettent des informations limitées par la taille du support et les normes épigraphiques. Les sources littéraires qui ne concernent que treize individus sur soixante-deux sont donc souvent beaucoup plus explicites, mais moins précises et plus ambiguës. Il faut insérer une nuance au sein de cette classification de la documentation en deux types de sources ; en effet, viennent s'ajouter à nos quarante-deux inscriptions en prose recensées, six épigrammes funéraires⁹ qui sont inscrites sur un support épigraphique mais qui, par leur nature poétique, se rapprochent d'avantage des sources littéraires que des sources épigraphiques. Elles sont souvent encore moins précises que les sources littéraires en prose car l'écriture poétique évite presque systématiquement l'utilisation de termes techniques¹⁰.

Cette altérité de la documentation devra être prise en compte dans le traitement synthétique de l'information. Afin de la rendre visible dans les différents tableaux de synthèse

7 FERTL 2005, 55-56.

8 Essentiellement funéraires à l'exception d'une inscription votive (n° 37).

9 L'une des épigrammes concerne deux des individus recensés, ce qui permet bien d'atteindre le total de 62 individus.

10 Exception faite de l'épigramme funéraire de la mime Bassilla (Voir prosopographie n° 10).

sans alourdir la présentation, on a choisi d'utiliser trois normes graphiques différentes pour référencer les fiches prosopographiques en fonction du type de sources concerné par chaque fiche : lorsque le numéro de fiche apparaît dans un tableau en caractère droit, la fiche est documentée par une inscription funéraire ou votive en prose ; lorsqu'il apparaît en caractères gras, la fiche est documentée par une ou plusieurs sources littéraires ; lorsqu'il apparaît en italique, la fiche est documentée par une épigramme funéraire épigraphique. Ce premier tableau très simple permet de faire le point et d'illustrer cette norme graphique.

	Nombre d'individus concernés	N° de fiches prosopographiques des individus concernés
Sources épigraphiques	42	2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 61, 62
Sources littéraires	13	5, 7, 15, 16, 18, 29, 33, 41, 43, 46, 53, 54, 59
Épigrammes funéraires	7	<i>1, 10, 21, 45, 47, 48, 60</i>

Ce premier tableau très simple permet de faire le point et d'illustrer cette norme graphique. Il semble également intéressant d'introduire dès à présent une dimension diachronique à notre réflexion en faisant ressortir dans un second tableau la répartition temporelle des individus recensés. Conformément aux bornes chronologiques fixées en introduction, les individus relevés dans la prosopographie ont tous vécu entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le III^e siècle ap. J.-C. Il est très rarement possible de dater avec précision la vie de ces individus. Quand elle peut être approximativement déterminée, cette datation est indiquée par un siècle ou par une fourchette temporelle plus ou moins précise. Par ailleurs, cette datation ne correspond à la datation du document mentionnant l'individu que dans le cas des sources épigraphiques ; dans le cas des sources littéraires, seules les informations transmises par les auteurs permettent de déterminer la période approximative à laquelle ont vécu les individus qui nous intéressent. Dans le tableau suivant figure donc l'ensemble des individus recensés dans notre prosopographie pour lesquels il est possible d'estimer la période approximative de leur existence.

	Nombre d'individus	N° fiches des individus concernées
I^{er} siècle av. J.-C.	13	5, 7, 15, 16, 18, 21, 26, 29, 33, 46, 50, 54, 62
I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.	3	19, 42, 50,
I^{er} siècle ap. J.-C.	27	8, 12, 13, 14, 17, 20, 22, 24, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43 , 49, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60
I^{er} siècle ap. J.-C. – II^e siècle ap. J.-C.	1	9
II^e siècle ap. J.-C.	6	11, 25, 37, 45, 47, 48
II^e siècle ap. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.	2	6, 36
III^e siècle ap. J.-C.	2	1, 10, 23

Seuls cinquante-quatre individus sur un total de soixante-deux individus recensés ont pu être intégrés dans ce tableau par manque d'information. Ce qui ressort nettement de ce tableau, et qu'il conviendra d'avoir à l'esprit lors de l'analyse de notre documentation, c'est que la grande majorité de nos sources concernent la première moitié de la période étudiée, c'est-à-dire le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. Cette situation s'explique par l'état de la documentation, notamment littéraire, globalement beaucoup plus abondante pour cette période que pour les II^e et III^e siècles ap. J.-C. Ainsi, seule une dizaine d'artistes sur soixante-deux semblent avoir vécu entre le II^e et le III^e siècle. Seules trois à cinq d'entre elles ont vécu au III^e siècle. Cela ne signifie pas nécessairement que les femmes ont eu moins accès à ce milieu professionnel à partir du II^e siècle. Il s'agit d'une période pour laquelle la documentation devient plus limitée. La grande majorité des artistes recensés a vécu au I^{er} siècle ap. J.-C. L'abondance des attestations pour cette période s'explique par le développement de l'épigraphie. Ce sont d'ailleurs les sources épigraphiques qui dominent pour cette période. Cela ne paraît pas surprenant à première vue puisque les sources épigraphiques sont les plus nombreuses dans notre prosopographie.

Cependant, on remarque que les individus mentionnés par des sources littéraires se concentrent surtout au I^{er} siècle av. J.-C. alors que la documentation littéraire est tout aussi abondante au I^{er} siècle ap. J.-C. qu'au I^{er} siècle av. J.-C. Sur treize individus mentionnés par les sources littéraires, seuls quatre ont vécu au I^{er} siècle ap. J.-C., tous les autres ont vécu au siècle précédent. Pourtant l'épigraphie atteste de manière incontestable la présence des

femmes dans les professions artistiques de la scène romaine au I^{er} siècle ap. J.-C. Se pose donc la question des raisons de ce déséquilibre dans les sources littéraires. On ne peut expliquer ce déséquilibre par un inégal intérêt des auteurs du I^{er} av. J.-C. et du I^{er} siècle ap. J.-C. pour les professionnelles des spectacles : outre que les professionnels des spectacles abondent dans la littérature du I^{er} siècle ap. J.-C.¹¹, il faut préciser que, dans le cas d'individus cités par les sources littéraires et au contraire des individus mentionnés dans l'épigraphie, la datation des individus ne correspond pas à la datation des documents et donc des auteurs. Ainsi, un grand nombre de nos artistes du I^{er} siècle av. J.-C. sont citées par des auteurs du I^{er} siècle ap. J.-C. ou même par des auteurs plus tardifs encore¹². Les auteurs du I^{er} siècle ap. J.-C. semblent donc avoir plus d'intérêt pour les professionnelles des spectacles du siècle précédent que pour celles de leur propre siècle. Si ce phénomène se retrouve pour certains artistes masculins du I^{er} siècle av. J.-C. (notamment Roscius), des artistes du I^{er} siècle ap. J.-C. comme Bathylle, Pylade, Paris, Latinus, sont également abondamment cités par les auteurs de leur temps. La question se pose donc de savoir pourquoi les professionnelles des spectacles du I^{er} siècle av. J.-C. ont davantage retenu l'attention des auteurs que celles du siècle suivant. On reviendra dans le développement sur cette question, notamment à propos de la notoriété des artistes.

En gardant à l'esprit les caractéristiques de cette documentation très disparate, nous allons tenter dans ce chapitre de préciser les caractéristiques de ce groupe social des « professionnelles des spectacles ». Pour cela nous procéderons en deux temps qui correspondent aux deux milieux sociaux dans lesquels s'insèrent ces femmes et qui définissent leur identité, en allant du plus restreint, le milieu professionnel, au plus large, la société romaine dans son ensemble. Il existe bien évidemment d'autres échelles pour appréhender l'individu dans le monde romain, comme la famille ou la cité. Mais ces dimensions ne sont pas systématiquement accessibles dans notre documentation et nous avons donc décidé de les traiter en les intégrant à l'échelon le plus vaste de notre réflexion, la société romaine. De fait, cette partition entre le milieu professionnel et la société est induite par l'objet de nos recherches ; puisque nous avons choisi de nous intéresser à des professionnelles, il est évident que l'insertion dans un milieu professionnel spécifique constitue, avec le sexe, le critère commun essentiel des individus recensés. Cet aspect domine par conséquent nos sources et il paraît logique de commencer par là. Mais l'identité des

11 Voir les exemples de Mnester, Paris I, Paris II et Latinus développés plus loin dans ce chapitre.

12 Ainsi, Galeria Copiola (n° 15), Luceia (n° 29) et Sammulla (n° 46) sont citées par Pline l'ancien, Cythéris (n° 16) est également citée par Pline l'Ancien ainsi que par Plutarque, par le pseudo Aurelius Victor et par Servius qui mentionne également Arbuscula (n° 7) et Origo (n° 33), Dionysia (n° 18) par Aulu Gelle.

individus considérés ne se limite pas à leur profession. La démarche entreprise dans ce travail part d'ailleurs de l'idée que, parce que les spectacles sont un lieu public largement accessible aux femmes, les sources relatives aux spectacles doivent nous permettre d'avoir une meilleure visibilité sur la diversité des conditions féminines dans la société romaine. L'objectif de ce travail de recherche est donc de mettre en évidence toutes les informations relatives à ces femmes pour tenter de comprendre leur place dans la société, tout en gardant à l'esprit la spécificité des individus étudiés qui n'appartiennent pas seulement au groupe social vaste et extrêmement diversifié des « femmes romaines », mais également à celui beaucoup plus restreint des « professionnels des spectacles romains ». L'appartenance à ce second groupe a certainement un impact important sur la place de ces individus dans la société, autant peut-être que leur appartenance au premier groupe.

I. L'insertion des femmes dans le milieu des professionnels des spectacles

La question de la place des femmes dans le milieu des professionnels des spectacles a déjà été abordée dans le premier chapitre. Il ne s'agit pas ici de répéter ce qui a été dit dans ce premier aperçu de la documentation, mais de partir des informations extraites de la prosopographie. Ce travail de mise en série, même s'il porte sur un nombre d'individus limité, va nous permettre de proposer une démarche quantitative. Les informations synthétisées ici ne concernent donc que les individus que nous avons pu clairement identifier et recenser dans la prosopographie. Elles ne représentent donc pas la totalité des connaissances transmises par les sources attestant de l'exhibition de professionnelles dans les spectacles romains. C'est pourquoi il a semblé important de traiter la documentation mentionnant ce phénomène sans permettre d'identifier des individus précis, dans le premier chapitre de ce travail. Ainsi, nous ne pourrons fournir ici aucune donnée quantitative sur les femmes gladiatrices, même s'il a été montré dans le premier chapitre que de telles professionnelles existaient très vraisemblablement.

A) Les professions représentées

Il s'agit de revenir ici sur les différentes professions exercées par les individus recensés dans la prosopographie, éventuellement d'établir des proportions et de comparer ces résultats avec ce que l'on sait de ces professions et de leur exercice dans le monde romain en général. Rappelons dès à présent que toutes les professions des spectacles romains, c'est-à-

dire toute les professions qui reposent sur la réalisation d'une performance dans le contexte des spectacles publics à Rome et dans la partie occidentale de l'empire, ne sont pas représentées dans notre prosopographie. Cela ne signifie pas nécessairement que ces professions ne pouvaient pas être exercées par des femmes mais simplement qu'aucune trace d'individu de sexe féminin ayant exercé ces professions ne subsiste dans la documentation ou qu'aucun individu ayant exercé l'une de ces professions n'est identifiable dans la documentation. C'est le cas notamment des femmes gladiatrices qui ont pourtant laissé un grand nombre d'indices de leur existence dans la documentation. Pas de femmes gladiatrices dans notre prosopographie donc, ni de femmes conductrices de char. Les professionnelles recensées exercent toutes des professions artistiques qui devaient, pour la plupart, être exercées dans le contexte des *ludi scaenici*, à l'exception de deux d'entre elles au moins¹³.

Afin de présenter de la manière la plus claire possible la proportion de chaque profession représentée dans la prosopographie, on a relevé dans un tableau les occurrences de chacune de ces professions en précisant à chaque fois le nombre d'occurrences « explicites », c'est-à-dire les cas où le terme technique servant à désigner la profession est utilisé, et le nombre d'occurrences « implicites », c'est-à-dire les cas où la profession de l'individu peut être identifiée mais où le terme technique qui la désigne n'est pas employé. Pour chaque profession l'ensemble des fiches concernées est rappelé. Pour plus de clarté, les professions sont séparées en deux grandes catégories de spécialités artistiques qui correspondent aux deux catégories distinguées dans le lexique du premier chapitre : dans la première catégorie on regroupe ainsi toutes les professions dont la pratique artistique repose, au moins en partie, sur l'expression corporelle et dramatique, c'est-à-dire aussi bien les actrices que les danseuses ; dans la seconde catégorie on regroupe les professions dont l'activité se limite à une pratique musicale. De fait, dans les spectacles romains le chant et la musique sont fréquemment pratiqués par les danseurs et les acteurs. La présence ou non d'une dimension dramatique permet donc de distinguer les deux groupes. Dans la première catégorie, il s'est avéré impossible de rattacher avec certitude certains individus à une profession. Ils sont donc comptabilisés comme individus à la profession « indéterminée ».

13 Les professions artistiques ont également leur place dans les *ludi circensis* et dans les *munera* et les *venationes* même si elles y occupent une place secondaire. Ainsi Aelia Sabina exerce son métier d'organiste dans l'amphithéâtre, vraisemblablement à l'occasion de chasses ou de combats de gladiateurs (prosopographie n° 45). De la même façon, les performances de la danseuse Quintia semblent s'insérer dans les spectacles du cirque, probablement sous la forme d'intermèdes (prosopographie n° 41). Précisons enfin, comme on le verra, que le contexte d'exhibition des artistes et notamment des musiciennes n'est pas toujours facile à établir car il est rarement précisé dans la documentation.

Spécialité	Total	Professions				
			Individus pour lesquels la profession est explicite	Individus pour lesquels la profession est implicite	Total	Datation
Expression corporelle et dramatique	41	<i>Acroama</i>	2 (n° 17, 61)		2	I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Circulatrix</i>	1 (n° 53)		1	I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Emboliaria</i>	2 (n° 15, 38)	1 (n°51)	3	I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Mima / Archimima</i>	18 (n° 2, 3, 4, 6, 8, 10, 16, 19, 25, 29, 32, 33, 36, 39, 52, 54, 55, 62)	3 (n°7, 59, 60)	21	I ^{er} s. av. J.-C. – III ^e ap. J.-C.
		<i>Pantomima</i>	1 (n° 24)		1	I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Saltatrix (saltatricula)</i>	4 (n°18, 31, 40, 58)	4 (n° 23, 30, 41, 47)	8	I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Scaenica</i>	1 (n° 11)		1	II ^e s. ap. J.-C.
		Indéterminée	5 (n°1, 5, 21, 43, 46)			I ^{er} s. av. J.-C. – III ^e s. ap. J.-C.
Musique et chant	20	<i>Cantrix</i>	6 (n° 12, 13, 35, 42, 50, 56)	1 (n°48)	7	I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Choraule</i>	1 (n° 49)		1	I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Citharoeda</i>	1 (n° 9)		1	I ^{er} s. ap. J.-C. – II ^e s. ap. J.-C.
		<i>Hydraularia</i>		1 (n° 45)	1	II ^e s. ap. J.-C.
		<i>Monodiaria</i>	2 (n° 34, 57)		2	I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Psaltria</i>	4 (n° 20, 26, 27, 28)		4	I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Sambucistria</i>	1 (n° 44)		1	?
		<i>Symphoniaca</i>	1 (n° 23)		1	I ^{er} s. ap. J.-C.
		<i>Tibicina</i>	2 (n° 14, 37)		2	I ^{er} s. ap. J.-C. – II ^e s. ap. J.-C.

Les artistes « dramatiques » représentent deux tiers des professions recensées dans la prosopographie, les musiciennes et les chanteuses, un tiers. On ne peut s'empêcher de relever immédiatement la prépondérance des *mimae* et *archimimae* qui représentent à elles seules un tiers des individus recensés. Il s'agit d'une profession qui occupe une place prépondérante sur la scène romaine, puisque le mime constitue l'un des deux grands genres artistiques qui composent les *ludi scaenici* à l'époque impériale, et que les femmes partagent largement avec

les hommes, puisque les proportions d'hommes et de femmes dans cette profession sont relativement proches¹⁴. On peut donc affirmer que dans l'une des deux principales professions de la scène romaine, les femmes sont aussi bien représentées que les hommes et ce sur toute la période étudiée. Nous pouvons dès à présent dire un mot des indications de datation qui ici, en dehors de la persistance des *mimae* sur toute la période, n'apportent pas grand chose. La plupart des professions sont attestées dès le I^{er} siècle av. J.-C. ou dès le I^{er} siècle ap. J.-C. Quasiment toutes les professions artistiques féminines sont attestées au I^{er} siècle ap. J.-C., mais cela n'a rien de surprenant étant donnée l'abondance des sources pour cette période déjà évoquée en introduction.

Les deux professions les mieux représentées sont ensuite les *saltatrices* et les *cantrices* avec respectivement huit et sept occurrences pour chacune des deux professions. En ce qui concerne les *cantrices*, nous disposons de six occurrences explicites sur un total de sept individus recensés pour cette profession. Ces six occurrences sont issues de sources épigraphiques en prose, ce qui explique l'emploi d'un terme technique et explicite. Ce qui pose problème c'est l'interprétation de ce terme. Pour C. Caruso les six femmes désignées par le terme *cantrix* dans l'épigraphie sont des chanteuses qui se produisaient en privé à l'occasion de banquets¹⁵. En revanche, toujours selon Caruso, les artistes désignés par le masculin *cantor* dans la documentation seraient des professionnels se produisant dans le contexte des *ludi scaenici*¹⁶. Cette distinction sémantique entre le masculin et le féminin d'un même terme est justifié par les emplois attestés de ce masculin et de ce féminin. En effet, comme nous le verrons de manière plus approfondie à propos des contextes d'exhibition des professionnelles, le féminin *cantrix* n'est jamais employé dans un contexte explicite de spectacles publics au contraire du masculin *cantor*¹⁷. Comme on l'a indiqué dans le lexique du premier chapitre¹⁸, cette opposition systématique entre l'emploi féminin et l'emploi masculin du terme semble cependant injustifiée. Si l'on s'en tient à l'analyse lexicale, *cantor/trix*, étant donné son usage dans l'épigraphie funéraire en prose, semble bien être un terme technique désignant une profession qui est aussi bien ouverte aux hommes qu'aux femmes. Que les professionnels désignés par ce terme ne se soient pas tous produits dans le même contexte et que certains se soient produits en contexte privé est probable. Mais, étant donné les limites de la documentation, présumer une répartition des artistes entre les spectacles privés et les

14 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

15 CARUSO 2008, 1420.

16 CARUSO 2008, 1408-1409.

17 TER., *Adelp.*, 1000-1003 ; *Andr.*, V, 6.

18 Voir chapitre 1, lexique, article « *Cantrix* ».

spectacles publics en fonction de leur sexe paraît difficile d'autant plus que l'on sait que les femmes sont bien présentes dans les spectacles publics et que la pratique du chant en public n'était pas réservée aux hommes puisque les *mimae* comme les *mimi* devaient chanter¹⁹. La septième artiste classée dans cette catégorie est une certaine Pollia Saturnina dont l'activité semble reposer essentiellement sur le chant, même si le terme *cantrix* n'est pas employé pour la qualifier²⁰.

Avant d'évoquer le cas plus complexe des *saltatrices*, précisons qu'en dehors des *mimae*, des *saltatrices* et des *cantrices* aucune profession n'est attestée plus de quatre fois. Huit professions, *circulatrix*, *pantomima*, *scaenica*, *choraule*, *citharoeda*, *hydraularia*, *sambucistria* et *symphoniaca*, n'apparaissent qu'une seule fois dans les sources ce qui rend évidemment difficile l'approche quantitative. Cela ne permet cependant pas de conclure à la rareté de ces professions. En effet, l'extraction sociale de la plupart de ces individus explique la pauvreté de la documentation les concernant²¹. En revanche, on peut affirmer que les professions pour lesquelles nous disposons de plus d'une attestation étaient des professions dans lesquelles les femmes étaient bien représentées. C'est le cas des *psaltriaes*, des *monodiariae*, des *acroamatis* et des *emboliariae*. On a recensé comme *emboliariae*, une artiste qui est qualifiée plus précisément d'*arbitrix imboliarum*, partant de l'idée que le terme *arbitrix* sanctionne ici vraisemblablement une compétence ou une qualité supérieure de l'artiste voire des prérogatives importantes au sein d'une troupe ou d'un ensemble artistique²². Sophe serait en quelque sorte la « chef des *emboliariae* ».

La distinction entre saltatrix et pantomima

Evelyn Fertl, s'appuyant essentiellement sur les sources littéraires, voit dans le terme *saltatrix* un synonyme de *pantomima* ce qui lui permet de considérer un certain nombre d'artistes féminines comme des pantomimes²³. Cette théorie soulève cependant plusieurs questions et notamment celle de comprendre pourquoi, dans ce cas, ces femmes étaient qualifiées par le terme *saltatrix* plutôt que par le terme *pantomima*. Pour répondre à cette

19 À ce propos voir plus précisément chapitre 1, lexique, article « *Cantrix* ».

20 Prosopographie n° 48.

21 On peut cependant avancer des explications à la rareté d'au moins deux de ces termes dans la documentation. On rappelle que le sens du terme *circulatrix* est assez ambigu et vague, en tout cas dans l'emploi qu'en fait l'auteur des *Priapées* pour qualifier la danseuse Téléthusa (Voir prosopographie n 53). Il est peu probable qu'il s'agisse d'un terme technique servant à qualifier un type de danseuse spécifique. Concernant le terme *scaenica*, qui désigne de manière très large la comédienne quelle que soit sa spécialité, sa rareté s'explique probablement par le fait que l'épigraphie préfère généralement un vocabulaire précis (Voir chapitre 1, lexique, article « *Scaenica* »).

22 Prosopographie n° 51.

23 FERTL 2005, 32.

question, il convient de tenter de préciser la distinction entre ces deux termes. En effet, au regard des résultats issus du travail prosopographique il devient possible de dépasser le travail lexical produit dans le premier chapitre afin de proposer une hypothèse d'interprétation de ce vocabulaire et de son usage dans les sources. Il convient de souligner ici l'ambiguïté de ce terme *saltatrix* ainsi que du masculin *saltator*. Dans l'épigraphie il est employé à trois reprises au féminin²⁴ et à deux reprises au masculin²⁵, ce qui amène à penser qu'il désigne une profession spécifique. C'est pourquoi il a paru légitime de créer la catégorie professionnelle « *saltatrix* » dans laquelle nous avons classé les trois individus qui correspondent aux trois occurrences épigraphiques du terme. Cependant, dans la littérature, ce terme, au masculin comme au féminin, est très rarement employé pour désigner une profession²⁶. Par ailleurs, le terme *saltator* désigne le danseur, on peut donc se demander quelle est la différence entre le *saltator* et le *pantomimus*. Là où, comme Lucien qui joue d'ailleurs sur cette ambiguïté de la langue grecque dans son *Περὶ ὀρχήσεως*²⁷, nous ne disposons que d'un seul terme pour désigner le « danseur », le latin opère une distinction. La pantomime est une performance qui semble posséder un certain nombre de spécificités : un danseur soliste accompagné d'un orchestre et d'un chœur imite par ses gestes les différents personnages d'un mythe²⁸. Les auteurs insistent sur la spécificité de cet art qui consiste à s'exprimer de manière parfaitement intelligible par le geste²⁹. Mais la danse est une composante importante et fréquente des spectacles romains et, à partir des critères que nous venons d'énoncer, il est possible d'exclure du genre de la pantomime un certain nombre d'artistes, soit parce que leur performance ne semble pas posséder de dimension mimétique ou dramatique, soit parce qu'ils ne se produisent pas comme soliste.

Ainsi, parmi les individus recensés comme *saltatrices*, quatre ne sont pas qualifiés par ce terme ; on les a rattachés à cette profession car leur activité semble reposer principalement sur la danse mais ne semble pas pouvoir s'apparenter à l'art de la pantomime. On considère donc que la *saltatrix* serait d'abord la danseuse qui danse selon une technique différente du pantomime ou, du moins, dans un contexte différent : Fortunata et Naïs se

24 *CIL*, VI, 10142 ; XIV, 03547.

25 *CIL*, VI, 10143 ; VI, 10144 ; VIII, 12925.

26 Ils sont fréquemment employés par Cicéron pour insulter ses adversaires politiques (*CIC.*, *Mur.*, 6, 13 ; *Dom.*, 23, 60 ; *Planc.*, 35, 87). Pline, quant à lui, désigne par le terme *saltatrix* un oiseau imitateur (*PLIN.*, X, 33, 68). Voir chapitre 1, lexique, article « *Saltatrix* ».

27 Marie-Hélène Garelli a bien montré comment Lucien joue sur le double sens d'*ὀρχησις*, qui désigne la danse en général, mais aussi le genre de la pantomime impériale, pour inventer des origines grecques et mythologiques et une caution platonicienne à ce genre romain (GARELLI 2011, 52-53).

28 Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

29 *LUC.*, *Salt.*, 62-63.

produisaient dans des numéros de pyrrhique³⁰. Si aucun terme technique ne désigne ces artistes, ce qui est inhabituel dans une inscription funéraire en prose, les expressions décrivant leur activité, « *de pyrrhique* » et « *ex numero pyrriche* », sont très précises. Or la pyrrhique est un type de danse militaire, un genre à part entière qui ne semble pas s'apparenter à la pantomime. La danseuse Quintia, parce qu'elle se produisait essentiellement au cirque dans une performance qui ne comportait apparemment aucune dimension mimétique ou dramatique, pourrait difficilement être qualifiée de pantomime³¹. Enfin, la très jeune Aelia Saturnina³² se produisait dans un chœur et donc dans des performances collectives alors que les pantomimes étaient, normalement, des solistes³³.

À l'inverse, l'artiste Dionysia qui se produisait sur la scène à la fin de la République est bien qualifiée de *saltatricula*, terme construit à partir du nom *saltatrix* et du suffixe diminutif *-cula*, et a donc été classée comme telle, mais plusieurs indices laissent imaginer que sa pratique artistique s'apparentait à celle de la pantomime³⁴. Pourtant Dionysia n'est pas qualifiée de *pantomima* et ne peut donc être classée comme telle. La coexistence des deux termes distincts dans l'épigraphie, *pantomima* et *saltatrix*, invite à considérer qu'ils désignent deux réalités et vraisemblablement deux professions distinctes. Le terme *saltatrix* ne peut pas être uniquement un terme générique servant à désigner n'importe quel danseur. Cependant, Dionysia est désignée par le terme *saltatricula* dans une source littéraire, probablement moins rigoureuse que les sources épigraphiques. Une confusion est donc envisageable surtout pour une artiste du I^{er} siècle av. J.-C. En effet, comme on l'a montré dans le lexique, le terme *saltator* semble souvent employé dans les sources littéraires pour désigner des artistes dont la performance avait précisément une forte connotation mimétique. Le terme semble alors parfois quasiment synonyme de pantomime³⁵. Comme comprendre ce terme qui semble employé de manière plus ou moins rigoureuse en fonction des sources ?

On propose ici une hypothèse qui permet d'expliquer l'usage concomitant des termes *pantomimus* et *saltator* dans les sources, mais également les différents usages de *saltator*. Ce terme désignait vraisemblablement au départ le danseur au sens large. Avec le succès de la pantomime, le danseur par excellence devient le pantomime. Le terme technique *pantomimus*

30 Prosopographie n° 23 et n° 30.

31 Prosopographie n° 41.

32 Prosopographie n° 47.

33 Cependant, nous ne disposons d'aucune information sur ces performances artistiques collectives et on pourrait imaginer que certaines s'apparentaient aux performances mimétiques des pantomimes.

34 Prosopographie n° 18.

35 QUINT., VI, 3, 65.

sert à évoquer précisément le danseur soliste qui se produit dans les spectacles de pantomime, notamment dans l'épigraphie où il est beaucoup plus fréquent que *saltator*. Cependant, le verbe utilisé pour décrire l'activité du pantomime reste le verbe *saltare*³⁶ et le pantomime reste donc un *saltator*. Cela explique que dans les sources littéraires on puisse rencontrer *saltator* pour pantomime, d'autant plus que dans la littérature grecque le seul terme *ὀρχηστής* sert aussi bien à désigner le danseur en général que le pantomime en particulier³⁷. On remarque d'ailleurs dans certaines sources le souci d'éviter le terme *saltator* ou *saltatrix* trop ambigu pour désigner un danseur ou une danseuse qui ne serait précisément pas pantomime³⁸. *Saltator* et *pantomimus* seraient ainsi devenus plus ou moins synonymes dans les sources littéraires, même si le terme *saltator* conserve sans doute une dimension plus générale.

Dans l'épigraphie, cependant, si les deux termes se maintiennent c'est sans doute parce qu'ils sanctionnent une distinction de statut. Le pantomime était un artiste « vedette » qui se produisait seul sur scène dans une performance qui repose donc entièrement sur sa technique. Il occupe donc toute l'attention du public. Cette performance exceptionnelle était l'objet de compétitions à l'issue desquelles le pantomime pouvait recevoir des titres et des récompenses³⁹. Il est donc probable que le terme *pantomimus* serve à désigner ce type d'artistes particulièrement populaires. Mais les spectacles romains sont riches de performances toujours plus variées. Apulée décrit dans ses *Métamorphoses*, un spectacle dansé avec une forte dimension dramatique et mimétique, puisqu'il s'agit de représenter le mythe du choix de Paris, mais dans lequel les danseurs ainsi que les danseuses sont nombreux sur scène⁴⁰. Les spectacles de pantomime qui étaient sans doute la partie la plus importante et la plus attendue des *ludi scaenici* devaient être précédés, suivis, entrecoupés de performances variées qui ne répondaient pas aux critères strictes de la pantomime. Les artistes qui intervenaient dans ces performances secondaires maîtrisaient sans doute un art s'apparentant fortement à celui des pantomimes mais ils ne pouvaient cependant pas en porter le titre puisqu'ils ne se produisaient pas dans des performances solistes à grand succès.

36 SUET., *Cal.*, 57.

37 Marie-Hélène Garelli a mis en évidence la disparition du terme grec *παντόμιμος* au profit du terme *ὀρχηστής* à partir d'une inscription grecque, datée de la fin du règne d'Auguste, qui mentionne un artiste italien en tournée en Grèce, Lucius Furius, qualifié de *μύθων ὀρχηστής*, « danseur de mythes ». GARELLI 2007, 183.

38 On peut donner comme exemples, dans les sources épigraphiques, celui de la danseuse Naïs (prosopographie n° 30) et, dans les sources littéraires, celui de la danseuse Téléthusa (n° 53).

39 L'existence de ces compétitions transparaît nettement dans l'épigraphie et dans la documentation papyrologique : *CIL*, VI, 10114 ; 10115 ; XIV, 4254 ; *AE*, 2005, 337 ; *P. Flor.*, I, 74. Voir WEBB 2012 sur la nature compétitive de la pantomime et plus précisément les pages 232-233 pour l'explication de ce dernier document.

40 APUL., *Met.*, III, 30-33.

Ainsi le terme *salator/trix* dans l'épigraphie désigne vraisemblablement des artistes se produisant dans des performances très proches sur le plan technique de celles des pantomimes, mais qui intervenaient dans des contextes spectaculaires différents, c'est-à-dire, ou bien dans des spectacles collectifs, ou bien dans des chœurs, ou bien, éventuellement, en privé. Le jeune *salator* Asinius Olympus par exemple était sans doute trop jeune pour avoir commencé une carrière de soliste sur la scène publique⁴¹. Peut-être se préparait-il encore à la carrière de pantomime. La danseuse Dionysia se produisait sans doute à une époque où la pantomime dans sa forme institutionnalisée n'existait pas encore. On a également émis l'hypothèse que ces artistes qui ne portent pas le nom de pantomimes mais qui maîtrisent un art relativement proche de la pantomime faisaient probablement partie de troupes dirigées par un pantomime⁴². Ainsi, les entrepreneurs de spectacles pouvaient avoir recours à une seule troupe pour l'ensemble des performances qui agrémentaient leurs spectacles⁴³. Cette hypothèse est difficile à vérifier. Elle repose sur le constat que les spectacles romains en se développant mettent en œuvre des performances de plus en plus riches, diversifiées, et spectaculaires⁴⁴. Si les pantomimes sont les grandes vedettes de la scène romaine, ils ne sont pas les seuls à y intervenir. Il y a cependant fort à parier que ces individus très populaires, pour conserver leur hégémonie sur la scène romaine, aient exercé un certain contrôle sur les autres individus qui s'y produisaient⁴⁵. Il est également probable que les artistes mineurs qui abondaient sur la scène romaine étaient intégrés dans des structures artistiques dont nous n'avons pas connaissance. Intégrer une structure se rattachant à telle ou telle grande vedette de la pantomime dont les services étaient fréquemment sollicités constituait vraisemblablement pour ces artistes mineurs une garantie de pouvoir se produire.

Les femmes pantomimes

Concernant les femmes maintenant, si l'on résume les informations dont nous disposons sur leur place dans le milieu de la pantomime, il convient de souligner l'existence d'au moins une femme qualifiée de pantomime dans l'épigraphie⁴⁶. Ce chiffre est faible par rapport à l'abondance des attestations masculines cependant il suffit à indiquer que la

41 *CIL*, VI, 10142.

42 Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

43 En ce qui concerne l'art de la pantomime car les mimes possédaient leurs propres structures professionnelles distinctes (Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* »). Le document papyrologique cité plus haut atteste également l'existence de ce type de recrutement collectif pour les spectacles de pantomimes : *P. Flor.*, I, 74.

44 La surenchère spectaculaire est bien visible dans les passages de Suétone décrivant les spectacles donnés par les empereurs (SÜET., *Caes.*, 39 ; *Aug.*, 43 ; *Cal.*, 18 ; *Claud.*, 21 ; *Ner.*, 11 ; *Dom.*, 4).

45 Cette remarque ne s'applique donc pas aux mimes qui intervenaient dans des performances nettement distinctes de celles des pantomimes et également très populaires.

46 Prosopographie n° 34.

pantomime n'était pas une profession exclusivement réservée aux hommes, même si Lucien laisse entendre dans son *Περὶ ὀρχήσεως* que les pantomimes, comme les tragédiens, interprétaient des rôles de femmes⁴⁷. Le terme apparaît également une fois au féminin dans la littérature mais ne semble pas désigner des professionnelles⁴⁸. D'un autre côté, un certain nombre de professionnelles de notre prosopographie, bien qu'elles ne portent pas le titre de pantomime, semblent se produire dans des performances artistiques relativement proches en termes techniques de celle du pantomime.

C'est le cas notamment de deux des artistes qu'il s'est avéré impossible de rattacher à une profession faute d'informations précises⁴⁹. Ainsi, l'artiste anonyme dont l'épigramme funéraire a été retrouvée près des thermes de Caracalla⁵⁰ utilise le terme *saltare* précédé d'un accusatif pour décrire son activité. Cette évocation malheureusement lacunaire des sujets que la défunte avait l'habitude de danser ([---]*acidās saltai*) suggère une dimension mimétique et dramatique à sa performance. L'épigramme évoque également le « jeu lascif » (*lascivo... lusu*) de la danseuse et insiste sur l'expression de son visage (*vultus*). Elle mentionne cependant également de manière ambiguë son goût pour le chant (*carmen amavi*). Ou bien cela signifie qu'elle avait plaisir à danser accompagnée de chants et dans ce cas son activité professionnelle s'apparente nettement à celle d'un pantomime, ou bien cela signifie qu'elle aimait chanter et dans ce cas on ne peut y voir une pantomime. Il pourrait alors s'agir d'une mime ou peut être d'une *emboliaria*, les performances réalisées dans le contexte de l'*embolia* restant pour le moins méconnues. La première interprétation est tentante car très cohérente, mais on a préféré ici se garder de trancher.

On est également tenté de voir dans Licinia Eucharis⁵¹ une précurseur de la pantomime, cependant le verbe *saltare* n'est jamais employé pour décrire son activité.

47 LUC., *Salt.*, 28.

48 SEN., *Helv.*, 12, 6.

49 Les trois autres individus qui ont été classés dans la catégorie « profession indéterminé » sont l'artiste grec Antiodemis (prosopographie n° 5), la « femme de théâtre », Quintilia (n° 43) et Sammulla (n° 46). Pour Antiodemis la difficulté de classement s'explique d'une part par la dimension poétique et donc allusive de la source, d'autre part par sa datation. Antipater de Thessalonique est un auteur du I^{er} siècle av. J.-C. et ses références artistiques dans ce passage sont clairement grecques. Dans la première moitié du I^{er} siècle av. J.-C., les nouveaux genres artistiques de la scène romaine sont en train de se définir et de s'institutionnaliser. L'influence grecque est forte, mais il est peu probable que les artistes grecs qui se rendent à Rome à cette période puissent être rattachés strictement à l'une ou l'autre des professions qui sont alors progressivement en train de s'institutionnaliser, même si ces professions s'inspirent des pratiques grecques. Quant à Quintilia et Sammulla elles ne peuvent être classées faute d'informations. Flavius Joseph nous apprend simplement de Quintilia qu'elle était « *γυναικα τὸν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐπιφανεία* ». Nous ne pouvons donc rien faire de plus que de la relever parmi nos professionnelles de la scène romaine. De même, la seule information que nous transmet Pline sur Sammulla est son exceptionnelle longévité. Le contexte seul permet d'y voir une professionnelle de la scène.

50 Prosopographie n° 1.

51 Prosopographie n° 21.

L'auteur de son épigramme semble presque volontairement éviter les termes techniques en choisissant des verbes qui n'appartiennent pas spécifiquement au champ lexical des spectacles comme *apparvi et decoravi*. Le contexte de ses exhibitions n'aide pas à identifier sa profession. L'épigramme mentionne des chœurs au sein desquels on imagine une performance chantée même si une performance dansée n'est pas exclue⁵². Pour ces deux artistes, l'absence de vocabulaire technique précis dans des documents épigraphiques s'explique par la forme poétique de l'épigramme. Il transparait cependant dans cette écriture poétique un souci de faire référence de manière essentiellement allusive à une profession qui, même quand elle a été source de notoriété, reste infamante⁵³.

La danseuse des thermes de Caracalla et Licinia Eucharis pourraient donc être des pantomimes. La première en tout cas semble se produire dans des performances qui s'apparentent fortement à cet art. Par ailleurs, certaines artistes que nous avons rattachées à une profession en raison du vocabulaire technique employé dans les sources, semblent également avoir une pratique artistique qui s'apparente à la pantomime. Ainsi, le vocabulaire employé par Aulu Gelle pour évoquer la danseuse Dionysia ainsi que le contexte suggèrent que la performance de celle-ci avait une forte dimension suggestive qui reposait essentiellement sur le geste⁵⁴. Enfin, si l'on ne sait pas grand-chose de la performance des *emboliariae*, l'*arbitrix imboliarum*, Sophe, semble revendiquer son lien professionnel ou artistique avec un ou plusieurs grands pantomimes⁵⁵.

Partant de ces remarques, il semble impossible d'affirmer que les femmes étaient exclues du métier de pantomime et que celui-ci était strictement réservé aux hommes. Cependant, la prédominance indiscutable des hommes dans cette profession⁵⁶ amène à penser que, dans les faits, la performance soliste, qualifiée de « pantomime » au sens strict, source d'enjeux importants en termes de salaire, de succès et de prestige, était monopolisée par des

52 Ainsi la jeune Aelia Saturnina (prosopographie n° 47) semble se produire dans un chœur dansé : *saltus choreae*. Cependant le terme employé est *chorea* et non *chorus* comme c'est le cas pour Licinia Eucharis. Le Gaffiot, s'appuyant sur diverses occurrences et notamment un extrait des *Géorgiques* (VIRG., *G.*, IV, 533) mentionnant des muses qui « se meuvent en chœur » (*choros agitare*), estime que le terme *chorus* peut désigner aussi bien des chants collectifs que des danses collectives. Cependant, dans un contexte de spectacles scéniques les références mentionnent principalement des chants (PETR., 31 ; PHÆD., V, 3 ; SEN., *Ep.*, XI, 84, 9) à l'exception d'un passage de Martial évoquant un « chœur » de danseuses aquatiques (MART., *Spect.*, 26).

53 On retrouve la même démarche allusive dans l'épigramme funéraire d'Aelia et Pollia Saturnina (prosopographie n° 47 et n° 48).

54 Prosopographie n° 18.

55 Prosopographie n° 51.

56 Le terme *pantomimus* apparaît dans au moins vingt-cinq inscriptions (CIL, IV, 10223b ; V, 2185 ; 5889 ; VI, 10114 ; 10115 ; 10116 ; 33966 ; 33967 ; IX, 344 ; X, 10174d ; 1946 ; 6219 ; XI, 3822 ; XII, 3347 ; XIV, 2113 ; 2977 ; 4254 ; 4624 ; AE, 1888, 126 ; 1932, 70 ; 1953, 188 ; 1956, 122 ; 1987, 107 ; 2004, 450 ; ZPE-197-273). Les attestations sont également très abondantes dans les sources littéraires.

hommes. De fait, lorsque Lucien décrit l'art de la pantomime dans son *Περὶ ὀρχήσεως* il évoque uniquement des danseurs de sexe masculin qui incarnent tous les rôles, y compris les rôles féminins⁵⁷. Cet état de fait ne relevait sans doute pas d'une réglementation professionnelle mais plutôt d'habitudes ou de traditions structurantes au sein d'un milieu professionnel très compétitif et d'une société patriarcale. Cela n'empêchait pas les femmes de se former au métier de pantomime, d'intégrer des troupes de pantomime, de commencer des carrières de danseuses dans l'entourage de grands pantomimes, comme le faisaient sans doute tous les apprentis pantomimes et comme c'est probablement le cas de Sophe Theorobathylliana⁵⁸. Elles atteignaient cependant très rarement le dernier et le plus prestigieux des échelons de cette carrière. Ainsi, on peut conclure que, dans le domaine de la danse mimétique qui constituait la base de cette performance prestigieuse qu'était la pantomime, les femmes étaient relativement bien représentées mais ne disposaient sans doute pas des mêmes perspectives de carrière que les hommes.

Pour conclure sur la question des professions, s'il faut bien reconnaître la prépondérance des *mimae* au sein des professionnelles des spectacles⁵⁹, il ne faut pas pour autant ignorer la diversité des professions artistiques ouvertes aux femmes. Les femmes étaient bien représentées au sein des professions musicales parmi lesquelles certaines sont incontestablement liées aux spectacles publics comme celle d'*hydraularia* ou de *monodiaria*⁶⁰. Certaines professions semblent même réservées aux femmes, comme celle d'*emboliaria*, ou majoritairement féminines comme celle de *saltatrix*⁶¹. En dehors des mimes et des pantomimes, il existait vraisemblablement toute une série de professionnels de la scène théâtrale, dont le rôle était sans doute moins central. En ce qui concerne les femmes, nombre de ces professionnelles semble avoir une pratique artistique reposant principalement sur la danse. Le fait qu'une *pantomima* soit attestée dans l'épigraphie suffit à établir que cette profession n'était pas strictement fermée aux femmes. Le déséquilibre entre cette seule

57 LUC., *Salt.*, 28. De fait, la pantomime par définition implique une transgression des distinctions de genre de la part de l'artiste quel que soit son sexe puisque cet artiste, soliste, doit incarner tous les rôles d'un mythe. Cette transgression participe à la mauvaise réputation des artistes comme l'ont bien montré Ismène Lada-Richards (LADA-RICHARDS 2003, 41-48) et Ruth Webb (WEBB 2015, 54-55).

58 Prosopographie n° 51. Monica Salvadori n'hésite pas à qualifier les *emboliariae* et les *saltatrices* de « pantomimes » (RICCI – SALVADORI 2008, 155).

59 D'autant plus qu'il n'est pas certain que toutes les artistes que nous avons recensées aient effectivement été des professionnelles des spectacles au sens où elles se produisaient dans des spectacles publics. Comme nous le verrons, le doute subsiste pour la plupart des musiciennes et même pour certaines danseuses. Cependant, ce doute pourrait même s'étendre à certaines des *mimae* de rang servile que nous avons recensées et dont on peut imaginer qu'elles se produisaient essentiellement pour leurs patrons.

60 Nous verrons plus loin que pour certaines musiciennes recensées l'exhibition dans des spectacles publics n'est pas assurée, voire peu probable.

61 Voir chapitre 1, lexique, articles « *Emboliaria* » et « *Saltatrix* ».

attestation féminine et le nombre important d'attestations masculines révèle une certaine mainmise de la gent masculine sur ce genre prestigieux. Cependant, si les grands pantomimes, les artistes à succès qui nous ont laissé des traces dans la documentation, sont des hommes, cela ne signifie pas qu'il n'existait pas de femmes pratiquant l'art de la pantomime, que ce soit dans des intermèdes dansés, dans des chœurs accompagnant le danseur soliste, ou même peut-être dans des ballets mimétiques comprenant plusieurs danseurs, comme celui auquel on assiste dans les *Métamorphoses* d'Apulée⁶². Il convient à présent d'essayer de déterminer plus précisément, dans la mesure du possible, lesquelles de ces artistes se produisaient effectivement dans des spectacles publics.

B) Les contextes d'exhibition

En s'interrogeant sur le contexte d'exhibition des professionnelles des spectacles, on pose à la fois la question du lieu, celle du public et celle de la signification des performances dans lesquelles se produisaient ces artistes. On distingue ainsi deux contextes opposés qui peuvent cependant être nuancés et déclinés en une grande variété d'occasions dont l'opposition n'est pas toujours aussi radicale. Le contexte d'exhibition qui nous intéresse dans ce travail est celui des « spectacles publics », c'est-à-dire aussi bien les *Ludi* qui rythment le calendrier religieux officiel de la cité que les grands spectacles donnés par l'empereur dans une démarche évergétique. Une telle démarche peut également ponctuellement être mise en œuvre, pour la période qui nous intéresse, par certains membres de grandes familles aristocratiques. Ces spectacles se déroulent essentiellement dans des « édifices publics », c'est-à-dire des édifices destinés à recevoir non pas l'intégralité du peuple romain mais une part importante de celui-ci. Il s'agit à Rome, par exemple, du Cirque Maxime, du Colisée, des théâtres de Pompée et de Marcellus, mais également de structures plus ou moins temporaires comme l'*amphiteatrum Neronis* construit en bois sur le champ de Mars en 57 ap. J.-C⁶³. Cependant, certains spectacles offerts par Néron au peuple romain se déroulent, non pas dans ces grands édifices publics, mais dans des espaces « privés » au sens où ils font partie de la propriété de l'empereur⁶⁴. Le lieu ne permet donc pas toujours de distinguer les « spectacles publics ». Le principal critère qui permet d'identifier ces « spectacles publics » est la publicité de la performance. Ces spectacles sont, par définition, destinés au peuple romain et ouverts au public le plus large possible, même si le nombre de places disponibles dans les édifices de

62 APUL., *Met.*, III, 30-33.

63 TAC., *An.*, XIII, 31, 1.

64 TAC., *An.*, XIV, 14, 2 ; XV, 32, 1-2.

spectacles et leur coût limitaient nécessairement ce public. Enfin ces spectacles ont une signification religieuse, civique, sociale et politique forte, même dans le cas des spectacles offerts par l'empereur.

Mais les artistes pouvaient également se produire dans un contexte que nous qualifierons de « privé ». Ces performances privées se distinguent d'abord par les lieux dans lesquels elles avaient lieu. On sait en effet que de nombreux artistes se produisaient au sein des *domus* aristocratiques notamment dans le contexte de banquet⁶⁵, mais aussi, sans doute sur de véritables « scènes privées »⁶⁶. Ces performances avaient essentiellement valeur de divertissement et leur public était nécessairement restreint aux membres de la famille qui les finançaient et à ses convives. Il faut cependant souligner que dans certains cas ce public de convives pouvait être particulièrement important, notamment lors des spectacles privés de l'empereur⁶⁷. Or, plus le public est important plus la performance se dote d'une dimension politique et sociale importante. On peut donc déjà nuancer l'opposition entre les deux contextes d'exhibition. Si le premier contexte est celui qui nous intéresse, la frontière entre les deux contextes n'est pas toujours absolument évidente.

Il convient par ailleurs de signaler que le contexte d'exhibition des artistes est un aspect particulièrement difficile à préciser en raison de la nature des sources essentiellement. Comme on le verra lors de l'analyse quantitative des résultats, le nombre d'individus pour lesquels le contexte d'exhibition est mentionné plus ou moins clairement dans les sources est en fait très limité et représente moins d'un tiers du total. Ont donc été intégrés à notre prosopographie des individus pour lesquels on estime plus ou moins probable que leur activité professionnelle ait eu lieu, au moins en partie, dans un contexte de spectacle public, même si cela n'est pas mentionné dans les sources. Cette probabilité repose sur différents arguments que nous allons tenter d'exposer ici de la manière la plus claire possible. L'utilisation de tableaux doit permettre d'exposer les résultats de manière systématique et quantitative tout en mettant en évidence la plus ou moins grande pertinence des différents arguments qui ont déterminé l'intégration des individus dans la prosopographie. Pour ne pas alourdir démesurément la présentation, on a choisi de réaliser trois tableaux correspondant chacun à l'ensemble des individus qui ont été recensés en vertu d'un argument spécifique. Chacun des

65 Les artistes sont nombreux à se produire à l'occasion du banquet de Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone. Tacite évoque par ailleurs, dans le contexte des émeutes qui eurent lieu au théâtre au début du règne de Tibère, l'interdiction qui fut faite aux pantomimes de se produire en dehors du théâtre (TAC., *An.*, I, 77).

66 Sénèque évoque ainsi le *privatum pulpitum* qui se fait entendre dans toute la ville (SEN., *Nat.*, VII, 32, 3).

67 On sait que Néron disposait d'une scène privée de très grande taille (PLIN., XXXVII, 19). Par ailleurs, les spectacles des *Iuvenalia* qui se déroulent dans ses espaces privés, semblent garder une dimension privée même si le public y est très important (TAC., XV, 33, 1-2).

trois tableaux correspond donc à un groupe d'individus dont le recensement dans la prosopographie des professionnelles des spectacles est plus ou moins pertinent. Les tableaux sont présentés en fonction du niveau de pertinence des arguments qui justifient le recensement des individus qui composent chaque groupe dans cette prosopographie. Partant de l'argument le plus pertinent, on présente en premier lieu les individus qui forment le cœur de notre travail, c'est-à-dire ceux dont nous sommes certains que l'activité professionnelle se déployait sur une scène publique. Nous procéderons ensuite en nous éloignant de ce « cœur incontestable » pour aller vers des individus qui se trouvent aux marges de notre travail mais qu'il nous a paru pertinent d'intégrer à la prosopographie. Une fois ces groupes définis il sera également possible de recouper cette information avec les autres informations traitées dans ce chapitre.

Le premier groupe (Groupe A) comprend les individus pour lesquels il est possible, à partir de la documentation dans laquelle ils sont mentionnés, d'affirmer qu'ils se produisaient en public. Ce groupe se divise en deux parties : d'une part, les individus pour lesquels la mention d'une exhibition publique est explicite, c'est-à-dire que la source évoque un contexte de spectacle public ; d'autre part, ceux dont on peut déduire ce contexte d'exhibition à partir des informations contenues dans la documentation. On distingue plusieurs types d'informations qui permettent de présumer qu'un artiste se produisait en public : l'évocation de sa renommée et de son succès, l'utilisation de certaines expressions, comme *prima temporis sui*, propres à l'épigraphie des professionnels des spectacles, et le contexte, lorsqu'un individu est cité sans précision avec plusieurs autres dont l'exhibition publique est mentionnée. On précise que pour aucun des individus qui composent ce groupe ainsi que les groupes suivants, la documentation ne mentionne explicitement une performance privée. Il n'y a donc jamais plus de raisons de présumer que les professionnelles relevées dans notre prosopographie se produisaient en privé plutôt qu'en public. Il a semblé nécessaire, pour ce groupe A qui constitue le socle principal de ce travail, d'explicitier pour chaque individu l'information permettant de déterminer le contexte d'exhibition. Afin de croiser les informations, on a également reporté les professions et la norme graphique permettant d'indiquer la nature des sources.

Groupe A : la documentation indique une exhibition publique de l'individu			
	n°	Profession	Citation ou explication
La mention est explicite	7	<i>Mima</i>	Cicéron explicite le contexte de spectacles publics.
	15	<i>Emboliaria</i>	« <i>reducta est in scaenam [...] ludis pro salute Diui Augusti</i> »
	16	<i>Mima</i>	Cythéris chante des vers en public au théâtre d'après Servius.
	21	Indéterminée	« <i>Graeca in scaena prima populo apparvi</i> »
	29	<i>Mima</i>	« <i>Luceia mima C annis in scaena pronuntiauit</i> »
	41	<i>Saltatrix</i>	« <i>Deliciae populi, Magno notissima Circo</i> »
	43	Indéterminée	« <i>γυναῖκα τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐπιφανεία</i> »
	45	<i>Hydraularia</i>	« <i>in populo hydraula grata regebat</i> »
L'information est déduite des sources	1	Indéterminée	La célébrité transparait dans l'expression « <i>cognita digne</i> ».
	5	Indéterminée	L'artiste a pour public la cité toute entière.
	8	<i>Archimima</i>	Utilisation des expressions <i>prima temporis suis</i> et <i>diurna</i>
	10	<i>Mima</i>	L'artiste s'est produite comme mime et dans le chœur dans de nombreuses cités.
	18	<i>Saltatricula</i>	Dionysia est comparée à Roscius et est dite « <i>notissimae</i> ».
	25	<i>Archimima</i>	Utilisation de l'expression <i>prima temporis suis</i>
	33	<i>Mima</i>	L'artiste est citée avec deux autres <i>mimae</i> célèbres.
	46	Indéterminée	L'artiste est citée avec une série d'acteurs s'étant produit en public.
	47	<i>Saltatrix</i>	L'artiste s'est produite dans un chœur.
	59	<i>Mima</i>	L'artiste est citée dans des situations de spectacles qui semblent faire référence.
60	<i>Mima</i>	« <i>multis nota, Toreuma, iocis</i> »	

Remarquons que sur un total de dix-neuf individus, deux seulement sont mentionnés dans une source épigraphique non poétique. Les sources littéraires (onze individus) et les

épigrammes funéraires (six individus) dominent donc la documentation relative à ce premier groupe. Ce premier bilan quantitatif mérite d'être comparé au total des types de sources représentés dans la prosopographie : sur sept individus mentionnés par les épigrammes funéraires, un seul ne fait pas partie de ce groupe A et sur treize individus mentionnés par les sources littéraires, deux seulement ne peuvent être intégrés à ce même groupe. Au contraire, quarante individus mentionnés par les sources épigraphiques (sur un total de quarante-deux) ne peuvent être intégrés à ce groupe. Ces résultats mettent bien en évidence la principale faiblesse des sources épigraphiques pour notre étude : si le vocabulaire désignant les professionnels est précis, les défunts se contentent généralement de mentionner leur profession sans préciser le contexte dans lequel ils se produisaient, d'abord par économie, ensuite parce que cela était probablement évident pour les contemporains, enfin sans doute parce que l'exhibition publique, si elle pouvait être source de célébrité, était aussi source d'une infamie qu'il n'était pas flatteur de rappeler dans son épitaphe. Les professionnelles dont l'exhibition publique est ainsi avérée, sont principalement des *mimae* ou *archimimae* (9 individus), mais on recense aussi trois *saltatrices*, une *emboliaria* et une musicienne (*hydraularia*), ainsi que les cinq individus recensés dans la catégorie « profession indéterminée ». Ce dernier point n'est pas surprenant puisque, faute de vocabulaire précis, ces individus ont nécessairement été identifiés et recensés grâce au contexte mentionnant plus ou moins clairement leur exhibition dans des spectacles publics.

Les informations permettant de conclure à une activité artistique publique sont plus ou moins précises selon les sources et les individus concernés. L'exhibition publique d'au moins huit de ces individus est incontestable puisque mentionnée explicitement par les sources. Elle reste hautement probable concernant les onze autres. Cependant, notre étude ne pouvait se limiter à ce groupe restreint d'individus. Les sources, et plus particulièrement l'épigraphie, mentionnent en effet un grand nombre de professionnelles pratiquant des activités qui sont par ailleurs attestées dans les spectacles publics, ce qui permet d'imaginer que ces professionnelles qui composent notre second groupe (Groupe B) se produisaient également probablement dans les spectacles publics. Les spectacles privés à l'occasion de banquet sont nombreux sous l'empire et il est impossible d'affirmer que seuls certains types d'artistes s'y produisaient. Nous ne savons que peu de choses sur ces spectacles privés et le peu que nous savons semble indiquer que les mêmes types de pratiques artistiques et même parfois les mêmes artistes étaient appréciés dans les deux contextes⁶⁸. Il est donc impossible

68 On peut mentionner encore une fois ici les pantomimes d'Ummidia Quadratilla qui se produisent aussi bien

d'affirmer avec certitude dans quel contexte se produisaient les artistes du groupe B et il est même probable que certains d'entre eux se soient produits aussi bien en contexte privé que public. Cette dernière remarque est d'ailleurs également valable pour les artistes du groupe A. On imagine en effet assez bien que Cythéris ait pu se produire en privé lors d'un banquet de son patron Volumnius Eutrapélus.

Ce groupe B, le plus abondant, se divise également en deux parties : on distingue, d'une part, les professionnelles exerçant une profession pour laquelle d'autres sources attestent que cette même profession était exercée en public par des femmes et, d'autre part, les professionnelles exerçant une profession pour laquelle d'autres sources attestent que cette même profession était exercée en public mais uniquement par des hommes. Le fait qu'aucune source n'atteste qu'une profession était exercée en public par des femmes ne signifie pas nécessairement que les femmes exerçant cette profession étaient exclues des spectacles publics et confinées à l'espace privé. Un effet de source peut tout simplement expliquer cette absence. Cependant, dans le cas d'une profession dont on sait qu'elle était exercée en public par des femmes, comme par exemple *mima*, la probabilité que l'individu ait effectivement exercé sa profession en public paraît plus élevée. À titre comparatif nous avons également indiqué dans ce tableau si, oui ou non, chacune de ces professions est par ailleurs également attestée dans une source mentionnant explicitement un contexte privé d'exhibition. Les références sont données en notes de bas de pages. Nous n'avons pas effectué ici le même travail pour les attestations explicites d'exhibition publique car celles-ci ont déjà été recensées et mises en évidence dans le lexique du premier chapitre. En effet, toutes les professions qui apparaissent dans ce tableau ont fait l'objet d'une notice dans le lexique où sont mentionnées les attestations explicites d'exhibition publique de ce type de professionnels.

On constate d'abord la diversité des professions représentées et le poids des sources épigraphiques dans ce groupe. Les deux constatations sont corrélées : les sources épigraphiques sont celles qui emploient le vocabulaire technique le plus précis et donc le plus diversifié notamment en ce qui concerne l'expression des professions. Il est par ailleurs normal que les sources épigraphiques dominent le groupe B (et le groupe C comme on le verra) puisque la quasi totalité des individus attestés dans des sources littéraires et les épigrammes funéraires a

en privé pour leur patronne que dans des jeux publics (PLIN., *Ep.*, VII, 24). Tacite mentionne également une législation tibérienne qui aurait interdit aux pantomimes de se produire en dehors du théâtre (*alibi quam theatro*), notamment dans les maisons des élites dont les contacts avec les artistes sont également limités afin d'empêcher l'implication de ces élites dans les activités subversives des *fautores* du théâtre (TAC., *An.*, I, 77). Enfin les pratiques artistiques décrites par Pétrone dans le *Satiricon* semblent issues de la scène publique (PETR., *Sat.*, 52).

été classée dans le groupe A alors que les individus attestés par les sources épigraphiques, largement majoritaires dans l'ensemble de notre étude, étaient très peu représentés dans ce premier groupe. Seuls deux individus sont attestés respectivement par des sources littéraires et par une épigramme funéraire⁶⁹. Dans ces deux cas les sources permettent d'identifier la profession artistique des individus mais pas le contexte dans lequel ils s'exhibaient.

Groupe B : Individus dont la profession est attestée dans les spectacles publics				
	Profession	Attestée en contexte privé ?	n° de fiche	Total
Professions dont l'exercice par des femmes est attesté dans les spectacles publics	<i>Archimima</i>	NON	2	1
	<i>Emboliaria</i>	NON	38, 51	2
	<i>Mima</i>	NON	3, 4, 6, 19, 32, 36, 39, 52, 54, 55, 62	11
	<i>Saltatrix</i>	OUI ⁷⁰	23, 30, 31, 40, 58	5
Professions dont l'exercice dans les spectacles publics n'est attesté que pour des hommes	<i>Acroama</i>	OUI ⁷¹	17, 61	2
	<i>Cantrix</i>	NON ⁷²	12, 13, 35, 42, 48, 50, 56	7
	<i>Choraule</i>	OUI ⁷³	49	1
	<i>Citharoeda</i>	OUI ⁷⁴	9	1
	<i>Monodiaria</i>	NON	34, 57	2
	<i>Pantomima</i>	OUI ⁷⁵	24	1
	<i>Scaenica</i>	NON	11	1
<i>Tibicina</i>	OUI ⁷⁶	14, 37	2	
Total				36

69 Prosopographie n° 48 et n° 54.

70 SUET., *Ner.*, 6, 5.

71 CIC., *Verr.*, II, 4, 22, 48 ; NEP., *Att.*, 14, 1 ; PETR., 78.

72 Les artistes qui se produisent à l'occasion du banquet de Trimalcion semblent être des *cantores* puisque leur principale activité est de chanter. Cependant le terme n'est jamais employé, il est donc difficile de considérer cette référence comme explicite.

73 PETR., 53 ; MART., IX, 78.

74 SUET., *Ner.*, 20, 1 ; *Vit.*, 9, 3.

75 TAC., *An.*, I, 77.

76 PLAUT., *Aul.*, II, 4, 292 ; HOR., *S.*, I, 14, 25. Notons cependant la part infime que représentent ces deux occurrences par rapport à l'ensemble des attestations (plus d'une centaine) du terme dans la littérature latine.

Ce groupe B est le plus important numériquement avec trente-six individus sur soixante-deux, soit un peu plus de la moitié des individus recensés. Plus de la moitié de ces individus pratique des professions bien attestées dans le groupe A : *mima*, *archimima*, *emboliaria* et *saltatrix*. Ces quatre professions sont exercées dans les spectacles publics par des individus du groupe A. Rien n'empêche donc d'imaginer que les individus recensés dans le groupe B et exerçant ces professions, se produisaient également en public. Il est cependant impossible de l'affirmer avec certitude. Comme nous le verrons, certaines de ces artistes sont les esclaves d'aristocrates romains ou de personnages importants, ce qui amène les commentateurs à estimer qu'elles se produisaient essentiellement dans la *domus* de ces aristocrates⁷⁷. Cependant, il paraît réducteur de considérer que les aristocrates possédant des artistes ne les employaient que pour leur plaisir personnel. Encore une fois, l'exemple des acteurs d'Ummidia Quadratilla est révélateur⁷⁸. Par ailleurs, un certain nombre d'artistes romains dont l'activité dans les spectacles publics est bien attestée, sont des affranchis⁷⁹. Étant donné l'âge auquel commencent à se former les jeunes acteurs romains⁸⁰, il est peu probable que ces affranchis se soient lancés dans leur carrière après leur affranchissement. Cela signifie donc que certains esclaves sont achetés par leur maître pour être formés au métier d'acteur et produits dans les spectacles publics, avant éventuellement d'être affranchis. C'est le cas de l'acteur Panurgus, esclave de C. Fanius Chaerea et formé par l'acteur Roscius qui partage les revenus de son élève avec le propriétaire de celui-ci⁸¹. C'est également le cas d'un certain Antiphon dont Cicéron évoque la participation à des jeux publics en juillet 55 av. J.-C. tout en précisant qu'il venait alors d'être affranchi par son maître, en vue de cette exhibition (*is erat ante manu missus quam productus*)⁸². En dehors de ces deux exemples, certains artistes se produisant dans les spectacles publics semblent être également de statut servile⁸³.

77 C'est ce qu'affirme notamment Leppin (LEPPIN 1992, 233) à propos de la *mima* Ecloga, esclave du roi Iuba II (prosopographie n° 19).

78 PLIN., *Ep.*, VII, 24.

79 La plupart des pantomimes qui apparaissent dans l'épigraphie sont des affranchis impériaux et leur activité sur la scène publique est attestée par divers titres et récompenses artistiques tels que *primus temporis sui*, *hieronicae coronatus*, *Apollinis parasitus* (AE, 2005, 337 ; CIL, VI, 10114 ; IX, 344 ; XIV, 2113 ; 4254). On sait par ailleurs que le pantomime Bathylle, dont l'activité sur la scène publique est bien attestée à l'époque augustéenne était l'affranchi de Mécène (SEN., *Contr.*, X, *Praef.*, 8 ; DION CASS., LIV, 17, 5). Les deux *archimimae* dont l'activité sur la scène publique semble attestée par l'expression *prima temporis sui*, ainsi que la célèbre *mima* Cythéris, sont également des affranchies (prosopographie n° 8, 16 et 25). Enfin Licinia Eucharis (n° 21) est une affranchie qui mentionne littéralement son exhibition sur la scène publique.

80 On peut notamment citer le cas de Septentrio, jeune danseur de douze ans qui était probablement encore lui-même un esclave lorsqu'il se produisit au théâtre d'Antipolis (CIL, XII, 188). Le très jeune danseur Paridion a commencé sa formation auprès de sa maîtresse Iulia Hostilia avant de mourir prématurément à l'âge de 5 ans (PROSPERI VALENTI 1985, n°8).

81 CIC., *Com.* X.

82 CIC., *Att.*, IV, 15, 6.

83 CIL, I², 1861 ; CIL, XII, 188 ; prosopographie n° 42.

Les dix-sept autres individus recensés exercent des professions qui sont bien attestées dans les spectacles publics mais uniquement exercées par des hommes. Ainsi, le métier de *cantrix* est bien attesté dans l'épigraphie mais jamais les sources ne mentionnent le contexte d'exhibition. On sait par ailleurs que le *cantor* occupe un rôle important dans les spectacles du théâtre⁸⁴. Cependant nous ne sommes pas certains que ce métier pouvait être exercé dans ce contexte par des femmes, faute d'attestation. L'activité de chanteur était vraisemblablement très appréciée lors des banquets⁸⁵. Et cependant, il paraît difficile d'affirmer qu'aucune femme ne chantait sur scène alors que l'on sait que les mimes, et donc les *mimae*, prenaient en charge des parties chantées et que deux de nos professionnelles évoquent leurs performances dans des chœurs⁸⁶. C. Caruso estime que les seules femmes à chanter en public seraient les *monodiariae*. Il paraît effectivement difficile de reléguer cette profession à la sphère privée étant donné les liens entre la performance du *monodiarus* et d'autres performances théâtrales publiques que suggère l'évocation de cette profession dans les *Notae Tironianae*⁸⁷. Mais dans ce cas on ne voit pas ce qui empêcherait les femmes qualifiées de *cantrix* de chanter sur scène. Le contexte dans lequel se produisait la chanteuse Pollia Saturnina n'est pas précisé dans son épigramme funéraire⁸⁸. Cependant sa fille de neuf ans, Aelia Sabina, mentionnée dans le même document, semble avoir dansé dans une sorte de chœur⁸⁹. On est donc tenté d'imaginer que la mère et la fille se produisaient dans le même contexte professionnel.

Il convient par ailleurs de souligner que sur trente-cinq individus recensés dans le groupe B, seuls onze exercent une profession qui est explicitement attestée dans un contexte privé. On fonde cette affirmation sur des recherches lexicométriques effectuées aussi bien à partir de l'emploi masculin que de l'emploi féminin des termes, dans toute la littérature latine. Dans cette vaste documentation il n'existe aucune attestation explicite de *mimi* ou de *mimae*, d'*emboliarii* ou d'*emboliariae*, de *scaenici* ou de *scaenicae*, de *cantores* ou de *cantrices*⁹⁰, de *monodiarum* ou de *monodiariae* qui se seraient produits dans le contexte privé d'une *domus* aristocratique, à l'occasion d'un banquet par exemple. Ajoutons que pour certaines professions, comme les pantomimes et les joueurs de flûtes notamment, le nombre d'occurrences témoignant d'une activité en milieu privé reste très limité par rapport au

84 CIC., *Sest.*, 118.

85 Des chants issus du théâtre sont notamment reproduits par des esclaves lors du banquet de Trimalcion (PETR., 31 ; 35).

86 Voir chapitre 1, lexicque, article « *Mima* » et prosopographie n° 21 et n° 10.

87 *Not. Tir.*, 107, 53. Voir chapitre 1, lexicque, article « *Monodiaria* ».

88 Prosopographie n° 48.

89 Prosopographie n° 47.

90 À l'exception des chanteurs de Trimalcion qui ne sont cependant pas qualifiés par ce terme.

nombre d'attestations totales. Cela ne signifie pas nécessairement que ces artistes ne se produisaient pas en contexte privé. En ce qui concerne les mimes, notamment, plusieurs indices amènent à penser que certains se produisaient occasionnellement en contexte privé. On peut mentionner le cas de cet esclave qui reprend maladroitement un chant issu d'un mime à l'occasion du banquet de Trimalcion⁹¹. De plus Macrobe dans ses Saturnales, évoque de manière très hypothétique l'atmosphère que peuvent introduire les mimes dans un banquet⁹². Enfin, la présence de mimes et d'archimimes dans l'entourage de certains hommes politiques comme Sylla ou Antoine permet d'imaginer que ces artistes pouvaient se produire en privé pour ces individus.

Cependant, la mise en évidence de la pauvreté des sources relatives à l'exhibition des artistes en milieu privé permet de fortement nuancer le positionnement qui consiste à considérer systématiquement les artistes dont le contexte d'exhibition n'est pas explicite comme des artistes s'exhibant en milieu privé. Carlotta Caruso estime ainsi que, faute d'information explicite, les *cantrices* attestées dans l'épigraphie se produisaient probablement en milieu privé et non en milieu public car aucune source ne mentionne explicitement la performance publique d'une femme pour ce type de performance. On peut cependant affirmer l'inverse en s'appuyant sur le même raisonnement : aucune source ne mentionne explicitement la performance privée d'une *cantrix*. Nous n'avons en fait aucune information sur le contexte d'exhibition de ces artistes. Par ailleurs, les sources ne mentionnent pas non plus explicitement de performances privées pour les *cantores*. En revanche, la performance du *cantor* est attestée dans les spectacles publics⁹³. Nous sommes donc face à une profession qui n'est attestée explicitement que dans les spectacles publics. Il s'agit sans doute d'une lacune de la documentation, car on sait par exemple que des artistes chantent au banquet de Trimalcion sans être qualifiés de *cantores*. Étant donné l'état des sources, il semble cependant difficile d'exclure de notre réflexion des individus sous prétexte que leur exhibition dans un spectacle public n'est pas strictement attestée, alors même que les professions qu'ils exercent sont bien attestées dans les spectacles publics et bien plus rarement dans les spectacles privés.

Ces trente-six individus ne peuvent donc pas être exclus de notre travail même s'il est impossible d'affirmer pour chacun d'eux qu'ils se produisaient effectivement en public. Ils constituent même la majeure partie des individus figurant dans notre prosopographie. Le dernier groupe, en revanche, se situe véritablement aux marges de notre travail. Il se compose

91 PETR., 35.

92 MACR., II, 7.

93 TER., *Adelp.*, 1000-1003 ; *Andr.*, V, 6.

des individus de sexe féminin exerçant des professions artistiques qui ne sont pas attestées dans les spectacles, qu'elles soient exercées par des hommes ou par des femmes, mais en tout cas bien attestées dans le contexte de banquets. Si nous avons choisi d'intégrer ces individus à la prosopographie des professionnelles des spectacles alors que notre propos porte sur les spectacles publics c'est dans un souci de nuancer l'emploi de cette opposition entre espaces publics et espaces privés dans la société romaine. Il n'existe pas d'équivalent dans le vocabulaire latin de cette opposition public/privé et, même si les sources distinguent effectivement l'espace des spectacles publics de celui des spectacles privés donnés dans les maisons aristocratiques⁹⁴, on montrera dans le chapitre 4, à propos des performances « publiques » de Néron, qu'il existe en fait de nombreux degrés possibles de publicité (au sens moderne du terme) d'une performance⁹⁵

Comme cela a déjà été dit dans le premier chapitre, certains aristocrates, l'empereur lui-même, possédaient de véritables « théâtres privés » disposant de centaines voire de milliers de places et pouvant donc accueillir un vaste public⁹⁶. Le public présent à un banquet de l'empereur ou d'un personnage politique relativement important n'était probablement pas négligeable. Même s'il existe une réelle distinction dans la culture romaine entre ces différents types d'espaces et si cette distinction a probablement un impact sur l'infamie des artistes se produisant dans les spectacles « publics », on estime que la profession de ces artistes « privées » ainsi que la représentation de celles-ci dans la société romaine, les conditions de leurs performances mais aussi la portée de celles-ci, peuvent s'apparenter, au moins en partie et dans certains cas, à celles des « artistes publics ». C'est pourquoi on a choisi d'intégrer ces quelques individus à cette étude tout en les maintenant aux marges de la réflexion⁹⁷. N'ont pas été recensées dans ce groupe toutes les musiciennes se produisant en contexte culturel car le contexte et les enjeux de ce type de performances sont radicalement différents. La perspective n'est plus ludique et la dimension essentiellement rituelle et religieuse de la performance préserve vraisemblablement la réputation et l'honorabilité des artistes⁹⁸.

94 On trouve alors employés pour qualifier les espaces privés, les qualificatifs *domesticus*, *priuatum* ou *peculiaris* (PLIN., XXXVII, 19 ; SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; TAC., *An.*, XVI, 39, 3).

95 Voir chapitre 4, 488.

96 Voir chapitre 1, p. 113 (PLIN., XXXVII, 19).

97 Il s'agit des individus qui dans la prosopographie apparaissent marqués d'une « * ».

98 Cette dimension rituelle et religieuse existe également dans la performance des artistes se produisant dans les *ludi*, cependant le caractère ludique y est prédominant.

Groupe C : individus exerçant une profession artistique non attestée dans les spectacles publics		
Profession	Total	N° de notice
<i>Circulatrix</i>	1	53
<i>Psaltria</i>	4	20, 26, 27, 28
<i>Symphoniaca</i>	1	23
<i>Sambucistria</i>	1	44

La *circulatrix* se distingue parmi ces sept individus pour trois raisons. Tout d'abord, elle est mentionnée dans les sources littéraires au contraire des six autres. Le masculin *circulator* n'est pas non plus employé dans l'épigraphie ce qui indique vraisemblablement que ce terme n'est pas réellement un terme technique servant à désigner une profession. Ensuite la performance de la *circulatrix* semble reposer sur la parole et sur la danse alors que les six autres artistes recensées sont des musiciennes. Enfin la *circulatrix* ne se produit vraisemblablement pas à l'intérieur des *domus* aristocratiques, mais plutôt dans la rue c'est-à-dire dans des espaces qui, s'ils ne sont pas institutionnalisés comme espaces consacrés aux *ludi*, n'en sont pas moins des « espaces publics » au sens moderne du terme.

Pour conclure sur la question des contextes d'exhibition des professionnelles des spectacles, il convient de souligner que cette information n'est pas toujours accessible dans la documentation, plus particulièrement dans la documentation épigraphique. Sur une soixantaine d'individus, la documentation ne mentionne explicitement une exhibition publique que dans huit cas. Dans onze cas, cette exhibition publique peut être déduite du contexte ou de l'emploi de certains termes techniques propres aux professionnels des spectacles publics. Cela ne représente qu'un tiers des individus recensés dans notre prosopographie. Dans la grande majorité des cas (les trente-six individus qui composent le groupe B), les sources, essentiellement épigraphiques, ne fournissent aucune information sur le contexte d'exhibition. Nous sommes donc dans l'obligation de nous appuyer sur la documentation extérieure pour tenter de déterminer dans quel contexte pouvaient se produire ces artistes professionnelles. Dans ces trente-six cas, l'hypothèse d'un contexte d'exhibition publique repose sur l'attestation de ces diverses professions dans les spectacles publics alors que les éventuelles exhibitions privées sont, quantitativement, moins bien attestées.

C) Situation professionnelle

Il s'agit ici de tenter de préciser ce que nous avons appelé dans le premier chapitre « l'insertion des femmes dans le milieu des professionnels des spectacles ». La présence des femmes dans ce milieu professionnel est désormais indéniable, il s'agit d'essayer de déterminer un peu plus précisément la place qu'elles y occupaient, leur intégration dans les différentes structures professionnelles, leurs fonctions éventuelles dans ces structures, leurs perspectives de carrières et de succès sur la scène et évidemment leurs revenus. Il s'agit notamment de comparer ici la situation professionnelle de ces femmes avec celle de leurs homologues masculins, afin de déterminer dans quelle mesure le genre peut être un facteur de distinction dans ce milieu professionnel.

Intégration dans les structures professionnelles et perspectives de carrières

Les individus que nous étudions appartiennent à un milieu professionnel spécifique qui possède des structures et une organisation particulières. Il s'agit de tenter de déterminer la place de ces individus dans ce milieu : comment les femmes sont-elles intégrées dans ces structures professionnelles ? Quelle place y occupent-elles ? Exercent-elles les mêmes fonctions que les hommes ? Disposent-elles d'une certaine indépendance ? Quelles sont leurs perspectives de carrière ? Toutes ces questions extrêmement stimulantes se heurtent à la pauvreté des sources sur ces sujets. De manière générale, le monde des professionnels des spectacles nous est assez mal connu et ce que la documentation laisse entrevoir de son fonctionnement ne nous permet de formuler que des hypothèses. On propose ici de comparer toutes les informations dont nous disposons sur ce monde professionnel avec les quelques indications qui, dans la documentation relative aux professionnelles des spectacles que nous avons recensées, semblent faire référence à ce milieu professionnel et à la place qu'y occupent nos professionnelles.

Rappelons tout d'abord que toutes les professions mobilisées à l'occasion des spectacles romains ne sont pas représentées dans notre prosopographie, ce qui semble indiquer que certaines de ces professions n'étaient pas ouvertes aux femmes ou alors de manière très limitée. Si le cas des gladiatrices grecques Amazone et Achillia⁹⁹ atteste l'existence de femmes exerçant cette profession dans le monde romain, nous n'avons trouvé aucun exemple comparable pour la partie occidentale de l'empire. L'exhibition de femmes dans les spectacles

99 Voir chapitre 1, « Amazone et Achillia, les gladiatrices d'Halicarnasse ».

de gladiateurs de l'Occident romain est attestée mais l'absence d'informations dans les sources permettant d'identifier précisément les individus concernés suggère que ces individus étaient peu nombreux et que leur notoriété était limitée. De la même façon, rien dans la documentation ne permet d'imaginer que des femmes pouvaient se produire dans des courses de chars. Cependant, cela ne signifie pas que les spectacles du cirque et de l'arène étaient fermés aux professionnelles de sexe féminin. Si la majorité des individus recensés dans la prosopographie des professionnelles des spectacles semble se produire dans les *ludi scaenici*, les sources mentionnent explicitement des contextes d'exhibition dans le cirque et dans l'amphithéâtre, respectivement pour la danseuse Quintia¹⁰⁰ et pour l'organiste Aelia Sabina¹⁰¹. En effet, la musique et la danse sont des composantes essentielles des spectacles romains. Ces deux types de performances artistiques sont au cœur des *ludi scaenici* depuis les origines de ces jeux mais elles s'exportent vers les autres lieux de spectacles et occupent également une place importante dans les *ludi circenses*, les *munera* et les *uenationes*. La musique en particulier accompagne les combats de gladiateurs et les courses de char. Or les musiciennes sont nombreuses dans notre prosopographie et, comme on l'a souligné, leur contexte d'exhibition est rarement mentionné. Le fait que les arts de la scène s'étendent à tous les lieux et types de spectacles permet donc d'affirmer que les professionnelles des spectacles pouvaient se produire dans tous les types de spectacles, *ludi scaenici*, *munera* et *uenationes*, et *ludi circensis*, même si certaines performances de ces spectacles étaient vraisemblablement réalisées principalement, voire exclusivement, par des hommes.

En ce qui concerne les *ludi scaenici* on a pu constater dans la première partie de ce chapitre que la plupart des professions artistiques qui interviennent dans ce type de spectacles à l'époque impériale étaient ouvertes aux femmes. Ainsi, les femmes exercent toutes les disciplines artistiques sans distinction, que ce soit la musique, le chant, la danse ou l'art dramatique. De fait, la distinction entre ces grands genres artistiques modernes ne fait pas nécessairement sens dans le contexte des spectacles antiques où les diverses techniques artistiques mobilisées par ces différents genres étaient souvent mêlées dans une même performance : le pantomime est à la fois un danseur est un acteur dramatique, le mime un acteur, un chanteur et un danseur ; la danseuse Quintia est également musicienne¹⁰² et les musiciens les plus réputés semblent être ceux qui s'accompagnent en chantant¹⁰³. Les

100 Prosopographie n° 41.

101 Prosopographie n° 45.

102 Prosopographie n° 41.

103 Varron évoque notamment la supériorité du *citharoedus* sur le simple joueur de *cithare* (VARR., *R.*, II, 1, 3). Voir chapitre 1, lexique, article « *Citharoeda* ».

différentes professions artistiques antiques ne peuvent donc pas être distinguées selon nos catégories artistiques modernes. On constate que, parmi tous les métiers artistiques dont nous avons connaissance, les seuls pour lesquels nous ne disposons pas d'attestations féminines sont ceux qui interviennent dans le contexte de performances artistiques anciennes, propres à l'époque républicaine, et qui deviennent beaucoup plus rares sous l'Empire. Ainsi, nous n'avons aucune trace de femmes Atellane, *comoeda* ou *tragoeda*, ces performances étant réservées aux hommes¹⁰⁴. Sous l'empire les deux genres artistiques majeurs sont le mime et la pantomime et les professionnels les plus importants qui interviennent dans ces spectacles sont les mimes et les pantomimes. Or, nous disposons d'attestations féminines pour l'un et l'autre métier même si elles sont beaucoup plus abondantes pour le mime. Comme on l'a montré au début de ce chapitre, la rareté des femmes pantomimes ne signifie pas que celles-ci étaient absentes de ce genre artistique, mais plutôt qu'elles n'accédaient pas, ou très rarement, au sommet de cette carrière artistique.

Il peut donc à présent être intéressant d'essayer de déterminer dans quelle mesure les femmes pouvaient ou non occuper les mêmes places et effectuer les mêmes carrières que les hommes au sein de ces professions. On sait notamment que les troupes de mimes étaient structurées par les types de rôle interprétés par les artistes et leur importance dans le scénario. On trouve ainsi dans une troupe de mimes des spécialistes de la « quatrième partie », « troisième partie », « seconde partie ». Le premier rôle était vraisemblablement pris en charge par le chef de troupe *l'archimimus*. Les *mimae* semblent avoir été intégrées exactement de la même façon que les hommes dans ces structures. Ainsi, nous avons connaissance d'une Cornelia Nothis qui occupait dans sa troupe le rôle de *secunda mima*¹⁰⁵. Mais ce qui est particulièrement intéressant c'est que nous possédons trois attestations d'*archimimae* : Claudia Hermione, Fabia Arete et l'anonyme mentionnée avec son époux, également archimime, sur une inscription funéraire d'Haïdra¹⁰⁶. Ces trois femmes ont atteint le sommet de leur carrière artistique. Elles occupaient très vraisemblablement le premier rôle des spectacles de mimes dans lesquels se produisaient leurs troupes, ainsi que des fonctions administratives et de direction au sein de ces mêmes troupes. Ces trois exemples semblent indiquer que les *mimae* étaient intégrées à l'égal des hommes dans ces structures nécessairement mixtes qu'étaient les troupes de mimes puisqu'elles pouvaient, comme eux, prétendre à la direction de la troupe. Nous connaissons en tout treize hommes ayant occupé

104 LIV., VII, 2 ; LUC., *Salt.*, 28.

105 Prosopographie n° 32.

106 Prosopographie n° 2, 8, 25.

cette fonction¹⁰⁷. La proportion de femmes à ce poste reste donc, en comparaison, relativement faible mais non négligeable. Si les hommes sont plus nombreux à la tête des troupes de mimes que les femmes, la fonction ne leur était pas réservée et les trois attestations dont nous disposons suggèrent qu'il n'était pas rare de trouver une femme à ce poste.

La carrière de mime ouvrait donc des possibilités professionnelles exceptionnelles aux femmes. En effet, le fait de diriger une troupe de mime supposait vraisemblablement non seulement que ces femmes devaient s'être affranchies en partie des tutelles masculines¹⁰⁸ mais également qu'elles exerçaient une autorité sur un certain nombre d'individus, qu'elles négociaient probablement les contrats de la troupe et en géraient les revenus. L'indépendance et même l'influence sociale que pouvait éventuellement acquérir une *archimima* transparaît nettement à travers l'exemple de Fabia Arete qui semble occuper une position importante au sein d'un groupe d'une vingtaine de personnes puisqu'elle est à l'origine d'un emplacement funéraire destinés à tous ces individus et qu'elle les a inscrits sur son testament¹⁰⁹. L'onomastique indique que ces individus sont vraisemblablement ou bien ses co-affranchis, ou bien ses propres affranchis. Dans les deux cas, Fabia Arete semble exercer une influence importante sur eux : si elle-même, en tant qu'affranchie devait dépendre de ses patrons (ce qui amène à nuancer son indépendance et son autonomie présumée), une vingtaine de personnes ont reçu d'elle une sépulture. Il est probable que ces individus aient eu un lien avec son activité artistique comme le suggère peut-être les *cognomina* de deux de ces individus, *Secundus* et *Mimesis*¹¹⁰ et la fonction de *vestiarius* d'un autre¹¹¹. On peut imaginer qu'en tant que chef de troupe Fabia Arete ait eu la responsabilité non seulement de leur condition de vie mais également de leur sépulture. En revanche, comme on l'a vu dans la première partie de ce chapitre, il semble que les femmes aient été cantonnées à des rôles secondaires dans le domaine de la danse mimétique et que le métier prestigieux de pantomime n'ait été que très rarement exercé par des femmes. Le cas de l'*arbitrix imboliarum*, Sophe, semble indiquer que ces artistes secondaires dépendaient fortement d'autres artistes, les pantomimes, dans la troupe desquelles elles s'inséraient probablement¹¹².

107 Voir chapitre 1, lexique, article « *Archimima* ».

108 Ces artistes, lorsqu'elles sont affranchies comme Fabia Arete, dépendent évidemment d'un patron. Mais au sein de cette structure professionnelle qu'est la troupe elles ne dépendent plus d'un autre artiste.

109 Prosopographie n° 8.

110 Ce *cognomen* pourrait en effet faire référence au rôle tenu par l'individu sur scène. Cependant il s'agit d'un cognomen assez banal qui pourrait également simplement faire référence à sa situation de cadet dans une fratrie.

111 Prosopographie n° 8.

112 Ainsi, Sophe (prosopographie n° 51) mentionne clairement son lien avec un ou deux pantomimes célèbres répondant au nom de Theoros et Bathylle.

Faute d'informations, il est difficile de proposer la même enquête et les mêmes comparaisons pour les autres disciplines artistiques. Deux aspects transparaissent cependant dans certains documents et peuvent faire l'objet d'une réflexion plus générale sur l'autonomie et l'intégration professionnelle de ces artistes. Le premier est celui des relations spécifiques qui pouvaient se nouer, au sein de ce milieu professionnel, entre artistes de sexes opposés et des effets de celles-ci sur la place et le statut des professionnelles. Ces relations personnelles pouvaient s'insérer dans les structures professionnelles, se superposaient aux relations strictement professionnelles et avaient probablement un impact sur celles-ci. La nature de la relation entre la *mima* Bassilla et son collègue, le *mimus* Héraclides qui prend en charge l'épithète de cette dernière, est incertaine¹¹³. Rien ne semble en tout cas indiquer que cette relation entre les deux individus était inégale ou que le *mimus* Héraclides exerçait une quelconque autorité sur Bassilla. Nous possédons somme toute très peu d'informations sur les relations entre les hommes et les femmes au sein des troupes de mimes, mais nous devinons à travers certains documents un possible, mais non nécessaire, fonctionnement conjugal, voire familial. Il faut en effet mentionner ici le cas exceptionnel du couple d'*archimimi* d'Haïdra¹¹⁴. L'inscription est malheureusement très lacunaire, mais on imagine que les deux individus devaient probablement se partager la gestion d'une même troupe.

En ce qui concerne les autres types d'artistes, un fonctionnement par ménage est également attesté dans l'inscription funéraire de l'organiste Aelia Sabina : cette dernière et son époux, également organiste, semblent s'être répartis les performances à Aquincum, la première se produisant dans les spectacles publics, le second dans les spectacles de l'armée¹¹⁵. On peut évidemment s'interroger sur les enjeux de ces deux types de spectacles et se demander si l'époux d'Aelia Sabina ne s'était pas réservé un public plus prestigieux ou moins infamant. Rien de tel ne ressort évidemment de l'épithète qui a vocation à mettre en valeur la défunte. On peut citer un autre exemple de couple d'artistes pour lequel on constate cette fois un déséquilibre manifeste, en termes de prestige, en faveur de l'homme. La *monodiaris* Heria Thisbe est ainsi mise en valeur, dans une épithète commune, par les victoires artistiques de celui qui semble être son conjoint, le *choraule* Tiberius Claudius Glaphyrus¹¹⁶. Alors que l'auteur de l'épithète choisit de consacrer plusieurs lignes à Glaphyrus et à ses succès, on ne sait rien de l'activité artistique d'Heria Thisbe en dehors de sa profession.

113 Prosopographie n° 10.

114 Prosopographie n° 2.

115 Prosopographie n° 45.

116 Prosopographie n° 57.

Il conviendra de revenir plus précisément dans la seconde grande partie de ce chapitre sur les relations familiales et clientélaires de ces individus pour tenter de mieux évaluer leur autonomie dans la société romaine. Il est cependant nécessaire d'aborder dès à présent cet aspect qui influe nécessairement sur la place de ces individus dans leur milieu professionnel. Un grand nombre de ces femmes sont des esclaves ou des affranchies, ce qui limite nécessairement leur autonomie professionnelle. Mais l'existence d'une tutelle masculine n'est pas toujours attestée par les sources. Un certain nombre des artistes étudiées sont d'ailleurs affranchies par des femmes. Certaines semblent être de statut ou d'origine servile mais ne mentionnent pas leur maître ou patron. Sur certaines inscriptions comme celle de l'archimime Claudia Hermione¹¹⁷, ne sont mentionnés ni patron, ni frère, ni père, ni époux. Enfin le développement de réseaux professionnels familiaux ne passe pas nécessairement par des individus masculins. Ainsi, la chanteuse Pollia Saturnina est enterrée seule avec ses deux jeunes enfants dont la plus âgée Aelia Saturnina semble déjà avoir commencée une carrière artistique en se produisant dans un chœur¹¹⁸. Les familles d'artistes sont donc fréquentes mais elles ne sont pas nécessairement structurées autour d'un artiste masculin.

L'autre aspect qu'il convient d'évoquer ici, c'est l'intégration de ces femmes dans les structures professionnelles qui se superposent aux troupes d'acteurs, c'est-à-dire les associations de métier, et leur éventuel accès aux récompenses et titres prestigieux décernés à leurs homologues masculins. On a souligné dans le premier chapitre que les *mimae* faisaient partie des très rares professionnelles pour lesquelles est attestée une corporation de métier strictement féminine¹¹⁹. L'existence de cette « société des mimes » (*sociarum mimarum*) dont la fonction est d'assurer à ses membres un emplacement funéraire semble aller dans le sens d'une place importante des femmes au sein de cette profession et de leur capacité à s'organiser de manière relativement indépendante pour défendre leurs intérêts professionnels. Cependant cette association se révèle, par comparaison avec les associations masculines d'artistes, particulièrement modeste¹²⁰. Cette comparaison amène à s'interroger sur l'éventuelle intégration des professionnelles des spectacles dans les organisations professionnelles qui structurent le monde des spectacles parallèlement aux troupes. Or, la

117 Prosopographie n° 25.

118 Prosopographie n° 47-48.

119 *CIL*, VI, 10109 ; Voir chapitre 1, I, A « Des femmes insérées dans un milieu professionnel ».

120 On peut notamment effectuer la comparaison avec une autre association funéraire d'artistes, probablement antérieure de quelques décennies à celle des *sociae mimae*, la *societas cantorum Graecorum*, attestée par une stèle épigraphique (*AE*, 1925, 127) qui servait à marquer l'emplacement funéraire réservé aux membres de cette association d'artistes. Les proportions de cette inscription sont bien supérieures à celles de l'inscription des *sociae mimae* et l'inscription devait donc délimiter un emplacement beaucoup plus vaste.

seule chose que l'on peut dire c'est que nous ne possédons absolument aucune attestation de femme membre de l'une de ces nombreuses associations professionnelles qui occupent vraisemblablement une place importante dans le monde des spectacles. Aucune femme ne mentionne son appartenance à la corporation des parasites d'Apollon pourtant abondamment citée par les archimimes¹²¹, les pantomimes¹²² et mêmes de simple mimes, du second au quatrième rôle¹²³. Aucune artiste ne se dit « *Synhoda* », c'est-à-dire membre du « synode » qui est fréquemment mentionné par les artistes, notamment ceux qui se disent parasites d'Apollon¹²⁴, et que Maria Letizia Caldelli a identifié à la corporation des *technítai* de Dionysos¹²⁵. Plus généralement, aucune des nombreuses associations d'artistes attestées dans l'épigraphie ne semble être mixte¹²⁶.

En dehors de leur appartenance à une corporation professionnelle, les artistes revendiquent fréquemment dans leur épitaphe certains titres ou fonctions qui les distinguent. Ces titres et fonctions récompensent vraisemblablement les artistes les plus talentueux mais surtout les plus appréciés. En effet, à la différence des professionnels de l'arène et du cirque, la victoire et donc le succès des professionnels du théâtre dans les compétitions reposaient vraisemblablement en partie sur l'appréciation du public¹²⁷. Malheureusement nous ne disposons d'aucune information sur la façon dont ces distinctions pouvaient être attribuées aux artistes¹²⁸. On remarque en tout cas que la seule de ces distinctions qui apparaît dans la documentation relative à nos professionnelles est le titre de *prima temporis sui* qui semble suffisamment stéréotypé pour y voir l'expression d'un avis ou jugement décerné par une institution officielle¹²⁹. Ce titre est en effet porté pas trois de nos professionnelles ainsi que par un certain nombre d'artistes et d'auriges masculins qui cumulent par ailleurs les titres et fonctions prestigieuses¹³⁰. En revanche, aucune femme ne se dit vainqueur des jeux

121 *CIL*, XIV, 2408 ; 2988 ; *EDR*, 109269 ; *MART.*, IX, 28, 9-10.

122 *CIL*, XIV, 2113 ; 2977 ; *AE*, 2005, 337.

123 *CIL*, VI, 10118 ; XIV, 4198 ; *AE*, 1953, 188 ; 1990, 125.

124 *CIL*, XIV, 2113 ; 2977 ; *AE*, 2005, 337.

125 CALDELLI 1993a, 55 ; 2012, 163-164 ; SEMIOLI 2003, 120.

126 Sur les associations d'artistes, l'article de référence est celui de John Jory (JORY 1970). Une mise à jour récente et centrée sur la ville de Rome a été réalisée en 2012 par Maria Letizia Caldelli (CALDELLI 2012) et il faut également mentionner le travail d'Antonietta Alessia Semioli sur ces associations d'acteurs et les associations dionysiaques d'origine grecque (SEMIOLI 2003). Parmi les associations d'artistes recensées par ces auteurs, la seule qui semble avoir des membres féminins est celle des *sociae mimae* qui leur est réservée.

127 Même si on peut imaginer que des juges évaluaient les performances des artistes selon certains critères définis, l'avis du public devait probablement influencer un jugement qui comportait nécessairement une dimension subjective.

128 On peut imaginer qu'elles étaient décernées soit par le public à l'issue d'une compétition, soit par l'empereur, soit par les corporations professionnelles.

129 Voir chapitre 1, lexique, article « *Prima temporis sui* ».

130 *CIL*, V, 5889 ; VI, 10060 ; IX, 344 ; XIV, 2113 ; *AE*, 2007, 378.

(*hieronicae*), ce qui semble indiquer que les concours étaient réservés aux hommes¹³¹. Aucune de nos artistes ne semble avoir exercé de prêtrise alors que ce type de fonction, probablement prestigieuse, pouvait pourtant être exercé par certains artistes masculins¹³². Aucune d'entre elles n'a évidemment eu l'honneur de recevoir les ornements décoratifs au contraire de certains grands pantomimes et archimimes¹³³. Il faut d'ailleurs souligner une distinction fondamentale dans la nature des documents épigraphiques mentionnant nos professionnelles et ceux mentionnant certains artistes exceptionnels qui se sont vus consacrer des inscriptions honorifiques. Ainsi, alors que la grande majorité des artistes apparaît essentiellement dans des inscriptions de type funéraire, certains pantomimes et archimimes nous sont connus par de magnifiques stèles honorifiques qui servaient vraisemblablement de bases à des statues honorifiques¹³⁴. Il s'agit généralement des mêmes individus qui cumulent la plupart des distinctions que nous venons de mentionner et notamment les ornements décoratifs. Ces cas sont exceptionnels et semblent indiquer que certains artistes pouvaient atteindre une forme d'honorabilité malgré leur infamie. Les titres et fonctions prestigieuses mis en avant par certains artistes particulièrement célèbres et populaires dans leur épitaphe sanctionnent une distinction entre ces quelques individus, auxquels leur popularité a permis d'acquiescer une certaine honorabilité en dépit de leur profession infamante, et la masse des artistes plus ou moins populaires mais qui ne peuvent prétendre aux mêmes distinctions. Cette petite élite artistique qui se distingue par un certain nombre de titres et de fonctions semble composée exclusivement d'individus masculins.

Avant de conclure sur les carrières de nos artistes il convient sans doute de dire un mot ici d'un aspect fondamental dans l'appréhension d'un milieu professionnel, mais bien difficile à saisir pour le groupe qui nous intéresse, à savoir la formation de ces professionnels¹³⁵. Les informations dont nous disposons sur cette question sont minces mais

131 *CIL*, VI, 10117 ; IX, 344 ; XIV, 4254 ; *AE*, 2003, 338 ; 2005, 337.

132 *CIL*, VI, 10117 ; XIV, 4254 ; *AE*, 2003, 338 ; 2005, 337. Il s'agit des mêmes individus qui monopolisent les récompenses, les fonctions prestigieuses et l'appartenance à des corporations professionnelles prestigieuses.

133 *CIL*, V, 5889 ; XIV, 2408 ; *AE*, 1953, 188.

134 *CIL*, XIV, 2113 ; 4254 ; *ILS*, 5186. On peut mentionner ici la statue d'un certain Caius Fundilius Doctus qui, selon l'inscription sur la base de la statue (*CIL*, XIV, 4273), était parasite d'Apollon, ce qui nous permet de l'identifier comme un acteur ou, tout du moins, un artiste. Cette statue honorifique conservée à Copenhague à la *Ny Carlsberg Glyptotek* (inv. 707) est la seule statue consacrée à un acteur que nous ayons conservée et constitue un témoignage exceptionnel de la façon dont certains artistes parvenaient à se construire une honorabilité dans certains cités de l'empire. Fundilius Doctus, dont on sait par ailleurs qu'il était l'affranchi d'une certaine Fundilia (*CIL*, XIV, 4199), s'est fait représenter sur cette statue, en toge, dans l'attitude d'un orateur, comme le faisaient les notables locaux des cités de l'empire. On peut, à titre de comparaison, citer l'exemple de l'*Augustalis* Mammius Maximus (*CIL*, X, 1452) dont la statue est conservée à Naples au *Museo Archeologico Nazionale* (inv. 5591).

135 Sur cette question, voir notamment FERTL 2005, 44-50.

certaines aspects méritent d'être évoqués. Tout d'abord nous parlons ici de professions qui reposent fondamentalement sur des techniques artistiques ou sportives qui supposent une formation non négligeable. La documentation funéraire atteste l'existence de très jeunes artistes : l'*emboliaria* Phoebe a douze ans au moment de sa mort¹³⁶, la *mima* Adaugenda dix ans¹³⁷ et la danseuse Iulia Nemesis neuf ans¹³⁸. On trouve également des artistes masculins très jeunes comme les danseurs Septentrion et Olympus¹³⁹ qui avaient respectivement onze et douze et surtout le danseur/pantomime grec (*orchestes*), Paridion cinq ans¹⁴⁰. Pour chacun de ces jeunes acteurs, il est difficile de dire si effectivement leur carrière professionnelle avait commencé. Ce qui est certain, c'est que leurs formations étaient suffisamment avancées et prometteuses pour qu'on mentionne dans leur épitaphe les professions auxquelles ils se destinaient. Il est impossible de déterminer précisément l'âge auquel commençaient les carrières artistiques mais on peut souligner que Licinia Eucharis, quatorze ans, et Septentrion, douze ans, se sont tous deux déjà produits en public d'après leurs épitaphes¹⁴¹ et Galeria Copiola a commencé sa carrière à treize ans, d'après Pline¹⁴². Giuseppina Prosperi Valenti a proposé une synthèse assez complète sur ces enfants acteurs qui apparaissent dans l'épigraphie funéraire¹⁴³. Cependant, elle néglige les autres types d'artistes et il manque notamment à son recensement la jeune Aelia Saturnina qui, à sa mort à neuf ans, selon son épitaphe, « ne portera pas plus avant sa vie et ses sauts dans le chœur » (*nec saltus vitam protulit aut choreae*). Ce dernier vers laisse entendre qu'avant sa mort Aelia s'était produite dans des danses « de chœur » ce qui suppose une performance de grande ampleur, probablement publique, même si l'existence de chœurs intervenant dans des spectacles privés est envisageable.

En fonction du statut des artistes, les individus prenant en charge leur formation devaient varier. On connaît le cas particulièrement bien documenté de Panurge, esclave d'un certain C. Fannius Chéréa et formé par Roscius¹⁴⁴. Ainsi, il semble que les artistes eux-mêmes aient contribué à la transmission de leurs techniques artistiques. Il est probable que certains artistes particulièrement populaires, à un certain moment de leur carrière, se soient consacrés

136 Prosopographie n° 38.

137 Prosopographie n° 4.

138 Prosopographie n° 31.

139 *CIL*, VI, 10142 ; XII, 188.

140 ROBERT 1958, 51 ; PROSPERI VALENTI 1985, 78-80.

141 Prosopographie n° 21 et *CIL*, XII, 188.

142 Prosopographie n° 15.

143 PROSPERI VALENTI 1985, 71-82.

144 *CIC.*, *Com.*, 10, 27. Le discours de Cicéron en faveur de Roscius s'inscrit dans le contexte d'un procès intenté par C. Fannius Chéréa à propos du partage des indemnités perçus par Roscius suite l'assassinat de Panurge.

à la formation de leurs successeurs. Nous savons que les grands pantomimes impériaux Bathylle et Pylade travaillèrent à la transmission de leur art : Pylade aurait écrit un traité sur la danse¹⁴⁵. Sénèque évoque d'un ton critique le déclin des *familiae philosophorum* et des *academici* et affirme avec ironie que ces institutions ont été remplacées par les *domus* de Bathylle et Pylade qui ne manquent ni de *discipuli* ni de *doctores*¹⁴⁶. Ce que critique Sénèque dans cet extrait s'apparente à une forme de structuration, d'organisation, par les artistes, de la transmission de leurs savoirs et de leurs techniques. Sénèque mentionne également dans cet extrait le soin que mettent ses contemporains à préserver de l'oubli le nom des pantomimes les plus célèbres : « *At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat !* ». Or, cette remarque est intéressante car on constate dans l'épigraphie la fréquente répétition de certains noms de scènes sur plusieurs générations, comme si les artistes se transmettaient ces noms de scène. Cette transmission implique l'existence de liens entre des artistes de générations différentes, liens qui reposaient vraisemblablement, entre autre, sur cette nécessaire transmission des techniques artistiques. L'évocation de cette pratique par Sénèque dans un texte où il se préoccupe de la transmission des savoirs et de la formation des jeunes, renforce l'idée que ces noms de scène se transmettaient en même temps que des savoirs et des techniques artistiques. Le *cognomen* Theorobathylliana de l'*arbitrix imboliarium* Sophe laisse ainsi imaginer que celle-ci pouvait être une élève des pantomimes Bathylle et Theoros¹⁴⁷.

Il existait donc une formation interne au milieu professionnel, mais l'épigraphie témoigne également du rôle occupé dans ce domaine par certains membres de l'aristocratie propriétaires d'artistes et surtout par certaines matrones. Prosperi Valenti a particulièrement insisté sur la présence remarquable de ces femmes de l'aristocratie dans les inscriptions funéraires des jeunes artistes et sur leurs liens apparents avec ceux-ci. Ainsi le jeune danseur Paridion est dit, dans son épitaphe, « *θρεπτός* » de sa maîtresse Iulia Hostilia¹⁴⁸. Ce terme grec désigne un esclave né et élevé dans la maison de ses maîtres¹⁴⁹. Le même type de vocabulaire est employé dans une inscription honorifique latine datée de 187 ap. J.-C. et consacré au pantomime, Marcus Aurelius Agilius Septentrio, affranchi impérial qui est dit « *alumnus* » de l'impératrice Faustine¹⁵⁰. Il est particulièrement intéressant, dans une thèse dont le projet initial était de s'intéresser à toutes les formes d'investissement des femmes dans les

145 ATH., I, 20 D/E.

146 SEN., *Nat.*, VII, 32, 2-3.

147 Prosopographie n° 51.

148 ROBERT 1958, 51 ; PROSPERI VALENTI 1985, 78-80.

149 NANI 1943-1944, 61.

150 *CIL*, XIV, 2113.

spectacles, de voir rappelé de manière ostentatoire les liens qui existaient entre certaines femmes de l'aristocratie et certains jeunes acteurs. Il est difficile de déterminer la nature de ces liens : pour Prosper Valenti ils avaient vraisemblablement une dimension affective ; on estime qu'ils avaient sans doute également une dimension économique, car ces femmes investissaient vraisemblablement dans l'éducation et la formation de ces jeunes acteurs. Dans notre corpus Licinia Eucharis affranchie d'une Licinia évoque « l'attention dont l'entourait [sa] dame, ses bons soins, son amour » (*studium patronae cura amor*). Le terme *studium* traduit ici par « attention » désigne effectivement au sens le plus large le zèle, l'application ou même l'affection mais peut également désigner plus précisément l'activité partisane liée aux spectacles ou l'application à l'étude. On peut donc également voir dans cette phrase une éventuelle référence à l'investissement de Licinia dans la formation de son affranchie.

Les indications précises concernant la formation des artistes sont évidemment peu nombreuses dans la documentation recensée car ce sujet n'intéresse pas les auteurs anciens et n'est pas l'aspect le plus valorisant d'une carrière à faire apparaître sur une épitaphe. Cependant, on dénombre tout de même huit références à l'éducation des artistes, ce qui n'est pas négligeable¹⁵¹. Licinia Eucharis insiste particulièrement sur cet aspect dans son épitaphe à la première personne, puisqu'elle se dit à deux reprises *docta*, c'est-à-dire « savante » ou « instruite », et à deux reprises *erodita*, déformation d'*erudita* qui est synonyme de *docta*¹⁵². Le terme *erodita* est cependant employé dans deux expressions distinctes : « *erodita omnes artes* » et « *erodita paene musarum manu* ». La seconde expression est assez simple à comprendre : l'art maîtrisé par Licinia Eucharis est tel qu'elle semble avoir été formée par la main des muses elles-mêmes. La première en revanche est moins claire et se retrouve sous une forme assez proche dans l'épitaphe d'une autre artiste, l'*emboliaria* Phoebe qui se dit « *artis omnium erodita* ». John H. Starks a proposé de voir dans cette expression, l'affirmation d'une maîtrise de l'art de la pantomime, « l'art de représenter toute chose » plutôt qu'une référence à la multiplicité des arts maîtrisés par l'artiste¹⁵³. Quoi qu'il en soit, le souci de mettre en avant la formation des artistes transparaît bien dans ces deux documents. Le même phénomène se vérifie chez les professionnels des spectacles de sexe masculin avec notamment le cas de l'artiste Caius Fundilius Doctus qui a fait de ce qualificatif élogieux, *doctus*, son *cognomen*¹⁵⁴. Dans la documentation littéraire, Roscius est qualifié de *doctus*¹⁵⁵ et

151 Prosopographie n° 16, 21, 38, 41, 45, 47, 53, 59.

152 Prosopographie n° 21.

153 STARKS 2008, 128-130. Voir chapitre 1, lexique, article « *Pantomima* ».

154 *CIL*, XIV, 4273.

155 *HOR.*, *Ep.*, II, 1, 82.

Cicéron estime que c'est la formation que ce dernier a donné à Panurge qui fait de celui-ci un « *eruditus* » et qui lui donne sa valeur¹⁵⁶. Dans l'épigraphie cependant ce genre de vocabulaire semble plus rare pour les hommes que pour les femmes¹⁵⁷, ce qui témoigne peut-être d'une moindre légitimité artistique de nos artistes en raison de leur sexe.

En effet, le terme *docta* ou *edocta* revient à plusieurs reprises dans les sources littéraires et épigraphiques à propos de danseuses¹⁵⁸ ou de musiciennes¹⁵⁹. Dans ces documents, l'adjectif n'est pas employé seul mais introduit une expression qui précise ce pour quoi l'artiste est habile et bien formée. Par son « éducation aux arts » (*artibus edocta*), la joueuse d'orgue Aelia Sabina surpasse son mari, affirme celui-ci¹⁶⁰. Le terme *docta* peut même introduire un verbe à l'infinitif : *docta sonare mele*¹⁶¹. Il semble y avoir une certaine ironie dans l'expression *docta movere nates* qui qualifie la danseuse du cirque Quintia dans un texte qui met bien en évidence la dimension érotique de son art¹⁶². C'est en tout cas avec une ironie certaine que Juvénal décrit Thymélé qui « apprend » (*discit*) en regardant danser Bathylle de manière lascive.

Une dernière référence à la formation des artistes transparait dans un texte de Plutarque relatif à Cythéris¹⁶³. L'auteur précise en effet, que cette actrice appartenait à la même « *παλαίστρας* » que le mime Sergius. Ce terme a été traduit par les traducteurs des Belles Lettres par « troupe d'acteurs ». Si cette traduction est sans doute préférable à « école d'acteurs », car nous n'avons aucune attestation de l'existence de pareilles institutions, l'affirmation de Plutarque porte indubitablement l'idée d'une formation commune des artistes. On peut effectivement envisager une formation interne aux troupes de mimes ou à d'autres structures professionnelles. Ainsi l'*arbitrix imboliarum* Sophe a pu être formée, avec d'autres, par Bathylle lui-même ou par d'autres artistes eux-mêmes élèves de Bathylle dans le cadre d'une sorte de troupe d'artistes qui accompagnait le mime¹⁶⁴. Ces structures professionnelles pouvaient sans doute parfois se doter d'une dimension familiale si l'on pense au cas de la

156 CIC., *Com.*, 10, 29.

157 Une étude lexicale approfondie sur l'ensemble de la documentation serait ici nécessaire. Un survol rapide de la documentation ne nous a permis de relever que deux artistes qualifiés de *docti* : un chanteur (*CIL*, VI, 33960) et un parasite d'Apollon (*CIL*, XI, 7767).

158 Prosopographie n° 41 et n° 53.

159 Prosopographie n° 45 et n° 47.

160 Prosopographie n° 45.

161 Prosopographie n° 47.

162 Prosopographie n° 41.

163 Prosopographie n° 16. Voir PLUT., *Ant.*, 9, 5-8.

164 Prosopographie n° 51.

mime Tertia qui était fille d'un musicien et fiancée à un mime¹⁶⁵. La transmission familiale des savoirs artistiques transparaît également dans un certain nombre d'autres cas¹⁶⁶. Le peu que l'on peut conclure sur la formation de nos artistes, c'est que la maîtrise d'un savoir technique constitue, pour ces professionnelles, une qualité digne d'être rappelée dans leur épitaphe. Même si les informations sont encore plus rares que pour leurs homologues masculins¹⁶⁷, ces artistes semblent formées selon les mêmes modalités que les hommes en fonction de leur situation, soit à l'initiative de leur maître ou maîtresse¹⁶⁸, soit par d'autres professionnels de leur milieu, au sein des structures professionnelles dans lesquelles elles s'inséraient¹⁶⁹, soit enfin par des membres de leur famille¹⁷⁰. Ces modalités sont donc variées mais pouvaient se recouper.

Pour conclure, il semble que les professionnelles des spectacles aient été relativement bien insérées dans leur milieu professionnel mais que celui-ci ne leur ait pas offert exactement les mêmes possibilités qu'à leurs homologues masculins. La plupart des professions artistiques leur sont ouvertes et elles semblent pouvoir se produire aussi bien au théâtre, qu'au cirque et à l'amphithéâtre. Elles semblent formées selon les mêmes modalités que les hommes en fonction de leur situation. Trois de nos professionnelles ont réussi à se hisser au sommet de la carrière de mime et à exercer la fonction d'archimime qui devait être source d'autorité, de prestige et sans doute de revenus relativement importants. Cependant, on constate aussi que ces femmes ne sont pas représentées dans les corporations professionnelles qui devaient exercer une influence importante au sein de ce milieu. Par ailleurs, en dehors du titre *prima temporis sui*, la plupart des distinctions revendiquées par les grands artistes dans leurs épitaphes semblent inaccessibles aux femmes. Les femmes sont donc bien intégrées dans ce milieu professionnel qui leur offrait sans doute des perspectives de carrières avantageuses, mais ces perspectives n'étaient pas exactement identiques à celles des hommes. Alors que certaines professionnelles des spectacles pouvaient se hisser au-dessus de la masse des artistes qui interviennent dans les spectacles en devenant archimime, aucune d'entre elles ne paraît avoir obtenu les distinctions qui semblent attester la relative honorabilité, au sein d'une profession infamante, de certains artistes masculins aux carrières exceptionnelles.

165 Prosopographie n° 54.

166 Prosopographie n° 45 et n° 47. Pour E. Fertl, l'art de la scène était essentiellement une entreprise familiale (FERTL 2005, 47).

167 Mais cela s'explique tout simplement par une documentation moins abondante.

168 Prosopographie n° 21.

169 Prosopographie n° 16 et n° 51.

170 Prosopographie n° 47 et n° 54.

Revenus

Concernant les revenus de ces femmes, la seule source explicite dont nous disposions est le témoignage de Cicéron concernant le revenu de Dionysia¹⁷¹. Ce témoignage est parfaitement exceptionnel car ce genre de considération financière est très rare dans la documentation antique. Elle s'explique ici par le contexte juridique du discours de Cicéron. Il s'agit pour l'orateur de tourner en ridicule les accusations de fraude portées contre son client, le comédien Roscius, en insistant sur sa richesse et surtout les sources de revenus potentielles auquel ce dernier a volontairement renoncé, ce qui est censé prouver son désintéressement. Roscius a en effet, d'après Cicéron, fait le choix de ne plus être rémunéré pour se produire sur scène. La seule explication à cette attitude pourrait être que l'acteur, déjà fort riche et disposant d'autres sources de revenus, ait essayé de se préserver de l'infamie¹⁷². C'est dans ce contexte que Cicéron mentionne un salaire de 200 000 sesterces qui aurait été versé à Dionysia sans préciser à quoi correspond cette rémunération. Il sous-entend cependant qu'en comparaison Roscius aurait pu gagner 300 000 sesterces. Cette estimation vise à démontrer que la fraude de 50 000 sesterces dont est accusé Roscius n'a aucun sens. Elle est également censée fonder l'affirmation de Cicéron selon laquelle Roscius peut être considéré comme riche : « *locuples erat* ». Le procédé de Cicéron nous permet donc d'affirmer que les revenus de Dionysia, sans les évaluer, sont comparables à ceux d'un individu qui peut être considéré comme riche, d'après le discours de Cicéron. Dionysia était donc elle-même en mesure de toucher des revenus jugés conséquents par les contemporains. Il n'est pas possible de préciser la fréquence à laquelle l'artiste touchait ce revenu. Mais cette somme est suffisamment importante pour indiquer en elle-même une certaine aisance financière de notre artiste. Rappelons en effet que le cens pour entrer dans l'ordre équestre s'élève à 400 000 sesterces, c'est-à-dire deux fois le salaire de Dionysia. En touchant plusieurs fois ce salaire Dionysia aurait donc accumulé une fortune digne d'un chevalier. On peut trouver un autre point de comparaison dans la solde des légionnaires romains mentionnée précisément par Tacite lorsqu'il retranscrit le discours séditieux de Percennius aux soldats de Pannonie en 17 ap. J.-C.¹⁷³. Cette solde s'élèverait à dix as par jour soit 912 sesterces par an. Même si l'on considère que Dionysia n'a touché ce salaire qu'une seule fois, il représente une fortune absolument inatteignable en une vie pour un simple légionnaire.

171 Prosopographie n° 18.

172 DUPONT 1985, 108 ; DUMONT 2004.

173 TAC., *An.*, I, 17, 4.

Malheureusement le cas de Dionysia est parfaitement exceptionnel. En dehors du texte de Cicéron mentionnant cette dernière, aucun des documents que nous avons recensés dans la prosopographie ne donne la moindre valeur chiffrée ni la moindre indication relative au salaire des artistes. Or, comme on le verra lorsque l'on évoquera la question du succès des artistes et de leur notoriété, il est probable que le salaire de Dionysia soit exceptionnel et s'explique par son succès tout aussi exceptionnel. Le milieu des professionnels des spectacles semble en effet être un milieu socialement contrasté et la vision que nous en avons est probablement déformée par le fait que les individus qui nous ont laissé le plus de traces sont les plus célèbres et les plus riches même s'ils ne sont probablement pas les plus nombreux. Pour les hommes, comme pour les femmes, les rares données chiffrées dont nous disposons concernant les salaires ne peuvent aucunement être considérées comme les indices d'un salaire moyen car elles correspondent toujours à des situations et donc à des rémunérations exceptionnelles, présentées par les sources comme aberrantes. Ainsi, nous disposons des estimations de Cicéron concernant le salaire de Roscius, le plus célèbre acteur de son temps que l'orateur présente également comme l'un des hommes les plus riches de son temps. Aux chiffres avancés par Cicéron on peut ajouter ceux de Macrobe qui parle de mille deniers par jour soit quatre mille sesterces¹⁷⁴. On trouve également dans les sources littéraires quelques évocations de récompenses, jugées excessives par les auteurs, que certains « mauvais empereurs » par démesure auraient offertes à des artistes ou cochers indignes¹⁷⁵. Dion Cassius nous apprend également que certains artistes avaient les moyens de faire grève pour exiger une hausse de leur salaire lorsqu'ils le jugeaient insuffisant¹⁷⁶. Mais toutes ces indications concernent vraisemblablement un petit nombre d'individus particulièrement célèbres et donc influents.

Les sources épigraphiques ne mentionnent jamais les salaires ou la fortune des défunts et les seules indications que l'on peut trouver dans ces documents concernant la fortune des individus sont les éventuelles références testamentaires et la richesse apparente du support de l'épitaphe. Martial semble considérer que certaines professions artistiques sont sources d'abondants revenus comme celle de *choraule* ou *citharoedus*¹⁷⁷. Certaines de nos artistes exercent ces professions ; l'épitaphe de la *citharoeda* Auxesis est perdue et, faute d'informations sur le support, nous ne pouvons donc en tirer aucune conclusion¹⁷⁸ ; en

174 MACR., *Sat.*, III, 14, 13.

175 SUET., *Cal.*, 55, 7 ; *Ner.*, 30 ; *Vesp.*, 19, 2.

176 DION CASS., LVI, 47.

177 MART., *Ep.*, V, 56.

178 Prosopographie n° 9.

revanche, la stèle funéraire en marbre gris de la *choraule* Licinia Selene est somme toute modeste en comparaison des autels funéraires de certains artistes masculins mais aussi de certaines de nos professionnelles. Les stèles épigraphiques de professionnels des spectacles les plus imposantes et qui témoignent le plus nettement d'une aisance financière appartiennent à des hommes. Il s'agit notamment des bases de statues honorifiques des pantomimes et affranchis impériaux déjà cités, Marcus Aurelius Agilius Septentrio¹⁷⁹, Lucius Aurelius Apolaustus Memphius¹⁸⁰, et Lucius Aurelius Pylade¹⁸¹, de celle de l'archimime Lucius Acilius Eutyches malheureusement perdue mais qui devait avoir des proportions monumentales si l'on se base sur la taille de l'inscription¹⁸² ainsi que celle de l'artiste Caius Fundilius Doctus dont on a conservé la très belle statue honorifique en marbre¹⁸³.

Au sein de la documentation relative aux professionnelles des spectacles, certains documents épigraphiques se démarquent par la taille et la qualité de leur support : la stèle funéraire de Fabia Arete, bien que perdue elle aussi, devait s'apparenter à celle de Lucius Acilius Eutyches en termes de dimensions si l'on se fonde encore une fois sur la taille de l'inscription¹⁸⁴ ; La stèle de la mime Bassilla est d'une très grande qualité et comprend une niche sculptée avec le buste de la défunte¹⁸⁵ ; l'autel funéraire de la mime Phiale est particulièrement soigné avec son *urceus* et sa patère sculptés, ses lettres de grande taille et bien dessinées¹⁸⁶ ; celui de la *monodiarista* Heria Thisbe s'apparente à celui de la mime Phiale avec sa patère et son *urceus* mais la pierre est de moins bonne qualité et moins soignée de même que les lettres¹⁸⁷. Mais le monument funéraire le plus impressionnant est sans doute celui consacré à Claudia Toreuma, affranchie impériale, et conservé au *Museo Archeologico* de Padoue¹⁸⁸. Ce monument funéraire se présente sous la forme d'une colonne finement sculptée de feuilles d'acanthes, d'une hauteur de 145 cm. Il témoigne indubitablement de la richesse de cette artiste ou du moins de celui qui lui a consacré ce monument. C'est en effet la limite du raisonnement que nous pouvons opérer à partir des supports des documents épigraphiques. Leur taille et leur qualité témoigne indéniablement du niveau de richesse de son commanditaire mais, outre que ce niveau de richesse reste difficile à évaluer, le

179 *CIL*, XIV, 2113.

180 *CIL*, XIV, 4254.

181 *ILS*, 5186.

182 *CIL*, XIV, 2408.

183 *CIL*, XIV, 4273.

184 Prosopographie n° 8.

185 Prosopographie n° 10.

186 Prosopographie n° 36.

187 Prosopographie n° 57.

188 Prosopographie n° 60.

commanditaire d'une inscription funéraire n'est pas nécessairement le défunt, au contraire. En ce qui concerne Claudia Toreuma, aucun dédicant n'est mentionné sur l'inscription ce qui laisse penser que l'artiste est le commanditaire du monument. Nous sommes par ailleurs certains que Fabia Arete est à l'origine de son propre monument funéraire puisqu'elle l'affirme dans l'inscription. En revanche, en ce qui concerne les mimes Bassilla et Phiale, les auteurs de l'inscription sont des proches des défunt(e)s. La qualité des deux monuments témoigne cependant de la relative richesse du milieu familial ou professionnel dans lequel évoluaient ces deux artistes et surtout de la volonté du commanditaire de manifester de manière ostentatoire cette richesse.

Certains monuments funéraires sont en comparaison particulièrement modestes, comme les plaques colombar(e)s des *psaltria*e de statut servile Hymnis¹⁸⁹ et Iconium¹⁹⁰, ou celle que la chanteuse Quintia partage avec un autre affranchi de sa patronne¹⁹¹. Les deux sœurs *cantrices* Thelxis et Chelys partagent également une plaque colombar(e)¹⁹² et l'*emboliaria* Phoebe en partage une avec deux autres individus¹⁹³. Globalement les chanteuses et les musiciennes semblent plus modestes que les mimes et les archimimes mais les généralisations sont en fait impossibles : la *monodiaria* Heria Thisbe, on la dit, bénéficie d'un très bel autel funéraire¹⁹⁴. Au contraire la stèle de la *mima* Luria Privata s'apparente nettement à une plaque colombar(e)¹⁹⁵. Il semble en tout cas que les professions artistiques qui pouvaient être source de revenus importants, sans que cela soit nécessairement le cas, étaient celles de *mima*, *archimima*, *monodiaria*, c'est-à-dire celles pour lesquelles les artistes occupaient un rôle important. Notons également que si l'*emboliaria* Phoebe semble avoir accumulé des revenus modestes, sa collègue Galeria Copiola¹⁹⁶ devait probablement avoir accumulé au cours de sa carrière des revenus conséquents pour pouvoir vivre sans travailler après sa retraite pendant de nombreuses années. Évidemment la jeune Phoebe, décédée à l'âge de douze ans, n'a pas pu avoir la carrière longue et lucrative de sa collègue. Quoi qu'il en soit on note des écarts de richesses manifestes au sein d'une même profession comme entre les *mimae* Luria Privata et Bassilla ou Phiale, ou entre les *archimima* Fabia Arete et Claudia Hermione. Les revenus ne dépendaient donc pas seulement de la profession, mais également

189 Prosopographie n° 27.

190 Prosopographie n° 28.

191 Prosopographie n° 42.

192 Prosopographie n° 12 et n° 56.

193 Prosopographie n° 38.

194 Prosopographie n° 57.

195 Prosopographie n° 39.

196 Prosopographie n° 15.

sans doute de la durée¹⁹⁷, de la qualité et de la technicité de la performance. Ils augmentaient peut être également avec l'âge dans la mesure où l'expérience et les longues carrières devaient permettre aux artistes de se perfectionner, éventuellement d'obtenir des rôles plus importants et surtout de gagner progressivement les faveurs du public.

On peut difficilement aller plus loin concernant les revenus de nos artistes. Chez les femmes comme chez les hommes, le monde des professionnels des spectacles apparaît socialement contrasté. La plupart des artistes était vraisemblablement de condition modeste, mais certaines artistes féminines pouvaient indéniablement, comme certains de leurs homologues masculins, s'enrichir considérablement grâce à leur profession. Sans surprise, les professions qui pouvaient être source de revenus importants semblent être celles qui occupaient un rôle majeur dans les performances spectaculaires et qui offraient aux professionnels une visibilité accrue dans cet espace public spécifique que sont les spectacles. Il s'agit ainsi essentiellement d'artistes solistes, comme la *monodiaría*, d'artistes se produisant dans les performances les plus appréciées et qui occupent le plus longtemps la scène comme, les *mimae*, ou d'artistes qui dans les performances occupent le premier rôle comme les *archimimae*. Le temps que les artistes passent sur scène, leur rôle et leur place dans la représentation sont des éléments déterminant de la notoriété et du succès qu'ils peuvent espérer acquérir et donc vraisemblablement du salaire qu'ils peuvent espérer négocier.

Succès et notoriété

La question du succès des artistes et de leur notoriété est évidemment corrélée à celle de leurs revenus. On peut repartir ici de l'exemple de Dionysia. L'importance du revenu évoqué par Cicéron pour cette artiste contraste avec le vocabulaire employé par Aulu Gelle. Le suffixe diminutif *-cula* accolé au terme *saltatrix* indique que la profession de Dionysia repose essentiellement sur la danse et donc, comme celle de l'orateur, sur le geste, comme le suggère également l'usage du terme *gesticularia*, mais vise à diminuer l'importance et la qualité de cette pratique artistique. Dionysia est littéralement une « petite danseuse ». Ce qualificatif contraste cependant également avec l'adjectif *notissima* également employé par Aulu Gelle et qui souligne le succès de l'artiste. Le succès et la célébrité de Dionysia sont d'ailleurs mis en évidence par l'anecdote rapportée par Aulu Gelle : Lorsque Lucius Torquatus s'en prend à Hortensius en l'appelant du nom de *gesticularia Dionysia*, il s'attend à ce que tout le monde comprenne sa référence à la « fameuse Dionysia ». Celle-ci est donc

197 On imagine ainsi qu'une *secunda mima* devait gagner plus que le troisième ou quatrième rôle de sa troupe.

célèbre parmi les contemporains d'Hortensius et Torquatus et l'usage du terme *saltatricula* utilisé par Aulu Gelle sert à souligner auprès de ses propres contemporains, la dimension péjorative et insultante de l'appellation employé par Torquatus. S'il est difficile d'établir le genre artistique pratiqué par Dionysia¹⁹⁸, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une artiste relativement célèbre et appréciée dont les performances, on l'a vu, étaient grassement rémunérées.

Ce succès et cette rémunération font de Dionysia un individu relativement exceptionnel au sein de notre prosopographie. On pourrait utiliser pour la qualifier le terme contemporain « vedette ». Ce terme issu du monde des spectacles contemporain mais employé également dans d'autres domaines sert à désigner au sens le plus large quelque chose ou quelqu'un qui se démarque, qui est mis au premier plan et attire l'attention de tous. C'est ce sens que l'on retrouve dans l'expression « en vedette ». L'artiste vedette, est donc l'artiste qui occupe un premier rôle dans un spectacle mais qui, par son succès et sa popularité, attire l'attention du public en dehors même du spectacle. Ainsi, les contemporains de Torquatus, Hortensius, et Cicéron savent parfaitement qui est Dionysia. Dès lors, la somme gagnée par Dionysia n'est sans doute pas représentative des salaires de toutes nos artistes. Au contraire, pour qu'un artiste soit mis en avant et favorisé par rapport aux autres, c'est qu'il en existe bien d'autres qui ne bénéficiaient pas de la même popularité et ne recevaient donc vraisemblablement pas le même salaire. On imagine en effet que la rémunération variait en fonction de la célébrité de l'artiste. En effet, l'artiste qui se permet de faire grève au début du règne de Tibère, selon Dion Cassius¹⁹⁹, parce qu'il estime sa rémunération insuffisante, provoque par son attitude de graves désordres au théâtre. Il est probable que seul un artiste extrêmement populaire et bénéficiant d'un soutien important ait pu se permettre un tel comportement²⁰⁰.

Il est probable que dans un grand nombre de cas, les artistes qui nous ont laissé le plus de traces dans les sources, notamment littéraires, soient les artistes qui ont connu le plus de succès. Ce phénomène est bien attesté pour les hommes : nous avons ainsi recensé dans un travail de master les individus des deux sexes que l'on pourrait qualifier de « vedette de la scène théâtrale ». Le critère essentiel de notre recherche était l'abondance des sources. En effet, le fait qu'un individu, nécessairement de basse extraction sociale, soit mentionné à

198 Voir prosopographie n° 18.

199 DION CASS., LVI, 47.

200 Slater qui a proposé une analyse approfondie de ces événements estime même que l'acteur devait bénéficier, en plus de sa popularité, du soutien de partisans issus de l'ordre équestre et même peut-être de Drusus qui semble fortement impliqué dans les spectacles : SLATER 1994, 127.

plusieurs reprises dans les sources littéraires par son nom indique vraisemblablement une certaine notoriété qui lui confère une relative importance dans la société romaine si bien qu'il s'avère pertinent pour les auteurs anciens de le mentionner. C'est le cas du *comoedus*, client de Cicéron, Roscius²⁰¹ et des pantomimes d'époque augustéenne Bathylle²⁰² et Pylade²⁰³ pour les plus connus. De la même façon les grands pantomimes impériaux qui apparaissent à plusieurs reprises dans l'épigraphie et, notamment dans des stèles honorifiques²⁰⁴, sont nécessairement des artistes suffisamment riches et célèbres pour avoir la prétention d'être ainsi honorés comme des élites. Ce type d'individus occupe évidemment une place importante dans la documentation.

Cependant, il existe également un grand nombre d'individus n'apparaissant qu'une seule fois dans la documentation, notamment funéraire et dont la popularité auprès du public et donc les revenus devaient être beaucoup plus limités. Dans le cas des femmes, ces individus sont d'ailleurs largement majoritaires dans la documentation. En effet, les professionnelles des spectacles apparaissant plusieurs fois dans les sources sont beaucoup moins nombreuses que leurs homologues masculins. Notons tout d'abord qu'aucune des artistes mentionnées dans l'épigraphie n'est attestée dans plus d'un document. Ces documents ont d'ailleurs tous une fonction funéraire, à l'exception de l'inscription votive de la *tibicina* Philippa²⁰⁵. Contrairement à certains de leurs homologues masculins, aucune de ces professionnelles n'a fait l'objet d'une inscription honorifique. Quant aux individus de notre prosopographie mentionnés par les sources littéraires, six sur treize n'apparaissent qu'une seule fois dans la documentation²⁰⁶. Le fait d'être mentionné dans les sources littéraires semble cependant en soit témoigner d'une certaine notoriété. Cela apparaît nettement en tout cas dans le cas de Galeria Copiola dont l'anecdote de Pline sur la longévité de sa carrière met en évidence sa popularité et implique des revenus importants²⁰⁷. Au total, seuls sept individus sont donc cités à plusieurs reprises, ce qui témoigne *a priori* d'une certaine notoriété. Cependant, il faut nuancer le nombre d'occurrence de chaque individu en prenant en compte la diversité des

201 CIC., *Quinct.*, 77-78 ; *Com.* ; *Arch.*, 17 ; *leg.*, I, 11 ; *Rep.*, IV, 14 ; *Nat.*, I, 79 ; *De Or.*, I, 124 ; 129-130 ; 251 ; *Div.*, I, 79 ; II, 66 ; *Fam.*, IX, 22, 1 ; HOR., *Ep.*, II, 1, 76-85 ; VAL.-MAX., VIII, 7, 7 ; 10, 2 ; PLIN., VII, 129 ; QUINT., XI, 3, 111 ; PLUT., *Sul.*, 36, 1-2 ; TAC., *D.*, 20 ; GELL., V, 8, 4 ; FEST., 366L ; MACR., *Sat.*, III, 14, 11-13.

202 A.P., 9, 542 ; SEN., *Contr.*, III, *praef.* 10 ; 16 ; X, *praef.*, 8 ; PHAEDR. V, 7, 4-5 ; PERS., *Sat.*, V, 122 ; TAC., *An.*, I, 54, 2 ; ATH., 1.20 D/E ; DION CASS., LIV., 17, 5 ; MACR., *Sat.*, II, 7, 12-19 ; ZOSIM., I, 6, 1.

203 A.P., 9, 248 ; A.P., 16, 290 ; SEN., *Contr.*, III, *praef.*, 10 ; SEN., *Nat.*, 7.32.3 ; SUET., *Aug.*, 45.4 ; ATH., 1.20 D/E ; DION CASS., LIV., 17, 3-5 ; LV, 10, 11 ; MACR., *Sat.*, II, 7, 12-19 ; ZOSIM., I, 6, 1.

204 CIL, XIV, 2113 ; 4254 ; ILS, 5186.

205 Prosopographie n° 37.

206 Prosopographie n° 5, 15, 29, 41, 43, 46.

207 Prosopographie n° 15.

auteurs à l'origine de ces références. En effet, on a bien montré dans quelle mesure le cas de Volumnia Cythéris révèle un déséquilibre de la documentation qui s'explique par les enjeux qui amènent Cicéron à mobiliser, dans ses discours contre Antoine, la figure de cette actrice. Dans le tableau ci-dessous on a donc répertorié le nombre d'occurrence pour chacun des sept individus qui apparaissent plusieurs fois dans la documentation littéraire en précisant le nombre d'auteurs concernés.

N° de fiche	Nom	Occurrences	Diversité des sources	Datation
18	Dionysia	2	2	I ^{er} s. av. J.-C.
33	Origo	2	1 (Servius ne fait que citer Horace)	I ^{er} s. av. J.-C.
7	Arbuscula	3	2 (Servius ne fait que citer Horace)	I ^{er} s. av. J.-C.
53	Téléthusa	3	2	I ^{er} s. ap. J.-C.
54	Tertia	5	1	I ^{er} s. av. J.-C.
59	Thymele	6	2 (+ 2 scholiastes)	I ^{er} s. ap. J.-C.
16	Cythéris	21	9	I ^{er} s. av. J.-C.

Si l'on met de côté le cas exceptionnel de Cythéris, on constate que les professionnelles des spectacles qui apparaissent plusieurs fois dans la littérature latine ne sont jamais mentionnées par plus de deux auteurs différents. Tertia qui apparaît à cinq reprises dans la documentation, n'est en fait mentionnée que par Cicéron. Ce constat nous oblige à nuancer très fortement la notoriété et la postérité de cette artiste qui ne nous est connue que parce qu'elle faisait partie de l'entourage de Verrès auquel s'en prend Cicéron. De la même façon il est difficile de considérer le témoignage de Servius relatif à Origo et Arbuscula comme un signe de la postérité de ces artistes car le commentateur d'Horace se contente ici de citer ce dernier. En revanche, les deux scholiastes de Juvénal qui commentent le passage relatif à Thymélé semblent disposer d'informations extérieures à Juvénal concernant cette dernière ce qui laisse penser que celle-ci était mentionnée par d'autres auteurs anciens. On a donc fait figurer ces deux témoignages dans le tableau malgré leur caractère tardif. Seule Cythéris est en tout cas mentionnée par plus de deux auteurs antiques clairement identifiés.

La célébrité de Cythéris s'explique cependant en grande partie par sa place dans l'œuvre de Cicéron puisque sur vingt-et-une occurrences dans la littérature latine neuf proviennent du corpus cicéronien, principalement des *Philippiques*. Comme on l'a expliqué à propos de cette actrice²⁰⁸, ce n'est pas son talent ni son succès qui retiennent l'attention de

208 Prosopographie n° 16.

l'orateur, mais sa liaison avec son adversaire politique Antoine. Le recours à la figure de l'amante comédienne Cythéris est purement rhétorique. Cicéron étant un auteur abondamment lu par les auteurs latins plus tardifs, il n'est pas surprenant de voir resurgir le souvenir de cette comédienne chez Pline l'Ancien, Plutarque ou Servius. Cependant ces auteurs disposent tous d'informations qui ne proviennent pas du corpus cicéronien tel qu'il nous est parvenu. Cela signifie donc que l'existence de Cythéris devait être documentée par d'autres sources dont nous ne disposons pas. Il faut noter cependant que les informations retenus par les sources et qui semblent expliquer la notoriété et la postérité de Cythéris ne concernent pas tellement sa carrière professionnelle mais essentiellement ses relations avec des personnalités importantes dans le domaine politique et littéraire. En dehors de sa liaison avec Antoine, la documentation rappelle en effet son rôle essentiel dans la poésie de Catulle qui en fit une véritable figure poétique sous le nom de Lycoris. Il est donc difficile de parler de « vedette » de la scène théâtrale en parlant de Cythéris car il est difficile de savoir dans quelle mesure la célébrité de Cythéris est le fruit de son activité scénique. Cicéron nous donne tout de même quelques indices d'une probable notoriété publique de Cythéris. Il dénonce notamment dans *les Philippiques* le fait que, lorsqu'elle se trouve dans l'entourage d'Antoine, Cythéris se fait appeler Volumnia plutôt que par ce qu'il qualifie de « nom mimique et célèbre » (*noto illo et mimico nomine*)²⁰⁹. Cicéron critique, par ailleurs, vivement l'exhibition d'Antoine avec Cythéris comme si l'identité de cette dernière était parfaitement évidente notamment pour ses vétérans²¹⁰.

La datation semble plus significative sur ces questions de notoriété que sur d'autres aspects. On remarque en effet que les artistes mentionnées à plusieurs reprises dans les sources littéraires, sont principalement des artistes du I^{er} siècle av. J.-C. Seules deux d'entre elles semblent avoir vécu au I^{er} siècle ap. J.-C. Cela n'est guère surprenant car on rappelle avoir déjà remarqué en introduction de ce chapitre que la grande majorité des sources littéraires de notre corpus concerne des professionnelles du I^{er} siècle av. J.-C. Si cette visibilité dans les sources traduit une popularité et une visibilité dans l'espace public que sont les spectacles, la période à laquelle les femmes auraient donc eu le plus de visibilité dans les spectacles et notamment sur la scène romaine aurait donc été le I^{er} siècle av. J.-C., une période où le théâtre romain et les spectacles en général étaient en pleine mutation et où le grand genre artistique de la pantomime n'était pas encore institutionnalisé. Cette situation peut expliquer la place importante laissée aux femmes, notamment à travers le mime qui est alors

209 CIC., *Phil.*, II, 58.

210 CIC., *Phil.*, II, 61-62.

en pleine expansion. Les *mimae* de la fin de la République aurait été reléguées au second plan sous l'empire avec l'avènement des grands pantomimes impériaux. Aussi intéressante soit-elle, il faut nuancer cette hypothèse en rappelant que l'état de la documentation n'est pas la même pour le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. d'une part et les II^e et III^e siècles ap. J.-C. d'autre part. La documentation littéraire est en effet beaucoup plus importante pour la fin de la République et pour la période relative aux deux premières dynasties d'empereurs. Elle s'amenuise ensuite aux II^e et III^e siècles ap. J.-C. Cependant cette documentation est remplacée par une épigraphie de plus en plus abondante, dans laquelle professionnelles des spectacles se font rares, au contraire de leurs homologues masculins.

Si l'on compare avec la documentation relative à nos artistes et celle relative aux artistes masculins de la même période on constate le même phénomène. Les artistes les mieux documentés dans les sources littéraires sont l'acteur de la fin de la République Roscius²¹¹ et les deux pantomimes augustéens Pylade et Bathylle²¹². Pour les II^e et III^e siècles les artistes les mieux documentés sont les grands pantomimes impériaux qui apparaissent à plusieurs reprises dans l'épigraphie, comme Lucius Aurelius Apolaustus Memphius²¹³. On l'a dit, nous ne disposons pas d'exemple similaire pour les femmes alors que les sources épigraphiques relatives aux artistes restent assez abondantes. La mainmise apparente des artistes masculins sur la profession très prisée de pantomime semble avoir tenu leurs homologues féminins à distance de la documentation, si ce n'est de la célébrité. Par ailleurs, alors que pour le premier siècle ap. J.-C. seules deux artistes, Thymélé et Téléthusa apparaissent plus d'une fois dans les sources et sont citées par deux auteurs différents²¹⁴, le pantomime Mnester²¹⁵ qui vécut sous les règnes de Claude et Caligula, les pantomimes homonymes, Paris I²¹⁶ et Paris II²¹⁷ qui vécurent respectivement sous les règnes de Néron et de Domitien, ainsi que l'archimime Latinus²¹⁸ qui vécut sous le règne de Domitien, sont bien mieux attestés dans la documentation. L'abondance des occurrences relatives à ces artistes s'explique notamment par les liens de ces artistes avec la famille impériale. Comme pour Cythéris au I^{er} siècle av. J.-C. ce sont souvent les liens des artistes avec le pouvoir qui favorisent leur postérité dans les

211 Voir ci-dessus, note 201.

212 Voir ci-dessus, notes 202 et 203.

213 *CIL*, VI, 10117 ; X, 6219. XIV, 42, 54.

214 Prosopographie n° 53 et n° 59.

215 JOS., *A. J.*, XIX, 94-96 ; SEN., *Apoc.*, 13, 4 ; SUET., *Cal.*, 36, 1 ; 55, 1 ; 57, 4 ; TAC., *An.*, XI, 4, 1 ; 28, 1 ; 36, 1 ; DION CASS., LX, 22, 3-5 ; 28, 3-5.

216 SUET., *Ner.*, 54, 2 ; TAC., *An.*, XIII, 19-22 ; LUC., *Salt.*, 63-64 ; DION CASS., LXIII, 18, 1 ; ULP., 26, *ad ed.*, D., 12, 4, 3, 5.

217 MART., XI, 13 ; JUV., VI, 87 ; VII, 88 ; SUET., *Dom.*, 3, 1 ; 10, 1 ; DION CASS., LXVII, 3, 1 ; PS. A.-VICT., *Epit.*, XI, 11.

218 MART., I, 4 ; II, 72 ; III, 86 ; V, 61 ; IX, 28 ; XIII, 2 ; JUV., I, 36 ; VI, 44 ; SUET., *Dom.*, 15, 3.

sources littéraires²¹⁹. On remarque, en tout cas que les artistes qui se trouvent dans l'entourage des empereurs sont essentiellement des hommes et surtout des pantomimes²²⁰.

Le nombre d'apparition dans les sources n'est pas la seule indication qui peut être utilisée pour appréhender la notoriété et la popularité de nos artistes. Le contenu des sources peut également permettre d'appréhender cet aspect. L'emploi récurrent dans notre documentation des adjectifs *notus* et *cognitus* met bien en évidence l'enjeu que représente la notoriété pour ces professionnelles comme pour leurs homologues masculins²²¹. On peut également mentionner l'exemple de la mime Bassilla²²² sur la réputation (*δόξα*) de laquelle insiste son épitaphe. Le titre *prima temporis sui* arboré par deux de nos artistes²²³ et par un certain nombre de leurs homologues masculins²²⁴, sanctionne vraisemblablement une certaine popularité²²⁵. L'emploi de l'adjectif « *prima* » dans l'épitaphe de Licinia Eucharis²²⁶ est également interprété par Sanders²²⁷ comme l'expression de son succès et de sa popularité. Il faut cependant prendre en compte la nature funéraire et la fonction fondamentalement élogieuse de la documentation dans laquelle ce vocabulaire est employé le plus souvent²²⁸. Dans ces nombreux cas, il ne témoigne pas de la notoriété réelle des artistes mais de l'enjeu que représente la notoriété dans cette profession et de l'aspiration à la notoriété de ces professionnelles. En revanche, lorsque ce vocabulaire est employé dans des sources littéraires il devient un indicateur plus fiable de la relative notoriété des individus. C'est le cas des danseuses Dionysia et Quintia²²⁹ qui sont dites « *notissimae* » respectivement par Aulu Gelle et l'auteur des *Priapées*. On constate à quelle point la danse constitue une performance populaire, y compris pour les femmes qui ne parviennent pourtant pas à s'imposer comme pantomime.

Les sources littéraires peuvent enfin témoigner de la popularité des artistes de manière indirecte mais particulièrement significative. C'est le cas notamment lorsque Cicéron

219 La proximité avec le pouvoir implique cependant une certaine popularité qui peut aussi bien en être la cause que la conséquence. En effet, les acteurs les plus célèbres aux II^e et III^e siècles sont des affranchis impériaux vraisemblablement promus et mis en avant par l'empereur (*CIL*, XI, 3822 ; XIV, 4254 ; *AE*, 1953, 188). D'un autre côté certains, précisément parce qu'ils sont populaires, sont appréciés par les empereurs ou les membres de leur famille et appelés à la cour (*DION CASS.*, LX, 28, 3-5).

220 Comme on le verra dans la seconde partie de ce chapitre, il existe cependant, parmi les individus relevés dans notre prosopographie, un certain nombre d'affranchies et d'esclaves impériales.

221 Prosopographie n° 1, 18, 41, 60.

222 Prosopographie n° 10

223 Prosopographie n° 8 et n° 25.

224 *CIL*, V, 5889 ; IX, 00344 ; XIV, 2113 ; 2977 ; 4254 ; *EE*, VIII-01, 369 ; *AE*, 1953, 188 ; *AE*, 2005, 337.

225 Voir lexicque chapitre 1, lexicque, article « *Primus, a temporis sui* ».

226 Prosopographie n° 21.

227 SANDERS 1985, 54-57.

228 Prosopographie n° 1, 10, 8, 21, 25, 60.

229 Prosopographie n° 18 et n° 41.

évoque Dionysia ou Arbuscula à ses interlocuteurs sans avoir besoin de préciser leur identité²³⁰. De la même façon, lorsque Juvénal mentionne les intrigues jouées par Thymélé et Latinus il ne semble y avoir aucun doute possible sur l'identité des deux acteurs qui sont fréquemment cités dans ses *Satires*²³¹. Le récit détaillé que propose Pline l'ancien de la carrière de l'*emboliaria* Galeria Copiola est également révélateur d'une relative popularité de l'artiste puisque l'auteur caractérise son exhibition sur la scène en 55 av. J.-C. puis en 9 ap. J.-C., alors qu'elle était en retraite depuis longtemps, par l'expression *pro miraculo*. Évidemment l'émerveillement suscité est d'abord le fait de l'âge avancé de l'actrice, surtout en 9 ap. J.-C., mais il suppose que le nom de celle-ci était connu et réputé. En 55 av. J.-C. Galeria Copiola n'avait que quarante ans. Même si on peut imaginer que les carrières des *emboliariae* se finissaient tôt, cet âge n'avait alors rien d'exceptionnel qui aurait pu rendre l'actrice plus digne d'être vue qu'une autre. Ce qui était exceptionnel, c'était vraisemblablement de voir Galeria Copiola se produire en 55 av. J.-C. alors qu'elle ne se produisait plus depuis un certain temps. Le succès de la performance provient de sa rareté mais suppose tout de même que l'artiste était restée célèbre et appréciée. On peut également aller plus loin concernant le cas d'Arbuscula qui est particulièrement intéressant. Cette comédienne semble suffisamment populaire pour pouvoir mépriser une large partie de son public et revendiquer le soutien de l'ordre équestre auquel elle accorde manifestement beaucoup plus de valeur. L'extrait d'Horace qui mentionne cette provocation d'Arbuscula témoigne donc d'une possible hiérarchisation dans la notoriété et dans la popularité en fonction du public qui apprécie et soutient une artiste. Cette hypothèse est évidemment intéressante mais difficile à creuser²³².

Dans l'ensemble, nos professionnelles des spectacles disposent d'une visibilité bien moindre que leurs homologues masculins dans les sources latines. Elles semblent donc avoir moins retenu l'attention des auteurs anciens. Aucune d'entre elles ne semble avoir bénéficié d'une popularité suffisante pour se voir dédier une inscription honorifique, comme ce fut le cas très exceptionnellement de certains grands acteurs masculins. Cependant, l'emploi récurrent dans notre documentation des adjectifs *notus* et *cognitus*²³³ met bien en évidence l'enjeu que représente la notoriété pour ces professionnelles comme pour leurs homologues

230 Prosopographie n° 7 et 18.

231 Prosopographie n° 59. Sur Latinus voir JUV., I, 36 ; VI, 44.

232 L'implication et le rôle sans doute important des chevaliers dans le *studium*, c'est-à-dire l'activité partisane liée aux spectacles, ont été mis en évidence par William Slater dans son article relatif aux émeutes du théâtre. SLATER 1994.

233 Prosopographie n° 1, 18, 41, 60.

masculins et montre bien que la célébrité était une aspiration partagée par les artistes des deux sexes et n'était vraisemblablement pas complètement inaccessible aux femmes. Les quelques exemples que nous avons développés attestent le contraire. Les professions de la scène et des spectacles pouvaient donc être source de notoriété pour les femmes comme pour les hommes qui s'engageaient dans ces carrières.

Le succès sur scène est nécessairement corrélé aux revenus des artistes et à leurs perspectives de carrière. La pantomime semble être la performance la plus appréciée du public romain. En conséquence, la profession de pantomime était nécessairement source de revenus et de succès importants, dans la mesure où le pantomime était un artiste soliste dont la performance constituait le cœur des *ludi scaenici*. Il n'est donc pas étonnant que les rares inscriptions honorifiques dont nous ayons connaissance soient consacrées à des pantomimes. Il n'est pas étonnant non plus que les supports de ces inscriptions soient ceux qui témoignent, par leur taille et leur qualité, d'une certaine opulence. Les seuls autres artistes qui bénéficient de tels monuments funéraires ou honorifiques sont les archimimes qui étaient vraisemblablement les seuls à disposer d'une visibilité, non pas égale, mais comparable à celle des pantomimes. Il faut cependant souligner que tous les pantomimes et tous les archimimes ne semblent pas disposer du même succès et de la même richesse. Au sein d'une même profession les situations individuelles divergent fortement. Ce que l'on constate, en tout cas, c'est que les femmes même si elles n'étaient vraisemblablement exclues d'aucune profession artistique, intégraient rarement les professions les plus convoitées d'archimime ou de pantomime. À travers ces professions difficiles d'accès ou celle plus accessible de *mima*, quelques-unes semblent tout de même avoir disposé d'une notoriété et de revenus non négligeables et bien supérieurs à ceux de la majorité des artistes se produisant dans les spectacles, surtout au début de la période étudiée. Ces exemples montrent que les femmes qui s'engageaient dans ce type de carrières disposaient de perspectives professionnelles intéressantes. Cependant, cette notoriété et ces revenus intéressants ne concernent qu'un petit nombre d'entre elles et ne semblent pas pouvoir souffrir la comparaison avec ceux de certains artistes masculins tellement populaires et tellement riches qu'ils paraissent avoir été en mesure de se construire une certaine honorabilité malgré leur profession infamante qui les reléguait théoriquement aux marges de la société romaine. Il sera intéressant de revenir sur cette question de « l'honorabilité » de nos artistes dans la seconde partie de ce chapitre qui traite de leur place, non plus au sein de leur milieu professionnel, mais au sein de la société romaine.

II. La situation des professionnelles des spectacles dans la société romaine

Sans disposer exactement des mêmes perspectives de carrière et donc de succès et de revenus que certains de leurs homologues masculins, les professionnelles des spectacles romains semblent néanmoins bien intégrées dans ce milieu qui leur offre des possibilités de réussites professionnelles non négligeables et parfois bien supérieures à celles de la majorité des artistes. Il s'agit à présent de sortir de ce milieu professionnel pour tenter de savoir qui sont les femmes qui se lancent dans ce type de carrière, quelles sont les conséquences de ce choix sur leur place dans la société romaine et dans quelle mesure il s'agit d'un choix.

A) Répartition et origine géographiques des professionnelles des spectacles

Où se produisaient les professionnelles des spectacles et d'où venaient-elles ? Les bornes géographiques du sujet ont impliqué de brasser une documentation épigraphique dont la répartition géographique dans l'Occident romain est assez large et dont il convient à présent de rendre compte. Par ailleurs, il convient également de s'interroger sur la mobilité et donc sur les origines de ces professionnelles, en particulier pour les artistes se produisant à Rome. En effet, si les divertissements spectaculaires romains se diffusent dans tout l'Empire et sont bien attestés dans les principales villes des provinces, Rome, en tant que modèle et laboratoire de ces pratiques, possédaient vraisemblablement le système de jeux le plus développé et proposait le programme de spectacles le plus abondant et le plus diversifié. En raison de cette activité spectaculaire intense, Rome attirait donc de nombreux artistes originaires de tous les coins de l'empire en particulier de Grèce où les traditions spectaculaires étaient également anciennes et les professionnels des spectacles nombreux.

Malheureusement les informations dont nous disposons sont très inégales en fonction du type de document ou même d'un document à l'autre. Pour tenter de rendre lisibles les informations dont nous disposons nous avons élaboré quatre tableaux, dont le premier est à part puisqu'il traite spécifiquement des individus connus par des sources littéraires et donc pour lesquels nous ne disposons pas de cette information géographique intrinsèque à tout document épigraphique qu'est le lieu de découverte du document. Les seules indications géographiques dont nous disposons pour ces individus sont donc internes à la documentation.

Le premier point qu'il convient de souligner est l'absence d'informations systématiques sur le lieu de production des artistes dans les sources littéraires. Les auteurs ne

s'attardent pas sur cet aspect sans doute parce qu'il était, la plupart du temps, évident pour leurs lecteurs. En effet, les auteurs des documents qui mentionnent les professionnelles des spectacles (Cicéron, Horace, Martial, Juvénal, Pline l'Ancien) sont des membres de l'élite romaine. Ils résident à Rome et lorsqu'ils évoquent des spectacles ce sont vraisemblablement les spectacles auxquels ils assistaient à Rome. Ainsi, et c'est le deuxième point, sur treize individus mentionnés par les sources littéraires, on estime que douze d'entre eux se produisaient à Rome, même si, pour huit d'entre eux, l'information n'est pas explicitement mentionnée. La seule exception concerne la mime Tertia. En effet, cette artiste n'est connue que parce qu'elle appartenait à l'entourage de Verrès pendant sa préture de Sicile. Cicéron évoque les origines familiales de cette artiste mais ne mentionne aucune activité artistique pendant la préture de Verrès en Sicile. Cependant, Tertia est bien connue en Sicile de même que son père et semble donc appartenir à une troupe d'artistes locaux²³⁴.

Informations géographiques concernant les individus mentionnés par les sources littéraires				
Lieu de production	Numéro de Fiche	Origine	Profession	Datation
Rome	7, 15, 41	Inconnue	<i>Mima, emboliaria, saltatrix</i>	I ^{er} siècle av. J.-C. – I ^{er} siècle ap. J.-C.
	5	« Grecque » ²³⁵	Incertaine	I ^{er} siècle av. J.-C.
Non précisé par la source – supposé à Rome	16, 18, 29, 33, 43, 46, 53, 59 ²³⁶	Inconnue	<i>Mima, saltratrix, circulatrix</i>	I ^{er} siècle av. J.-C. – I ^{er} siècle ap. J.-C.
Non précisé par la source – supposé en Sicile	54 ²³⁷	Inconnue	<i>Mima</i>	I ^{er} siècle av. J.-C.

234 Prosopographie n° 54. La réputation de Tertia en Sicile transparaît notamment dans l'extrait n°3 (CIC., *Verr.*, II, 5, 12-13), dans lequel Cicéron mentionne le scandale que suscite l'apparition de cette dernière dans les milieux aristocratiques locaux.

235 Les individus dont l'origine est qualifiée de « grecque » dans ces tableaux sont originaires de la partie orientale et hellénophone de l'empire. Il est malheureusement rarement possible d'être plus précis.

236 Cythéris déclame des vers en public devant Cicéron dans un théâtre. Il s'agit vraisemblablement d'un théâtre romain. De même, la célébrité de la danseuse Dionysia au sein de l'aristocratie romaine du I^{er} siècle av. J.-C. s'expliquerait difficilement si elle ne se produisait pas à Rome. Sannulla Lucceia et Origo sont mentionnées avec d'autres artistes romaines, ce qui amène à supposer qu'elles appartenaient au même milieu professionnel. Quintilia et Thymélé sont également des artistes qui semblent relativement célèbres à Rome.

237 La présence de Tertia en Sicile aux côtés de Verrès pendant sa préture est bien attestée par Cicéron. Il semble s'agir d'une artiste locale (prosopographie n° 21).

Cette prédominance de Rome comme lieu d'exhibition des artistes n'a rien de surprenant. Elle s'explique d'une part par le fait que Rome est le lieu où les spectacles sont les plus nombreux et les plus développés, ce qui attire évidemment de nombreux professionnels, d'autre part parce que les auteurs anciens s'intéressent principalement à ce qui se passe à Rome dans l'entourage de l'empereur. D'ailleurs, quand ils évoquent des spectacles en dehors de Rome c'est souvent en lien avec les déplacements d'un empereur²³⁸. Malheureusement, les sources ne fournissent que très rarement des indications sur l'origine des artistes qui se produisaient à Rome. La seule pour laquelle nous disposons d'une indication, Antiodémis, est issue du monde grec comme l'auteur de l'épigramme qui lui est consacrée, ce qui explique le décentrement de son point de vue : il ne décrit pas l'arrivée d'Antiodémis à Rome mais son départ de la partie hellénophone de l'empire pour Rome. Si ce type d'information est rare c'est que nos auteurs sont, pour la plupart, italiens.

On propose ensuite pour les sources épigraphiques trois tableaux qui permettent de mettre en évidence la répartition de la documentation entre Rome, l'Italie et les provinces. Chacune des fiches prosopographiques documentées par une inscription a été relevée dans l'un de ces trois tableaux en fonction du lieu où a été retrouvée l'inscription. Chacun de ces tableaux correspond donc à chacun de ces trois types d'espaces d'où provient notre documentation. Ainsi, le premier concerne les individus mentionnés dans les inscriptions trouvées à Rome c'est-à-dire la majorité des professionnelles des spectacles. Rome se positionne donc géographiquement au centre de ces recherches, en tant que capitale de l'empire mais aussi capitale culturelle qui diffuse son modèle de spectacles. On procèdera ensuite en s'écartant progressivement de ce cœur géographique avec les individus mentionnés dans des inscriptions trouvées en Italie puis les individus mentionnés dans les inscriptions trouvées dans les provinces.

La première constatation est la proportion importante d'individus concernés par cette localisation. Avec trente-six individus sur soixante-deux, ce second tableau confirme la prépondérance de Rome comme lieu d'exhibition des artistes. Si l'on prend en compte les sources littéraires on atteint un total de quarante-huit individus sur soixante-deux se produisant à Rome, soit plus des trois quarts. Cette prépondérance s'explique d'abord, on l'a dit parce que Rome est le lieu qui concentre le plus grand nombre et la plus grande diversité de spectacles dans l'empire. Cela explique d'ailleurs que toutes les professions soient

238 On pense notamment aux déplacements de Néron en Grèce et à Naples (SUET., *Ner.*, 23 ; TAC., *An.*, XV, 33, 1-2).

représentées dans ces deux premiers tableaux. Mais cette prépondérance des artistes « romains » dans notre documentation s'explique en réalité surtout par l'abondance de la documentation relative à Rome par rapport à la documentation relative au reste de l'empire. On constate ensuite que les indications relatives à l'origine des artistes sont extrêmement rares. Cela ne signifie pas nécessairement que toutes étaient romaines, mais simplement que l'origine étrangère n'était pas considérée comme quelque chose de valorisant. Seuls quatre individus sur trente-six laissent transparaître des indices sur leurs origines.

Informations géographiques concernant les individus mentionnés par des inscriptions trouvées à Rome				
Indication d'origine	Numéro d'inscription	Profession	Datation	Total
Aucune	1, 3, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 39, 40, 42, 47, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 61.	<i>Mima, archimima, citharoeda, scaenica, cantrix, psaltria, Tibicina, symphoniaca, saltatrix, monodiaria, arbitrix imboliarum, acroama.</i>	I ^{er} siècle av. J.-C. – III ^e siècle ap. J.-C.	32
« Grecque » ²³⁹	4	<i>Mima</i>	III ^e siècle ap. J.-C.	2
	49	<i>Choraule</i>	I ^{er} siècle ap. J.-C.	
Maurétanie ? ²⁴⁰	19	<i>Mima</i>	I ^{er} siècle av. J.-C. – I ^{er} siècle ap. J.-C.	1
Narbonnaise ²⁴¹	38	<i>Emboliaria</i>	I ^{er} siècle ap. J.-C.	1
Total				36

239 Inscriptions en langue grecque ou bilingue.

240 Cette *mima* était esclave du roi de Maurétanie, Iuba, ce qui n'implique pas nécessairement qu'elle ait été elle-même originaire de Maurétanie. En tant qu'esclave elle peut en réalité venir de n'importe où.

241 La défunte utilise le terme *Vocontia* pour désigner son *origo*.

La seule indication d'origine explicitement mentionnée dans une inscription est celle de l'*emboliaria* Phoebe qui est qualifiée dans son épitaphe de Vocontia, référence au peuple de Gaule Narbonnaise, les Voconces qui deviennent sous l'empire des *civitates*. Cette inscription a été abondamment utilisée pour démontrer la présence à Rome d'artistes narbonnais²⁴². Cette origine narbonnaise n'est pas très surprenante pour une professionnelle des spectacles. La Narbonnaise est une province qui a été conquise et romanisée relativement tôt et qui a connu l'influence grecque de Marseille. Les édifices de spectacles y sont nombreux²⁴³. La documentation iconographique relative aux spectacles de gladiateurs est abondante en Gaule et a fait l'objet d'une étude approfondie²⁴⁴. Les professionnels des spectacles ont également laissé quelques traces, évidemment moins nombreuses qu'à Rome où la documentation est beaucoup plus abondante, notamment dans l'épigraphie²⁴⁵. En dehors de l'origine « voconte » de Phoebe, les trois autres indications d'origine des artistes que nous avons identifiées dans la documentation sont incertaines. En ce qui concerne l'esclave du roi de Iuba, Ecloga²⁴⁶, on a estimé qu'elle avait été amenée par son maître le roi de Maurétanie à l'occasion d'un de ses séjours à Rome et donc qu'elle était elle-même originaire de Maurétanie. Cependant, Ecloga est une esclave qui a pu être achetée n'importe où dans l'Empire.

Concernant les artistes d'origine « grecque », c'est-à-dire originaire de la partie hellénophone de l'empire, il convient de préciser que nous n'avons pas pris en compte, comme indices éventuels d'une telle origine, les fréquents noms grecs portés par les artistes car ce type de noms, fréquemment donné aux esclaves, est souvent plutôt l'indice du statut ou de l'origine servile des individus. Nous avons en revanche estimé que les individus utilisant la langue et l'alphabet grecs dans leur épitaphe, revendiquaient ou du moins manifestaient une culture grecque. Puisque les individus étudiés appartiennent aux classes les plus populaires il est probable que cette culture grecque soit l'indication d'une origine grecque ou du moins orientale. Mais on pourrait certes imaginer qu'une esclave comme Licinia Selene²⁴⁷ ait été formée par ses maîtres aussi bien à la profession de *choraule* qu'à la langue grecque et ait

242 Prosopographie n° 38.

243 On, trouve entre autres, un amphithéâtre et un théâtre à Narbonne, à Orange, à Nîmes, à Arles, à Fréjus, et à Antibes.

244 KAZEK 2012.

245 En dehors de la *pantomima* Hellas dont l'épitaphe a été trouvée à Vienne (prosopographie n° 24) et du jeune danseur Septentrio dont l'épitaphe a été trouvée à Antibes où il s'exhiba au théâtre, on trouve également une corporation de *scaenici* (liée à un Valérius Asiaticus de rang sénatorial) mentionnée dans une inscription de Vienne (*CIL*, XII, 1929) et un *grex gall[---]* dépendant des pantomimes Paris et Memphis qui ont été identifiés comme des grands pantomimes impériaux du II^e siècle ap. J.-C. dans une inscription de Nîmes (*CIL*, XII, 3347). Un *scaenicus* est également mentionné dans une inscription d'Arles (*CIL*, XII, 737).

246 Prosopographie n° 19.

247 Prosopographie n° 49.

choisi de revendiquer cette éducation sur son épitaphe. L'origine géographique de Licinia Selene et de la *mima* Adaugenda²⁴⁸ reste donc incertaine et imprécise. On ne peut qu'imaginer qu'elles étaient probablement originaires de la partie orientale de l'empire, ce qui n'est guère surprenant car la mobilité des artistes grecques et leur installation à Rome sont des phénomènes anciens qui ont contribué au développement et au renouveau des spectacles à Rome²⁴⁹ et il est probable que le développement des spectacles à Rome ait également accentué ce phénomène de migration. Si nos deux artistes viennent effectivement du monde grec, elles témoignent de la persistance de cette mobilité des artistes entre le I^{er} et le III^e siècles ap. J.-C. Mais, on l'a vu, d'après Antipater de Thessalonique, la danseuse Antiodemis avait déjà effectué ce voyage au I^{er} siècle av. J.-C. En ce qui concerne une période plus tardive, on peut mentionner l'anecdote selon laquelle Vêrus revint de ses campagnes en orient avec une troupe d'acteurs syriens²⁵⁰. L'exemple de la mime Bassilla²⁵¹ qui a été recensée dans le tableau suivant en raison du lieu de découverte de son épitaphe, révèle également la grande mobilité des troupes d'artistes au III^e siècle ap. J.-C. et notamment des artistes originaires du monde grec.

Informations géographiques concernant les individus mentionnés par des inscriptions trouvées en Italie				
Localité	Indication d'origine	Numéro d'inscription	Profession	Datation
Aquilée	Grecque ²⁵²	10	<i>Mima</i>	III ^e siècle ap. J.-C.
<i>Forum Semproni</i>	Grecque	17	<i>Acroamatica</i>	I ^{er} siècle ap. J.-C.
Pompéi	Aucune	52	<i>Mima</i>	I ^{er} siècle ap. J.-C.
Padoue	Aucune	60	Incertaine	I ^{er} siècle ap. J.-C.
<i>Superaequum</i>	Aucune	37	<i>Tibicina</i>	II ^e siècle ap. J.-C.
Mirabella-Bonito	Aucune	62	<i>Mima</i>	?

Les professionnelles des spectacles dont la stèle funéraire a été retrouvée en Italie, en dehors de Rome, s'élèvent au nombre de six sur soixante-deux, ce qui en fait le groupe le moins important numériquement. Ce constat pourrait surprendre car l'Italie est sans doute le

248 Prosopographie n° 4.

249 Marie-Hélène Garelli dans les premiers chapitres de son ouvrage sur la pantomime a montré que de nombreuses formes artistiques qui se diffusent dans le monde romain où du moins influencent les formes artistiques naissantes à Rome, étaient bien présentes dans le monde grec à l'époque hellénistique (GARELLI 2007, 25-142).

250 *H.A., Ver.*, 8, 7 ; 10.

251 Prosopographie n° 10.

252 Inscription en grec. Le style de la stèle correspond aux stèles funéraires d'artistes trouvées en Grèce.

territoire le plus romanisé en raison de sa proximité avec Rome. Pour comparer ces résultats aux résultats obtenus pour les provinces, il faut cependant prendre en considération l'étendue du territoire étudié : l'Italie est sans doute la région de l'empire où les cités et la population étaient les plus nombreuses par rapport à sa superficie et la plupart de ses cités disposaient d'édifices de spectacles ; mais le nombre de cités dans le reste de la partie occidentale de l'Empire, c'est-à-dire dans les provinces, d'Espagne, de Gaule, d'Afrique, de Bretagne, de Germanie, de Rhétie et de Panonie est évidemment beaucoup plus élevé. Ce chiffre de six individus pour l'Italie reste, quoi qu'il en soit, peu élevé, notamment si on le compare au nombre d'artistes masculins mentionnés par l'épigraphie italienne : le mot *pantomimus* apparaît dix-sept fois et permet d'identifier au moins huit individus distincts²⁵³ ; on identifie également quatre archimimes²⁵⁴, deux mimes²⁵⁵, un *saltator*²⁵⁶, deux *citharoedus*²⁵⁷. Les artistes masculins ont donc laissé, comme à Rome, beaucoup plus de traces en Italie que leurs homologues féminins, soit parce qu'ils étaient plus nombreux, soit parce qu'ils ont connu un succès plus important qui leur a donné une plus grande visibilité.

On a reporté sur une carte de l'Italie chacun des individus recensés dans ce tableau pour rendre compte de leur répartition sur le territoire italien. Le nombre d'individus recensés étant peu élevé, la démarche quantitative est impossible. Cette carte permet cependant de constater qu'on trouve des professionnelles des spectacles dans toute l'Italie avec deux régions qui se démarquent du fait de la richesse de leur documentation épigraphique, le Nord Est et la région de Naples-Pompéi. Les indications géographiques internes ne sont pas beaucoup plus abondantes dans cette documentation italienne que dans la documentation romaine. L'inscription funéraire de *l'acroamatica* Démétria mentionne explicitement son origine grecque²⁵⁸ et l'épigramme funéraire de la *mima* Bassilla fournit quelques indices en indiquant la grande mobilité de la défunte qui s'est fait connaître dans de nombreuses villes²⁵⁹. Mais c'est l'étude du support et de ses formes qui a permis à Laura Boffo d'estimer l'origine grecque de l'artiste²⁶⁰.

253 *CIL*, IV, 10223b ; V, 2185 ; 5889 ; IX, 344 ; X, 1074d ; 1946 ; 6219 ; XI, 3822 ; XIV, 2113 ; 2977 ; 4254 ; 4624 ; *AE*, 1888, 126 ; 1978 ; 84 ; 2005, 337.

254 *CIL*, IV, 4767 ; XI, 1754 ; XIV, 2408 ; 2988.

255 *CIL*, IX, 4463 ; XIV, 3683.

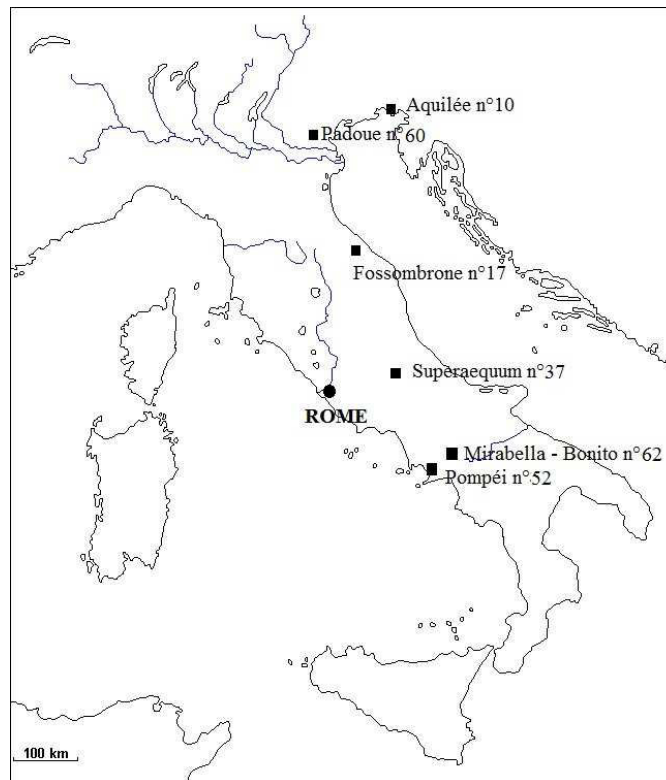
256 *CIL*, XIV, 3547.

257 *CIL*, IV, 8873 ; X, 6340.

258 Prosopographie n° 17.

259 Prosopographie n° 10.

260 BOFFO 2009, 127.



Les *mimae*, au nombre de trois, dominent largement ce groupe des « italiennes » ce qui renforce l'idée que les femmes avaient un rôle essentiel dans ce genre artistique et donc au sein de cette profession. Concernant la datation, le I^{er} siècle ap. J.-C. est la période la mieux représentée, comme c'est le cas sur l'ensemble de la prosopographie. En somme, les artistes « italiennes » s'inscrivent dans les mêmes tendances générales que les autres professionnelles des spectacles. On peut sans doute remarquer que les deux artistes du Nord Est, la *mima* Bassilla à Aquilée²⁶¹ et Toreuma de Padoue dont la profession est indéterminée mais pourrait également s'apparenter au mime²⁶², sont celles qui disposent des monuments funéraires les plus remarquables : Bassilla est la seule de nos artistes à disposer d'une stèle sculptée d'un buste la représentant et la colonne funéraire de Toreuma est tout à fait exceptionnelle par sa taille, sa forme et la qualité de ses sculptures.

Le dernier tableau concerne les artistes dont les stèles funéraires ont été retrouvées en dehors de l'Italie c'est-à-dire dans les provinces occidentales de l'Empire romain. Avec sept individus concernés c'est le second groupe le plus important numériquement même s'il arrive en fait très loin derrière le groupe des « Romaines » et que cet effectif est finalement très proche de celui du groupe des « Italiennes » qui concerne pourtant un espace beaucoup moins étendu en superficie. Si l'on s'intéresse à la proportion d'artistes par rapport à la superficie, le

261 Prosopographie n° 10.

262 Prosopographie n° 60.

groupe des « Provinciales » arrive donc en troisième position, ce qui n'est pas tellement surprenant puisque cet espace est le plus éloigné de la capitale romaine.

Informations géographiques concernant les individus mentionnés par des inscriptions trouvées dans les Provinces					
Province	Localité	Indication d'origine	Numéro d'inscription	Profession	Datation
Sicile	Catane	Aucune	6	<i>Mimas</i>	II ^e – III ^e siècle ap. J.-C.
Narbonnaise	Vienne	Aucune	24	<i>Pantomima</i>	I ^{er} siècle ap. J.-C.
Lusitanie	Mérida	Aucune	32	<i>Secunda Mima</i>	?
Pannonie	Aquincum	Aucune	45	Joueuse d'orgue	II ^e siècle ap. J.-C.
Afrique Proconsulaire	Carthage	Aucune	58	Saltatrix	?
	<i>Thuburnica</i>	Aucune	44	Sambucistria	?
	Haïdra	aucune	2	Archimima	?

Ce qui frappe dans ce tableau c'est à la fois la diversité des provinces concernées et le nombre peu élevé d'individus pour chacune d'entre-elles. Seule l'Afrique Proconsulaire est concernée par plus d'un individu : avec trois représentantes, les « Africaines » dominent ce groupe. Il faut cependant ajouter à ces dénombrements le cas de Tertia qui a été recensée dans le tableau relatif aux individus mentionnés dans la documentation littéraire et qui se produisait très vraisemblablement en Sicile, ce qui double le nombre des siciliennes. De même on pourrait également prendre en compte, dans ce recensement provincial, l'artiste romaine Phoebe qui revendique une origine Vocontes c'est-à-dire de Gaule Narbonnaise. Les professionnelles des spectacles originaires de Narbonnaise s'élèveraient donc au nombre de deux comme les Siciliennes. Nous n'avons en revanche qu'un seul individu attesté pour les trois provinces d'Espagne. Même chose pour la Pannonie. Aucune professionnelle des spectacles n'a été recensée dans les trois provinces de la « Gaule Chevelue », en Germanie, en Rhétie, ou en Bretagne.

Il est évidemment intéressant de comparer ces résultats au nombre de professionnels des spectacles de sexe masculin attestés dans ces mêmes provinces. Pour l'ensemble des provinces d'Occident, on trouve le terme *pantomimus* attesté trois fois au masculin : une fois

en Gaule Narbonnaise où il désigne des artistes qui semblent romains²⁶³ ; une fois en Afrique Proconsulaire pour désigner un artiste romain envoyé par l'empereur dans la province²⁶⁴ ; une fois en Numidie²⁶⁵. Le terme *saltator* n'est pas attesté mais on a identifié le jeune danseur Septentrio en Narbonnaise grâce au verbe *saltare*²⁶⁶. Le terme *scaenicus* est employé à deux reprises pour désigner des artistes en Narbonnaise²⁶⁷. On trouve des mimes dans une inscription de Gaule Aquitaine²⁶⁸ et un mimographe en Espagne Citérieure²⁶⁹, deux *Choraule* d'origine grecque, l'un en Germanie inférieure et un en Afrique Proconsulaire. Les *tibicines* sont relativement fréquents en Gaule Narbonnaise et en Bétique²⁷⁰. En Sicile Manganaro a identifié dans l'épigraphie quatre artistes de la scène théâtrale, un pantomime, un chanteur, un musicien et un acteur²⁷¹. Les résultats semblent donc relativement proches de ceux que nous avons obtenus pour les femmes : la Sicile, la Narbonnaise et l'Afrique sont les provinces les mieux fournies en attestations d'artistes.

Les *mimae* et *archimimae* sont de nouveau majoritaires dans ce groupe même si on remarque une grande diversité des professions représentées avec notamment des professions non attestées à Rome et en Italie comme *pantomima*, joueuse d'orgue, *sambucistria*. La datation des documents ne nous apprend pas grand-chose d'autant plus que les sources pour lesquelles la datation pose problème sont nombreuses. Pour ce groupe, la documentation ne donne aucune indication sur l'origine des artistes. On est tenté de penser que la plupart des artistes sont des artistes locaux car la mobilité dans ce milieu professionnel se fait surtout en direction de Rome²⁷², même si l'exemple de la *mima* Bassilla, dans le groupe précédent, révèle l'existence de mobilités entre les cités de l'empire et amène donc à nuancer cette affirmation.

En conclusion, les professionnelles des spectacles se produisaient principalement à Rome, mais sont bien attestées en Italie et dans un certain nombre de provinces occidentales sur toute la période étudiée. À Rome et en Italie, elles sont beaucoup moins nombreuses que leurs homologues masculins. Ce constat n'est que la transcription géographique d'un écart

263 *CIL*, XII, 3347.

264 *AE*, 1953, 188.

265 *AE*, 1956, 122.

266 *CIL*, XII, 188.

267 *CIL*, XII, 737 ; 1929.

268 *AE*, 1848, 147.

269 *CIL*, II, 4092.

270 *CIL*, XII, 1782 ; *AE*, 1355 ; *CIL*, II, 5439.

271 MANGANARO 1988, 59.

272 Exception faite des grands pantomimes impériaux qui sont envoyés par l'empereur en tournée dans les provinces.

plus général constaté dans l'introduction de ce chapitre : les hommes sont plus nombreux que les femmes parmi les professionnels des spectacles. En revanche, dans les provinces, les proportions d'hommes et de femmes dans ce milieu professionnel semblent plus proches. Cependant, le faible nombre d'attestation limite la réflexion. Les sources donnent très peu d'indications sur l'origine des individus et laissent simplement entrevoir une certaine mobilité des artistes, surtout depuis les provinces, notamment la Grèce et la Narbonnaise, en direction de Rome, mais aussi entre les cités de l'Empire. Pour les femmes nous n'avons aucune indication d'une éventuelle mobilité depuis Rome vers les provinces, comme cela est bien attesté pour les grands pantomimes impériaux, dont M.-H. Garelli a montré qu'ils étaient les relais d'une culture impériale²⁷³. Cette fonction stratégique était manifestement réservée à des artistes masculins.

B) Position sociale

Il s'agit à présent de tenter de déterminer plus précisément la position sociale des professionnelles des spectacles, c'est-à-dire leur place dans la société en prenant en compte des éléments sociojuridiques tels que leur statut et les conséquences éventuelles de l'exercice d'une profession infamante, mais également des données économiques pour tenter d'évaluer leur position dans la hiérarchisation de la société romaine. Il s'agit également, en fonction du statut des individus, d'estimer dans quelle mesure l'engagement dans la carrière de professionnelle des spectacles relevait ou non d'un choix.

Le statut juridique des artistes

Le statut juridique des individus est le seul élément constitutif de la position sociale des individus qui est fréquemment documenté par les sources et qui permet donc une étude quantitative de données sérielles. C'est pourquoi on a choisi de partir de cet aspect, pour lequel les résultats pourront également être présentés sous la forme de tableau. Cependant, la documentation ne fournit pas cette information de manière explicite pour tous les individus. Les données dont nous disposons sont encore une fois très inégales en fonction des individus et des sources les mentionnant. Les sources littéraires ne transmettent quasiment jamais cette donnée et seul le contexte permet, dans certains cas, de la déduire. Les sources épigraphiques sont aussi très inégales sur cette question. Elles peuvent transmettre l'information de manière explicite, mais il est souvent nécessaire de la déduire de l'ononastique et éventuellement des éléments de contexte. La difficulté principale réside dans le fait que l'étude de l'ononastique

273 GARELLI 2007, 231.

des individus doit intégrer ici une composante spécifique au monde des spectacles, à savoir l'existence de noms de scène souvent plus connus et donc plus fréquemment utilisés, surtout dans les sources littéraires. Un texte de Cicéron relatif à Cythéris met bien en évidence ce phénomène :

Lictores laureati antecedebant, inter quos aperta lectica mima portabatur, quam ex oppidis municipales homines honesti ob uiam necessario prodeuntes non noto illo et mimico nomine, sed Volumniam consalutabant.

« Des licteurs, aux faisceaux ornés de lauriers, le précédaient ; au milieu d'eux, une actrice de mime était portée dans une litière découverte, et des hommes honorables, magistrats municipaux, étaient contraints de sortir des villes pour aller à sa rencontre, la saluaient, en lui donnant, non pas son nom de théâtre, si connu, mais celui de Volumnia. »²⁷⁴

Ainsi, le « nom de mime » (*mimico nomine*) de l'actrice est Cythéris. Ce nom est vraisemblablement celui qu'elle emploie le plus souvent et celui qui est connu du public puisque Cicéron qualifie également ce nom par l'adjectif *notus*. Mais Cythéris possède un autre nom, qu'elle semble considérer comme plus honorable car il ne rappelle pas son activité scénique, celui de Volumnia qui témoigne cependant de son origine servile, Volumnia Cythéris étant l'affranchie de Volumnius Eutrapelus²⁷⁵. Or, si l'usage des noms de scène est privilégié par les auteurs anciens dont l'objectif est que le lecteur identifie facilement l'individu dont il parle, il est également fréquent dans l'épigraphie pour les mêmes raisons. Georges Ville et Louis Robert ont, tous les deux, bien étudié ce phénomène pour les gladiateurs en Occident et en Orient²⁷⁶. Un exemple utilisé par Louis Robert montre bien que ces « noms de scène » faisaient l'objet d'un choix de la part des professionnels qui les portaient : ainsi, un gladiateur du nom de Νευκηφόρος Συνέτου Λακεδαιμόνιος rappelle dans sa stèle funéraire qu'il était appelé dans l'arène Νάρκισσος, un surnom qui cherche manifestement à mettre en valeur sa beauté²⁷⁷. Ce nom n'a rien à voir avec l'identité juridique du défunt. Il a été choisi par lui ou par son public. Dans le monde romain, George Ville a relevé le cas d'un mirmillon de Pompéi qui mentionne également ses deux noms dans son épitaphe : *Faust[us] qui vocat[ur] Armentarius*²⁷⁸.

On imagine alors que les individus ont dû choisir, dans leur épitaphe, le nom qui, selon eux, était le plus favorable à leur réputation. On imagine que pour certains, le nom de

274 CIC., *Phil.*, II, 58.

275 CIC., *Fam.*, IX, 26, 1-2 ; SERV., *B.*, 10, 1-2. Prosopographie n° 16.

276 ROBERT 1940, 297-302 ; VILLE 1981, 308-310.

277 ROBERT 1940, 79, (n° 12).

278 *CIL*, IV, 4379.

scène était synonyme de succès et de notoriété et donc préférable à un nom qui exprimerait un statut juridique peu avantageux d'esclave ou d'affranchi. Cependant, d'autres préféraient sans doute évoquer un statut juridique relativement honorable d'affranchi ou même d'ingénu pour nuancer le caractère infamant de leur profession. Ainsi les grands pantomimes du II^e siècle ap. J.-C. sont parfois mentionnés par leur seul nom de scène, mais leur identité complète rappelant leur statut sans doute valorisant d'affranchis impériaux apparaît dans la plupart des inscriptions. C'est le cas notamment de Lucius Aurelius Apolaustus Memphius Senior²⁷⁹ dont le nom complet apparaît dans plusieurs inscriptions honorifiques²⁸⁰. *L'Histoire Auguste* explique que cet individu qui portait déjà le *cognomen* Memphius, mais s'appelait à l'origine Agrippus, fut baptisé Apolaustus par Vérus qui le ramena de Syrie avec un autre pantomime surnommé Paris²⁸¹. Il s'agit probablement des deux pantomimes mentionnés par leurs seuls *cognomina*, Paris et Memphius, comme les patrons d'un *grex gallorum*, dans une inscription de Nîmes²⁸². Malheureusement, les individus recensés dans la prosopographie des professionnelles des spectacles ne sont pas aussi bien documentés et aucun recoupement de la documentation littéraire et épigraphique ne permet de déterminer précisément leur onomastique. Les choix individuels, sont difficilement perceptibles dans la documentation épigraphique et on est souvent réduit à émettre des suppositions.

Le tableau ci-dessous permet de classer les individus en trois groupes en fonction de la précision des informations dont nous disposons sur leur statut juridique. Dans la première partie du tableau ont été relevés les individus dont il est possible de déterminer le statut à partir des informations contenues dans la source. La plupart du temps ce statut juridique est mentionné explicitement mais il est parfois nécessaire de le déduire d'un ensemble d'informations, ce qui a été fait dans les notices biographiques. Avec vingt-neuf individus sur soixante-deux, ce groupe est le plus important des trois mais il ne représente pas tout à fait la moitié des individus recensés dans la prosopographie. Cela signifie que le statut juridique est une donnée incertaine pour plus de la moitié des professionnelles des spectacles. On remarque par ailleurs que nous n'avons recensé aucune ingénue dans la première partie de ce tableau, ce qui ne signifie pas qu'aucune de nos professionnelles des spectacles était ingénue mais que pour aucune d'entre elles il n'est possible d'établir avec certitude un statut d'ingénu. En effet, lorsque le statut d'un individu est explicité dans nos sources, il s'agit toujours d'une esclave

279 Pour l'identification de cet individu qui possède un certain nombre d'homonymes dans la documentation on s'appuie sur les travaux d'E. Leppin et surtout de M. L. Caldelli (LEPPIN 1992, 208 ; CALDELLI 1993a).

280 *CIL*, VI, 10117 ; X, 6219 ; XI, 3822 ; XIV, 4254.

281 *H.A., Ver.*, 10, 7 ; 8.

282 *CIL*, XII, 3347.

ou d'une affranchie. Par ailleurs l'onomastique des femmes, qui plus est des femmes issues de milieux sociaux modestes, est beaucoup moins normée et donc moins explicite que celle des hommes qui, lorsqu'ils sont de naissance libre, indiquent généralement leur tribu et leur filiation. Parmi les individus dont le statut juridique est certain, les affranchies sont à peine majoritaires avec quinze représentantes contre quatorze pour les esclaves.

	Statut	N° de fiche	Total	Professions représentées	Datation
Statuts explicites ou identifiables	Esclave	13, 17, 19, 22, 23, 26, 30, 34, 35, 36, 53 , 55, 56, 58	14	<i>Cantrix, mima, acroamatica, symphoniaca, psaltria, saltatrix, monodiaria</i>	I ^{er} s. av. J.-C. – III ^e s. ap. J.-C.
	Affranchie	8, 11, 12, 14, 16 , 20, 21, 25, 28, 32, 37, 40, 42, 49, 60	15	<i>Archimima, mima, scaenica, cantrix, tibicina, psaltria, tibicina, saltatrix, choraule,</i>	I ^{er} s. av. J.-C. – II ^e s. ap. J.-C.
Statuts incertains	Esclave ou affranchie	27	1	<i>Psaltria</i>	I ^{er} s. ap. J.-C.
	Affranchie ou ingénue	15 , 31, 39, 44, 45, 47, 48, 57	8	<i>Emboliaria, saltatrix, mima, sambucistria, hydraularia, monodiaria</i>	I ^{er} s. av. J.-C. – II ^e s. ap. J.-C.
Statuts inconnus	Onomastique lacunaire	1, 2, 3, 52, 62	5	<i>Archimima et mima</i>	? – III ^e s. ap. J.-C.
	La source emploie un nom unique qui peut être soit un nom de scène soit un nom servile ou pérégrin	4, 5 , 6, 7, 9, 10, 18 , 24, 29 , 33 , 38, 41 , 43 , 46 , 50, 51, 54 , 59 , 61	19	<i>Mima, danseuse, citharoeda, pantomima, emboliaria, cantrix, acroama, circulatrix</i>	I ^{er} s. av. J.-C. – III ^e s. ap. J.-C.

Dans la seconde partie du tableau, sont recensés les individus au statut juridique « incertain », c'est-à-dire pour lesquels on ne peut pas trancher avec certitude entre deux statuts juridiques distincts. Cette situation se retrouve principalement pour des individus qui

possèdent un gentilice et un *cognomen* sans autre précision²⁸³. Ces individus ne peuvent être des esclaves puisqu'ils possèdent un gentilice mais, en l'absence d'informations supplémentaires, il est difficile de savoir s'il s'agissait d'affranchies ou d'ingénues. Les huit individus recensés dans cette catégorie sont donc potentiellement des ingénues mais il est impossible de le certifier et nombre d'entre elles sont probablement des affranchies, l'expression de l'affranchissement dans les épitaphes n'étant pas systématique.

Dans la dernière partie du tableau ont été recensés les individus dont il est impossible de préciser le statut. C'est le deuxième groupe le plus important avec vingt-quatre individus sur soixante-deux. Il s'agit d'une part des individus dont l'onomastique nous a été transmise de manière lacunaire en raison de la dégradation du matériel épigraphique, et d'autre part des individus pour lesquels les sources transmettent volontairement un seul élément onomastique. Cet unique élément onomastique qui traduit théoriquement dans la société romaine un statut servile peut également être interprété ici, étant donné la profession des individus recensés, comme un nom de scène. Les esclaves étant nombreux dans ce milieu professionnel, ce nom unique traduit sans doute effectivement pour un grand nombre de ces individus un statut servile. Il est cependant difficile d'en être certain, en particulier face aux sources littéraires dont on a vu qu'elles s'embarrassent rarement de l'onomastique complète des artistes pour les mentionner. Or, on remarque que les individus attestés par les sources littéraires sont particulièrement nombreux dans cette catégorie avec onze représentants sur treize. Ainsi, il est probable qu'Antiodemis (n° 5), Arbuscula (n° 7), Dionysia (n° 18), Origo (n° 33), Thymele (n° 59) soient des noms de scène comme Cythéris. Mais, outre que cela n'est pas certain, même si c'était le cas, cela ne nous permettrait pas de déterminer si ces femmes étaient des esclaves, des affranchies ou des ingénues. L'usage des noms de scène gomme complètement les informations relatives au statut juridique des individus. À partir du moment où l'on a constaté ce phénomène dans les sources littéraires, mais aussi dans les sources épigraphiques pour certains artistes masculins, il devient très difficile d'affirmer que certains individus, ne présentant qu'un seul nom et aucune indication de statut servile, n'étaient pas également concernés par ce phénomène. Évidemment, le caractère modeste de certaines inscriptions ou de leur support renforce l'idée que ces individus étaient probablement de statut servile. C'est le cas d'Adaugenda (n° 4), d'Aphrodito (n° 6), de Sophe (n° 50) et de Vibia (n° 61).

283 La seule exception s'explique par une difficulté d'interprétation de la documentation épigraphique : la *psaltria* Hymnis (prosopographie n° 27) était soit l'esclave d'une Gellia mais dans ce cas le lapicide a oublié un « e » à la fin de « Gellia », soit l'affranchie d'une Gellia mais dans ce cas le gentilice « Gellia » est postposé, ce qui est étonnant.

Par ailleurs, à ces deux possibilités d'interprétation s'en ajoute une troisième. En effet, le nom unique peut également traduire un statut pérégrin, ce qui n'aurait rien d'étonnant étant donné la mobilité des artistes dans l'empire romain et en particulier depuis les provinces vers Rome. Enfin, la datation de certaines inscriptions au I^{er} siècle av. J.-C. pourrait également expliquer l'absence des *tria nomina* dans les classes populaires, ce qui brouille encore davantage les pistes pour l'interprétation de ces documents. On a donc réalisé un tableau recensant tous les individus ne portant qu'un nom et dont le statut est inconnu, en précisant pour chacun d'eux leur nom, leur lieu d'exhibition, leur origine éventuelle et la datation de l'inscription, et en surlignant les informations qui pourraient expliquer l'usage d'un nom unique. Ces informations sont l'éventuel statut pérégrin de l'individu et l'attestation de l'individu par des sources littéraires qui ne mentionnent quasiment jamais le nom complet des artistes.

On constate que les individus pour lesquels il n'existe aucun élément d'explication du nom unique en dehors d'un statut servile, sont peu nombreux : Vibia (n° 61), Sophe (n° 50), et Auxesis (n° 9) sont ainsi très probablement des esclaves. En revanche, Sophe (n° 51) porte un autre élément onomastique, *Theorobathylliana*, qui renforce son appartenance au monde des spectacles. Si Sophe était bien l'élève des pantomimes Theoros et Bathylle (ou d'un même pantomime portant ces deux noms), était-elle leur esclave ou leur affranchie ? Était-elle de naissance libre ou était-elle l'esclave ou l'affranchie de quelqu'un d'autre qui la confia à l'éducation des deux pantomimes ? Dans tous les cas, les liens de Sophe avec les deux artistes priment dans son onomastique sur tous les autres aspects de son identité. Sur les vingt artistes recensés dans ce tableau, onze sont mentionnés par les sources littéraires, ce qui suffit à expliquer l'usage d'un nom unique pour les qualifier²⁸⁴. Parmi les neuf individus restant, on recense une Narbonnaise²⁸⁵ et une Sicilienne²⁸⁶, deux individus ayant vraisemblablement une origine grecque²⁸⁷, et un troisième originaire de Narbonnaise²⁸⁸. Ces cinq professionnelles, si elles n'étaient pas de statut ou d'origine servile, venaient sans doute de familles de pérégrins et avaient donc vraisemblablement un statut pérégrin elles aussi.

284 Roscius, Pylade et Mnester, pour n'en citer que quelques-uns, sont quasiment toujours mentionnés dans les sources par cet unique élément onomastique.

285 Hellas (n° 24).

286 Aphrodito (n° 6).

287 Bassilla (n° 10) et Adaugenda (n° 4).

288 Phoebe (n° 38).

Individus au statut inconnu et portant un nom unique				
N°	Nom	Lieu d'exhibition	Origine	Datation
4	Adaugenda	Rome	« Grecque » ?	III ^e s. ap. J.-C.
5	Antiodemis	Rome	« Grecque »	I ^{er} s. av. J.-C.
6	Aphrodito	Sicile		II ^e s. ap. J.-C.
7	Arbuscula	Rome		I ^{er} s. av. J.-C.
9	Auxesis	Rome		I ^{er} – II ^e s. ap. J.-C.
10	Bassilla	Aquilée	« Grecque »	III ^e s. ap. J.-C.
18	Dionysia	Rome		I ^{er} s. av. J.-C.
24	Hellas	Vienne		I ^{er} s. ap. J.-C.
29	Luceia	Rome		I ^{er} s. av. J.-C.
33	Origo	Rome		I ^{er} s. av. J.-C.
38	Phoebe	Rome	Narbonnaise	I ^{er} s. ap. J.-C.
41	Quintia	Rome		I ^{er} s. ap. J.-C.
43	Quintilia	Rome		I ^{er} s. ap. J.-C.
46	Sammulla	Rome		I ^{er} s. ap. J.-C.
50	Sophe	Rome		I ^{er} s. av. J.-C.
51	Sophe	Rome		I ^{er} s. av. J.-C. – I ^{er} s. ap. J.-C.
54	Tertia	Sicile		I ^{er} s. av. J.-C.
59	Thymélé	Rome		I ^{er} s. ap. J.-C.
61	Vibia	Rome		?

Ce tableau montre donc qu'il est impossible, en l'absence d'indication explicite, d'attribuer un statut servile aux individus possédant un seul élément onomastique. Pour cette raison d'une part, et en raison de l'état lacunaire de la documentation d'autre part, il est impossible de déterminer le statut de plus d'un tiers des individus recensés dans notre prosopographie. L'importance du troisième groupe limite évidemment l'approche statistique. Si l'on raisonne à partir des deux premiers groupes, soit trente-sept individus sur soixante-deux, en prenant en compte l'incertitude relative au groupe deux, on peut tout de même dégager une tendance. Sur ces trente-sept individus, les ingénues, quel que soit leur nombre réel, sont minoritaires puisque l'incertitude porte sur seulement neuf individus dont un qui ne peut pas être ingénue : les ingénues sont donc huit au maximum et zéro au minimum. Les affranchies au contraire sont majoritaires avec un minimum de quinze individus, si aucun des individus au statut incertain n'était une affranchie, et un maximum de vingt-quatre, si les neuf

individus au statut incertain étaient des affranchies. Les esclaves avec un minimum de quatorze et un maximum de quinze, sont nécessairement plus nombreuses que les ingénues et moins nombreuses que les affranchies. Il convient cependant de souligner que les individus qui se disent affranchis dans leur épitaphe ont nécessairement été esclaves à un moment de leur existence et l'étaient probablement encore au début de leur carrière. La documentation épigraphique témoigne donc, en fait, d'un procédé fréquent d'affranchissement des professionnelles des spectacles.

On peut comparer ces résultats avec les travaux de Leppin qui recense l'ensemble des professionnels du théâtre²⁸⁹ : sur trois-cents-quarante individus recensés, Leppin a pu identifier vingt-quatre esclaves, quarante-et-un affranchis et onze citoyens²⁹⁰. On constate que les affranchis constituent effectivement le groupe majoritaire dans ce milieu professionnel²⁹¹. Cependant, les individus dont le statut servile est certain semblent proportionnellement moins nombreux chez les hommes que chez les femmes. À l'inverse, l'épigraphie atteste l'existence, dans cette profession, d'un nombre relativement important d'individus portant les *tria nomina* sans aucune indication d'affranchissement, ce qui en fait de potentiels ingénus²⁹². On peut citer ici ceux dont le statut d'ingénu paraît hautement probable : en dehors de l'exemple de Q. Roscius Gallus que l'on a déjà évoqué, on peut citer l'archimime L. Acilius Eutyches²⁹³, le mime P. Cornelius Niger²⁹⁴ et le poète L. Valerius Pudens qui s'exhiba dans les jeux capitolins²⁹⁵. Ces trois individus mentionnent précisément leur filiation et leur tribu comme le feraient des citoyens de naissance libre. On peut également mentionner le jeune danseur C. Asinius Olympus dont les parents étaient sans doute des affranchis²⁹⁶.

Il faudrait fournir un travail de recensement et d'analyse systématique de toute la documentation relative aux professionnels des spectacles pour obtenir des données comparables à celles que nous avons établies pour les femmes du même milieu professionnel. On se contentera de remarquer ici que, comme chez les hommes, le statut d'affranchi est le plus courant dans ce milieu professionnel, mais que les esclaves semblent relativement plus nombreuses que chez les hommes. L'existence d'ingénues n'est pas exclue mais beaucoup

289 LEPPIN 1992.

290 HUGONIOT 2004, 217.

291 Parmi les individus qui nous ont laissé une trace dans la documentation funéraire. Leur nombre important signifie donc qu'il y avait également un grand nombre de professionnels des spectacles de rang servile qui n'ont pas laissé de trace notamment parce que nombre d'entre eux étaient affranchis avant leur décès.

292 *CIL*, VI, 10101 ; 10109 ; 10123 ; XI, 1754 ; XIV, 4198 ; 2988 ; *IGVR*, 935.

293 *CIL*, XIV, 2408.

294 *CIL*, VI, 10103.

295 *CIL*, IX, 2860.

296 *CIL*, VI, 10142.

moins bien attestée que pour les hommes. Les lacunes de la documentation concernant le statut juridique des artistes rendent évidemment très difficile l'appréhension de la place que pouvaient occuper ces individus dans la société romaine puisque ce statut avait nécessairement un impact important sur cette place et sur les conditions d'existence de ces individus. En particulier, le fait que la majorité de ces professionnelles soit d'origine servile, implique de relativiser très fortement l'éventualité d'un choix de carrière de la part de ces individus. On l'a vu, les artistes semblent commencer leur carrière très tôt, ce qui signifie que les affranchies avaient déjà commencé leur formation, voire leur profession, avant d'être affranchies. Le choix d'une carrière de professionnelle des spectacles devait donc être opéré, la plupart du temps par le maître pour son esclave. On remarque par ailleurs que parmi les potentielles ingénues, plusieurs artistes entretiennent des relations familiales ou conjugales avec d'autres artistes²⁹⁷. Une partie de ce travail est consacré à la fin de ce chapitre à la question des relations personnelles des professionnelles des spectacles, mais on peut déjà remarquer que si Tertia²⁹⁸ et Aelia Saturnina²⁹⁹ sont des ingénues, ce qui est probable, elles n'ont vraisemblablement pas choisi elles-mêmes leur profession : Tertia a repris la profession de son père et Aelia Saturnina a sans doute été formée dans l'entourage professionnel de sa mère. Les professionnelles des spectacles étaient donc rarement à l'origine du choix de leur propre carrière. Quels que soient les bénéfices et intérêts qu'elles pouvaient espérer retirer de celle-ci, il était vraisemblablement aussi rare qu'elles soient les seules à en bénéficier.

Revenus, patrimoine et position sociale

Cette remarque est particulièrement vraie en ce qui concerne les revenus et le patrimoine des individus. On ne reviendra pas ici dans le détail sur les perspectives de salaires des artistes qui ont déjà été largement évoquées dans la première partie de ce chapitre. Cependant, il convient de confronter ces perspectives de salaires à la question du statut juridique des individus pour préciser leur place dans la société. En effet, la richesse constitue indéniablement un levier important de l'ascension sociale des individus, même si elle n'en est pas le seul et si elle ne permet pas de dépasser complètement la hiérarchie induite par les statuts juridiques et sociaux.

Ainsi, on l'a dit, les ingénues sont rares parmi les professionnelles des spectacles. Par ailleurs, comme on le verra à propos de l'infamie, l'accès par un éventuel mariage aux ordres

297 Prosopographie n° 45, 4, 48, 5.

298 Prosopographie n° 54.

299 Prosopographie n° 47.

supérieurs de la société romaine leur est formellement interdit par la *lex Iulia de maritandis ordinibus*³⁰⁰. Les artistes sont donc cantonnées aux classes les plus basses de la société, ce qui ne les empêchait pas, dans certains cas exceptionnels, d'accumuler des fortunes dignes du rang équestre, voire sénatorial. Pline rapporte l'exemple du tragédien de la fin de la République, Aesopus, qui, ne sachant comment dilapider son incroyable fortune, multipliait les démonstrations de richesse excessives³⁰¹. Parmi les professionnelles des spectacles recensées, le cas de Dionysia³⁰² est celui qui témoigne vraisemblablement de la plus grande richesse.

Cependant, puisque la plupart de ces artistes sont des esclaves et des affranchies, se pose la question de savoir à qui revenaient réellement leurs gains. On sait que les gains de l'esclave Panurge étaient partagés entre son maître C. Fanius Chéréa et son formateur Q. Roscius³⁰³. Il est probable que les individus de statut servile que nous avons recensés ne touchaient rien ou quasiment rien de l'argent rémunérant leur performance. Si l'on regarde plus précisément ces mêmes individus, on remarque que les stèles funéraires sont généralement modestes et que rien n'indique l'opulence économique³⁰⁴. La seule exception concerne la jeune *mima*, Phiale, esclave impériale³⁰⁵. Mais la qualité de son épitaphe est sans doute due davantage à la fortune de son mari qu'à la sienne, étant donné son âge et son statut.

De la même façon, il est probable qu'une partie du salaire perçu par les artistes affranchies à l'occasion des spectacles publics ait été reversée à leurs patrons, sinon ceux-ci n'auraient eu aucun intérêt à l'affranchissement³⁰⁶. Sur les deux-cent-mille sesterces gagnés par Dionysia, combien lui sont revenus réellement³⁰⁷ ? Pour évaluer l'enrichissement réel des individus il faut s'intéresser davantage à leur patrimoine qu'à leur salaire. Cependant, là aussi l'interprétation est délicate. La fortune de Fabia Arete ne devait pas être négligeable car elle lui a permis de fournir, sur ses fonds propres, une sépulture à une vingtaine de personnes³⁰⁸. Elle a par ailleurs choisi de la léguer par testament à ces mêmes personnes. On suppose donc que cette fortune était relativement importante. Si M. Fabius Regillus et la Fabia mentionnés au début de l'inscription sont ses patrons, ce qui n'est pas certain, cela signifierait sans doute que la richesse accumulée par Fabia Arete était plus importante que celle de ses patrons, à qui elle semble être en mesure d'offrir une sépulture plus intéressante que celle qu'ils auraient pu

300 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44.

301 PLIN., IX, 122 ; X, 141-142 ; XXXV, 143.

302 Prosopographie n° 18.

303 CIC., *Com.*, X, 27 – XI, 33.

304 Prosopographie n° 13, 22, 26, 30, 56.

305 Prosopographie n° 35.

306 Sur les services dus par les affranchis à leur patron voir JULIAN., 65, *digest.*, D., 38, 1, 25.

307 Prosopographie n° 18.

308 Prosopographie n° 8.

s'offrir eux-mêmes. Cependant, si tel est effectivement le cas, on remarque que la richesse de Fabia Arete bénéficie de manière prioritaire à ses patrons. Concernant Claudia Toreuma dont on a dit que le monument funéraire tout à fait exceptionnel témoignait nécessairement de la richesse de la défunte ou de son milieu, il convient de confronter cette remarque à son statut d'affranchie impériale³⁰⁹. La richesse dont témoigne ce monument exceptionnel est-elle celle de l'affranchie ou celle de l'empereur ?

La richesse et le patrimoine dont disposaient les individus ont influencé leur place dans la société. Cette richesse permet une ascension sociale certes relative dans la société romaine très hiérarchisée mais elle permet également aux individus d'avoir une certaine influence sociale, comme Fabia Arete, de se donner l'image d'une relative importance sociale, notamment à travers les monuments funéraires, comme celui de Claudia Toreuma, et tout simplement d'améliorer ses conditions de vie. Finalement, que l'argent gagné par Fabia Arete, Phiale, ou Claudia Toreuma leur soit revenu ou soit revenu à leur maître ou patron ne change pas le fait qu'elles étaient la source de ce revenu et qu'elles bénéficiaient des effets de celui-ci. Ce qui change, c'est la liberté dont elles disposaient dans son usage. À partir du moment où l'on estime que les professions des spectacles pouvaient s'avérer une source de revenus importante, on peut considérer que ces carrières constituaient une opportunité intéressante pour ces femmes. En effet, comme cela a été montré dans la première partie de ce chapitre, être une femme dans le milieu des professionnels des spectacles constitue certes un désavantage, mais un « désavantage relatif ». La plupart des professions sont ouvertes aux femmes, les postes à responsabilités ne leur sont pas fermés et les possibilités de faire fortune existent. Les avantages de telles carrières pour les femmes paraissent donc évidents. Il est notamment rare de voir des femmes exercer une autorité et une responsabilité sur un groupe d'individus comme le faisaient les *archimimae* et comme semble le faire Fabia Arete sur ses co-affranchis. Il reste à savoir maintenant si ce type de carrière pouvait au contraire s'avérer désavantageux pour une femme dans la société romaine.

Comment l'infamie affecte-t-elle les professionnelles des spectacles ?

Il convient à présent d'examiner un aspect spécifique aux professionnelles des spectacles et à leur place dans la société romaine, c'est-à-dire l'infamie. L'infamie est une notion juridique extrêmement complexe. Avant de pouvoir déterminer de quelle manière les professionnelles des spectacles étaient affectées par l'infamie, il est donc nécessaire de proposer une synthèse des travaux les plus récents sur cette notion.

309 Prosopographie n° 60.

Qu'est-ce que l'infamie ?

L'infamie a été abondamment étudiée, soit dans des articles³¹⁰, soit dans le cadre de travaux dont le sujet impliquait de prendre en considération cette question délicate³¹¹, et plusieurs points font désormais consensus. Dans un article consacré au statut juridique et social des acteurs, Michèle Ducos a notamment insisté à juste titre sur le fait qu'elle ne constituait en aucun cas un statut, mais un ensemble d'incapacités prévues par la loi et affectant, entre autre, les acteurs en raison de la mauvaise réputation de ces individus³¹². Clément Bur a cependant permis de renouveler largement l'étude de l'infamie en y consacrant un travail de thèse récent qui analyse précisément les différentes composantes de cette notion juridique. Cette monographie qui s'avère aujourd'hui essentielle pour comprendre la notion d'infamie est actuellement encore en cours de publication. Nos réflexions sur les conséquences de l'infamie pour les professionnelles des spectacles s'appuient très largement sur les travaux de Clément Bur. Il semble donc pertinent et même nécessaire d'en proposer une synthèse³¹³. Il paraît, en effet, difficile d'aborder un sujet aussi complexe et technique sans proposer un bref résumé des travaux les plus récents sur la question, ne serait-ce que pour permettre au lecteur de comprendre les fondements de notre réflexion. La synthèse proposée dans les paragraphes suivants s'appuie donc principalement sur les travaux de Clément Bur même si d'autres travaux antérieurs ont également été mobilisés³¹⁴.

La principale difficulté posée par la notion d'infamie est qu'elle ne se constitue en concept unifié qu'à une époque tardive chez les commentateurs du *Digeste* pour désigner la restriction du droit de *postulatio in iure*, mais qu'on ne lui retrouve jamais ce sens dans le reste de la littérature latine car il ne s'agit pas, au départ, d'un terme juridique mais d'un mot de langue courante à la délimitation difficile et au sens général de « flétrissure morale infligée par la loi ou par l'opinion publique et portant atteinte à la réputation, à l'honneur d'une personne »³¹⁵. C. Bur a donc tenté d'élaborer une définition permettant de couvrir les différents domaines d'application de ce terme. L'infamie désignant étymologiquement « la perte du nom », il considère ainsi comme « mesures infamantes » toute mesure induisant la dégradation du statut civique ou la limitation de la citoyenneté d'un individu, en vue de

310 Le plus récent et le plus complet et sans doute celui de G. Wolf (WOLF 2010).

311 MCGINN, 1998a.

312 DUCOS 1990.

313 Je remercie sincèrement Clément Bur qui a eu la gentillesse de me donner accès à son travail de thèse.

314 L'article de G. Wolf (WOLF 2010) constitue un bon complément au travail de Bur, ainsi que les réflexions de Christophe Hugoniot et de Michèle Ducos sur le statut des comédiens, qui éclairent plus directement notre objet d'étude (DUCOS 1990 ; HUGONIOT 2004).

315 *TLF*, « infamie » ; WOLF 2008, 491 ; BUR 2013, 12-14.

sanctionner des actes commis par ce dernier et susceptibles d'entraîner la perte de sa réputation³¹⁶. Par son comportement contraire aux normes et aux valeurs sociales, l'individu s'attirait la défiance du reste de la société et il devenait donc dangereux de lui confier un rôle important. Sa position dans la société devait donc être rabaissée et les prérogatives et privilèges dus à son ancien rang lui être retirées. Cette défiance du corps social, provoquée par un comportement notoirement connu et scandaleux, constituaient une « infamie sociale », que l'on pourrait qualifier de « latente » dans le sens où elle était susceptible d'être ensuite actualisée par des procédures juridiques diverses. C'est pourquoi on parle de mesures ou de clauses « infamantes », car elles ne se contentent pas de prendre en compte « l'infamie sociale », elles l'actualisent et la rendent effective. Les mesures infamantes n'étaient donc pas, du moins à l'origine, conçues comme des peines, mais avaient pour but de protéger la société en rétablissant l'individu déviant dans la position sociale où il n'était plus un danger³¹⁷. « L'infamie est une forme particulière de discrédit. Issu de la désapprobation de la communauté à l'égard de la conduite ou du mode de vie d'un de ses membres, il est officialisé par une instance publique ce qui entraîne, outre l'opprobre, une diminution des capacités et du rang dans la hiérarchie civique. »³¹⁸ À partir de cette définition, C. Bur s'est intéressé aux différentes procédures d'actualisation de l'infamie dans une démarche diachronique et en s'intéressant aux objectifs et conséquences de telles procédures.

La première avancée du travail de Bur est d'avoir permis de saisir ce qui fait l'unité de ces différentes mesures infamantes. La seconde est d'avoir mis en évidence l'évolution de l'infamie à travers l'évolution des procédures. L'origine de l'infamie comme tache déshonorante induisant le déclassement du citoyen se trouve dans les procédures du *regimen morum* du censeur³¹⁹. Ce magistrat avait précisément pour fonction de classer les citoyens dans la hiérarchie civique en fonction de leur fortune mais également de leur honorabilité. Il actualisait donc l'infamie par une dégradation sociale. Les procédures de dégradation avaient ainsi toujours un caractère public qui participe au déshonneur. Ces procédures dépendaient de l'individu concerné : il pouvait s'agir de l'exclusion ou de la non-admission au Sénat lors de la *lectio senatus* pour les sénateurs, de la perte du cheval public lors de la *recognitio equitum* pour les chevaliers, du transfert dans une tribu urbaine (*tribu movere*), où l'exercice du droit de vote était de fait limité, ou de l'inscription dans la centurie des *aerarii* (*aerarium facere*) pour les simples citoyens. Ces procédures étaient entièrement laissées à l'arbitraire des deux

316 BUR 2013, 25.

317 BUR 2013, 29.

318 BUR, <http://criminocorpus.hypotheses.org/7444>.

319 BUR 2013, 33-305.

censeurs dont l'activité n'était pas contrôlée par le droit³²⁰. Les motifs de dégradation n'étaient donc pas figés et évoluaient avec les normes et les valeurs sociales. Ils faisaient l'objet d'une note explicative de la part du censeur, la *nota*, qui ne visait pas tellement à justifier sa décision car ce magistrat disposait de l'*auctoritas* nécessaire à l'exercice d'un pouvoir arbitraire, mais à informer l'individu et surtout la société dans le souci de rendre publique la dégradation. La *nota* participait donc à l'infamie de l'individu, d'où l'utilisation tardive, notamment dans les commentaires compilés au Digeste, de la forme verbale *notatur* pour désigner les infâmes³²¹. Wolf insiste sur le fait que le critère appliqué par les censeurs dans leur jugement n'était pas constitué par la loi ou le droit, mais par la morale sociale, les *mores* et que le blâme de ces magistrats conditionnait de manière fortement négative l'estime dont la personne jouissait dans son milieu social³²².

C. Bur a ensuite montré qu'à partir de la fin du II^e siècle av. J.-C., dans le contexte du développement du droit pénal, l'infamie se juridiciarisait, c'est-à-dire qu'à côté des dégradations civiques décidées arbitrairement par le censeur, une série de textes législatifs établissant différentes incapacités à l'encontre de certains citoyens participaient à faire de l'infamie une « peine » et à transformer en règle juridique ce qui n'était que des normes et des valeurs sociales. Ainsi, dans le domaine du droit pénal, certaines lois prévoyaient en cas d'infraction, en plus probablement de peines plus lourdes, des conséquences dites « infamantes » parce qu'elles dégradaient le citoyen de sa citoyenneté pleine et entière en raison de la défiance que sa conduite impliquait³²³. Par exemple, la *Lex repetundarum* datée de 123-122 av. J.-C. prévoyait qu'un individu condamné dans une *quaestio* ou un *iudicium publicum* ne pouvait plus être recruté au sénat³²⁴. De même, la *lex Iulia de vi publica et priuata*, adoptée en 17 av. J.-C. par Auguste, prévoyait, selon Marcien, que l'individu condamné « *de vi priuata* » perdait non seulement ses biens mais également le droit d'être sénateur, décurion, juge ou de recevoir le moindre honneur³²⁵.

Dans le domaine du droit public, d'autres lois excluaient certains citoyens de certains droits en raison de leur mauvaise conduite³²⁶. Par exemple, la *tabula Heracleensis* qui

320 Du moins jusqu'à la *lex Claudia* de 58 av. J.-C. qui limitait l'action des censeurs (CIC., *Sest.*, 25 ; DION CASS., XXXVIII, 13). Par ailleurs, la censure était une magistrature collégiale et les deux censeurs devaient être d'accord pour infliger un blâme (MOMMSEN 1984 (1871), I, 49, n. 1 ; BUR 2013, 58).

321 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 6 ; ULP., 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 43, 4.

322 WOLF 2010, 497.

323 BUR 2013, 419-557.

324 *CIL*, P, 583, l. 11 ; CRAWFORD 1996, I, 66.

325 MARC., 14, *Instit.*, D., 48, 7, 1.

326 BUR 2013, 557-661.

réglémentait l'accès des citoyens à l'*ordo decurionum* et aux magistratures, privait de ce droit un certain nombre d'individus dont la conduite était jugée indigne³²⁷. De même, la *lex iulia de adulteriis* excluait ceux qui combattaient avec les animaux, les acteurs et les *lenones* de la possibilité d'accuser l'épouse découverte avec l'amant³²⁸. Les conséquences et les individus concernés varient considérablement d'un texte à l'autre mais il s'agit toujours de limiter la citoyenneté de l'individu (exclusion du sénat, inéligibilité aux magistratures, interdiction de témoigner, exclusion de certains droits *etc.*) et ce en raison d'un comportement impliquant une défiance (refus de prêter serment à une loi, infraction à cette loi, condamnation dans un procès public, conduite ou activité déshonorante)³²⁹. Le législateur encadre donc désormais l'activité du censeur mise à mal dans le contexte de crise des institutions républicaines. Que ce soit dans le domaine du droit pénal comme dans celui du droit public, il convient de souligner que les mesures et les individus concernés changent en fonction des lois. Chaque loi prévoit ses propres « conséquences infamantes » à appliquer aux individus qu'elle cherche à stigmatiser et établit donc sa propre liste « d'infâmes », le catalogue le plus complet étant celui proposé par la *tabula Heracleensis* à propos de l'accès à l'ordre des décurions³³⁰. Si les législateurs s'inspirent des lois préexistantes et reprennent parfois les mesures et les listes d'individus antérieures, il n'existe donc pas une seule infamie et surtout, toutes les mesures infamantes n'affectent pas tous les infâmes. Elles ne concernent donc pas forcément les individus qui nous intéressent, à savoir les comédiens et autres professionnels des spectacles.

Dans le domaine du droit civil, C. Bur envisage un processus de juridicisation similaire largement influencé par le développement du droit pénal : alors que le préteur avait le pouvoir d'écarter arbitrairement certains individus des procédures judiciaires et de leur refuser certains droits en raison de leur mauvaise conduite, c'est vraisemblablement au cours du I^{er} siècle av. J.-C. qu'il fixe progressivement dans son édit des listes d'individus auxquels correspondait une restriction de leurs droits judiciaires, et donc de leur capacité d'agir en justice, en raison, là aussi, de la défiance que le mauvais comportement de ces individus suscitaient³³¹. Il s'agit essentiellement du droit de *postulatio pro alio* et du droit de nommer un représentant ou d'être nommé représentant dans un procès³³². Pour Wolf, c'est la stigmatisation par la jurisprudence de l'individu ainsi exclu de certains droits par le préteur

327 *CIL*, I, 206 ; CRAWFORD 1996, I, n° 24 (355-391).

328 *ULP.*, 2, *adult.*, D., 48, 2, 4.

329 BUR 2013, 630.

330 *CIL*, I, 206 ; CRAWFORD 1996, I, 355-391.

331 BUR 2013 702 ; 704-705 ; WATSON 1970, 107.

332 *ULP.*, 6, *ad ed.*, D. 3, 1, 1 ; PAUL, *Sent.*, I, 2, 1.

qui créait *l'ignominia*, c'est-à-dire le déshonneur, et non l'action du préteur elle-même³³³.

Les femmes et « l'infamie censorienne »

Une fois ce cadre conceptuel posé, on peut s'interroger sur l'impact que de telles mesures pouvaient avoir sur les individus recensés dans la prosopographie des professionnelles des spectacles. Il est pour cela nécessaire de confronter les conclusions de Clément Bur à la situation des individus qui nous intéressent. En effet, Bur s'intéresse assez peu aux effets de l'infamie sur les femmes et sur les professionnels des spectacles en général car ces individus sont peu visibles dans la documentation. Or, les travaux de Bur traitent essentiellement des informations recensées par la méthode prosopographique. Ces informations concernent par conséquent principalement des hommes issus des ordres supérieurs de la société romaine. Il s'agit donc de s'interroger sur les conséquences de l'infamie pour des individus appartenant à un groupe social très différent de celui auquel appartiennent la plupart des individus concernés par les procédures de déclassement étudiées par Clément Bur. Cette démarche a déjà été entreprise par Michèle Ducos mais uniquement pour les acteurs et sans réflexion sur la situation spécifique des femmes de ce milieu professionnel³³⁴.

On constate, tout d'abord, que les procédures de déclassement mises en œuvre par le censeur dans le cadre du *regimen morum* ne pouvaient évidemment pas affecter les femmes puisqu'elles visaient au déclassement des citoyens. Les femmes ne pouvaient être déclassées puisqu'elles ne pouvaient exercer aucun des différents niveaux de citoyenneté accessibles aux hommes en fonction de leur statut : elles ne pouvaient pas être exclues du Sénat puisqu'elles ne pouvaient pas en faire partie ; elles ne pouvaient pas perdre le cheval public puisqu'elles ne pouvaient pas l'obtenir ; les éventuelles limitations du droit de vote provoquées par le changement de tribu ne les concernaient évidemment pas. D'autre part, les censeurs ne recensaient, ne contrôlaient les mœurs et donc ne sanctionnaient que les citoyens de plein exercice, pourvus d'autonomie et de responsabilité, c'est-à-dire les *patres familias* qui étaient responsables des individus sous leur autorité (épouse, enfants, esclaves)³³⁵. À partir du moment où les femmes ne pouvaient être déclassées, se pose la question de savoir si elles pouvaient faire l'objet d'une *nota* de la part du censeur en raison de leur profession infamante. La *nota* consistait en une notice inscrite par le censeur sur l'une des listes de ses registres à

333 WOLF 2010, 500-501.

334 DUCOS 1990.

335 DEN. HAL., *Ant. Rom.*, 20, 13, 3 (frg. 20 M).

côté du nom d'un individu ayant fait l'objet d'un déclassement civique. La fonction de cette note était donc d'informer la société des motifs infamants de la dégradation civique opérée par le censeur. Or, non seulement les femmes ne pouvaient pas être déclassées, la démarche n'ayant pas lieu d'être, mais surtout les listes du censeur dont nous avons connaissance concernent des groupes civiques dans lesquels ne pouvaient figurer que des hommes : liste des sénateurs, liste des chevaliers, listes des tribus.

Cependant, la fonction de la *nota*, selon C. Bur, ne consistait pas à justifier le déclassement opéré par les censeurs car ces derniers avaient toute autorité pour le faire, mais plutôt à informer la communauté du comportement infamant d'un individu³³⁶. Le sens du terme *nota* évolue d'ailleurs pour désigner le blâme du censeur puis le blâme d'un magistrat en général. La note en elle-même devient stigmatisante, si bien que le qualificatif *notatur* apparaît ensuite dans la documentation judiciaire pour désigner un individu stigmatisé et privé de certains de ses droits par le préteur en raison de ses actions³³⁷. Le terme n'a alors plus aucun rapport avec l'action du censeur, mais son évolution indique bien comme l'action du magistrat qui marque ainsi l'individu de son jugement, indépendamment des conséquences de ce jugement, constitue déjà une forme de peine.

Plusieurs cas de figure sont donc à envisager en fonction du rôle présumé de cette *nota* qui a d'ailleurs pu évoluer. Si la *nota* censorienne n'avait pas d'autre objectif que d'expliquer la sanction de déclassement infligée par le censeur, elle ne pouvait être appliquée aux femmes. Mommsen soulignait ainsi que la critique du censeur n'avait jamais touché une femme³³⁸. Il est vrai que, à une exception près que nous évoquerons sous peu, nous n'avons aucune source évoquant l'intervention d'un censeur contre une femme. Cela ne signifiait pas nécessairement pour autant que le mauvais comportement d'une femme n'était jamais sanctionné par le censeur. Cicéron évoque, dans un fragment de la *République*, le rôle indirect du censeur dans le contrôle des mœurs féminines :

Nec uero mulieribus praefectus paeponatur, qui apud Graecos creari solet, sed sit censor qui uiros doceat moderari uxoribus.

« Il ne convient pas de charger un préfet de surveiller les femmes, comme c'est la coutume en Grèce ; mais il faut qu'il y ait un censeur pour apprendre aux maris à diriger leurs épouses »³³⁹

336 BUR 2013, 190.

337 GAIUS, 1, *ad ed.*, D., 3, 2, 3. Il peut alors notamment s'appliquer à des femmes : ULP., 8, *ad ed.*, D., 3, 2, 15 ; 17 ; 19.

338 MOMMSEN 1984 (1871), IV, 54.

339 CIC., *Rep.*, IV, 7, frg. 4.

Ce que semble affirmer ici Cicéron, c'est que le contrôle du comportement des femmes revenait aux époux qui en avaient la responsabilité en tant que *patres familias*. Cependant, le rôle du censeur est également mis en avant puisque celui-ci doit apprendre (*doceat*) aux hommes à contrôler, voire sanctionner (*moderari*), leurs épouses. Faut-il comprendre qu'une confiance totale était faite aux *patres familias* qui ne rendaient compte que de leur propre comportement devant le censeur et non de celui de leurs femmes ? Que le contrôle exercé par le censeur sur les hommes leur ait appris à exercer le même contrôle sur leur épouse n'assurait pas qu'ils le fassent. Il est certes possible que le mauvais comportement des femmes n'ait pas tellement préoccupé le censeur dans la mesure où celles-ci ne pouvaient pas occuper de fonction politique et ne pouvaient donc pas menacer le fonctionnement des institutions. Denys d'Halicarnasse, dans le passage que nous avons déjà cité pour souligner la responsabilité du *pater familias* sur son épouse, ses esclaves et ses enfants, insiste, il est vrai, essentiellement sur le comportement du mari, du père et du maître envers les individus qui sont sous sa responsabilité et non sur les comportements de ces derniers :

οὔτε δεσπότην οἰόμενοι δεῖν ὠμόν εἶναι περὶ τὰς τιμωρίας οἰκετῶν οὔτε πατέρα πικρὸν ἢ μαλθακὸν πέρα τοῦ μετρίου περὶ τέκνων ἀγωγὰς οὔτε ἄνδρα περὶ κοινωνίαν γαμετῆς γυναικὸς ἄδικον.

« Ils estimaient en effet qu'un maître ne doit pas faire preuve de cruauté en châtiant ses esclaves, un père d'une dureté ou d'une mollesse excessives dans l'éducation de ses enfants, un mari d'injustice dans sa vie commune avec la femme qu'il a épousé. »³⁴⁰

Cependant, Denys d'Halicarnasse laisse bien entendre que le censeur pouvait juger l'éducation trop sévère mais également trop « molle » (*μαλθακός*) du père envers ses enfants, ainsi que son injustice (*ἄδικος*) envers sa femme. Il pouvait donc vraisemblablement sanctionner un *pater familias* qui n'aurait pas, lui-même, sanctionné convenablement un des individus sous sa responsabilité. On peut donc imaginer que dans certains cas particulièrement graves, le *pater familias* ait pu être sanctionné par le censeur en raison du comportement indigne de sa femme ou de sa fille et donc fait l'objet d'un déclassement et d'une *nota*.

Si, en revanche, la *nota* s'est dotée, avant la disparition des censeurs, d'une valeur stigmatisante de blâme, son apposition sur les registres constituait une sanction en elle-même qui venait s'ajouter au déclassement civique en rendant public le mauvais comportement d'un individu et en établissant son indignité. En ce sens, on pourrait imaginer que la *nota* ait été appliquée à une femme de manière à sanctionner son comportement indigne, en particulier

340 DEN. HAL., *Ant. Rom.*, 20, 13, 3, 5.

dans le contexte du développement du mariage *sine manu* au sein duquel les femmes ne dépendaient pas de l'autorité juridique de leurs maris. Un passage de Valère Maxime mentionne bien une *nota* infligée à une femme :

Iungendus est his P. Sempronius Sophus, qui coniugem repudii nota adfecit nihil aliud quam se ignorante ludos ausam spectare. ergo, dum sic olim feminis occurritur, mens earum a delictis aberat.

« Il faut leur adjoindre Publius Sempronius Sophus, qui a infligé à sa femme le blâme de la répudiation, sans qu'elle eût fait autre chose que d'avoir osé assister, à son insu, aux spectacles publics ».³⁴¹

Robert Combès estime, dans son édition des Belles Lettres, que ce P. Sempronius Sophus pourrait être le censeur mentionné également par Valère Maxime pour l'année 252 av. J.-C.³⁴². On aurait donc un censeur qui aurait infligé (*adfecit*) une « note de répudiation » (*nota repudii*) à son épouse en raison d'un comportement qu'il juge déshonorant. Cette *nota* n'est attestée nulle part ailleurs dans les sources relatives à la répudiation des épouses. Il faut peut-être comprendre le terme *nota* en son sens le plus large de blâme infligé par un magistrat. Cependant, si l'on considère P. Sempronius comme un simple particulier répudiant sa femme, on ne voit pas très bien en vertu de quel pouvoir il aurait pu infliger ce blâme. En revanche, si l'on considère que P. Sempronius agit en tant que magistrat, la procédure s'identifie très bien à celle d'un censeur puisqu'il applique à son épouse une note indiquant le motif de sa répudiation qui constitue une forme de déclassement. Or, sans une telle indication, comment s'assurer que l'indignité de cette femme serait connue de tous et qu'elle ne pourrait pas contracter un nouveau mariage déshonorant pour son nouvel époux ? Il pourrait évidemment tout simplement s'agir d'un emploi au sens figuré du terme *nota*, le déshonneur infligé par P. Sempronius Sophus à son épouse s'apparentant à celui infligé par un censeur à un citoyen lors d'un déclassement. Notons que l'expression *nota adficio* apparaît une autre fois chez Valère Maxime, précisément dans le passage consacré à l'action des censeurs. Ainsi, les censeurs M. Atilius Regulus et L. Furius Philus « infligèrent une grave note » (*gravi nota adfecerunt*), à des individus parjures³⁴³. Il faut cependant rester prudent : la sanction prévue par les censeurs n'est pas mentionnée et on suppose donc que le terme *nota* sert par métonymie à l'évoquer sans l'expliciter. Cette lecture va dans le sens d'une indissociation de la *nota* et du déclassement. Par ailleurs, si P. Sempronius avait effectivement apposé une note à sa femme, se pose la question de savoir où il aurait pu le faire.

341 VAL. MAX., VI, 3, 12.

342 VAL. MAX., II, 9, 7.

343 VAL. MAX., II, 9, 8.

On peut avancer ici quelques éléments qui indiquent que les femmes ne devaient pas être complètement absentes des listes des censeurs. Le principal argument consiste à rappeler que durant la *professio* devant le censeur, le *pater familias* devait fournir, toujours selon Denys d'Halicarnasse, son nom, l'estimation de ses biens, mais également le nom de son père, de ses enfants et de son épouse³⁴⁴. Si ces informations étaient fournies au censeur, c'est vraisemblablement qu'elles étaient inscrites quelque part, sans doute à côté du nom de l'individu recensé³⁴⁵. Est-il complètement impensable que dans le cas exceptionnel où le censeur aurait voulu sanctionner et signaler le comportement indigne d'une femme sans sanctionner son *pater familias*, il ait pu apposer une *nota* purement informative à côté du nom de cette femme, qui devait figurer à côté de celui de son *pater familias* ? Nicolet souligne par ailleurs qu'il existait des listes à part pour les veuves et les orphelins qui étaient leur propres responsables et donc imposables³⁴⁶. Le censeur ignorait-il le comportement indigne de ces individus ?

Par ailleurs, la législation augustéenne sur les mariages se présente comme une tentative de rétablir les bonnes mœurs après des années de guerres civiles. Elle vient donc se substituer à l'action du censeur qui a quasiment disparu. Dans ce cas il faudrait imaginer qu'à l'époque républicaine les censeurs pouvaient sanctionner les mariages indignes. McGinn estime ainsi que les ingénus mariés à des prostituées, avant la *lex Iulia de maritandis ordinibus*, faisaient vraisemblablement l'objet d'une *nota* et donc d'un déclassement de la part du censeur³⁴⁷. Mais cela suppose que le censeur ait détenu un registre des prostituées, et plus généralement des femmes indignes. Or, Tacite mentionne une anecdote qui laisse entendre qu'un tel registre existait sous Auguste mais était confié aux édiles. Il explique en effet qu'une certaine Vistellia se serait déclarée prostituée devant les édiles « selon un usage ancien » (*more inter ueteres recepto*). McGinn estime qu'une des raisons qui peuvent expliquer que les édiles aient été chargés de recenser les prostituées est la disparition progressive de la fonction de censeur sous Auguste³⁴⁸.

Il convient de rester prudent. Les remarques que nous venons de formuler sur les femmes et l'infamie censorienne, se veulent avant tout des pistes de réflexions sur les éventuelles conséquences infamantes de l'exercice d'un métier de la scène ou de l'arène par une femme à l'époque républicaine. Étant donné que nous n'avons aucune trace de femmes

344 DEN. HAL., *Ant. Rom.*, IV, 15, 6.

345 BOURNE 1952, 132.

346 NICOLET 1976, 113.

347 MCGINN 1998a, 89-90.

348 MCGINN 1992, 283.

professionnelles des spectacles avant le I^{er} siècle av. J.-C., époque où l'exercice de la censure est mise à mal par les guerres civiles et décline pour devenir un outil à vocation essentiellement fiscale³⁴⁹ contrôlé par les empereurs, cette discussion est en fait purement théorique. En revanche, la législation impériale qui interdit l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles afin de protéger la dignité de ces ordres intègre les femmes³⁵⁰. Cela signifie bien que, si ce n'était pas encore le cas sous la République, sous l'Empire, le comportement indigne d'une femme était conçu comme nuisible à la société romaine, au même titre que celui d'un homme, et donc répréhensible.

Les sanctions judiciaires et juridiques

En ce qui concerne la limitation par le préteur de la capacité à agir en justice, il convient de rappeler dès à présent que les femmes étaient de toute façon exclues du droit de *postulatio pro alio* dans un procès. D'après Ulpien, le préteur, au titre *De postulando* de son édit, place en effet les femmes dans la même catégorie juridique que les individus marqués d'infamie et justifie leur exclusion de ce droit par le fait « qu'il ne convient pas à la pudeur du sexe de se mêler des affaires des autres et de remplir des fonctions réservées aux hommes » (*ne contra pudicitiam sexui congruentem, alienis causis se immisceant : ne virilibus officiis fugantur mulieres*)³⁵¹. En ce qui concerne le droit de nommer un représentant (*cognitor* ou *procurator*) ou d'être nommé représentant, Paul précise qu'il était limité pour les femmes aux affaires qui relevaient de leur propre cause et seulement si elles étaient légalement autorisées à agir pour elles-mêmes (*si dominae et procuratrices fiant*)³⁵². Lenel en déduit que les femmes et les infâmes étaient soumis aux mêmes incapacités juridiques dans les procès³⁵³. Et en effet, Ulpien, dans son commentaire de l'édit du préteur, classe les femmes et les infâmes dans la même catégorie, celle de ceux qui ne peuvent agir pour autrui mais seulement pour eux-mêmes³⁵⁴. Cependant, Paul semble bien distinguer les femmes des « infâmes » lorsqu'il précise que ces derniers ne peuvent agir ni pour eux-mêmes ni pour les autres³⁵⁵, ce qui n'est pas le cas des femmes non soumises à la tutelle. Dans ce second cas, l'impact de l'infamie prétorienne pour nos professionnelles des spectacles se réduisait donc à cet aspect : la perte de la possibilité d'agir pour elles-mêmes dans un procès, possibilité dont aurait de toute façon

349 Mais pas uniquement puisque Domitien, à l'occasion de sa censure, expulse un sénateur du Sénat pour s'être produit comme pantomime (DION CASS., LXVII, 13, 1).

350 AE, 1978, 145. Voir l'analyse complète de ce document au chapitre 4.

351 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 5.

352 PAUL, *Sent.*, I, 2, 2.

353 LENEL 1975 (1883), I, 105.

354 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 5.

355 PAUL, *Sent.*, I, 2, 3.

bénéficié un nombre limité d'entre elles en raison de leur statut servile ou de leur dépendance vis-à-vis d'un *pater familias*.

Enfin, concernant les mesures législatives comprenant des clauses infamantes, il convient de souligner que la plupart de ces clauses infamantes prévoient la perte de droits civiques que ne possédaient pas les femmes. Ainsi, certaines catégories d'infâmes se voyaient interdire l'accès au Sénat, aux magistratures, à l'ordre des décurions et à l'armée. Toutes ces clauses n'affectaient évidemment pas les professionnelles des spectacles qui étaient déjà écartées de ces institutions civiques par leur sexe. De la même façon, l'interdiction faite aux acteurs et aux gladiateurs de s'asseoir dans les quatorze premiers rangs réservés aux chevaliers lors des spectacles, établie vraisemblablement par la *Lex Iulia theatralis*³⁵⁶, ne pouvait affecter les femmes exerçant ces professions puisque les femmes étaient de toute façon placées séparément au théâtre à partir d'Auguste³⁵⁷. En revanche, les femmes étaient sans doute tout aussi vulnérables que les hommes au pouvoir coercitif des magistrats qui, depuis la loi Porcia, ne s'exerçait plus que sur les acteurs, mais qui est en partie limité par Auguste³⁵⁸.

La clause infamante de la *lex Iulia de adulteriis* qui autorisait le mari trompé à tuer l'amant de sa femme s'il le prenait sur le fait, dans sa maison, et si celui-ci appartenait à une liste précise d'individus « infâmes » qui comprenait les acteurs³⁵⁹, ne concernait pas non plus les artistes de sexe féminin puisque ce *ius occidendi* était évidemment réservé au mari dans une situation d'adultère de la femme mariée³⁶⁰. L'amant passible du *ius occidendi* en raison de son statut infamant était donc, dans les cas prévus par la loi, un homme. Au contraire, on peut penser que les professionnelles des spectacles étaient préservées des éventuelles poursuites qui menaçaient la femme mariée coupable d'adultère en raison de leur moindre *puccitia*³⁶¹. On ne peut pas comprendre autrement pourquoi certaines femmes de l'aristocratie se seraient, aux dires de Suétone et de Tibère, déclarées prostituées dans l'espoir d'échapper aux peines

356 QUINT., *Inst.*, III, 6, 18-19 ; PS.-QUINT., *Decl.*, 302, *praef.* L'existence d'une *lex Iulia theatralis* est attestée par Pline l'Ancien (PLIN., XXXIII, 32). La réorganisation des places aux spectacles par Auguste est également attestée par Suétone (SUET., *Aug.*, 44). Sur cette loi voir RAWSON 1987.

357 SUET., *Aug.*, 44, 4.

358 SUET., *Aug.*, 45, 6 ; TAC., *An.*, 77, 2-4 ; HUGONOT 2004, 216 ; BUR 2013, 563.

359 MACER, 1, *iudic. publ.*, D., 48, 5, 25 (24) : « *Marito quoque adulterum uxoris suae occidere permittitur, sed non quemlibet, ut patri : nam hac lege cavetur, ut liceat viro deprehensum domi suae (non etiam soceri) in adulterio uxoris occidere eum, qui leno fuerit quive artem ludicram ante fecerit in scaenam saltandi cantandive causa proderit [...]* ».

360 Le *ius occidendi* sur sa femme adultère est un droit ancien du mari que ne possède pas la femme (GELL., X, 23, 5). Sur le *lex Iulia de adulteriis* et plus particulièrement sur le *ius occidendi* voir la notice de la base de données *Leges Populi Romani* : LEPOR 432 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice432/>).

361 PAUL, *Sent.*, II, 26, 11.

prévues par la législation réprimant l'adultère³⁶². Comme l'a montré McGinn³⁶³, cette législation introduit donc une distinction juridique entre deux catégories de femmes, celles dont la réputation (*pudicitia*) doit être préservée et celles qui sont déjà déshonorées par leur profession infamante.

Cette distinction est renforcée par la *lex Iulia de maritandis ordinibus*, suivie et complétée par la *lex Papia et Poppaea*, qui interdit aux membres de l'ordre sénatorial de contracter un mariage avec une affranchie ou une femme ayant exercé ou exerçant le métier de comédienne ou dont l'un des parents était comédien³⁶⁴. La même interdiction s'imposait aux femmes de l'ordre sénatorial vis-à-vis des comédiens et fils de comédiens. On remarque que la stigmatisation des individus par l'interdit matrimonial ne se limitait pas aux comédiens mais s'étendait à leurs enfants qui héritaient vraisemblablement de l'indignité de leur parents et étaient soumis aux mêmes interdits. On constate un fonctionnement similaire à celui de la transmission de la dignité équestre et sénatoriale par les liens de filiation. Un texte attribué à un abrégiateur d'Ulpian affirme que cette interdiction d'épouser un comédien ou une comédienne s'étendait aux ingénus³⁶⁵. Cependant, pour Clément Bur, cela provient vraisemblablement d'une erreur du compilateur³⁶⁶. En effet, le mariage de certaines professionnelles des spectacles avec des individus probablement ingénus semble aller dans ce sens³⁶⁷. De la même façon, Bur et McGinn considèrent que les comédiennes ne sont pas concernées par la perte de certains droits imposée, selon Suétone³⁶⁸, par Domitien aux *feminae probrosae*, à savoir le droit d'être portées en litière et celui de recevoir des héritages³⁶⁹. En effet, pour McGinn, ces sanctions ne sont pertinentes que si elles s'appliquent à des femmes de l'aristocratie et s'inscrivent dans l'entreprise de *correctio morum* de Domitien qui concerne essentiellement les élites³⁷⁰. L'expression *feminae probrosae* ne désigne donc vraisemblablement pas l'ensemble des femmes déshonorées quels que soient

362 SUET., *Tib.*, 35, 3 ; TAC., *An.*, II, 85, 1-2.

363 MCGINN 1998a, 194.

364 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44 : « *Lege Iulia ita cavetur: "Qui senator est quive filius neposve ex filio proneposve ex filio nato cuius eorum est erit, ne quis eorum sponsam uxoremve sciens dolo malo habeto libertinam aut eam, quae ipsa cuiusve pater materve artem ludicram facit fecerit. Neve senatoris filia neptisve ex filio proneptisve ex nepote filio nato nata libertino eive qui ipse cuiusve pater materve artem ludicram facit fecerit, sponsa nuptave sciens dolo malo esto neve quis eorum dolo malo sciens sponsam uxoremve eam habeto".* » Sur les lois *Iulia* et *Papia et Poppaea* sur les mariages, voir LEPOR 449 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice449/>).

365 ULP., *Tit.*, 13 : « *Ceteri autem ingenui prohibentur ducere lenam et a lenone lenaue manumissam et in adulteri deprehensam et iudicio publico damnatam et quae artem ludicram fecerit* ».

366 BUR 2013, 590.

367 Prosopographie n° 9, 44, 56.

368 SUET., *Dom.*, 8, 4.

369 MCGINN 1998a, 120 ; BUR 2013, 592.

370 MCGINN 1998b.

leur statut social et leur comportement déshonorant mais uniquement les femmes adultères qui en raison de leur statut social étaient effectivement concernées par la *lex Iulia adulteriis*.

En conclusion, les professionnelles des spectacles étaient, à première vue, moins concernées que leurs homologues masculins par les mesures infamantes qui frappaient l'ensemble de cette classe professionnelle parce qu'elles ne pouvaient perdre des droits civiques qu'elles ne possédaient pas en raison de leur sexe. On peut remarquer que les hommes exerçant ce type de profession étaient souvent d'origine servile et par conséquent également peu concernés par la plupart de ces droits³⁷¹. L'idée que l'infamie s'appliquait de manière différente en fonction du statut juridique des individus et avait donc des conséquences très limitées pour la plupart des acteurs en raison de leur origine servile a été bien mise en évidence par Michèle Ducos³⁷². Cependant, le fait qu'un certain nombre de pantomimes, tous affranchis impériaux, aient été honorés des ornements décurionaux, semble indiquer que ces individus auraient pu accéder à l'*ordo decurionum* s'ils n'avaient été infâmes³⁷³. Décerner les ornements décurionaux est un moyen de contourner l'infamie pour conférer à un individu l'honorabilité et la reconnaissance dues à un membre de l'*ordo decurionum*. Cette pratique civique montre que, paradoxalement, le succès populaire que conférait leur profession infamante à ces pantomimes leur permettait de prétendre à une certaine reconnaissance sociale. Mais ces exemples semblent également indiquer que le poids de l'infamie était réel et ne pouvait être complètement contourné, même pour les artistes les plus populaires³⁷⁴. Ce poids de l'infamie doit en revanche être relativisé pour les artistes de

371 HUGONNIOT 2004, 215. La *lex Visellia* de 24 ap. J.-C. écartait vraisemblablement les affranchis des honneurs municipaux (COD. JUST., IX, 21, 1) ; comme les acteurs, les affranchis étaient généralement classés dans les tribus urbaines (LIV., XLV, 15, 4 ; *Per.*, 20, 16), ils étaient passibles du *ius occidendi* du mari en cas d'adultère selon la *Lex Iulia de adulteriis* (PAUL, *Sent.*, II, 26, 4) et ne pouvaient contracter d'union avec un membre de l'ordre sénatorial selon la *Lex Iulia maritandis ordinibus* (PAUL, *1 ad leg. Iul. Pap.*, D, 23, 2, 44).

372 DUCOS 1990.

373 En effet Henrik Mouritsen, dans ses travaux sur les affranchis (MOURITSEN 2011, 73-74), a recensé quelques cas d'affranchis admis dans l'ordre des décurions et estime que l'interdit prévu par la *lex Visellia* concernait plus spécifiquement les magistratures et qu'une relative tolérance devait s'appliquer pour l'admission dans l'*ordo decurionum*.

374 Une exception doit cependant être mentionnée ici. Il s'agit du cas tout à fait exceptionnel de l'archimime L. Acilius Eutyches mentionné dans une inscription honorifique de Bovillae (*CIL*, XIV, 2408). Ce dernier, de naissance libre, ne semble pas avoir été déclassé dans une tribu urbaine, ce s'explique sans doute par le déclin des procédures de déclassement social des infâmes sous l'Empire. Mais surtout, Acilius Eutyches est qualifié dans cette inscription de *decurio*, ce qui est parfaitement contraire à la *tabula Heracleensis* qui interdit le recrutement d'acteurs dans l'ordre des décurions (*CIL*, I, 206, l. 123.). L'inscription d'Acilius Eutyches est datée précisément de l'année 169 ap. J.-C. par la mention des consuls et constitue un exemple, à notre connaissance unique dans la documentation, attestant de l'existence d'un artiste scénique qui, dans la deuxième moitié du II^e siècle ap. J.-C., ne semble pas affecté par certaines des clauses juridiques infamantes relatives à sa profession. Cet exemple révèle donc les limites de l'infamie non seulement censoriale mais également juridique à cette époque, mais ne permet pas de déterminer dans quel contexte ces limites ont pu être franchies par Eutyches. Hugoniot estime qu'Eutyches a vraisemblablement pu contourner l'infamie, soit en se produisant uniquement dans des concours qui étaient préservés de l'infamie (ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 4), soit en limitant son activité à la

sexe féminin : Au contraire des grands pantomimes impériaux, jamais l'*archimima* Fabia Arete³⁷⁵, même si elle avait été de naissance libre, n'aurait pu prétendre accéder à l'*ordo decurionum* puisqu'elle est une femme. Le raisonnement de Michèle Ducos, sur les effets très relatifs de l'infamie pour les acteurs, s'applique donc de manière plus pertinente encore aux femmes qui se consacraient à cette carrière.

Les femmes étaient, cependant, affectées par l'infamie, ne serait-ce que parce que celle-ci altérait irrémédiablement leur réputation, comme elle altérait celle de n'importe quel citoyen. Ces femmes étaient notamment classées dans une catégorie de femmes dont l'honorabilité (*pudicitia*) ne méritait pas d'être protégée. Cette classification leur conférait certainement plus de liberté que n'en disposaient la plupart des femmes romaines, en particulier dans le domaine de la sexualité puisqu'elles n'étaient pas concernées par les mesures réprimant l'adultère et le *stuprum*. Cependant cette même classification enfermait ces femmes dans une catégorie sociale dépréciée en les privant notamment, en vertu de la *Lex de maritandis ordinibus*, de tout mariage avantageux avec un membre de l'ordre sénatorial qui leur aurait permis de sortir de cette catégorie infamante et ce alors que certaines entretenaient des relations intimes avec certains membres de l'ordre sénatorial³⁷⁶. Cette mauvaise réputation les privait enfin, comme leurs homologues masculins, de toute capacité d'action en justice dans les affaires civiles même si leur capacité d'action en justice en tant que femmes était de toute façon extrêmement limitée par rapport à celle des hommes. Mais ces mesures juridiques rassemblées sous le terme d'infamie ne sont en fait que la conséquence, l'actualisation d'une mauvaise réputation des professionnels des spectacles. Nous allons voir à présent dans quelle mesure cette mauvaise réputation qui justifie l'infamie transparaît dans la représentation des artistes dans la société romaine et affecte cette représentation.

C) La représentation des professionnelles des spectacles dans la société romaine

L'étude de la représentation des individus vient compléter celle de leur statut social en ce qu'elle permet à la fois de comprendre quelles sont les raisons culturelles qui fondent ce statut et comment se traduit ce statut dans la perception qu'avaient les contemporains de ces individus. Elle est donc indispensable pour comprendre la place de ces individus dans la société. La représentation des individus diffère fortement en fonction de la nature des

fonction de directeur de troupe, voire d'auteur de mime (HUGONOT 2004, 220-225).

375 Prosopographie n° 8.

376 Prosopographie n° 16 et n° 54.

documents les mentionnant et de leurs auteurs. Ainsi, nous commencerons par revenir sur la représentation des professionnelles des spectacles que nous transmettent les élites romaines dans les sources littéraires. Dans un second temps nous nous intéresserons à la représentation que ces individus proposent d'eux-mêmes dans l'épigraphie funéraire.

La représentation des artistes dans les sources littéraires

L'image particulièrement négative des professionnels des spectacles, quel que soit leur sexe, dans la documentation littéraire n'est plus à démontrer. Les sources et l'historiographie sont abondantes sur le sujet. On peut citer à titre d'exemple ce passage de Sénèque :

Nondum satis robur omne proiecimus ; adhuc quicquid est boni moris extinguimus. Leuitate et politura corporum muliebres munditias antecessimus, colores meretricios matronis quidem non induendos uiri sumimus, tenero et molli ingressu suspendimus gradum – non ambulamus sed incedimus – , exornamus anulis digitos, in omni articulo gemma disponitur; (3) cotidie comminiscimur per quae uirilitati fiat iniuria, ut traducatur, quia non potest exui ; alius genitalia excidit, alius in obscenam ludi partem fugit et, locatus ad mortem, infame armaturae genus in quo morbum suum exerceat, legit.

« Nous n'avons pas encore abdiqué toute énergie. Nous en sommes toujours à effacer ce qu'il y a en nous de moralité. Et pourtant nous avons dépassé les recherches féminines par le soin que nous prenons d'épiler et de poncer nos personnes. Les couleurs qui sont réservées aux courtisanes et que les dames honnêtes ne doivent pas porter, c'est nous les hommes qui les adoptons. Nous allons sans poser le pied, d'un pas affecté et efféminé ; nous ne marchons pas, nous planons. Nos doigts sont chargés d'anneaux ; nous avons des gemmes à chaque phalange. 3 Nous imaginons tous les jours un moyen de faire tort à notre virilité, afin de la dégrader, puisque nous ne pouvons pas nous en dépouiller. Celui-ci tranche ses organes générateurs. Un autre va se cacher dans un recoin immonde de l'école de gladiateurs et, loué pour mourir, il choisit un infâme équipement qui facilite ses débauches malades. »³⁷⁷

Dans ce passage Sénèque oppose bien la vertu, les bonnes mœurs attendues (*boni moris*) d'un citoyen, à toutes sortes de pratiques attribuées aux femmes et donc contraire à cette vertu fondamentalement virile parce que propre au citoyen romain. On est surpris de trouver, comme apogée de ces pratiques, l'exhibition en tant que gladiateur car, on l'a montré, cette profession est bien plus fréquemment exercée par des hommes que par des femmes³⁷⁸. Mais ces hommes sont des infâmes qui, en raison de leur activité, se situent, plus encore que les femmes, dans le pôle opposé à cette virilité civique³⁷⁹. Leur comportement fait « injure » à

377 SEN., *Nat.*, VII, 31.

378 Voir chapitre 1 « *Le dossier des femmes gladiatrices* ».

379 Florence Dupont a mis en évidence cette polarisation de la représentation des individus dans la société romaine entre une virilité civique vertueuse et une effémination voluptueuse et déshonorante (DUPONT 2003). Cette polarisation de la société romaine est incarnée, dans son livre, *l'orateur sans visage*, par le couple antagoniste formé par l'acteur et l'orateur. Selon Florence Dupont, si cette polarité s'exprime sur le mode du

la *virtus*, cette valeur fondamentalement militaire et virile du soldat citoyen, en la prostituant dans un combat dont la fonction est le plaisir du spectateur. Le procédé de Sénèque consiste à mettre en évidence des comportements plus efféminés encore que ceux des femmes, avec l'idée que toutes les femmes ne se comportent pas de manière aussi radicalement opposée à cette vertu civique virile. Il évoque ainsi le choix de couleurs que les matrones honnêtes, par exemple, n'oseraient pas porter³⁸⁰.

Concernant la gladiature, ce passage a notamment été abondamment commenté par Thomas Carter pour montrer que l'*infama armatura* mentionnée par Sénèque désigne plus précisément l'équipement du rétiaire qui a le tord supplémentaire, par rapport à ses collègues, de combattre sans casque et donc d'exhiber son identité³⁸¹. Le personnage de Craton, dans le *Περὶ ὀρχήσεως* de Lucien, tient un discours à peu près similaire sur la danse et les danseurs qui en plus d'être efféminés sont dangereux car ils font perdre leur virilité aux citoyens qui assistent au spectacle et se passionnent pour eux³⁸². Les acteurs et danseurs incarnent ainsi une licence sexuelle et politique qui se manifeste par différents troubles populaires au théâtre³⁸³. Ces différents aspects ont été très bien mis en évidence par Catharine Edwards et Ismène Lada Richards³⁸⁴.

L'acteur, mais également le gladiateur, sont donc des individus indignes et efféminés en ce que leur activité s'oppose aux valeurs de la virilité civique romaine. On peut mettre en évidence plusieurs éléments qui participent à cette indignité : tout d'abord l'acteur et le gladiateur font semblant, ils mentent³⁸⁵. Ce mensonge est d'autant plus grave pour le comédien qu'il est convaincant et entre en concurrence avec l'orateur dont la parole convaincante est réputée vraie³⁸⁶. Pour le gladiateur, le mensonge est aggravé par le fait qu'il concerne la bravoure et les qualités guerrières qui sont des qualités essentielles du soldat citoyen. Cela amène à un autre critère d'indignité, la vacuité d'une activité qui ne sert qu'au plaisir d'autrui³⁸⁷. Dans une certaine mesure les professionnels des spectacles sont

féminin et du masculin c'est parce que cette opposition est perçue comme « naturelle » par les romains (DUPONT 2000, 83).

380 Ces couleurs efféminées sont l'écarlate et le violet d'après Martial (MART., I, 96, 7).

381 CARTER 2008.

382 LUC., *Salt.*, 2-3.

383 De la critique politique proférée par les acteurs et le public (CIC., *Att.*, 39, 3 ; SUET., *Cal.*, 30, 2 ; *Ner.*, 39, 3) aux véritables émeutes (TAC., *An.*, I, 16 ; 54 ; 77).

384 EDWARDS 1993, 129 ; EDWARDS 1997, 83-85 ; LADA-RICHARDS 2003.

385 DUPONT 2000, 9-10 ; EDWARDS 1997, 102. Le mensonge et la tromperie de l'acteur et de l'efféminé sont notamment intimement associés dans le fragment d'Oxford des *Satires* de Juvénal, lorsqu'une certaine Thaïs jette son masque de théâtre après avoir dansé et devient Triphallus (JUV., *Ox.*, 25-27).

386 DUPONT 2000, 115 ; 239-241.

387 EDWARDS 1993, 102.

comparables aux prostitués qui vendent leur corps pour le plaisir d'autrui³⁸⁸. Enfin ce qui renforce encore cette indignité c'est l'exhibition publique que font ces professionnels de leur corps ainsi prostitué³⁸⁹.

On pourrait donc se poser la question de savoir si les femmes sont plus ou moins concernées par cette image négative que leurs collègues masculins. On pourrait, en effet, imaginer que la profession de ces femmes avait un impact moins important sur leur réputation et sur leur représentation qu'elle n'en avait sur celles de leurs collègues masculins car par définition leur sexe semble les situer dans la sphère opposée à cette vertu civique virile vers laquelle doivent tendre les citoyens romains. Dans les faits, les comédiennes échappent à cette critique particulièrement virulente qui attaque spécifiquement les artistes sur leur allure et leur comportement efféminés³⁹⁰. Par ailleurs, il faut rappeler qu'en termes de réputation, on l'a vu, le droit romain, qui est l'expression des normes et valeurs romaines, effectue une distinction entre deux types de femmes, celles dont la *pudicitia* doit être protégée, c'est-à-dire les femmes mariées de naissance libre et surtout les femmes des ordres supérieurs, et les autres qui n'ont aucune *pudicitia*³⁹¹. La critique morale n'a donc aucune raison de s'abattre sur ces femmes qui, de toute façon, en raison de leur origine servile n'ont aucune réputation à défendre. Cependant, là où l'on perçoit une critique directement adressée aux artistes de sexe féminin c'est quand les sources littéraires s'en prennent au caractère extrêmement licencieux et érotique des spectacles et font reposer cette dimension érotique en grande partie sur la présence de femmes. Cette attribution n'est pas systématique puisqu'on l'a vu, le caractère érotique des spectacles de pantomime réalisés par des danseurs est également critiqué par Craton dans le *Περὶ ὀρχήσεως* de Lucien. Elle est cependant récurrente et on la retrouve de manière particulièrement exemplaire dans l'anecdote selon laquelle les *mimae* n'osèrent pas se déshabiller à l'occasion d'une représentation donnée devant le modèle de vertu romaine qu'incarnait Caton³⁹².

Cette représentation généralement négative que les professionnelles des spectacles pouvaient avoir dans la société romaine nous est accessible uniquement à travers les sources

388 EDWARDS 1993, 128. EDWARDS 1997.

389 Juvénal critique les femmes de l'aristocratie qui s'entraînent comme gladiatrices en privé et considère comme un scandale bien plus grand l'hypothèse qu'elles puissent se préparer à une exhibition publique (JUV., VI, 251). Une même gradation apparaît à travers l'exhibition progressive et de plus en plus scandaleuse de Néron dans des spectacles à l'audience de plus en plus large. Voir Chapitre 4 : « Des jeux spécifiques instaurés pour permettre à Néron de se produire : Les degrés de « publicité » comme critère de l'infamie d'une performance ».

390 LUC., *Salt.*, 2.

391 Voir pages 340-341.

392 VAL. MAX., II, 10, 8 ; SEN., *Epist.*, XVI, 97, 8 ; MART., I, *Praef.* 5-8 ; I, 1 ; LACT., *Inst.*, I, 20 ; *schol.* IUV., VI, 249 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

littéraires. En effet, les inscriptions funéraires s'inscrivent dans une démarche d'autoreprésentation de ces individus qui nous informe essentiellement de la manière dont ils voulaient être représentés et non de la façon dont la société se les représentait. Il convient de préciser que la représentation des artistes à laquelle nous avons accès, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes, correspond essentiellement à la perception spécifique des élites sociales et intellectuelles romaines. Cette perception s'insère sans doute plus globalement dans une culture romaine et des représentations partagées mais elle ne coïncide pas nécessairement avec le point de vue de tous les romains. Une fois ce cadre théorique posé, notons tout d'abord que tous les auteurs ne transmettent pas une vision négative des artistes. Pline n'émet absolument aucun jugement sur les trois comédiennes qu'il évoque en raison de leur âge exceptionnel³⁹³. C'est également le cas de Cicéron à propos d'Arbuscula et de Dionysia³⁹⁴. Certains auteurs émettent même un jugement positif. C'est le cas d'Horace qui semble apprécier le courage et le jugement élitiste d'Arbuscula³⁹⁵. C'est également le cas de Dion Cassius qui présente Quintilia comme une femme particulière honnête et courageuse³⁹⁶. Antipater de Thessalonique émet également un jugement très positif sur la danseuse Antiodemis mais il exprime alors un point de vue grec³⁹⁷.

Sur Tertia³⁹⁸ et Cythéris³⁹⁹ Cicéron exprime, en revanche, un jugement très négatif : il qualifie Cythéris de *mimula*, se montre choqué de la voir portée en litière parmi les licteurs et exprime son déplaisir lorsqu'il la croise dans un banquet⁴⁰⁰; il évoque également le scandale que provoque la présence de Tertia au sein des femmes de l'élite sicilienne⁴⁰¹. Dans les deux cas la critique porte en fait principalement sur le fait que ces deux femmes outrepassent leur statut de femmes infâmes et remettent en cause la hiérarchie sociale et donc la réputation des femmes et des magistrats à qui elles imposent leur présence. C'est ce qui choque également Plutarque à propos de Cythéris⁴⁰². Mais dans l'ensemble, c'est surtout la réputation d'Antoine et de Verrès qui est visée. C'est le comportement de ces derniers qui est présenté comme scandaleux et indigne de leur statut de magistrats romains. Le comportement des deux *mimae* n'est critiqué que lorsqu'elles cherchent à sortir de leur position sociale. Le

393 Prosopographie n° 15, 29, 46.

394 Prosopographie n° 7 et n° 18.

395 Prosopographie n° 7.

396 Prosopographie n° 43.

397 Prosopographie n° 5.

398 Prosopographie n° 54.

399 Prosopographie n° 16.

400 CIC., *Phil.*, II, 69 ; 58 ; *Fam.*, IX, 26, 1-2.

401 CIC., *Verr.*, II, 5, 12.

402 PLUT., *Ant.*, 9.

reste du temps, il n'est pas considéré comme indigne mais en parfaite adéquation avec leur statut. Cependant, même si l'objectif de Cicéron n'est pas de critiquer ces femmes, il est tout à fait révélateur de leur position sociale et de leur représentation dans la société de constater que l'orateur les utilise pour discréditer et rabaisser des adversaires politiques. La fréquentation de ces femmes est indigne de leur rang de magistrats romains car ils occupent la position la plus élevée sur l'échelle sociale alors qu'elles occupent la position la plus basse. Ces positions antagonistes impliquent des responsabilités distinctes qui dépendent du niveau d'honorabilité de ces positions. Les individus qui occupent ces positions n'ont pas à entrer en contact. Cette interaction entre les deux pôles de la hiérarchie sociale est une transgression qui menace de déshonorer le pôle supérieur et de remettre en cause toute cette hiérarchie. Même si Cicéron n'exprime pas un jugement sévère à l'égard de ces femmes qui ne se déshonorent pas puisqu'elles sont déjà sans honneur, la représentation qu'il donne d'elles est donc celle d'un double inversé du magistrat romain, véritable repoussoir, contre-modèle par opposition auquel devait se construire le citoyen romain et, qui plus est, le magistrat. Cette opposition a très bien été décrite par Florence Dupont dans *l'Orateur sans visage* à propos de l'acteur et de l'orateur⁴⁰³. On retrouve la même représentation dans la référence que fait Aulu Gelle à la danseuse Dionysia⁴⁰⁴. Dans ce passage, ce n'est pas Dionysia qui est critiquée mais l'orateur Hortensius. Cependant, la référence à Dionysia est utilisée comme insulte à l'encontre de l'orateur parce qu'elle incarne tout ce qui est contraire aux valeurs du citoyen et de l'homme politique romain. Le même procédé transparait également chez Horace à propos d'Origo⁴⁰⁵. La critique porte sur Marseus qui donne tous ses biens à la *mima* et se déshonore en la fréquentant, mais on perçoit plus nettement le danger que représente les individus comme Origo qui menacent la réputation des honnêtes citoyens romains et l'intégrité de leur patrimoine.

Origo, Tertia, Cythéris, Arbuscula sont par ailleurs qualifiées de *meretrices* par différents auteurs. Il est difficile de dire sur quoi repose cette appellation. Est-elle l'expression d'une égalité de statut dans la société romaine et de représentation dans les mentalités romaines ? La comédienne et la prostituée seraient le même type de femmes, des femmes sans *pudicitia*, et auraient donc le même statut. Ou bien cette appellation est-elle la traduction d'une confusion des pratiques entre ces deux milieux professionnels ? Il est difficile de le

403 DUPONT 2000. Cette idée se retrouve également dans « La matrone, la louve et le soldat » à propos du soldat et de la prostituée (DUPONT 2003). Voir également DUNCAN 2006.

404 GELL., I, 5, 1-3 ; prosopographie n° 18.

405 Prosopographie n° 33.

dire. Les deux interprétations ne s'excluent pas. Quoi qu'il en soit, cette association fréquente des comédiennes et des prostituées⁴⁰⁶ renforce la très forte érotisation des artistes et de leur corps dans les représentations qu'en font les auteurs anciens. Comme on vient de le voir, ce procédé n'est pas le fait de tous les auteurs. Il ne concerne pas non plus uniquement les femmes. Les danseurs de pantomimes mais aussi les gladiateurs sont fréquemment représentés comme des corps fortement sexualisés⁴⁰⁷. Ce sont surtout les poètes satiriques et érotiques, Juvénal, Martial et l'auteur des *Priapées*, qui transmettent cette représentation des artistes. D'après l'auteur des *Priapées*, le succès de la danseuse Quintia repose sur le désir qu'elle parvient à susciter chez son public masculin⁴⁰⁸. Le pouvoir érotique de Téléthusa est tel, selon le même auteur ainsi que Martial, qu'elle est capable de réveiller l'appétit sexuel de vieillards rendus impuissants par l'âge⁴⁰⁹. Les propos de Juvénal sur Thymélé sont plus difficiles à démêler car, selon le scholiaste Grangaeus, le satiriste tend à confondre dans certaines de ses satires la comédienne et son personnage de matrone adultère. Le thème des pièces jouées par Thymélé et Latinus apparaît bien chez Juvénal comme celui de l'adultère⁴¹⁰ et Martial laisse entendre que le contenu de ces pièces était licencieux et pouvait faire l'objet d'une censure⁴¹¹. Lorsque Juvénal décrit Thymélé se formant en regardant la danse lascive du pantomime Bathylle, on peut se demander s'il s'agit de la matrone qui apprend les gestes lascifs qu'elle reproduira pendant l'acte adultère ou de l'actrice qui apprend à imiter ces gestes pour représenter cet acte. Mais cela n'a pas tellement d'importance car, dans le propos de Juvénal, la licence et le déshonneur de la femme adultère se confondent avec ceux de l'actrice qui s'entraîne à imiter et reproduire les actes déshonorants de la première. L'actrice ne vaut donc pas mieux que la femme adultère si ce n'est qu'elle-même n'a rien à déshonorer.

On constate que les mêmes éléments de représentation existent pour les artistes de sexe masculin et en particulier les pantomimes. La figure de Mnester est notamment utilisée pour mettre en évidence l'immoralité de Messaline chez Dion Cassius⁴¹². Comme Cythéris et Tertia, Mnester est placé bien au-dessus de son rang par l'action scandaleuse de l'impératrice qui menace l'ordre social en faisant ériger des statues d'or représentant l'acteur. Le statut dégradé de l'acteur transparait au moment de décider de son exécution lorsque les hésitations de Claude sont balayées par ses affranchis qui affirment que peu importe la responsabilité de

406 Voir chapitre 1, lexique, article « *Mima* ».

407 MART., V, 24 ; JUV., VI, 63 ; 82-113 ; LUC., *Salt.* 2 ; DION CASS., LX, 22, 3-5.

408 Prosopographie n° 41.

409 Prosopographie n° 53.

410 JUV., VIII, 208.

411 MART., I, 4.

412 DION CASS., LX, 22, 3-5.

Mnester dans son crime puisque des gens beaucoup plus honorables que lui ont été exécutés pour la même affaire⁴¹³. La sensualité et l'érotisme des danseurs transparaissent dans la critique que profère le personnage de Craton dans le *Περὶ ὀρχήσεως* et dans la description que fait Juvénal du danseur Bathylle⁴¹⁴. Ils transparaissent également à la suite du texte extrêmement critique de Sénèque à propos de la dégradation morale de la jeunesse romaine :

At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus: harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Priuatim urbe tota sonat pulpitem; in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius. Deinde, sub persona cum diu trita frons est, transitur ad galeam. Philosophiae nulla cura est. [...]

« Avec quel soin, au contraire, on s'applique à ce que le nom d'un pantomime ne disparaisse pas ! La tradition des Pylade et des Bathylle se maintient de successeur en successeur. Pour leur art, les disciples sont nombreux, et les maîtres aussi. Dans toute la ville se dressent de bruyantes scènes privées. Hommes et femmes se trémoussent pour s'y produire. Maris et épouses rivalisent de poses voluptueuses. Et puis, quand la pudeur s'est longuement effritée sous le masque, on passe au casque de gladiateur. De la philosophie, nul n'a cure. [...] »⁴¹⁵

Le moraliste utilise l'adjectif *mollius* qui a donné le nom *mollitia* étudié par Catharine Edwards et qui désigne une conduite incompatible avec les valeurs de la vie collective et civique, un contraire de la *virilitas*⁴¹⁶. Les acteurs et tout ce qui appartient à la sphère du théâtre relèvent de la *mollitia* et s'opposent à la *virilitas*⁴¹⁷. La représentation est donc sensiblement la même, pour les professionnels des spectacles qu'ils soient hommes ou femmes, puisqu'ils appartiennent à la même sphère de la société, au même pôle de valeurs, même si les poètes se montrent peut-être beaucoup plus vulgaires à propos des femmes. En revanche on ne connaît pas de critique aussi virulente que celle de Craton à l'égard des danseurs de pantomime pour les femmes. Cela s'explique sans doute par le fait que les pantomimes en tant qu'hommes commettent une transgression plus grande que leurs homologues féminins : « Subordinate to the desires of others, the infamous persons are assimilated to the feminine and servile, unworthy to be fully Roman citizen »⁴¹⁸.

Il convient cependant de rappeler que cette représentation des artistes est celle véhiculée par les élites intellectuelles romaines et qu'elle n'était pas forcément partagée par tous les Romains. Malheureusement, en raison de la nature des sources, nous n'avons pas accès à une représentation intermédiaire entre cette représentation élitiste d'une part et celle

413 TAC., *An.*, XI, 38, 1.

414 JUV., VI, 63.

415 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3.

416 EDWARDS 1993, 63-97.

417 QUINT., I, 11, 18.

418 EDWARDS 1997, 85.

que les professionnels des spectacles pouvaient chercher à donner d'eux-mêmes dans leurs inscriptions funéraires d'autre part. Il paraît toutefois pertinent de confronter cette autoreprésentation plus positive à la représentation négative des élites en imaginant qu'elle pouvait être partagée par une partie au moins de l'opinion romaine.

L'autoreprésentation des artistes dans leurs stèles funéraires

La documentation littéraire tend à effacer toute nuance concernant la représentation des professionnels des spectacles dans la société romaine, d'autant plus qu'elle concorde avec la documentation juridique. Cependant, l'ensemble de cette documentation a été produite par des individus appartenant aux classes sociales les plus hautes et fréquemment proches du pouvoir. Notre vision des représentations romaines et d'ailleurs de la société romaine dans son ensemble est donc fortement orientée par ce point de vue spécifique. La documentation épigraphique funéraire est la seule qui permette d'avoir accès à des représentations émanant de milieux sociaux plus contrastés. Cependant, le principal biais des inscriptions funéraires est qu'elles portent sur les individus qui l'ont produite ou sur leurs proches et qu'elles s'inscrivent dans une démarche fondamentalement laudative. Les représentations des individus auxquelles nous avons accès dans cette documentation correspondent à l'image que ces individus souhaitaient donner d'eux-mêmes, ce qui ne signifie pas que cette représentation était partagée. Cependant, la démarche mise en œuvre dans cette documentation constitue un acte de communication qui a pour vocation d'imposer une représentation concurrente de celle diffusée par les élites dans la littérature latine. Cette représentation a donc vocation à s'implanter dans les mentalités romaines et il n'est pas évident de déterminer lequel des deux médias, épigraphie funéraire ou littérature, avait le rayonnement culturel le plus important⁴¹⁹. Il est donc évidemment intéressant de confronter ces deux représentations.

Toutes les inscriptions funéraires ne sont pas le support d'une représentation élaborée des individus. Cela est sans doute dû à des raisons financières qui limitent la taille du support, la plupart des inscriptions recensées se contentent d'énumérer le nom de l'individu, son âge et son métier, éventuellement son statut. La marge de manœuvre de l'individu qui fait réaliser l'inscription se réduit alors au choix de préciser ou non le statut juridique du défunt. Il convient également de préciser que la mention du métier n'est pas une norme obligatoire de l'épigraphie funéraire. Faire figurer la profession relève donc également d'un choix des

419 La littérature a un rayonnement durable et traduit sans doute des représentations qui n'étaient pas uniquement élitistes, mais les inscriptions funéraires étaient faites pour pouvoir être lues par le plus grand nombre alors que l'accès à la littérature devait être limité.

individus, ce qui amène à relativiser le poids de l'infamie dans la représentation que ces individus se faisaient de leur profession puisque les professions infamantes apparaissent fréquemment dans l'épigraphie. Lorsque les individus ont eu, ou se sont donné, la possibilité de faire figurer d'autres informations sur leur épitaphe, cela constitue une véritable démarche personnelle, un choix de représentation de leur part. Si l'on exclut de cette réflexion les informations relatives aux relations familiales et de clientèles qui seront traitées dans la dernière partie de ce chapitre, le nombre d'inscriptions proposant des informations originales est limité. Il s'agit principalement des épigrammes funéraires dont la forme poétique permet une plus grande expressivité⁴²⁰.

Quelques inscriptions en prose font figurer l'origine de la défunte de manière explicite⁴²¹, mais il semble que cette information ait été assez peu valorisée car elle est rare. L'usage de la langue grecque permet de suggérer cette origine par son aspect le plus valorisant, la maîtrise du grec⁴²². Parmi les inscriptions en prose, on remarque le cas exceptionnel de l'inscription funéraire de Fabia Arete qui donne des informations testamentaires valorisantes sur la défunte, mettant en avant son aisance financière, son influence sociale et sa générosité⁴²³. Quelques rares inscriptions en prose donnent également, on l'a vu, des informations valorisantes sur la carrière professionnelle et la formation des artistes : on trouve l'expression *artis omnium erodita* pour l'*emboliaria* Phoebe⁴²⁴ et l'expression *prima temporis sui*⁴²⁵ pour les deux *archimimae* Fabia Arete et Claudia Hermiona⁴²⁶. Fabia Arete précise également son statut probablement valorisant de *diurna*⁴²⁷. Enfin, l'expression *theorobathylliana* utilisée dans l'épitaphe de l'*arbitrix imboliarium* Sophe a vraisemblablement une dimension valorisante qui repose sur le lien professionnel entre cette artiste et des pantomimes célèbres.

Ainsi, la réussite et le statut professionnels ainsi que la formation artistique et technique nécessaire à cette profession sont des éléments qui semblent pouvoir être valorisés et valorisants pour les individus. Si l'on compare plus globalement ces représentations avec celles que les professionnels des spectacles de sexe masculin cherchent à donner d'eux-mêmes dans l'épigraphie funéraire en prose, on constate beaucoup de similitudes avec une

420 Prosopographie n° 1, 10, 21, 45, 47, 48, 60.

421 Prosopographie n° 17 et n° 38.

422 Prosopographie n° 4, 10, 49.

423 Prosopographie n° 8.

424 Prosopographie n° 38.

425 Voir chapitre 1, lexique, article « *Prima temporis sui* ».

426 Prosopographie n° 8 et n° 25.

427 Voir chapitre 1, lexique, article « *Diurna* ».

expansion supplémentaire dans l'expression du succès : les professions sont explicitement mentionnées comme pour les femmes et les artistes les plus populaires et les plus riches accumulent ensuite les mentions de victoire, les titres et les honneurs qu'ils ont pu obtenir au cours de leur carrière comme une sorte de « *cursus honorum* » de la carrière artistique. En revanche, comme on l'a déjà mentionné, les références à l'éducation artistique semblent moins fréquentes pour les hommes que pour les femmes, comme si le succès des artistes masculins suffisait à prouver leur talent alors que les femmes devaient justifier et légitimer leur succès par l'affirmation de leurs compétences.

On retrouve ces éléments relatifs au succès et à la formation artistique dans les épigrammes funéraires, dont les sept exemplaires recensés, paradoxalement, évitent de citer explicitement la profession des défunt(e)s, soit parce que les termes techniques étaient peu appropriés à la forme poétique des épigrammes, soit parce que les défunt(e)s et leurs proches ont préféré taire le nom d'une profession infamante. En tout cas, les professions infamantes y sont toujours décrites de façon plus ou moins allusive. La plus allusive est sans doute celle de Claudia Toreuma qui ne fait qu'évoquer les « nombreux jeux » qui rendirent célèbre la défunte : « *multis nota, / Toreuma, iocis* »⁴²⁸. On a remarqué également que l'auteur de l'épigramme de Licinia Eucharis a évité tout le vocabulaire technique relatif au spectacle en employant des verbes plus généraux tels que *appareo* ou *decoro*⁴²⁹. L'activité scénique de Licinia Eucharis est explicitée par la mention des lieux où elle se produisit, mais ces aspects occupent peu de place dans l'épigramme. Sa formation et son éducation aux arts, en revanche, sont rappelées à trois reprises et valorisées par une évocation des muses. L'épigramme funéraire de Pollia Saturnina et d'Aelia Saturnina est également très allusive⁴³⁰ : elle mentionne uniquement le talent de Pollia pour le chant et évoque l'activité d'Aelia par l'expression *saltus choreae*.

Au contraire, le mari d'Aelia Sabina, s'il n'utilise pas le terme *hydraularia*, décrit précisément l'activité professionnelle d'Aelia Sabina dans son épitaphe, insistant lui aussi sur son talent et son éducation⁴³¹. De la même façon, l'auteur de l'épigramme trouvée près des thermes de Caracalla et consacrée à une artiste anonyme⁴³² utilise des verbes explicites comme *salto* et décrit abondamment l'activité et les sujets joués par la défunte. Quant au

428 Prosopographie n° 60.

429 Prosopographie n° 21.

430 Prosopographie n° 47 et n° 48.

431 Prosopographie n° 45.

432 Prosopographie n° 1.

mime Héraclides, il n'a aucune honte à employer le terme *mima* pour qualifier Bassilla⁴³³. On retrouve dans cette épigramme la référence positive aux muses à deux reprises. Dans la plupart des épigrammes funéraires on trouve donc des références à la formation et au talent artistiques, dans plusieurs d'entre elles une mention des lieux d'exhibition et du succès obtenu, on trouve même dans l'épigramme de Licinia Eucharis une référence au plaisir suscité par son exhibition, alors que ce plaisir constitue l'un des fondements culturels de l'infamie de ces professions. On constate donc que ces individus ne partagent pas exactement les mêmes valeurs que les auteurs des sources littéraires. Nombre de ces artistes semblent partagées entre une pudeur très relative qui consiste à ne pas mentionner explicitement leur activité et la volonté, beaucoup plus forte puisqu'elle s'impose⁴³⁴, de rappeler cette même activité et les succès obtenus grâce à elle.

À ce sujet, deux épigrammes méritent un examen un peu plus attentif car leur construction est particulièrement révélatrice de la représentation que les artistes et leurs proches veulent donner d'eux-mêmes. Il s'agit de l'épigramme de l'anonyme trouvée près des thermes de Caracalla et de celle de Licinia Eucharis⁴³⁵. Dans son épigramme, rédigée à la première personne du singulier, la défunte anonyme, avant d'évoquer son activité artistique en des termes ambigus, insiste longuement sur ses qualités de femme et sur son attitude irréprochable d'épouse et de mère. Seul l'adjectif *iocosa*, qui rappelle les *ioci* mentionnés par Claudia Toreuma, semble vaguement faire référence à son activité professionnelle et détonne dans une liste de qualités qui pourrait être celle de la matrone romaine idéale : simple (*simplex*), douce (*suavis*), aimante (*amans*), agréable (*dulcis*), aimable (*dilecta*). La défunte insiste également sur sa fidélité et son engagement auprès de son mari ainsi que sur son rôle de mère et sur la qualité de l'éducation qu'elle a fournie à ses enfants⁴³⁶. C'est seulement dans un second temps que la défunte mentionne son activité professionnelle sans hésiter à évoquer la joie qu'elle suscita auprès de son public et la dimension « lascive » (*lascivo*) de sa performance. Ces caractéristiques qui sont présentées ici comme des qualités correspondent parfaitement à la représentation négative que les sources littéraires transmettent des spectacles et de leurs professionnels.

433 Prosopographie n° 10.

434 Du moins pour les documents que nous avons recensés car il est possible et même probable que certains documents qui nous sont parvenus soient les épitaphes de professionnels des spectacles qui ont fait le choix de taire leur activité.

435 Prosopographie n° 1 et n° 21.

436 Ce rôle de mère est également mis en avant par Pollia Saturnina (prosopographie n° 48).

On ne peut pas, ici, ne pas faire le rapprochement avec l'épigramme funéraire d'un autre professionnel des spectacles, le pantomime Vincentius⁴³⁷, qui a été trouvée à Tigmad en Numidie et étudiée par Jean Bayet et Marie Hélène Garelli⁴³⁸. On retranscrit cette épigramme ici dans la traduction de Bayet :

D(is) M(anibus) S(acrum)
Vincentius hic est, pan/tomimorum decus,/
In ore uulgi uicitans/ perenniter/ ;
Non arte solum (tantum ?) qua so/lent scaenica :/
cunctis amatus set quis,/probus, bonus/
Erat, per omnis inno/cens et continens./
Notas cui semper cum/ saltaret fabulas/
Tenuit theatrum us/que in ortus uesperos.⁴³⁹/
Istic humatus nunc/ habet pro moenibus.
Vixit per annos tres/ et uiginti uirens,/
Set sanctus uita gestu/ erat facundior.

« Consacré aux Dieux Mânes. Vincentius est là, honneur des pantomimes. Il vit à tout jamais dans la bouche du peuple ; non par l'art seulement que pratique la scène ; c'était un homme que tous aimaient, droit, bon, en tous rapports avec chacun irréprochable et sûr. Nul jour où, quand il dansait les pièces célèbres, tout le théâtre ne fût captivé jusqu'au lever des étoiles : ici maintenant sous terre il demeure devant les remparts. Vingt-trois ans il a vécu en sa fleur, saint, et par sa vie plus éloquent encore que ne l'étaient ses gestes »

On retrouve dans cette épigramme le contraste entre vie « personnelle » et qualités individuelles d'une part et qualités professionnelles d'autre part. Vincentius est dit « bon » (*bonus*) et « honnête » (*probus*), il est également « aimé » (*amatus*) comme l'était l'anonyme des thermes de Caracalla. Les qualités individuelles attribuées à Vincentius ne sont pas exactement les mêmes que celles attribuées à cette dernière ; elles sont liées à la sphère civique alors que celles de la danseuse des thermes étaient liées à la sphère familiale. Vincentius est un homme honnête alors que l'anonyme des thermes est une bonne épouse et une bonne mère. On retrouve en revanche, comme pour l'anonyme des thermes, une référence au succès de l'artiste auprès de son public ; Vincentius maintient son public captivé jusqu'au soir. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est la distinction entre la vie et les gestes de Vincentius ; c'est par sa vie que Vincentius s'est montré vertueux (*sanctus*) tandis que ses gestes le rendaient « plus éloquent » (*facundior*). La référence aux gestes pour un pantomime n'est pas anodine ; c'est une référence à sa technique artistique. On retrouve cette opposition entre une vie qu'on pourrait qualifier de « privée » et une profession qui comporte, elle, une dimension publique importante. Les deux sphères sont strictement séparées comme si l'activité professionnelle ne faisait pas partie de la vie de l'individu ou était distincte du reste

437 *AE*, 1956, 122.

438 BAYET 1955 ; *AE*, 1956, 122 ; GARELLI 2007, 429-433.

439 Dans sa transcription Bayet inverse ce vers avec le vers suivant.

de sa vie. Vincentius n'hésite pas à mettre au premier plan sa vie « privée » irréprochable qui vient d'une certaine façon compenser sa profession infamante. Pour autant, Vincentius n'hésite pas à évoquer cette profession et son succès. L'expression *decus pantomimorum* joue sur l'ambiguïté du terme *decus* qui peut effectivement désigner la morale et l'honneur mais qui, dans un contexte de spectacles et en lien avec la profession de pantomime, désigne vraisemblablement plutôt la gloire acquise par le pantomime sur la scène. La ressemblance entre l'épigramme de Vincentius et celle de la danseuse anonyme des thermes de Caracalla est d'autant plus frappante que toutes deux datent du III^e siècle ap. J.-C.

L'épigramme de Licinia Eucharis⁴⁴⁰, également à la première personne du singulier mais bien antérieure, appartient à un registre beaucoup plus pathétique mais insiste également sur la sphère familiale de l'artiste. Sans doute en raison de l'âge d'Eucharis, l'auteur insiste davantage sur l'affection et les regrets de ses proches que sur ses qualités morales et son comportement exemplaire. Mais le résultat est le même ; l'activité artistique de la défunte est reléguée au second plan, sans être pour autant inexistante. Cette activité artistique professionnelle n'occupe au total que deux vers mais s'avère parfaitement explicite et l'artiste évoque également son succès par le même terme que Vincentius, « *decus* ». L'épigramme insiste tout particulièrement sur l'éducation artistique de la défunte, en restant très vague sur le type d'art concerné et en recourant à plusieurs reprises à la figure très positive des muses. On remarque, au contraire, que dans l'épigramme de Vincentius rien ne figure à propos de sa formation. Il convient sans doute ici de reproduire une seconde épigramme relative à un professionnel des spectacles de sexe masculin, l'archimime Latinus, même si ce témoignage est de nature plus ambiguë puisqu'il a été rédigé par Martial et n'émane donc pas de l'artiste lui-même ou de ses proches⁴⁴¹. En effet, Martial semble se plier à un exercice dans lequel il reproduit des valeurs et représentations très proches de celles que nous avons pu observer dans les documents épigraphiques :

*Dulce decus scaenae, ludorum fama, Latinus
 ille ego sum, plausus deliciaeque tuae,
 qui spectatorem potui fecisse Catonem,
 solvere qui Curios Fabriciosque graves.
 Sed nihil a nostro sumpsit mea vita theatro
 et sola tantum scaenicus arte feror:
 nec poteram gratus domino sine moribus esse:
 intenus mentes inspicit ille deus.
 Vos me laurigeri parasitum dicite Phoebi,
 Roma sui famulum dum sciat esse Iovis.*

440 Prosopographie n° 21.
 441 MART., IX, 28.

« Aimable gloire du théâtre, honneur des jeux publics, je suis ce Latinus que tu as tant applaudi et qui fit tes délices. J'aurais pu faire assister Caton au spectacle, j'aurais pu faire éclater de rire, en dépit de leur gravité, les Curius et les Fabricius. Mais ma vie n'a rien pris au théâtre de nos jours, et seul mon art me vaut ma réputation de comédien. Je n'aurais d'ailleurs jamais été au maître du monde sans moralité : ce dieu sonde l'intérieur des cœurs. Appelez-moi, si vous voulez, un parasite de Phébus couronné de laurier, pourvu que Rome sache que je suis le serviteur de son Jupiter. »

On retrouve le terme *decus* qui désigne sans ambiguïté la gloire obtenue sur scène⁴⁴², mais Martial utilise sans doute avec ironie l'expression *ludorum fama* pour qualifier un individu infâme, c'est-à-dire qui a littéralement perdu sa réputation (*fama*). Ce faisant, Martial reproduit très bien cette tension que l'on retrouve dans les épigrammes funéraires d'artistes entre deux aspirations contradictoires mais qui dans le vocabulaire tendent parfois à se confondre, l'aspiration au succès professionnel et l'aspiration à l'honorabilité et à la bonne réputation. Martial explicite même cette contradiction quand il affirme pour Latinus, « ma vie n'a rien pris au théâtre de nos jours et seul mon art me vaut ma réputation de comédien » (*Sed nihil a nostro sumpsit mea vita theatro/ et sola tantum scaenicus arte feror*). On retrouve ici l'opposition entre la vie professionnelle du théâtre et la vie « privée » de l'individu. Latinus nie toute influence de sa profession infamante sur son existence qu'il veut honorable. Il affirme ne posséder que la technique du comédien. Cette technique qui fait son succès est donc distinguée d'autres caractéristiques éventuelles du comédien. Ces autres caractéristiques relèvent vraisemblablement des mœurs et de la morale. Latinus insiste en effet au vers suivant sur le fait qu'il ne pourrait être dépourvu de bonnes mœurs et rejette même la tutelle d'Apollon pour celle de Jupiter, en qui il faut sans doute voir Domitien⁴⁴³. Cette épigramme s'inscrit vraisemblablement dans une démarche satirique mais elle n'en révèle pas moins la réalité culturelle dont elle se moque ; cette aspiration paradoxale des professionnels des spectacles à l'honorabilité.

On a affirmé à plusieurs reprises que certains professionnels des spectacles, essentiellement des hommes et principalement des pantomimes, tentaient de se construire une honorabilité. Cette élaboration d'une représentation qui contraste fortement avec celle transmise par la documentation littéraire et juridique n'est pas uniquement le fait des artistes. Les cités et leurs magistrats, les empereurs sans doute, les populations probablement dans une moindre mesure, participent à l'élaboration de cette représentation : les décurions des cités, en consacrant aux artistes des inscriptions honorifiques qui accompagnaient sans doute des statues honorifiques et en leur décernant les ornements décurionaux, les empereurs, en

442 Martial l'utilise également dans l'épigramme du pantomime Paris (MART., XI, 13).

443 HENRIKSEN 2012, 122-126.

encourageant ce type d'actions, en particulier envers les grands pantomimes impériaux, les populations, en manifestant leur approbation. Un véritable modèle des inscriptions honorifiques d'artiste se met en place avec une récurrence des éléments valorisants : titres, récompenses, appartenance à une ou plusieurs corporations prestigieuses⁴⁴⁴. C'est pourquoi on est tenté de parler de « *cursus honorum* » des artistes.

Mais surtout, les artistes pouvaient utiliser l'iconographie pour renforcer cette représentation honorable d'eux-mêmes. Il ne nous reste qu'une seule statue d'un professionnel des spectacles, celle de C. Fundilius Doctus dont l'inscription est d'ailleurs beaucoup moins expansive que celle des grands pantomimes impériaux, ne mentionnant que l'appartenance de l'artiste à la corporation des Parasites d'Apollon⁴⁴⁵. Cela s'explique par le fait que la statue de C. Fundilius Doctus, trouvée dans le temple de Diane à Nemi, était sans doute une statue votive et non une statue honorifique. Cependant, la façon dont Fundilius a choisi de se représenter est éloquente. Rien dans cette représentation n'évoque sa profession⁴⁴⁶. En revanche, Fundilius porte la toge du citoyen romain et reproduit les gestes et l'attitude d'un orateur. Selon Jane Fejfer qui a consacré quelques pages à cette statue dans son ouvrage sur les portraits romains, la statue de Fundilius aurait pu être celle d'un sénateur ou d'un orateur⁴⁴⁷. La représentation de C. Fundilius est notamment très proche de celles des notables d'Herculanum L. Mammius Maximus⁴⁴⁸ et M. Nonius Balbus⁴⁴⁹. Le modèle de l'acteur romain est donc celui de l'orateur, ce double inatteignable et antagoniste qui se situe dans le pôle opposé des valeurs romaines selon Florence Dupont⁴⁵⁰.

On pourrait penser que ce modèle ne serait pas celui des professionnelles des spectacles de sexe féminin en raison précisément de leur sexe qui les sépare irrémédiablement

444 On peut par exemple comparer les inscriptions honorifiques de trois pantomimes affranchis impériaux : Lucius Aurelius Apolaustus Memphius (*CIL*, XIV, 4254) qui fut, entre autres, trois fois vainqueur dans des jeux (*hieronicae ter*), *primus temporis sui*, *sacerdoti Apollinis* et honoré des ornements décurionaux ; Lucius Aurelius Pylades (*AE*, 2005, 337) qui fut *temporis sui primo*, *Hieronicae coronato III*, *patrono parasitorum Apollinis*, prêtre du Synhode et qui reçut également les ornements décurionaux ; Marcus Aurelius Agilius Septentrio (*CIL*, XIV, 2113), *sui temporis primo*, prêtre du Synhode, *Apollinis parasito* qui reçut également les ornements décurionaux.

445 *CIL*, XIV, 4273.

446 La statue qui a été retrouvée, avec une statue de la patronne de Fundilius Doctus, Fundilia Rufa, dans le sanctuaire de Diane à Nemi, est conservée au Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague (inv. 707). Des photos de bonne qualité de la statue et de l'inscription sont accessibles sur la base de données épigraphique en ligne *EDR* (*EDR*, 147346) et dans le volume 1 de la collection *Supplementa Italica - imagines* consacré au Latium (*CIL*, XIV).

447 FEJFER 2008, 286.

448 FEJFER 2008, 19 ; *CIL*, X, 1452 pour l'inscription. Statue conservée au Museo Nazionale de Naples (inv. 5591).

449 FEJFER 2008, 221 ; *CIL*, X, 1428 pour l'inscription. Statue conservée au Museo Nazionale de Naples (inv. 6246).

450 DUPONT 2000 ; DUPONT 2003.

de ce modèle. Et pourtant la représentation iconographique de Bassilla au-dessus de sa stèle funéraire pourrait indiquer que ce modèle d'honorabilité civique qu'est l'orateur pouvait également être utilisé par les femmes⁴⁵¹. Bassilla est en effet représentée dans une attitude caractéristique, selon Corbato, des bustes funéraires d'orateurs, avec la main droite sortant de la tunique au niveau de la poitrine et trois doigts tendus⁴⁵². Ce geste spécifique est cependant très difficile à interpréter. Il se retrouve plus spécifiquement sur la statue du poète comique Poseidippos ainsi que sur le relief funéraire d'un citoyen de Smyrne dont le rôle civique est difficile à déterminer⁴⁵³. Si l'interprétation que proposent Zanker et Masségli du geste de Poseidippos est juste⁴⁵⁴ et qu'il s'agit bien du geste de Bassilla, le modèle civique choisi par celle-ci ferait donc plus directement écho à la dimension artistique de sa profession que celui choisi par C. Fundilius. Cependant, le geste de Bassilla semble plus proche de celui du citoyen de Smyrne. Dans un cas comme dans l'autre, le geste de Bassilla serait calqué sur des modèles d'honorabilité et de dignité masculins, ce qui est tout à fait surprenant. Mais, outre le fait que la stèle funéraire de Bassilla est bien plus tardive que les deux représentations auxquelles nous venons de la comparer, il reste difficile d'identifier strictement la signification de ce geste et de l'associer à un type d'individus spécifique. On retrouve des gestes relativement proches dans les reliefs funéraires de Byzance et notamment dans celui d'une femme⁴⁵⁵. Bassilla est d'origine grecque et son inscription s'inscrit de toute façon dans un système de valeurs différent de celui de C. Fundilius Doctus. Cependant, au III^e siècle, les systèmes culturels grec et latin s'influencent fortement et depuis longtemps.

La représentation que les professionnels des spectacles proposent d'eux-mêmes dans la documentation épigraphique est donc radicalement opposée à celle transmise par la majorité des sources littéraires. Cette représentation est traversée par une tension entre la nécessité pour ces professionnels de rappeler leur profession infamante, source de leur popularité, et la volonté d'adhérer à un certain modèle d'honorabilité et de vertu romaine. Les artistes insistent donc sur leur succès dans les spectacles et assument même certaines qualités que les auteurs anciens considèrent comme des vices mais qui sont nécessaires à ce succès, comme la lascivité du jeu ou la capacité à donner du plaisir au spectateur. Mais ils complètent fréquemment leur autoportrait en insistant sur leurs qualités morales et leur comportement irréprochable. Ce phénomène se retrouve aussi bien pour les hommes que pour les femmes,

451 Prosopographie n° 10.

452 CORBATO 1947, 189.

453 MASSEGLIA 2015, 61 et 106.

454 Voir prosopographie n° 10.

455 FIRATLI 1964, n°146a (Pl. LXV).

avec une variation dans les qualités rappelées tant sur le plan professionnel que sur le plan de la vie « privée ». Ainsi, les femmes insistent davantage sur la qualité de leur formation pour compenser le nombre réduit de récompenses et de titres qu'elles pouvaient accumuler. Elles insistent également davantage sur leur statut de mère, d'épouse ou de fille quand les hommes énumèrent des qualités de citoyen. L'orateur et le magistrat, en tant que citoyens investis au service de la cité, constituent le modèle vers lequel tend la représentation que les professionnels des spectacles de sexe masculins proposent d'eux-mêmes.

Il est difficile de dire dans quelle mesure cette représentation pouvait coïncider avec celle que se faisait une partie de l'opinion romaine favorable aux spectacles et à ses professionnels. Il est probable que cette opinion populaire ait été influencée à la fois par les représentations élitistes de l'aristocratie et par les représentations des artistes eux-mêmes, et que ses propres représentations se situent quelque part entre ces deux pôles. Les rares documents qui témoignent peut-être de ces représentations intermédiaires, entre celles des artistes eux-mêmes et celles des élites intellectuelles à l'origine des sources littéraires, sont les inscriptions honorifiques consacrées par certaines cités à des artistes particulièrement populaires. Ces inscriptions traduisent vraisemblablement la volonté conjointe des empereurs, des notables locaux et des populations d'honorer certains artistes au point de leur attribuer les ornements décurionaux. Cela signifie donc que ces individus considéraient comme pertinent le choix de ce type de modèle civique par les artistes et estimaient même que certains d'entre eux étaient dignes d'en recevoir les honneurs. En revanche, dans cette représentation particulièrement positive des artistes, aucune place n'est laissée aux femmes. Bien que l'infamie ait des conséquences plus graves pour les hommes que pour les femmes et bien que le comportement infamant constitue sans doute une transgression plus forte pour les hommes qui, s'ils sont libres, sont des citoyens en puissance, il existe pourtant dans la perception des infâmes une distinction stricte entre les hommes qui auraient pu être des magistrats et peuvent donc être honorés comme tels, et les femmes qui n'auraient jamais eu accès à la sphère civique.

C) Liens familiaux et relations de clientèle

Un dernier aspect doit permettre de préciser la place des professionnelles des spectacles dans la société romaine. Les individus ne sont pas isolés dans la société mais insérés dans celle-ci par des relations personnelles variées qui n'ont pas forcément de rapport avec leur profession. Lorsque l'on s'intéresse aux classes sociales subalternes de la société

romaine, deux types de relations participent à insérer et situer les individus dans la société. Il s'agit des relations familiales et des relations de clientèles induites par le système de servitude. Plusieurs enjeux sont sous-entendus par cette question des relations clientélares et familiales des professionnelles des spectacles. S'agissant d'individus relégués, par leur profession mais également par leur sexe et fréquemment par leur statut juridique, aux marges d'une société fortement hiérarchisée, leurs relations aux autres s'inscrivent nécessairement en partie dans des problématiques de dépendance et de domination. Les relations personnelles qui transparaissent dans la documentation sont considérées ici comme des indications ou des éléments de réflexion sur l'autonomie et l'influence éventuelle que ces femmes pouvaient avoir ou non dans la société romaine.

On a déjà en partie analysé dans la documentation les informations témoignant de certaines relations personnelles spécifiques des professionnelles des spectacles afin d'établir leur statut juridique. Il convient à présent de s'intéresser de manière plus systématique à l'identité de l'ensemble des individus mentionnés dans la documentation relative aux professionnelles des spectacles, à la nature des relations que ces individus entretenaient avec elles et à ce que ces relations impliquaient vraisemblablement pour les artistes en termes d'autonomie et de possibilité d'action. Il convient préalablement de rappeler le statut juridique spécifique des femmes dans la société romaine. En effet, les femmes disposaient à l'origine, dans la société romaine, d'une liberté limitée. Lorsqu'elles étaient de naissance libre, elles passaient généralement de l'autorité de leur père, la *patria potestas* du *pater familias*, à celle de leur époux⁴⁵⁶. Elles n'avaient aucun pouvoir sur leurs enfants et ne pouvaient gérer leurs biens ni agir en justice⁴⁵⁷. Cette situation change à la fin de la République, avec l'apparition d'un mariage sans *manus* dans lequel la femme n'entre pas dans la *potestas* de son mari mais reste dans celle de son père et, à la mort de ce dernier, devient *sui iuris* c'est-à-dire « capable d'agir pour elle-même »⁴⁵⁸. Ce mariage devient la norme, ce qui permet notamment aux femmes d'agir en justice pour elles-mêmes⁴⁵⁹ mais également d'hériter de leur père même après leur mariage. Cette situation ne concernait évidemment pas les esclaves qui dépendaient entièrement de leur maître quel que soit leur sexe et ne pouvaient pas se marier. L'union entre deux esclaves était qualifiée de *conturbenium*. Les enfants qui naissaient d'une telle union appartenaient au maître de la mère. Cela signifie que les affranchies n'étaient à aucun moment

456 THOMAS 1990, 111 ; CANTARELLA 2016, 421.

457 CANTARELLA 2016, 422.

458 CANTARELLA 2016, 425-426.

459 HALBWACHS 2016, 441. Les femmes *sui iuris* sont normalement sous la tutelle d'un *tutor*, mais Gaius remet en cause le poids de cette tutelle dans les procédures judiciaires (Gaius, *Inst.*, I, 190).

concernées par la *patria potestas*. Elles étaient en revanche les redevables, comme tout affranchi, de leur patron⁴⁶⁰. Elles disposaient du droit de mariage, *coniubium*, comme les ingénues.

La dépendance de nos professionnelles des spectacles à l'égard d'autres individus variait donc en fonction de leur statut et de leur situation familiale. Les esclaves dépendaient entièrement de leur maître, les affranchies dépendaient en partie de leur patron et éventuellement, dans une moindre mesure, de leur époux. Notons cependant qu'il est difficile de distinguer à travers l'épigraphie la nature des unions évoquées. Il s'agissait probablement le plus souvent de mariages *sine manu* mais il pouvait également s'agir de concubinage lorsque les individus, notamment les pérégrins, ne disposaient pas du droit de *coniubium*⁴⁶¹, ou de simple « cohabitation » pour les esclaves, le terme *coniux* n'impliquant pas nécessairement une union reconnue par la loi. Quoi qu'il en soit, ce qui ressort de la documentation, c'est que les professionnelles des spectacles entretenaient, pour la plupart, une relation avec un ou plusieurs individus qui exerçaient une autorité plus ou moins importante sur elles. Ces individus sont principalement des hommes à quelques exceptions près que nous allons expliciter. L'autorité des *coniugi* est la plus difficile à évaluer : comme on vient de le dire, la *potestas* des époux sur leurs femmes est en déclin à notre période. Elle est inexistante dans le contexte d'unions non reconnues par la loi qui devaient concerner nombre de nos professionnelles des spectacles. Cependant, il est difficile d'estimer l'autorité réelle exercée par les individus au sein de ces unions indépendamment de la législation. En conséquence, il est parfois difficile de distinguer les relations de dépendance induites par la servitude des relations affectives et familiales, car les relations familiales peuvent également impliquer des relations d'autorité et de dépendance d'ordre juridique ou non. Nous avons donc recensé toutes les relations personnelles des professionnelles des spectacles mentionnées par la documentation quelle que soit leur nature. Les résultats sont exposés dans trois tableaux qui correspondent au statut des individus.

Le premier tableau concerne ainsi les individus de rang servile, c'est-à-dire ceux dont la relation de dépendance est évidente. Ces individus étaient sous l'autorité absolue de leur maître ou de leur maîtresse, ils ne pouvaient contracter de mariage légalement reconnu, leurs enfants et leurs biens ne leur appartenaient pas. Le choix d'une carrière dans les spectacles n'était pas le leur mais celui de leurs maîtres et les revenus qu'ils tiraient de cette carrière

460 MOURITSEN 2011, 36-66.

461 Sur le mariage et les conditions du *conubium* voir GIRARD 1929, 162-174.

revenaient à ces derniers. Cependant, les esclaves pouvaient entretenir des relations de nature différente avec d'autres individus que leur maître. Ces relations, qui n'étaient vraisemblablement pas des relations de domination puisque l'esclave n'appartient et n'obéit qu'à son maître, transparaissent dans l'épigraphie sans qu'il soit possible d'en dire grand-chose. Dans ce tableau comme dans les suivants, on a adopté un système graphique permettant d'indiquer lorsque plusieurs relations sont référencées pour un même individu : ainsi lorsqu'un individu apparaît dans plusieurs cases du tableau le numéro de fiche servant à indiquer cet individu est suivi du signe « * ». L'individu recensé dans la fiche prosopographique numéro 27 est le seul à apparaître à la fois dans ce tableau et dans le tableau relatif aux affranchies car cet individu est le seul à être soit de rang servile soit affranchi⁴⁶².

Relations personnelles attestées pour les individus de statut servile	N° de fiche
Mention du maître	13*, 19, 23*, 30*, 34*, 36*, 53* , 55*
Mention de la maîtresse	22, 26, (27), 56*, 58
Mention d'un conjoint (<i>coniux</i> qui n'est pas le maître)	30*, 34*, 36*, 55*
Mention d'individus masculins indéterminés	23*, 13*, 17, 35
Mention de frère et/ou sœur	23*, 56*

Sur quatorze individus dont le statut servile est attesté, douze mentionnent leur maître ou leur maîtresse. Cela n'est pas très surprenant car c'est l'explicitation de cette relation maître-esclaves dans la documentation qui nous a permis, la plupart du temps, d'identifier le statut servile des individus. L'existence de deux individus de rang servile pour lesquels cette relation n'est pas explicitée semble indiquer que celle-ci n'était pas systématiquement indiquée dans les inscriptions funéraires. Il est intéressant de remarquer que, parmi ces individus de rang servile, quatre individus sont les esclaves de femmes⁴⁶³. Sans surprise, aucune de ces professionnelles de rang servile ne mentionne un parent ou un enfant : les enfants des esclaves ne leur appartenaient pas mais appartenaient à leur maître. Les

462 Prosopographie n° 27 : Hymnis est soit l'esclave, soit l'affranchie d'une Gellia.

463 Les esclaves de femmes sont bien attestés dans ce milieu professionnel quel que soit leur sexe. Leur existence témoigne de l'implication des matrones romaines dans le domaine artistique. On peut rappeler ici les exemples du jeune danseur Paridion, esclave d'une Iulia Hostilia (ROBERT 1958, 51-53) et du pantomime affranchi impérial, M. Aurelius Agilius Septentrio qui est dit « *alumnus Faustinae* » (CIL, XIV, 2113).

relations de filiation entre les individus de rang servile étaient inexistantes sur le plan légal et la parenté biologique semble rarement mise en avant dans la documentation. Les seuls exemples d'explicitation d'un lien familial dont nous disposons sont des liens fraternels : la chanteuse Thelxis est ainsi mentionnée dans son épitaphe avec sa sœur, ancienne esclave de la même patronne mais affranchie⁴⁶⁴ ; dans l'inscription funéraire de la danseuse Fortunata apparaissent également un frère et une sœur, ou belle-sœur, de la défunte.

Pour quatre de ces individus la documentation témoigne de l'existence de relations conjugales même si ces individus ne disposaient pas du *conubium*. L'usage du terme *coniux* dans l'épigraphie funéraire de ces individus de rang servile montre bien que ce terme n'est pas l'indicateur d'un mariage reconnu par la loi. En revanche, l'usage de ce terme témoigne de la volonté et de la possibilité dont disposaient ces individus d'exprimer, dans leur épitaphe, un engagement affectif qui occupait vraisemblablement une place importante dans leur existence. Les conjoints des professionnelles des spectacles de rang servile étaient des esclaves qui appartenaient généralement à la même *familia*. C'est également le cas de trois des individus mentionnés sur les épitaphes de trois de nos artistes sans que la nature de leur relation soit explicitée. Trophimus et Philodesphotus se disent tous deux *conservi* de la chanteuse Chrysante et de l'*acroama* Demetria et sont à l'origine de l'épitaphe de ces dernières⁴⁶⁵. Cnismus était enterré avec Peloris dont il était sans doute également le *conservus*⁴⁶⁶. Des relations affectives se nouaient donc au sein des *familiae* d'esclaves, notamment entre des individus n'exerçant pas du tout le même type de profession puisque Cnismus, par exemple, était cordonnier.

Relations personnelles attestées pour les affranchies	N° de fiche
Mention d'un patron	8*, 16*, 20, 32*, 40, 49, 60
Mention d'une patronne	8*, 12*, 14, 21*, (27), 37, 42
Mention d'un père	21*
Mention d'un conjoint (<i>coniux</i> ou amant)	11, 16*
Mention d'individus masculins indéterminés	32*
Mention d'une sœur	12*
Aucune relation attestée	25, 28

464 Prosopographie n° 12 et n° 56.

465 Prosopographie n° 13 et n° 17.

466 Prosopographie n° 35.

Dans ce second tableau nous avons relevé toutes les informations relatives aux relations personnelles entretenues par les professionnelles des spectacles dont le statut d'affranchies est bien attesté par la documentation. En ce qui concerne les individus identifiés de manière explicite comme des affranchies, on constate, comme pour les esclaves, que pour la plupart d'entre eux les sources mentionnent leur patron ou leur patronne ce qui, encore une fois, ne signifie pas que cela était obligatoire mais simplement qu'il nous est beaucoup plus difficile d'identifier les affranchies si ce lien n'est pas explicité dans les documents. Seuls trois individus ont pu être identifiés comme tels alors qu'ils ne mentionnent pas leur patron⁴⁶⁷. On remarque que les femmes patronnes de professionnelles des spectacles sont plus nombreuses encore que les femmes maîtresses de professionnelles des spectacles, ce qui renforce l'idée d'un investissement important des matrones romaines dans ce secteur d'activité. Sur cette question on rejoint la position de David H. Sick, qui considère Ummidia Quadratilla⁴⁶⁸ comme une véritable femme d'affaires investissant dans les spectacles et notamment dans une troupe de pantomimes pour renforcer la position économique mais aussi sociale de sa *gens*⁴⁶⁹. Ce choix d'investissement par les élites romaines a été également étudié par Catherine Gourdet⁴⁷⁰.

La nature des relations personnelles qui apparaissent dans la documentation relative aux affranchies semble plus variée. Licinia Eucharis qui est pourtant d'origine servile mentionne avec insistance son père alors que cette relation de filiation ne pouvait être reconnue par la loi⁴⁷¹. Cet exemple révèle la subsistance de relations familiales affectives fortes dans les milieux serviles. En revanche, les individus pour lesquels un mariage ou une relation intime est attestée sont relativement rares, ce qui est étonnant car les affranchies disposaient du *conubium* au contraire des esclaves. Les relations de Cythéris avec différents hommes politiques sont bien attestées mais il ne s'agit évidemment pas d'unions légales⁴⁷². Seule la *scaenica* dont le nom a été en partie perdu mentionne un *coniux* dont on a conclu qu'il était son co-affranchi en raison de leur onomastique similaire⁴⁷³.

Dans ce dernier tableau ont été relevés tous les individus dont le statut social est incertain sauf le n°26 qui était nécessairement au moins d'origine servile et qui a donc été relevé dans les deux tableaux précédents. On trouve donc dans ce tableau les individus pour

467 Prosopographie n° 11, 25, 28.

468 PLIN., *Ep.*, VII, 24.

469 SICK 1999, 346.

470 GOURDET 2004.

471 Prosopographie n° 21.

472 Prosopographie n° 16.

473 Prosopographie n° 11.

lesquels aucune relation de domination juridique induite par la servitude n'est explicitée et dont l'onomastique ne permet pas, par ailleurs, d'établir le statut. Ce groupe comprend probablement des affranchies mais peut également comprendre des ingénues et des esclaves. Ce qui définit ce groupe en termes relationnels c'est que ces individus, quel que soit leur statut, n'ont pas été contraints et n'ont pas voulu faire figurer dans leur épitaphe un lien de dépendance vis-à-vis d'un maître ou d'un patron. Ce groupe s'élève à trente-deux individus mais il convient de signaler que pour quatorze d'entre eux l'absence de toute information relative à leurs relations personnelles invite à nuancer la remarque précédente portant sur l'ensemble de ce groupe. En effet, sur ces quatorze individus, trois nous sont connus par des inscriptions très lacunaires dans lesquelles figuraient sans doute des informations sur leurs relations personnelles, affectives, familiales, ou clientélaires. D'autre part, sept autres individus sont connus par les sources littéraires. Or, les auteurs latins qui sont à l'origine de ces sources n'étaient pas des proches des individus qu'ils évoquent ; ils ne disposaient vraisemblablement pas de ce type d'informations très personnelles. Les quatre individus restants apparaissent dans des inscriptions funéraires très courtes dans lesquelles aucun dédicant n'est mentionné.

Relations attestées pour les individus au statut social indéterminé		N° de fiche
Mention d'un père		24, 54*
Mention d'un conjoint (<i>coniux</i>, amant)		1*, 2*, 6, 9, 33, 43, 45, 54*
Mention d'individus masculins indéterminés		10, 38, 39, 51, 54* , 57, 59 , 62
Mention d'enfants		1*, 2*, 48
Mention d'une mère et d'un frère		47
Aucune relation attestée	Inscriptions lacunaires	3, 31, 52
	Autres	4, 5, 7, 15, 18, 29, 41 , 44, 46 , 50, 61

Concernant les dix-huit autres individus qui composent ce groupe, nous disposons en revanche d'informations sur leurs relations personnelles, de nature purement affective, familiale ou éventuellement professionnelle. Trois de ces individus sont cités par les auteurs anciens en raison des relations qu'ils entretenaient avec des personnages importants. Il s'agit

de Tertia dont la nature de la relation qu'elle entretenait avec Verrès n'est pas tout à fait claire⁴⁷⁴, d'Origo qui est critiquée pour sa relation avec Marseus⁴⁷⁵ et de Quintilia mise dans une situation difficile par sa relation avec un sénateur⁴⁷⁶. Les auteurs qui mentionnent ces artistes le font précisément en raison de la relation qu'elles entretenaient avec des individus issus des ordres supérieurs de la société romaine. Ils sélectionnent donc cette information en particulier et nous donnent un aperçu très orienté du milieu relationnel des artistes. De la même façon, ce qui intéresse Juvénal et Martial, c'est uniquement l'activité professionnelle de Thymele en relation avec son collègue mime Latinus⁴⁷⁷. En revanche, lorsque ces professionnelles des spectacles apparaissent dans l'épigraphie funéraire, on estime qu'elles ont choisi, ou que leurs proches ont choisi pour elles, les relations personnelles à faire figurer sur l'épitaphe. Si elles n'étaient pas de naissance libre, ces artistes ou leurs proches ont fait le choix de ne pas faire figurer leur maître ou patron mais de faire figurer d'autres proches. Ces documents nous informent donc sur les relations qui avaient vraisemblablement le plus de sens pour ces individus.

Les conjoints sont évidemment fréquemment évoqués mais on remarque que des individus masculins sont souvent mentionnés sans précision sur la nature de leur relation avec les défuntés. Ce sont la plupart du temps les individus à l'origine de l'épitaphe ou des individus qui partagent cette épitaphe avec la défunte. On imagine que certains étaient les concubins des défuntés mais n'ont pas choisi d'explicitier la nature de cette relation. Certains comme Heraclides étaient sans doute des collègues des artistes, ce qui n'exclut pas l'existence de liens affectifs⁴⁷⁸. Trois de nos artistes sont présentées également comme des mères de famille. L'archimime anonyme de Haïdra est mentionnée sur l'inscription funéraire lacunaire d'un de ses enfants, son identité n'est pas précisée, elle est citée conjointement à son compagnon dont elle partage la profession par l'expression *archimimi parentes*⁴⁷⁹. On l'a vu, l'artiste anonyme des thermes de Caracalla insiste sur son rôle d'épouse et de mère⁴⁸⁰. Le nombre de trois enfants n'est pas anodin, il renforce l'honorabilité de la défunte qui, si elle était ingénue, se trouvait exempte de tutelle en tant que mère de trois enfants⁴⁸¹.

474 Prosopographie n° 54.

475 Prosopographie n° 33.

476 Prosopographie n° 43.

477 Prosopographie n° 59.

478 Prosopographie n° 10.

479 Prosopographie n° 2.

480 Prosopographie n° 1.

481 GAIUS, *Inst.*, I, 145 ; HALBWACHS 2016, 449.

Le cas de Pollia Saturnina est particulièrement intéressant car elle apparaît seule sur son épitaphe avec ses deux enfants⁴⁸². L'absence de père dans une famille où les individus semblent libres, si ce n'est de naissance libre, est surprenante. Cela implique vraisemblablement qu'aucun père n'a reconnu les enfants. Aelia Saturnina porte le *cognomen* de sa mère, mais Titius Philippus ne possède aucun élément onomastique en commun avec sa mère et sa sœur, ils ont donc probablement été affranchis par des maîtres différents. Tout porte à croire que Pollia Saturnina était responsable de ses enfants. Non seulement rien n'indique qu'elle dépendait d'une autre personne (père, patron, mari) mais d'autres individus semblent avoir dépendu d'elle. Au contraire, la présence d'individus masculins dans l'entourage de la plupart de nos artistes indique que celles-ci n'étaient probablement pas indépendantes. C'est en particulier le cas de la pantomime Hellas, âgée de quatorze ans, qui était manifestement encore dans la *potestas* de son père lors de son décès. Mais c'est sans doute également le cas sur le plan professionnel de l'*arbitrix imboliarum* Sophe qui se dit *Theorobathylliana* et qui était donc sans doute dépendante des pantomimes Theoros et ou Bathylle. Les hommes qui apparaissent dans les inscriptions funéraires des artistes, qu'il s'agisse de conjoints ou de collègues, pouvaient potentiellement exercer une autorité sur ces artistes même si ce n'est pas obligatoire.

Le cas de la mime Tertia enlevée par Verrès, selon Cicéron, est révélateur⁴⁸³. L'enlèvement de Tertia est particulièrement scandaleux pour l'orateur. Alors que Tertia était encore dans la *patria potestas* du mime Isidore et devait vraisemblablement passer sous l'autorité d'un mari choisi par ce dernier, Verrès, en l'emmenant avec lui, viole la législation romaine. Tertia semble passivement soumise à trois autorités masculines antagonistes. Cependant, sa relation avec Verrès lui permet d'obtenir une influence sociale et politique théoriquement inaccessible à un individu de son sexe et de son statut social. Sa relation avec Verrès lui a notamment permis de fréquenter le milieu des élites locales. La réaction des femmes de ce milieu à la présence de Tertia révèle que celle-ci n'en fait pas partie. Cicéron utilise le terme « *auctoritas* » pour décrire l'influence de Tertia sur Verrès et donc son pouvoir sur les affaires de la Sicile, puisqu'influencer le préteur lui permet d'infléchir les décisions de celui-ci⁴⁸⁴. Cicéron sous-entend également que, malgré son sexe, Verrès confia à Tertia la gestion de certaines dîmes de Sicile en les attribuant officiellement à un dénommé Decimus

482 Prosopographie n° 48.

483 Prosopographie n° 54.

484 CIC., *Verr.*, II, 3, 34 (78).

chez qui Tertia résidait et qu'elle semble avoir contrôlé⁴⁸⁵. Les affirmations de Cicéron doivent être nuancées en ce qu'elles s'inscrivent dans une démarche spécifique. Il s'agit de condamner les actions illégales et immorales de Verrès. Ce dernier, en tant que magistrat romain, représente Rome et ses institutions. Il est donc responsable de l'honneur de Rome. Par sa faiblesse, c'est donc l'honneur de Rome que Verrès met en danger en se laissant dominer et en laissant dominer ses affaires par un individu indigne d'un tel pouvoir tant par son sexe que par son statut social. Il est en réalité très difficile de déterminer de quelle influence réelle pouvait bénéficier Tertia en raison de sa relation avec un personnage puissant.

Les relations de certaines professionnelles des spectacles avec des individus appartenant aux classes supérieures de la société romaine s'expliquent, malgré le scandale que cela provoquait, par la profession de ces individus et la visibilité que leur procurait cette profession. Ces femmes n'étaient pas seulement disponibles sexuellement en raison de leur statut similaire à celui des prostituées. Elles étaient également attractives parce que leur métier consistait à plaire et à procurer aux spectateurs un plaisir essentiellement sensuel, et parce que ce métier, en cas de succès, leur conférait une visibilité et une popularité exceptionnelles. Ces femmes devaient être belles pour exercer ce métier qui reposait en grande partie sur le plaisir visuel, mais ce métier permettait également à ces femmes de rendre leur beauté visible au plus grand nombre. Les artistes, hommes ou femmes, étaient visibles et donc désirés par le plus grand nombre. Cette popularité les rendait difficiles d'accès et donc encore plus désirables, notamment pour les élites qui pouvaient se les offrir. Fréquenter des sénateurs ne permettait pas à ces femmes de sortir de leur statut infamant, mais cela leur permettait de sortir de leur milieu social. Cela leur permettait de fréquenter des milieux sociaux inaccessibles à la plupart de leurs collègues et que leur origine sociale ne leur aurait jamais permis de fréquenter autrement. Cela leur permettait même parfois d'exercer une certaine influence sur des individus puissants comme c'est le cas de Tertia, Origo et Cythéris⁴⁸⁶. Ces femmes étaient cependant entièrement dépendantes de leurs amants qui pouvaient les congédier du jour au lendemain. C'est ce que fit notamment Antoine avec Cythéris. Si Cicéron affirme que Tertia exerçait un véritable pouvoir sur Verrès, c'est pour discréditer son adversaire politique en le présentant comme faible et influençable. En réalité, si ces relations fournissaient quelque influence à nos professionnelles des spectacles, elles les plaçaient également dans une position de sujétion très forte.

485 CIC., *Verr.*, II, 3, 36, 83.

486 Prosopographie n° 16, 33, 54.

Le même phénomène s’observe pour les artistes masculins qui fréquentent les sphères les plus hautes de la société romaine à savoir la famille impériale. C’est le cas de Mnester, amant de Caligula puis de Messaline⁴⁸⁷, de Latinus qui semble bien implanté à la cour de Domitien⁴⁸⁸, et des deux Paris qui fréquentèrent respectivement les cours de Néron et de Domitien⁴⁸⁹. La plupart de ces artistes perdirent toute influence du jour au lendemain et furent exécutés. Mnester en particulier fut exécuté d’autant plus facilement en raison de son statut indigne⁴⁹⁰. La fréquentation d’individus puissants ne permet donc jamais d’effacer l’infamie et le statut subalterne de ces individus. Aucune anecdote semblable n’existe pour nos artistes. Aucune d’entre elles ne semble avoir fréquenté de membre de la famille impériale. En revanche, certaines d’entre elles sont des esclaves ou des affranchies impériales. Or, comme on l’a vu plusieurs fois, les pantomimes les plus célèbres sont des affranchis impériaux dont les carrières ont sans doute été favorisées par les empereurs⁴⁹¹. On a donc relevé dans ce dernier tableau les esclaves et affranchies impériales ainsi que les esclaves et affranchies de membres importants de l’aristocratie sénatoriale.

	N° de fiche	Nom du maître ou patron
Esclaves impériales	23, 30, 34, 36	Inconnu
Esclaves d’un membre de la famille impériale	23	Octavie
Affranchies impériales	25, 60	Claude ou Tibère
Affranchies d’un membre de la famille impériale	42	Antonia Minor
Esclaves d’un membre de l’aristocratie sénatoriale	26	Polla Valeria
	55	C. Pison
	5	Cottia
	58	Metilia Rufina
Affranchies d’un membre de l’aristocratie sénatoriale	12	Cottia
	20	C. Licinius Murena
	49	M. Licinius Crassus

Sur un total de vingt-neuf esclaves et affranchies strictement identifiées, quinze ont été relevées dans ce tableau et appartenaient donc à un membre de la famille impériale ou de l’élite sénatoriale romaine. On constate que le statut prestigieux d’affranchie impériale n’est finalement pas très fréquent parmi nos professionnelles des spectacles. Les esclaves de la

487 SUET., *Cal.*, 55, 3 ; DION CASS., LX, 22, 3-5 ; 28, 3-5.

488 MART., IX, 28 ; *Schol.*, JUV., IV, 53.

489 SUET., *Dom.*, 3, 1 ; TAC., *An.*, XIII, 20 ; DION CASS., LXIII, 18, 1.

490 TAC., *An.*, XI, 36, 1.

491 *CIL*, XIV, 2113 ; 4254 ; *ILS*, 5186.

famille impériale sont plus nombreuses que les affranchies, ce qui semble indiquer que les artistes de sexe féminin étaient peut-être moins fréquemment affranchies que les artistes de sexe masculin. Parmi les esclaves impériales, on relève une *mima*, deux danseuses de pyrrhique, une *monodiaria* et une musicienne. L'inscription la plus impressionnante est, sans surprise, celle de la *mima* Phiale dont on imagine qu'elle aurait pu être affranchie si sa vie ne s'était pas interrompue à vingt-cinq ans⁴⁹². Les deux affranchies impériales ne sont manifestement pas n'importe qui : Claudia Hermiona est l'une des trois *archimimae* attestées et elle porte le titre de *prima temporis sui*⁴⁹³. Son inscription funéraire est cependant modeste. En revanche, il n'est pas anodin que le monument funéraire le plus impressionnant de notre documentation soit celui d'une affranchie impériale, Claudia Toreuma⁴⁹⁴.

Comme n'importe quel individu, les professionnelles des spectacles romains étaient insérées dans la société romaine par les relations de natures variées qu'elles nouaient avec des individus de statuts différents. En raison de leur statut ou de leur origine servile, elles étaient pour la plupart tenues par des liens juridiques, dans une position de dépendance vis-à-vis de leurs maîtres ou patrons. Ces derniers apparaissent bien sûr fréquemment dans les sources mais pas systématiquement, ce qui semble indiquer que les individus disposaient d'une certaine liberté dans l'expression de leur identité. Mais quel que soit leur statut, nombre de ces artistes entretenaient également des relations personnelles d'ordre non pas juridique et institutionnel, mais simplement affectif ou familial. Ces relations affectives se nouaient généralement soit au sein des *familiae* d'esclaves et affranchis d'une même famille, soit au sein du milieu des professionnels des spectacles. La plupart des relations affectives semblent en tout cas se nouer avec des individus du même milieu social, même si les statuts de deux conjoints ou de deux membres d'une même famille peuvent varier.

Dans certains cas exceptionnels, cependant, les professionnelles des spectacles, comme leurs homologues masculins, pouvaient nouer des relations personnelles avec des individus appartenant aux classes sociales les plus élevées de la société romaine et qui n'étaient pas nécessairement leur patron ou leur maître. La popularité que leur profession procurait aux artistes leur permettait d'entrer en contact avec les sphères les plus hautes de la société romaine, indépendamment des réseaux de clientèle habituels même si ceux-ci pouvaient vraisemblablement être utilisés par les individus haut placés pour entrer en contact avec les artistes. C'est d'ailleurs vraisemblablement les élites et non les artistes qui prenaient

492 Prosopographie n° 36.

493 Prosopographie n° 25.

494 Prosopographie n° 60.

l'initiative de telles rencontres. La relation dépendait alors entièrement de leur bon vouloir et les artistes y étaient complètement soumises. Mais, dans ce contexte très spécifique et qui ne laissait évidemment que peu de marge de manœuvre aux individus concernés, certaines professionnelles des spectacles semblent avoir été, temporairement au moins, sorties de l'ancrage social dans lequel elles se trouvaient insérées en raison de leur profession et de leur naissance. Par ailleurs, il convient de rappeler pour conclure ce dernier point qu'entretenir des artistes était un luxe, ce qui explique qu'un grand nombre de ces artistes aient appartenu à des membres de l'élite sénatoriale voire à des membres de la famille impériale. En raison de leur statut ou origine servile et de leur profession, ces individus faisaient bien partie des groupes sociaux les moins honorables de la société romaine. Mais, précisément parce qu'ils étaient les esclaves et les affranchis des familles les plus puissantes et les plus riches de Rome, qui plus est des esclaves et affranchis éduqués et formés, ils évoluaient dans un milieu probablement confortable de subalternes relativement aisés⁴⁹⁵.

Il est difficile de répondre en quelques phrases à la question : « qui sont les professionnelles des spectacles ? ». Il a été montré dans la première partie de ce chapitre que ces professionnelles étaient des techniciennes formées très tôt aux diverses techniques artistiques mises en œuvre dans les spectacles scéniques romains. Ces techniques artistiques sont les mêmes que celles pratiquées par les artistes masculins. Ces femmes étaient formées et intégrées au sein des mêmes structures professionnelles et avaient accès à peu près aux mêmes professions que les hommes. Cependant, les hommes qui étaient manifestement majoritaires dans ce milieu professionnel semblent y occuper beaucoup plus fréquemment les postes et fonctions importantes. Ces carrières ouvraient indéniablement aux femmes des milieux sociaux les plus bas des perspectives très intéressantes, notamment en termes de rémunérations, même si dans les faits, les situations professionnelles et économiques des artistes, quel que soit leur sexe, étaient extrêmement variées. L'écart économique et social entre les grandes vedettes très appréciées du public et le commun des artistes se retrouve pour les femmes comme pour les hommes. Cet écart est cependant moins important entre les femmes exerçant ces professions car les rémunérations les plus élevées, les marques de succès les plus importantes, les titres et fonctions honorifiques venant récompenser les carrières les plus brillantes et l'intégration dans certaines corporations professionnelles prestigieuses étaient, dans les faits, indéniablement réservées aux artistes masculins. Être une femme, pour

495 CHAUSSON 2016.

un professionnel des spectacles, constituait donc vraisemblablement un désavantage puisque cela semble entraver l'accès au sommet des carrières les plus brillantes.

En revanche, faire carrière dans le milieu des professionnels des spectacles quand on était une femme, qui plus est une femme issue des milieux sociaux les plus bas, comme c'est le cas de la plupart des individus exerçant ce type de profession, ne semble pas être une situation particulièrement désavantageuse. On a souligné dans la première partie du chapitre les possibilités de salaire et d'accès à des postes importants comme celui d'*archimima*. On ne peut pas vraiment parler d'une carrière attractive et lucrative, tout d'abord parce que le succès populaire et les rémunérations intéressantes ne concernaient vraisemblablement qu'une petite minorité d'artistes, ensuite parce que la plupart des artistes, étant de statut ou d'origine servile, ne choisissaient pas elles-mêmes leur profession. En revanche, on peut dire que ce secteur d'activité était attractif, notamment pour la famille impériale, l'aristocratie sénatoriale mais également sans doute une classe d'individus relativement aisés qui investissaient dans l'achat et la formation d'artistes. Les artistes à succès étaient ensuite fréquemment affranchies mais restaient dépendantes de leur patron à qui elles devaient une part de leur service et donc de leur rémunération.

Même si nous n'avons aucune trace indiscutable de l'existence de professionnelles des spectacles ingénues, il en existait sans doute comme chez les artistes masculins. Dans ce cas, il est probable que le choix de ce type de carrières professionnelles s'opérait la plupart du temps, comme la transmission des savoirs, dans un contexte familial. L'influence familiale et le statut ou l'origine servile fréquente des individus amènent à nuancer l'autonomie de ces professionnelles, dans le choix de leur profession et dans la conduite de leur carrière. Cependant, la situation économique et professionnelle de la plupart de ces artistes n'en demeurait pas moins relativement avantageuse. L'attractivité de cette profession se traduit notamment par la mobilité des artistes qui venaient de tout l'empire et se concentraient principalement à Rome, mais connaissaient également un grand succès dans les provinces et en Italie. Les esclaves, parce qu'elles disposaient d'une formation artistique technique poussée, appartenaient vraisemblablement le plus souvent à des familles aisées et étaient traitées avec soin. Les affranchies, grâce à leur formation et à l'influence de leur patron, pouvaient sans doute avoir accès à des contrats intéressants dont les revenus leur revenaient désormais en partie. Par ailleurs, en dehors de leurs devoirs d'affranchies envers leur patron, ces femmes jouissaient vraisemblablement d'une indépendance relative. Elles étaient notamment exemptes de toute autorité paternelle. En tant qu'individus infâmes, elles

disposaient d'une plus grande liberté sexuelle que les matrones romaines dont l'honorabilité était protégée par les lois sur l'adultère et le mariage.

Globalement, les mesures infamantes qui touchent les professionnels des spectacles semblent affecter moins gravement les femmes que les hommes. La plupart de ces mesures concernent en effet la perte de droits dont ne disposent pas les femmes, ni d'ailleurs les individus de statut servile, ni parfois les affranchies. Les femmes étaient donc essentiellement concernées par la mauvaise réputation qui touchait tous les professionnels des spectacles et par des mesures visant à les cantonner dans cette position sociale subalterne, comme la *lex de maritandis ordinibus* qui interdit les mariages entre les membres de l'ordre sénatorial et les acteurs et actrices. Cette indignité des professionnelles des spectacles se retrouve dans la représentation très négative que véhiculent les sources littéraires. La transgression morale effectuée par ces femmes en exerçant leur profession semble cependant moins grave que celle de leurs collègues masculins. Les professionnels des spectacles, quel que soit leur sexe, incarnent en effet un véritable contre-modèle opposé aux valeurs et vertus civiques romaines. Ces valeurs et vertus sont celles du citoyen et de l'homme politique romains. Par conséquent, si elles peuvent être incarnées par des femmes, elles ne sont pas constitutives d'un modèle féminin, mais d'un modèle masculin. Elles sont fondamentalement viriles. Par opposition à ces valeurs, tout ce qui relève des spectacles et de leurs professionnels est rejeté dans une sphère ou un pôle opposé qui est donc « non-viril » et fréquemment qualifié d'« efféminé », même si les caractéristiques prêtées à ce pôle ne sont pas nécessairement des caractéristiques de femmes. Quoi qu'il en soit, on trouve indéniablement dans la représentation des artistes masculins l'idée d'une transgression de genre qui n'apparaît pas dans la représentation des femmes exerçant la même profession.

La représentation que les artistes donnent d'elles-mêmes dans leurs inscriptions funéraires diffère aussi légèrement de celle de leurs homologues masculins. Comme eux, elles assument leur profession infamante et revendiquent le succès et la popularité que leur confère cette profession. Mais, écartées sans doute des performances et récompenses les plus prestigieuses, elles insistent bien davantage sur leur formation et leur maîtrise de compétences artistiques et techniques complexes. Comme les hommes, elles nuancent l'infamie de leur profession en évoquant leur vie privée exemplaire ; mais les valeurs et les comportements qu'elles mettent en avant sont souvent celles de l'épouse et de la mère idéale et non celles du citoyen. Et en même temps, certaines de ces femmes, comme la *mima* Bassilla, semblent sensibles à ce discours élogieux qui tend à assimiler, en tant qu'experts du langage et de

l'éloquence, le danseur et l'acteur aux citoyens respectables et utiles à la cité que sont l'orateur et le poète, si bien qu'elles-mêmes semblent revendiquer, comme un certain nombre de leurs homologues masculins, ce modèle d'honorabilité qui n'est, *a priori*, pas plus radicalement inatteignable pour elles que pour eux. Le fait que les ornements décurionaux aient été occasionnellement décernés à certains artistes de sexe masculin malgré leur infamie montre cependant qu'une partie de l'opinion publique romaine était prête à concéder à ces artistes une part de cette honorabilité civique revendiquée, sous une forme parfaitement inaccessible aux artistes de sexe féminin.

Deuxième partie

L'exhibition des femmes des ordres supérieurs dans les spectacles

On a proposé en introduction de s'intéresser à une des modalités, bien spécifique, d'intervention des femmes dans les spectacles, à savoir l'exhibition dans des performances spectaculaires. Or, on ne peut se contenter d'appréhender ces pratiques d'exhibition en se limitant à l'étude des professionnelles des spectacles. En effet, les actrices, danseuses, musiciennes et combattantes professionnelles n'étaient pas les seules femmes à produire publiquement dans les spectacles. Pour des raisons sans doute très différentes et selon des circonstances probablement spécifiques, certaines femmes issues de groupes sociaux bien plus élevés apparaissent ponctuellement, à Rome et dans l'empire, sur la scène théâtrale et dans l'arène et se produisent dans des performances similaires à celles des professionnelles. Il convient donc de s'intéresser aux individus issus de ces groupes sociaux supérieurs et aux enjeux et modalités selon lesquels ils s'adonnaient à cette activité afin de dresser un tableau complet des pratiques d'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et en Occident. Comment comprendre l'exhibition des femmes des ordres supérieurs dans certains spectacles dont la nature et les circonstances précises restent à déterminer ?

Pour appréhender ce phénomène, il convient de le replacer dans son contexte en essayant de démêler les tenants et les aboutissants d'une pratique aristocratique qui transcende les catégories de genre afin d'en dégager le sens et les enjeux. En effet les problèmes soulevés par cette pratique concernent également les hommes et les femmes des ordres supérieurs. Il s'agit de comprendre qui parmi les élites s'exhibe ainsi, dans quel contexte précis et surtout pourquoi. Par les termes « élites » ou « aristocratie », qui remplacent ponctuellement dans notre réflexion l'expression « membres des ordres supérieurs », on désigne l'ensemble des individus qui, en raison de leur appartenance à ces ordres possédaient des privilèges assurant leur supériorité sociale. Il s'agit également d'essayer de déterminer quelles sont les conséquences sociales et politiques pour les individus concernés par ces pratiques indignes de leur rang. Pour tenter d'apporter des réponses à ces questions, il convient de revenir sur l'ensemble de la documentation relative à ce phénomène. Il sera ensuite possible de s'intéresser plus précisément à ces femmes dont l'intervention dans des performances publiques s'inscrit dans un phénomène qui concerne l'ensemble des ordres auxquels elles appartiennent, pour se demander dans quelle mesure leur participation à ce phénomène traduit une égalité et une indifférenciation rigoureuse avec les hommes du même rang, ou si l'on peut déceler des nuances dans la signification de leur participation. Cette seconde partie se décompose donc en deux temps : un premier chapitre présente l'ensemble de la documentation pour la période qui nous intéresse, en expose les difficultés et propose des

solutions d'interprétation de chaque document ; le second chapitre synthétise les interprétations et conclusions du premier chapitre tout en insistant, pour chaque problématique, sur la question qui nous intéresse plus spécifiquement, à savoir le rôle et la place des femmes dans ce phénomène.

Chapitre 4 : L'exhibition des élites dans les spectacles :

un phénomène social global dans lequel s'insèrent les femmes des ordres supérieurs

Analyse du corpus

Bien attestée dans les sources littéraires, la participation des élites aux spectacles est toujours présentée comme scandaleuse et semble faire l'objet de nombreuses tentatives d'interdiction. La critique des auteurs anciens vis-à-vis de ces pratiques est peu surprenante étant donnée la place des spectacles et de leurs professionnels infâmes dans la société romaine. La récurrence de ce phénomène malgré l'infamie probablement induite par ces pratiques, les interdits et la condamnation morale unanime des sources l'est beaucoup plus. Comment comprendre ces épisodes scandaleux ? Pourquoi les élites s'exposent-elles à une dégradation sociale et politique, à la condamnation morale et aux sanctions juridiques et pourquoi de tels épisodes continuent-ils de se produire malgré les interdits ?

Le phénomène a déjà attiré l'attention d'un certain nombre de chercheurs, et en particulier, plus récemment, d'Arnaud Suspène et de Clément Bur ; cependant leurs recherches et réflexions sont limitées par le cadre synthétique des articles dans lesquels elles ont été exposées¹ et par la démarche dans laquelle elles s'inscrivent. Par exemple, Georges

1 SUSPENE 2004 ; BUR 2011. Cependant, Clément Bur a fourni un travail beaucoup plus approfondi dans sa thèse de doctorat non publiée intitulée *La citoyenneté dégradée. Recherches sur l'infamie à Rome de 312 avant J.-C. à 96 après J.-C.* Outre qu'il y reprend les réflexions de son article de 2011 sur « l'infamie volontaire » de ces élites et donc sur les motivations de ces individus (pp. 824-839), réflexions que je partage largement, il y analyse également de manière détaillée, dans une autre partie, un certain nombre de ces épisodes et la « législation impériale hésitante » qui semble y répondre (pp. 630-661). Ce dossier fera l'objet d'une publication prochaine. Clément Bur ayant eu l'obligeance de me fournir le manuscrit de sa thèse, j'ai pu m'appuyer en partie sur son travail, comparer mes hypothèses et interprétations aux siennes, et me positionner vis-à-vis de son

Ville évoque à plusieurs reprises ce phénomène dans son œuvre mais n'en propose qu'une synthèse succincte². Sa réflexion sur le sujet est, par ailleurs, limitée par le fait qu'elle ne prend en compte que la gladiature et donc uniquement les épisodes mentionnant la participation des élites à des combats de gladiateurs. De même, les différents commentateurs du sénatus-consulte de Larinum ont toujours eu recours à ces épisodes dans une démarche spécifique qui consistait à expliquer ce document précis³. Par ailleurs, C. Bur et A. Suspène s'intéressent tous deux à ce phénomène, non en tant que spécialistes des spectacles, mais parce qu'il s'insère dans leurs thématiques de recherches respectives à savoir l'infamie d'une part et les relations d'amitié en politique d'autre part. Les interprétations qu'ils en proposent reflètent ces thématiques de recherches : rejoignant sur ce point G. Ville, A. Suspène explique en effet ce phénomène par le souci des élites de s'attirer les faveurs de l'empereur⁴ ; pour C. Bur l'attrait du succès et d'une tribune publique, de plus en plus rare pour l'aristocratie, l'emporterait sur le souci de préserver sa réputation au point de risquer l'infamie et ses conséquences juridiques⁵. Ces propositions d'interprétation éclairent considérablement le phénomène et constituent des pistes de réflexion essentielles. Elles méritent cependant d'être approfondies à travers un travail d'analyse systématique de l'ensemble des nombreuses références qui mentionnent ce phénomène.

I. Présentation du corpus de sources

Le phénomène considéré ici est loin d'être négligeable puisqu'il est attesté par près de quatre-vingts références dans les sources antiques. Il convient, avant d'aller plus loin, de définir précisément les critères qui ont présidé à la composition du corpus en commençant par définir le phénomène observé dans les sources. Qu'entendons-nous par « participation des élites aux spectacles » ? Les sources réunies dans le corpus font toutes référence au fait que des individus appartenant aux ordres supérieurs de la société romaine se produisaient dans des performances publiques. Ces performances publiques sont les mêmes que celles qui ont été

travail. Il ne m'a pas paru inutile de poursuivre ma propre étude du dossier, notamment en approfondissant très largement l'analyse de chaque document du corpus afin d'en tirer des conclusions plus fines et plus détaillées qui parfois reprennent ou confirment les conclusions de Clément Bur, parfois les nuancent, parfois permettent d'apporter des éléments supplémentaires. Je le remercie sincèrement d'avoir accepté de me fournir son travail qui m'a permis d'être plus efficace et qui, par ailleurs, m'a largement aidée tout au long de ma thèse dans l'utilisation de la notion d'infamie.

2 VILLE 1981, 255-262.

3 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÈ 1980 ; LEVICK 1983 ; DEMOUGIN 1988, 554-663 ; LEBEK 1990 ; MCGINN 1992 ; RICCI 2006 ; FERRARY 2010, 339-344.

4 SUSPENE 2004, 349-350 ; VILLE 1981, 262.

5 BUR 2011, 105-111.

prises en compte dans la première partie de cette thèse, c'est-à-dire celles des *ludi* et des *munera* traditionnels (mimes, courses de char, combats de gladiateurs et *uenationes*), mais également celles des *agônes* grecs. Or, il n'est pas toujours aisé de distinguer les techniques traditionnelles de la scène latine de celles de la scène grecque (le mime et la pantomime laissent, en effet, une grande place au chant et à la musique tout comme les compétitions artistiques grecques), ni de savoir dans quelle catégorie classer les courses hippiques et les chasses. Il s'agit en tout cas de performances spectaculaires qui, dans le monde romain occidental et même dans le monde grec, depuis l'époque hellénistique et même à partir du V^e siècle⁶, sont normalement prises en charge essentiellement par des professionnels. On rappelle que cette professionnalisation progressive est liée au développement de ces spectacles à l'échelle du monde méditerranéen et, corrélativement, du goût et des exigences techniques du public⁷.

Ces performances ont lieu, la plupart du temps, dans des espaces conçus pour donner des spectacles (cirque, théâtre, amphithéâtre) et donc pour recevoir un public⁸. En effet, même si certains de ces édifices ont un caractère nettement privé, leur fonction première est de permettre à un certain nombre d'individus (le propriétaire de l'édifice et ses invités) d'assister à la performance. Celle-ci a donc toujours vocation à une relative publicité même s'il faut distinguer les jeux publics, qui réunissent l'ensemble de la cité, d'un grand nombre de spectacles au public restreint. On a déjà signalé dans la première partie de ce travail à propos des professionnels des spectacles la difficulté que représente cette distinction entre spectacle « privés » et spectacles « publics ». La dimension religieuse de la célébration dans le cadre de laquelle sont organisés les spectacles n'implique pas nécessairement que ces jeux soient ouverts à tous. Ainsi, Domitien organise dans le cadre des Quinquatries, les fêtes religieuses en l'honneur de Minerve, des jeux particuliers dans sa *domus* impériale à Albe⁹. Ces jeux n'étaient certainement pas ouverts à tous, mais ils n'étaient pas non plus confidentiels ni privés au sens moderne du terme. L'empereur invitait vraisemblablement une partie importante de la classe politique. Dans le cas contraire la mise en scène de performances

6 MORETTI 2001, 240 ; CSAPO 2004 ; LE GUEN 2010, 227-299.

7 Voir chapitre 1 et TEYSSIER 2009, 70 et 449.

8 Exception faite des combats de gladiateurs qui, sous la République, se tiennent traditionnellement sur le forum, c'est-à-dire dans une espace public qui est certes ouvert à tous mais qui n'est pas conçu, à l'origine, pour abriter un autre spectacle que celui de la vie civique. Cependant, dès la fin de la République, la tendance est à une séparation plus nette entre les espaces de l'*otium* et ceux du *negotium* : ainsi, César donne encore des combats singuliers sur le forum, mais choisit le Cirque pour abriter toute une série d'affrontements plus spectaculaires (DION CASS., XLIII, 23, 3). Par ailleurs il devient de plus en plus fréquent de construire des édifices temporaires pour abriter les performances qui se tenaient habituellement sur le forum (SUET., *Iul.*, 39, 5). Sur les différents édifices de spectacle voir le lexique du chapitre 1.

9 JUV., IV, 94-102 ; SUET., *Dom.*, 4, 8 ; DION CASS., LXVII, 13-14.

spectaculaires qui, par définition, n'existent que si elles sont vues, n'aurait pas grand sens. D'ailleurs, à propos d'un épisode comparable par la nature ambiguë des spectacles dont il question, Tacite précise que le « public » est finalement invité aux « performances privées » (*haud promisco spectaculo*) de Néron sur le champ de Mars¹⁰. Il n'est pas toujours facile de déterminer dans quelle mesure les célébrations spectaculaires sont ouvertes ou non. La question de la distinction entre spectacles « privés » et « publics » se pose de manière encore plus délicate à propos de l'exhibition des élites. On note cependant que tous les édifices de spectacles « privés » évoqués dans les sources réunies appartiennent à l'empereur et que les célébrations dont l'ouverture au public semble limitée sont organisées par ce dernier. La dimension hautement politique et publique de la personne de l'empereur explique que les manifestations de ce type ne soient jamais tout à fait privées. Nous avons donc admis les références à ces épisodes dans notre corpus mais cette nuance devra être prise en compte.

Enfin, il convient de préciser ce que l'on entend par « élites ». Suivant en cela le cadre normatif posé par l'interdiction du sénatus-consulte de Larinum¹¹, nous avons relevé les sources mentionnant la participation aux spectacles d'individus appartenant aux ordres supérieurs de la société romaine, c'est-à-dire des sénateurs, des chevaliers et des membres de leur famille (à un degré de parenté précisément défini par le sénatus-consulte), car c'est l'interdit qui donne à ce phénomène sa cohérence et sa visibilité. On peut ici mentionner l'article récent de J.-L. Ferrary intitulé « Les *ordines* et le droit (privé et pénal) » qui évoque la définition stricte de ses « ordres » sous le principat et résume la définition d'« ordre » admise par l'historiographie depuis le XIX^e siècle : « classe spéciale de citoyens jouissant d'une situation juridique uniforme et ayant des droits et des devoirs distincts »¹². La *tabula Heracleensis* exclut également de l'ordre des décurions tout individu s'étant engagé, selon le type de contrat très spécifique qu'est l'*auctoramentum*, à combattre comme gladiateur (« *Queive depugnandi causa auctoratus est erit fuerit* ») ainsi que celui ayant pratiqué l'*ars ludicra*¹³, mais les décurions qui se produisent effectivement dans des spectacles sont très peu visibles dans la documentation. Par ailleurs, la logique de l'interdit est alors inversée par rapport à celle du sénatus-consulte de Larinum ; on interdit que des gladiateurs deviennent décurions et non que des décurions se fassent gladiateurs. L'empereur, comme les membres de la famille impériale, fait évidemment partie de ces élites puisqu'il appartient à l'ordre

10 TAC., *An.*, XIV, 14, 2.

11 AE, 1978, 145.

12 FERRARY 2010, 316-317.

13 CIL, I, 206 ; CRAWFORD 1996, I, n° 24 (355-391). Voir les lignes 112-113 et 123.

sénatorial et aux grandes familles aristocratiques de l'empire. Cependant, après son accession au pouvoir, son éventuelle participation aux spectacles ne relève plus exactement des mêmes logiques puisqu'aucun interdit ne peut s'appliquer à son cas. Il n'est donc pas question ici de présenter et d'analyser l'ensemble des références relatives à la participation de Néron aux spectacles car elles pourraient constituer un corpus à part qui soulèverait des questions spécifiques et qui, surtout, nous éloignerait de notre objet d'étude premier, les femmes. Certains extraits ont néanmoins été intégrés au corpus car ils éclairent plusieurs aspects du phénomène ; ils permettent en particulier de comprendre la chronologie et la logique qui explique la mise en place par Néron d'une politique des spectacles très spécifique avec des jeux originaux ; ils mettent également en lumière certains critères qui permettent de délimiter ou d'évaluer la dimension scandaleuse ou au contraire acceptable d'une performance publique.

Les corpus, qu'on ne peut reproduire ici au risque d'alourdir considérablement la présentation de ce travail¹⁴, s'élève à soixante-dix-huit références. Parmi elles, certaines sont cependant à la limite du corpus puisqu'elles n'évoquent pas littéralement des membres des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles : quatre références mentionnent une implication secondaire des élites dans le monde des spectacles et mettent en évidence des liens et des affinités qui permettent d'éclairer le phénomène¹⁵, quatre documents se concentrent sur la prestation de Néron¹⁶, enfin quatre documents évoquent deux célébrations (les *Neronia* et le *certamen Capitolino* de Domitien) pour lesquelles il est permis de supposer une participation de l'aristocratie même s'il n'en est pas fait de mention directe¹⁷. Par ailleurs, certains passages relativement proches dans une œuvre sont présentés et étudiés dans le développement ci-dessous sous la forme de deux extraits séparés, tout simplement parce qu'ils évoquent des épisodes distincts. Un tel découpage n'est cependant pas toujours possible et plusieurs épisodes se mêlent dans les descriptions de Suétone, par exemple.

Ces sources ne sont pas toutes de même nature. Le corpus, essentiellement littéraire, comprend un unique document épigraphique, le sénatus-consulte de Larinum, qui fera l'objet d'un développement particulier en raison de son importance pour l'historiographie et de sa dimension juridique. Les occurrences littéraires sont majoritairement issues des œuvres des

14 Les références seront évoquées au fur et à mesure du développement. On en propose un aperçu synthétique mais incomplet dans le tableau de synthèse proposé à la fin de ce chapitre. Les références manquantes sont celles qui concernent la documentation annexe citée dans les notes suivantes.

15 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; JUV., VI, 246-267 ; TAC., *An.*, I, 77 ; SUET., *Iul.*, 26.

16 PLIN., XXXVII, 19 ; TAC., *An.*, XV, 33, 1-2 ; XVI, 4 ; DION CASS., LIV, 20.

17 TAC., *An.*, XIV, 20-21 ; SUET., *Dom.*, 4, 8-11 ; DION CASS., LI, 21 ; LVI, 8.

historiens Tacite, Suétone et Dion Cassius. Ceux-ci mentionnent généralement soit des épisodes spécifiques soit des mesures prises pour interdire ces pratiques. Leurs évocations, généralement extrêmement critiques et moralisatrices, ne nous informent quasiment jamais sur le contexte et les enjeux de tels épisodes. S'ajoutent aux récits de ces auteurs deux témoignages de Cicéron et quelques références chez Sénèque le Rhéteur, Sénèque le Jeune, Pline l'Ancien, Pline le Jeune, Aulu Gelle et Macrobe. Juvénal, dans sa démarche satirique, évoque des pratiques de manière générique et non des épisodes précis. Enfin, Virgile et Festus apportent des éléments permettant de définir les Jeux Troyens qui feront l'objet d'un développement spécifique. Au total, vingt-sept épisodes de participation des élites aux spectacles sont identifiables dans les sources dont les *Neronia* et le *certamen Capitolino* de Domitien pour lesquelles la participation des élites est probable mais non explicite. Certains épisodes sont mentionnés plusieurs fois. Ces vingt-sept épisodes sont numérotés dans le tableau de synthèse proposé à la fin de ce chapitre. Dans les autres extraits, le phénomène est évoqué de manière globale, soit à propos d'un personnage précis soit pour justifier l'adoption d'un interdit. Si elle n'a pas été intégrée dans ce corpus, il sera également nécessaire de recourir à la documentation juridique relative à l'infamie pour éclairer le fonctionnement des interdictions concernant le phénomène étudié dans ce chapitre et les conséquences de ces pratiques.

Avant de pouvoir en proposer une interprétation, il convient de dérouler précisément la chronologie complexe de ce phénomène qui s'étale sur plus de deux siècles. On a donc choisi dans ce chapitre d'analyser l'ensemble des références relatives à ce phénomène en suivant l'ordre chronologique des épisodes mentionnés par les sources. Les premiers épisodes attestés dans les sources, si l'on excepte l'épisode mythique des Jeux Troyens d'Énée, rapporté par Virgile¹⁸, datent de manière significative du I^{er} siècle av. J.-C. On retrouve certes des formes de participation spectaculaires de l'aristocratie aux cérémonies religieuses dans les récits de Tite-Live, comme l'atellane¹⁹, mais ces manifestations interviennent aux marges des grandes représentations spectaculaires qui occupent le cœur des jeux. Ces représentations connaissent d'ailleurs au I^{er} siècle av. J.-C. un développement accéléré et un renouvellement profond s'inscrivant dans les bouleversements qui affectent la société romaine à cette époque. Ainsi, que Sylla soit le premier à organiser des jeux ouverts à la noblesse²⁰ n'est pas tellement surprenant car son action s'inscrit dans un moment de transformation de la société romaine et

18 VIRG., *En.*, V, 545-603.

19 LIV., VII, 2, 11-12 ; VAL. MAX., II, 4, 4.

20 PLUT., *Cato Mi.*, 3.

parce qu'il possède les moyens d'introduire des innovations. Cependant, l'initiative de Sylla reste prudente : il organise ponctuellement des « Jeux Troyens », jeux au caractère exceptionnel qui se distinguent donc des *ludi* et *munera* traditionnels et qui consistent en des courses hippiques réalisées par des enfants de l'aristocratie sénatoriale. Ces jeux sont bien attestés par la suite et Virgile en fait donc remonter la tradition à Énée. Cependant les sources ne mentionnent aucune célébration de ces jeux avant Sylla et l'attribution de l'instauration de cette tradition à Énée entre parfaitement dans le cadre idéologique de *l'Énéide* puisqu'elle permet de faire d'Auguste, grand promoteur de ces Jeux Troyens, un continuateur d'Énée. Il est d'ailleurs possible que Sylla ait eu recours à ce même procédé, assez usuel dans l'histoire de Rome, qui consiste à présenter une innovation comme la restauration d'une antique tradition oubliée afin de la rendre acceptable dans une société foncièrement conservatrice. Cet épisode semble en tout cas ne se produire qu'une fois et seuls les enfants participent aux Jeux. Le premier à rééditer l'expérience de ces Jeux Troyens mais surtout à produire des adultes des ordres supérieurs dans des spectacles traditionnels de type *ludi* et *munera* est César.

II. Le triomphe de César et l'épisode relatif à Laberius

A) L'exhibition de chevaliers, une humiliation spectaculaire

Qu'une étape supplémentaire soit franchie par une personnalité politique comme César va dans le sens de ce qui a été souligné pour Sylla. Non seulement César possède des moyens d'action tout à fait exceptionnels qui lui permettent de franchir ce pas, mais surtout il intervient dans un moment de bouleversements politiques et sociaux considérables. Le contexte dans lequel il donne ces jeux est tout à fait exceptionnel : de retour à Rome après sa victoire sur Pompée, César célèbre son quadruple triomphe sur les Gaules, le Pont, l'Égypte et la Numidie. Le récit de Dion Cassius insiste sur l'envergure des jeux donnés à cette occasion²¹. Parmi toutes les innovations et les choses exceptionnelles auxquelles le public aurait assisté au cours de ces jeux (girafes, combats dans le cirque, naumachies), il évoque notamment la participation de plusieurs chevaliers aux combats de gladiateurs :

Καί τινες καὶ τῶν ἰππέων, οὐχ ὅτι τῶν ἄλλων ἀλλὰ καὶ ἐστρατηγηκότες τινὸς ἀνδρὸς υἱός, ἐμονομάχησαν.

« Et même certains chevaliers, et, pour ne pas en mentionner d'autres, le fils d'un ancien préteur, combattirent en combat singulier. »²²

21 DION CASS., XLIII, 19-23.

22 DION CASS., XLIII, 23, 5.

Le fait est confirmé par Suétone qui précise :

Munere in foro depugnauit Furius Leptinus stirpe praetoria et Q. Calpenus senator quondam actorque caesarum.

« Au combat de gladiateurs donné dans le forum prirent part Furius Leptinus, issu d'une famille prétorienne, et Q. Calpenus, autrefois sénateur et avocat. »²³

Il ajoute peu après qu'un chevalier du nom de Decimus Laberius joua un de ses mimes (*mimum suum egit*). L'épisode est bien connu et a donné lieu à une abondante littérature ; on dénombre neuf références à l'anecdote dont le récit ne précise d'ailleurs pas toujours le contexte du triomphe de César, relégué au second plan²⁴. Selon la plupart des auteurs, César aurait contraint, de manière plus ou moins évidente²⁵, ce chevalier mimographe à monter sur scène pour réciter lui-même un mime de sa composition dans une compétition avec le mime et mimographe Publius Syrus, et l'aurait ensuite « rendu à l'ordre équestre » (« *equestri illum ordini reddidit* »)²⁶ en lui (re)donnant l'anneau d'or ainsi qu'une récompense financière qui s'élève à 500 000 sesterces selon Macrobe²⁷. Ce qui retient principalement les auteurs, amateurs de bons mots, ce sont les répliques que Laberius aurait adressé à divers personnalités du public (le public au sens large, César, mais aussi Cicéron) et à son adversaire, soit au cours de la représentation, soit après, et le rapport de force qui aurait opposé César et Laberius et qui aurait donné naissance à certaines de ces répliques. L'échange virulent avec Cicéron est particulièrement apprécié des auteurs, même si Cicéron lui-même ne le mentionne pas. L'anecdote, très scénarisée et probablement en partie recomposée, est la suivante : après avoir reçu de César l'anneau d'or le rétablissant officiellement dans sa dignité équestre, Laberius aurait cherché à rejoindre les quatorze premiers rangs du public réservés aux chevaliers, mais ces derniers se seraient serrés pour ne pas lui laisser de place²⁸. Comme il passait à côté de lui, l'orateur se serait adressé à Laberius en ces termes : « je t'aurais bien fait une place mais je suis assis à l'étroit » (*recepissem te, nisi anguste sedere*). La remarque, selon Macrobe et Sénèque eux-mêmes, tout en raillant la situation de Laberius, constitue avant tout une attaque adressée à César qui avait fait entrer au Sénat nombre de ses partisans. La répartie du mimographe étant digne de celle de l'orateur, Laberius aurait répondu : « Pourtant d'habitude tu es assis sur deux chaises » (*soles duabus sedere*).

23 SUET., *Iul.*, 39, 2.

24 CIC., *Fam.*, XII, 18, 2 ; SEN., *Contr.* VII, 3, 9 ; SEN., *Ir.*, II, 11, 3 ; GELL., VIII, 15 ; XVII, 14, 1-2 ; MACR., *Sat.*, II, 3, 10 ; II, 7 ; VII, 3, 8.

25 GELL., VIII, 15.

26 SEN., *Contr.*, VII, 3, 9.

27 SUET., *Iul.*, 39, 3 ; MACR., II, 7, 8.

28 SEN., *Contr.*, VII, 3, 9 ; MACR., *Sat.*, II, 3, 10.

L'anecdote est intéressante tout d'abord parce qu'elle révèle le caractère indélébile de l'ignominie induite par le fait de se produire sur scène. Plusieurs auteurs insistent sur ce déshonneur : Aulu Gelle affirme que Laberius fut « déshonoré » (*ignominiatus sit*²⁹) par César, et Macrobe que Laberius a « déshonoré son ordre » (*ordine violato*)³⁰. On remarque que la responsabilité et l'objet du déshonneur diffèrent dans ces deux versions. En ce qui concerne l'objet du déshonneur, on touche ici au principal motif qui explique l'interdiction répétée de la scène et de l'arène aux ordres supérieurs ; ces individus sont dépositaires d'une dignité, d'une respectabilité qu'ils partagent avec les autres membres de leur ordre et dont ils sont collectivement responsables ; le déshonneur d'un chevalier induit nécessairement le déshonneur de l'ordre équestre tout entier et porte atteinte à son autorité légitime³¹. Par ailleurs, l'infamie est un ensemble complexe de condamnations morales prises en charge par la société romaine et actualisées par une dégradation sociale opérée par le censeur et par des conséquences juridiques établies par le législateur et le préteur³². Si les conséquences juridiques et sociales, comme la restriction des droits subjectifs et politiques de la personne frappée, ou la dégradation dans la hiérarchie civique, s'appliquent selon des conditions et des critères strictement définis et ont donc sans doute pu être contournées ici par l'action de César, la condamnation morale entache définitivement la réputation de l'individu qui s'est exposé publiquement au blâme de la société et de ses pairs. Ces derniers expriment cette condamnation par un rejet ostensible de l'individu déshonoré. Cette distinction dans la nature des diverses conséquences induites par un comportement jugé infamant est essentielle pour tenter d'estimer les répercussions de ce type d'exhibition.

La question de la contrainte est également centrale dans cette anecdote et essentielle pour comprendre le phénomène étudié. César a-t-il forcé Laberius à se produire sur scène ? C'est ce qu'affirme Aulu Gelle qui impute le déshonneur de Laberius à César et utilise également le terme *tractatus* qui signifie littéralement « traîner avec violence », pour décrire l'action du dictateur à l'encontre du mimographe. Chez Sénèque le Rhéteur, Laberius est présenté comme l'objet passif de l'action de César qui « le produit » (*produxit*) dans ses jeux avant de le « rendre » (*reddidit*) à l'ordre équestre. C'est également ce que semble sous-entendre Sénèque le Jeune rapportant une autre anecdote de la représentation selon laquelle

29 GELL., VIII, 15.

30 MACR., *Sat.* II, 3, 10.

31 C'est une des principales raisons qui explique les différentes formes d'infamie, censoriale puis judiciaire, selon C. Bur. Stigmatiser et dégrader socialement un chevalier ou un sénateur permet de préserver la dignité de son ordre d'origine (BUR 2013, 224, 247, 629).

32 Sur l'infamie voir chapitre 3.

une réplique de Laberius visant César, « il doit craindre beaucoup, celui qui se fait craindre », aurait reçu l'assentiment du public. Cette phrase est également rapportée par Macrobe dans un long extrait consacré aux bons mots de Laberius et de son adversaire Publilius Syrus. Sous l'effet de cette réplique et d'une autre, évoquant la perte de liberté des citoyens, le public se serait tourné vers César comme pour dénoncer son pouvoir tyrannique³³. En conséquence, César aurait porté sa préférence sur Publilius Syrus et lui aurait accordé la palme. Aulu Gelle affirme également que César aurait préféré les vers de Publilius Syrus parce que ceux de Laberius étaient agressifs.

La sanction du dictateur semble cependant très limitée puisque, s'il prive Laberius de la victoire, il lui offre néanmoins une compensation financière de 500 000 sesterces, selon Macrobe, et surtout l'anneau d'or qui semble pouvoir annuler l'exclusion de l'ordre équestre provoquée par sa performance scénique. Au début de cet extrait, Macrobe rapporte ce qu'il présente comme le prologue du mime que Laberius joua à cette occasion. Le mimographe y insiste bien sur son exclusion de l'ordre équestre comme conséquence dans son déshonneur : « quant à moi, après deux fois trente années d'une vie sans tâche (*sine nota*), ayant quitté l'autel domestique en qualité de chevalier romain, je m'en retournerai chez moi comme simple mime ». Mais, s'il se lamente longuement sur son sort, il n'accable pas le dictateur et impute plutôt la responsabilité de sa déchéance à la Fortune et à la nécessité. Se présenter comme une victime irresponsable soumise aux aléas du sort lui permet de se justifier et de contrer les accusations de faiblesses, de comportements indignes et d'immoralité, par l'argument suivant : il ne pouvait refuser³⁴. Et cependant il n'évoque que de manière extrêmement ambiguë la contrainte qui a pesé sur lui :

*Quem nulla ambitio, nulla umquam largitio,
Nullus timor, vis nulla, nulla auctoritas,
Movere potuit in iuventa de statu,
Ecce in senecta ut facile labefecit loco
Viri excellentis mente clemente edita
Summissa placide blandiloquens oratio?
Etenim ipsi di negare cui nihil potuerunt,
Hominem me denegare quis posset pati?*

« Moi que nulle sollicitation, nulle largesse, nulle crainte, nulle violence, nulle pression n'ont pu faire déchoir de mon rang alors que j'étais dans la force de l'âge ; maintenant, dans ma vieillesse, avec quelle facilité un homme au-dessus du commun m'a fait abandonner ma situation grâce à une parole issue d'une âme clémente, calmement suppliante et caressante ! En effet, celui à qui les dieux eux-mêmes n'ont rien pu refuser, qui pourrait admettre qu'un simple mortel comme moi lui opposât un refus ? »

33 MACR., II, 7, 4-5.

34 Or, C. Bur a bien montré que l'infamie est toujours provoquée par un choix du citoyen, par un acte délibéré (BUR 2013, 749).

Aux dires de Laberius lui-même donc, c'est une parole modérée (*summissa*), insinuant avec douceur (*placide blandiloquens*), émise par un homme exceptionnel (*vir excellentis*) et une âme clémente (*mente clémente*) qui l'ont fait céder. La contrainte disparaît ici derrière la louange d'un homme extraordinaire auquel même les dieux ne peuvent rien refuser. Par ailleurs, la réaction de Laberius face à l'attaque de Cicéron contre César laisse entrevoir les liens forts qui unissent vraisemblablement les deux hommes ; Cicéron critique le fait que César ait fait entrer ses amis au Sénat, or, d'une certaine façon, Laberius fait partie de ces « amis » de César qui en échange d'un service reçoivent une dignité qu'ils ne méritent pas selon les valeurs morales et les normes sociales transmises par les sources. Par ailleurs, Laberius ne reçoit pas seulement sa dignité perdue, mais également une récompense financière, variable selon les versions mais qui n'est pas négligeable. On peut très bien imaginer que Laberius appartienne à la vaste clientèle de César, ce qui l'oblige d'une certaine manière vis-à-vis du dictateur à certains services. La nature de la contrainte serait alors à remettre dans le contexte des obligations réciproques induites par les relations clientélares.

B) Les spectacles de Lucius Cornelius Balbus, une comparaison éclairante

Un dernier document apporte des clefs d'interprétation à cet épisode. Il s'agit d'un autre témoignage issu de la correspondance de Cicéron ; dans une lettre datée du 8 juin 43 et décrivant l'attitude déplorable du questeur d'Espagne, L. Cornelius Balbus, Asinius Pollion mentionne une anecdote semblable à celle de Laberius :

Sed praeter furta et rapinas et uirgis caesos socios haec quoque fecit, ut ipse gloriari solet, eadem, quae C. Caesar: ludis, quos Gadibus fecit, Herennium Gallum histrionem summo ludorum die anulo aureo donatum in XIII sessum deduxit—tot enim fecerat ordines equestris loci—.

« Mais, en dehors des détournements, des pillages, des alliés battus de verges, voici encore ce qu'il a fait, comme il aime lui-même à s'en vanter, à l'imitation de C. César : lors des jeux qu'il a donnés à Gadès, il a fait don de l'anneau d'or, le dernier jour, à un acteur, Hérennius Gallus ; il l'a conduit et fait asseoir dans les quatorze premiers rangs (c'était le nombre qu'il avait réservé à l'ordre équestre). »

L'épisode diffère en ce que le dénommé Hérennius Gallus est présenté comme un acteur de profession (*histrionem*) et ne semble donc pas être contraint à monter sur scène, ni être déshonoré par cette performance puisqu'il n'est pas, alors, chevalier. Cependant, la référence à l'épisode césarien est, aux dires de Cicéron, assumée par Balbus qui se serait vanté d'imiter le dictateur en donnant l'anneau d'or à un individu s'étant produit sur une scène publique. Il convient de rappeler qui est L. Cornelius Balbus, à savoir

vraisemblablement L. Cornelius Balbus Minor qui reçut la citoyenneté romaine de Pompée en même temps que son oncle L. Cornelius Balbus l'ancien³⁵. On sait par le plaidoyer de Cicéron en sa faveur qu'originaire d'une puissante famille de Gadès il avait obtenu la citoyenneté romaine en récompense de ses services dans la guerre contre Sertorius en 72 av. J.-C.³⁶. Il fit sans doute la connaissance de César pendant la questure de ce dernier en Espagne en 69 et entre progressivement dans son réseau de clientèle, devenant même un de ses hommes de confiance puisque ce dernier lui confie la préfecture des ouvriers pendant sa préture et son consulat³⁷ et la gestion de ses affaires pendant la guerre des Gaules et les guerres civiles³⁸. Balbus l'ancien joue également un rôle important dans la mise en place du Triumvirat, en relation avec Cicéron³⁹. Sa citoyenneté est contestée en 56 av. J.-C. par les adversaires politiques de César et c'est dans ce contexte que Cicéron prononce son *Pro Balbo*. Il est le premier *homo novus* d'origine pérégrine à entrer au Sénat et il accède au consulat en 40 av. J.-C.⁴⁰. Le neveu de Balbus semble bénéficier des relations de son oncle car Pline l'Ancien et Velleius Paterculus affirment qu'il est le premier *homo novus* à célébrer un triomphe⁴¹. Les Balbi doivent donc leur ascension à César dont ils sont des partisans importants. Leur relation privilégiée avec le dictateur a accéléré leurs carrières à Rome mais a probablement également renforcé leur position à Gadès où Balbus le Jeune exerce sa préture. Un an après l'assassinat de César, dans un contexte politique incertain mais localement plutôt favorable en raison des nombreuses clientèles césariennes en Espagne, Balbus le Jeune revendique ses relations avec le dictateur et se positionne en représentant de ce dernier plutôt que de Rome.

De manière intéressante, l'action du dictateur qui est mise en valeur ici n'est pas tellement le fait d'avoir produit sur scène un chevalier, mais plutôt d'avoir donné la dignité équestre à un individu rendu indigne par le fait d'être monté sur scène. L'attitude de Balbus est présentée par Asinius Pollion comme provocante ; la provocation réside dans le fait de se proclamer imitateur de César dans le contexte de l'année 43 (une imitation renforcée par le fait que César avait lui-même fait sa questure en Espagne), mais également dans le fait de bafouer ouvertement les codes sociaux et moraux de l'aristocratie romaine. On a donc davantage l'impression, au regard de ce second épisode, que les deux anecdotes pourraient

35 PLIN., V, 36. À propos de Cornelius Balbus Maior et des Balbi de Gadès, voir l'article de Françoise Des Boscs-Plateaux (DES BOSCS-PLATEAUX 1994).

36 CIC., *Balb.*, 5-6.

37 CIC., *Balb.*, XXVIII, 63.

38 CIC., *Att.*, XI, 14 ; 18 ; XIII, 37 ; 46 ; GELL., XVII, 9.

39 CIC., *Att.*, II, 3.

40 PLIN., VII, 136 ; DION CASS., XLVIII, 32.

41 VEL. PAT., II, 51 ; PLIN., V, 6.

être des démonstrations de force de la part du dictateur et de son partisan ambitieux, mais qui ne s'exerceraient pas tellement sur l'individu se produisant sur scène mais plutôt sur les élites de l'ordre équestre, jalouses de leur statut et de leur honorabilité qui se trouvent ici bafoués.

En revanche, Asinius Pollion évoque également dans cette même lettre le cas d'un soldat pompéien, citoyen romain, qui semble bien cette fois contraint par le questeur à se produire comme gladiateur. Ce qui est intéressant c'est qu'après s'être produit à deux reprises gratuitement (*bis gratis depugnasset*), selon Asinius Pollion, il aurait refusé de s'engager par contrat (*auctorare sese nolebat*). Les modalités d'engagement et en particulier la question du salaire ont donc un rôle décisif sur le caractère scandaleux ou au contraire acceptable de la performance⁴². Les deux anecdotes rapportées par Asinius Pollion s'insèrent dans une diatribe virulente contre Balbus. Dans ce contexte il est difficile d'en cerner les tenants et les aboutissants. Il semble cependant que les deux épisodes ne relèvent pas de la même logique ; tous deux cherchent à montrer le despotisme d'un magistrat provincial qui ne respecte pas le droit et les mœurs romaines, mais dans le premier cas ce despotisme s'exercerait, comme on l'a dit, sur les chevaliers témoins de la dégradation de leur ordre, dans le second cas sur le partisan d'un adversaire politique vaincu.

C) Des chevaliers oui, des sénateurs non ! Quels enjeux pour César et pour les élites ?

Il est difficile d'aller beaucoup plus loin avec l'anecdote de Laberius ; la volonté de César apparaît très nettement pour ce cas d'exhibition publique mais il n'est pas possible d'établir avec certitude la nature de la relation entre le dictateur et le mimographe et donc la part de contrainte qui s'exerce sur ce dernier ou au contraire de liberté qui lui est ménagée. En revanche, Dion Cassius, qui s'étend plus longuement sur les spectacles du triomphe de César, évoque le cas éclairant de sénateurs qui auraient souhaité se produire comme gladiateurs et qui en auraient été empêchés par le dictateur lui-même :

Καὶ βουλευτῆς δὲ τις Φόλουιος Σεπῖνος ἠθέλησε μὲν ὀπλομαχῆσαι, ἐκωλύθη δὲ· ἐκεῖνο μὲν γὰρ ἀπηύξατο ὁ Καῖσαρ μῆποτε συμβῆναι, τοὺς δ' ἰππέας περιεῖδε μαχομένους.

« Et un sénateur nommé Fulvius Sepinus demanda à combattre en armes, mais il en fut empêché; César ne l'accepta jamais, bien qu'il ait permis aux chevaliers de combattre. »⁴³

42 Ce point a largement été débattu par les spécialistes à propos de l'infamie des professionnels des spectacles et en particulier des gladiateurs : DILIBERTO 1981, 33-34 ; VILLE 1981, 341 ; LEVICK 1983, 110 ; BUR 2013, 720-21.

43 DION CASS., XLIII, 23, 5.

César autorise donc les chevaliers à combattre comme gladiateurs, mais ne le permet pas aux sénateurs⁴⁴. Le passage est extrêmement révélateur et change considérablement le point de vue sur ce phénomène. L'initiative de l'action est ici attribuée aux élites qui ne sont plus les objets passifs mais les actrices du processus aboutissant à leur exhibition publique. Dion Cassius précise bien à propos de Fulvius Sepinus qu'il « souhaita » (*ἠθέλησε*) se produire comme gladiateur. Le rôle de César dans le phénomène change et d'une fonction motrice il passe à une fonction régulatrice. Le dictateur autorise ou empêche la participation des élites dans les spectacles et exerce ainsi un contrôle total sur les jeux. Son action est donc décisive mais sa volonté de faire participer des élites à ses spectacles rencontre la volonté de certaines d'entre elles de se produire comme gladiateurs, volonté que traduit bien le verbe *συμβαίνω*. César répond positivement ou négativement à la demande des élites ; il est celui qui permet à ces exhibitions exceptionnelles de se produire mais la détermination de ce personnage puissant n'est pas la cause unique et suffisante de l'apparition de ce phénomène nouveau. Nous ne sommes pas là face au caprice d'un despote qui cherche à humilier et soumettre les élites. Le fait que César autorise et empêche la participation des élites, révèle également l'existence d'un « empêchement préexistant », d'un interdit juridique ou simplement d'une norme sociale, que César lève dans une certaine mesure.

Dion Cassius n'explique ni les raisons pour lesquelles César autorise ces exhibitions, ni celles qui poussent les élites à s'y prêter et nous tenterons plus loin de déterminer les enjeux pour ces différents acteurs. Mais il ne mentionne pas non plus les raisons pour lesquelles César empêche les sénateurs de participer alors qu'il a laissé faire les chevaliers, comme si la raison était évidente. On ne peut ici qu'émettre des suppositions reposant sur la gradation selon laquelle est présenté le phénomène : « même »⁴⁵ des chevaliers participent aux spectacles de César ; cette participation est présentée comme exceptionnelle. Plus exceptionnel encore, parmi ces chevaliers, l'un d'eux est le fils d'un ancien préteur et est donc originaire d'une famille sénatoriale et un autre, enfin, est un ancien sénateur. Il y a donc une gradation dans la qualité, le rang, des personnalités qui apparaissent sur scène. Les sénateurs, eux, ne sont jamais autorisés à se produire. Une limite est fixée par César dans le statut des personnes qu'il est possible d'exhiber publiquement. Soucieux soit d'une législation antérieure, soit de la dignité de cet ordre, bien supérieure à celle des chevaliers, il ne franchit pas ce pas.

44 Littéralement, « il l'interdit » (*ἐκωλύθη*) à Sepinus et « ne le voulut jamais » en ce qui concerne les sénateurs en général (*ἀπηύξατο...μήποτε*).

45 L'adverbe traduit ici le double *καί*.

Néanmoins, pour répondre à l'aspiration des élites à participer aux spectacles, il reprend l'expérience syllanienne des Jeux Troyens. Suétone et Dion Cassius évoquent ces jeux équestres qu'ils qualifient tous deux de « *Troia* » et auxquels participent les enfants de l'aristocratie, mais le premier ne précise pas le statut des enfants et le second ajoute que des courses de chars opposèrent également de « jeunes hommes du même rang » (*οἱ νεανίσκοι οἱ ὁμότιμοι*). Si l'aristocratie sénatoriale ne participe pas aux combats de gladiateurs, elle participe donc aux *ludi circenses*. Enfin, les élites grecques d'Asie et de Bithynie participent également à des spectacles de pyrrhique, danse militaire d'origine grecque et de tradition aristocratique⁴⁶. Dans l'ensemble, ces jeux se caractérisent donc par une participation importante des élites de tout l'empire aux manifestations spectaculaires, ce qui est une nouveauté à Rome.

Deux points méritent encore d'être soulignés. On ne peut tout d'abord pas négliger les procédés mis en œuvre par les deux auteurs pour souligner l'ampleur de ces jeux ; Dion Cassius, pour évoquer la diversité des lieux où César organise des combats singuliers, a recouru à la locution « μέν...δέ » qui sert l'amplification et Suétone joue sur l'accumulation des lieux et des types de spectacles. Les deux auteurs évoquent également les constructions réalisées pour ces spectacles dans une logique de surenchère héritée des dernières décennies de la République⁴⁷. La construction d'une véritable « arène aquatique » pour accueillir la naumachie, évoquée par Dion Cassius, s'inscrit dans cette logique ; plutôt que de se plier à la nature en donnant sa naumachie dans un espace naturel adapté, César réalise le tour de force de faire reconstituer le milieu adapté à la performance qu'il souhaite donner, dans un espace qui n'a vocation qu'à accueillir cette performance ainsi que le public. La démarche symbolique est particulièrement forte puisque César contraint les éléments au lieu de s'y plier⁴⁸. Enfin Suétone insiste sur l'audience exceptionnelle de ces spectacles qui attirèrent plus de monde que ne pouvait en loger l'*Urbs*⁴⁹. Les jeux de César s'inscrivent donc dans un processus de surenchère de la démarche évergétique initié par les magistrats de la fin de la République romaine. César doit se placer au-dessus de ses prédécesseurs, notamment Pompée qui avait organisé des jeux tout à fait exceptionnels pour l'inauguration de son théâtre en 55 av. J.-C., en donnant à ses jeux un caractère inouï. Suétone et Dion Cassius insistent bien sur cette dimension : ce que César offre à voir au peuple romain c'est du « jamais vu », comme

46 CECCARELLI 1998.

47 DUPONT 1985, 61 ; SUSPENE 2004, 330-331. Pour l'exemple de M. Scaurus, cf. CIC., *Off.*, II, 57; *Sest.*, 115 ; VAL. MAX., II, 4, 6-7.

48 LIBERATI 1996b.

49 SUET., *Iul.*, 39, 7.

par exemple la girafe que Dion Cassius appelle le « caméléopard » et que César aurait été le premier à produire dans des spectacles à Rome⁵⁰. Or, l'exhibition des chevaliers dans les spectacles de César est précisément exceptionnelle parce qu'il s'agit d'un phénomène nouveau qui ne s'est jamais vu.

Enfin, il convient d'évoquer un extrait de Suétone relatif aux jeux que donna César peu avant son triomphe, en mémoire de sa fille Julie⁵¹. Si aucun sénateur ni aucun chevalier ne participe à ces jeux, Suétone souligne un aspect surprenant dans la préparation de ces spectacles :

Munus populo epulumque pronuntiauit in filiae memoriam, quod ante eum nemo. quorum ut quam maxima expectatio esset, ea quae ad epulum pertinerent, quamuis macellaris ablocata, etiam domesticatim apparabat. 4 Gladiatores notos, sicubi infestis spectatoribus dimicarent, ui rapiendos reseruandosque mandabat. Tirones neque in ludo neque per lanistas, sed in domibus per equites Romanos atque etiam per senatores armorum peritos erudiebat, precibus enitens, quod epistulis eius ostenditur, ut disciplinam singulorum suscipere ipsique dictata exercentibus darent.

« Il promet au peuple un combat de gladiateurs et un festin en mémoire de sa fille, ce que personne n'avait fait avant lui. Pour donner à ces réjouissances le plus d'attrait possible, quoiqu'il eût confié à des traiteurs le soin du festin, il le faisait aussi préparer par des maisons particulières. Partout où des gladiateurs fameux combattaient devant un public hostile, on devait, sur son ordre, les enlever de force et les lui réserver. Quant aux apprentis-gladiateurs, il les faisait former non pas dans une école ni par un maître d'escrime, mais dans des maisons privées, par des chevaliers romains et même des sénateurs habiles dans cet art, qu'il conjurait, – ses lettres en font foi –, de se mettre à les instruire un par un et de diriger eux-mêmes leurs exercices. »

Il n'existe pas d'autre témoignage évoquant ainsi la formation de gladiateurs par des membres des ordres supérieurs, la profession de laniste étant par ailleurs assez dépréciée⁵². Cette anecdote surprenante met en évidence un lien éventuel entre ces élites et le monde des spectacles. Elle suppose également que ces individus disposent des compétences et des infrastructures nécessaires à la formation des gladiateurs. Les sénateurs ont normalement reçu une formation militaire au début de leur carrière. Cela peut également être le cas des chevaliers. Les logiques du combat spectaculaire et de l'affrontement militaire sont-elles pour autant identiques ? On peut imaginer qu'à l'époque de César elles soient encore relativement proches. En effet, la professionnalisation de la gladiature est encore limitée⁵³ et le développement de techniques et d'armements spécifiques répondant aux goûts d'un public de

⁵⁰ DION CASS., XLIII, 23.

⁵¹ SUET., *Iul.*, 26, 3-4.

⁵² Ils apparaissent notamment dans la Table d'Héraclée (*CIL*, 1², 593, l. 123) parmi les individus qui ne peuvent accéder à l'ordre des décurions. Bur souligne cependant qu'ils n'apparaissent pas sur les autres « catalogues d'infâmes » et leur suppose de manière convaincante une infamie limitée (BUR 2013, 722).

⁵³ Dion Cassius et Suétone évoquent, à propos des combats du triomphe quelques jours plus tard, essentiellement des prisonniers.

plus en plus exigeant n'est pas encore d'actualité⁵⁴. Les élites de la République sont encore principalement des élites militaires et la formation au combat singulier est indéniablement une pratique aristocratique. Il reste cependant étonnant que des individus de ce rang acceptent de former des gladiateurs et d'endosser le rôle de lanistes. Autre élément remarquable, Suétone précise la motivation à l'origine de la démarche de César ; il s'agit de « donner à ces réjouissances le plus d'attrait possible » (*maxima expectatio*). Cela sous-entend donc que la participation des élites à la formation des gladiateurs exhibés donne un attrait supplémentaire à ces exhibitions et qu'il y aurait une attente, voire une demande, du public en ce sens. De deux choses l'une : ou bien le gain d'intérêt est acquis par l'excellence de la formation octroyée par ces élites et donc par l'excellence des performances qui en découlent, ou bien il est acquis par la renommée de ces individus qui participent de manière indirecte aux spectacles. Ainsi, le public n'a pas l'occasion de voir tel ou tel sénateur combattre publiquement mais il peut apprécier les performances de celui qui fut formé par tel ou tel personnage important. En ce sens, l'épisode préparerait l'étape suivante, franchie à l'occasion du triomphe.

On devine donc, avec les spectacles de César et ces premières apparitions des élites dans les spectacles, à la fois une aspiration de la part de ces élites à se produire et une volonté de la part du gouvernant qui organise ces spectacles de répondre à une demande du public. Mais on perçoit également la nécessaire retenue et les limites qui pèsent sur ces différents acteurs. Qu'il s'agisse d'interdits juridiques, de normes sociales ou de valeurs morales, ces limites transparaissent en miroir à travers le caractère exceptionnel, anormal et scandaleux de ces pratiques. Elles se traduisent dans le comportement apparemment contradictoire des acteurs comme Laberius, mais surtout César qui autorise et probablement encourage la participation des chevaliers aux spectacles mais n'autorise pas celle des sénateurs. Le fait que César ne lève pas l'interdit social, moral ou juridique qui pèse sur les sénateurs, alors qu'il l'a vraisemblablement fait pour les chevaliers, révèle le poids de cet interdit sur les pratiques romaines et les contraintes sociales ou juridiques qui s'exercent sur le dictateur. Ce dernier ne peut pas tout faire.

54 TEYSSIER 2009, 70.

III. Le règne d'Auguste : des pratiques qui se multiplient

A) Un effort de législation inefficace ?

César crée tout de même un précédent que son successeur pourra légitimement réitérer. Assez logiquement, il faut attendre la victoire d'Octavien pour retrouver des jeux de l'envergure de ceux du triomphe de César et pour que le nouveau maître de Rome ait l'occasion d'innover en terme de spectacles. Néanmoins, dès la période triumvirale, Octavien et Agrippa exploitent les spectacles pour consolider leur influence à Rome. Parmi ces spectacles, la récurrence des Jeux Troyens atteste le succès de cette nouvelle tradition : Suétone nous dit qu'Auguste fit « souvent donner des Jeux Troyens »⁵⁵, ce qui est confirmé par Dion Cassius qui évoque cinq ou six éditions de ces jeux pour une période allant de 40 av. J.-C. à 2 ap. J.-C.⁵⁶. Deux éditions sont données par Agrippa avant la victoire d'Octavien, l'une pendant sa préture de 40 av. J.-C. dans le cadre des Jeux Apollinaires⁵⁷, l'autre pendant son édilité de 33 av. J.-C.⁵⁸. Il est ensuite question d'une « Τροία » qui aurait eu lieu le 18 août au cours des jeux pour la consécration du temple du *divus Iulius*⁵⁹, présidés et vraisemblablement donnés par Octavien, dans le contexte de son triple triomphe.

Le doute sur le nombre d'éditions réside dans une référence incertaine : Dion Cassius évoque une « course » (*ἵπποδρομίαν*) à laquelle auraient participé les enfants de la noblesse, à l'occasion de Jeux donnés par Octavien et Agrippa en 28 av. J.-C. en l'honneur de la bataille d'Actium⁶⁰. Il est difficile de ne pas identifier cette « course » avec des Jeux Troyens, même si l'expression n'est pas strictement employée ; Dion Cassius et Plutarque utilisent à plusieurs reprises le terme *ἵπποδρομία* pour qualifier les Jeux Troyens (ils parlent littéralement d'une « course appelée Troie »)⁶¹. Cependant, Dion Cassius précise que la « course » de 28 av. J.-C. fut accomplie par des enfants et des adultes de l'aristocratie (*διὰ τῶν παίδων καὶ διὰ τῶν ἀνδρῶν τῶν εὐγενῶν*). Or, on l'a vu, les Jeux Troyens sont normalement réservés aux enfants de la noblesse. Et en même temps, Dion Cassius précise également dans l'extrait relatif à la consécration du temple du *Divus Iulius*, juste après avoir mentionné la course troyenne des

55 SUET., *Aug.*, 43, 5.

56 DION CASS., XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43 ; LI, 22, 4 ; LIII, 1, 4 ; LIV, 26 ; LV, 10, 11.

57 DION CASS., XLVIII, 20, 1-2.

58 DION CASS., XLIX, 43.

59 DION CASS., LI, 22, 4.

60 DION CASS., LIII, 1, 4.

61 PLUT., *Cato Mi.*, III : *ἵπποδρομίαν ἣν καλοῦσι Τροίαν* ; DION CASS., XLIII, 23 : *ἵππασίαν τὴν Τροίαν καλουμένην* ; DION CASS., XLVIII, 20, 2 : *ἵπποδρομίαν τῇ τε Τροία καλουμένην*. Attention cependant, le terme peut également désigner les jeux du cirque en général (DION CASS., XLIII, 33, 4 : *Ἀπολλωνίων ἵπποδρομία*).

enfants, que « les adultes du même rang » (*ἄνδρες τε ἐκ τῶν ὁμοίων*) luttèrent également dans des course à cheval et de chars. La similitude entre les deux passages est renforcée par la mention de combats de gladiateurs mettant aux prises des captifs et par l'évocation de la maladie d'Auguste qui fut dans les deux cas remplacé par Agrippa. Le parallèle est troublant au point que l'on est tenté de suspecter des confusions de la part de l'auteur entre les spectacles donnés dans le cadre des célébrations triomphales de l'été 29 et ceux des jeux qui auraient été célébrés en 28, à une date inconnue, et qui selon Dion Cassius auraient eu une périodicité de cinq ans, mais dont on ne trouve pas d'autre attestation. On ne peut cependant pas en conclure que les deux passages décrivent les mêmes jeux, puisque les natures des deux célébrations sont strictement définies et distinguées.

Le parallèle renforce néanmoins l'idée que nous avons bien à faire, dans le passage relatif aux jeux en l'honneur d'Actium, à une course troyenne, soit que celle-ci ait été exceptionnellement ouverte aux adultes de l'aristocratie, soit que Dion Cassius évoque de manière indistincte, sous l'appellation *ἵπποδρομία*, des courses de natures différentes s'étant déroulées lors des mêmes jeux : une course troyenne et des courses destinées aux adultes. On rappelle que le même programme est décrit par Dion Cassius pour le triomphe de César⁶². Dion Cassius mentionne encore une édition présidée par Auguste dans le cadre de l'inauguration du théâtre de Marcellus en 13 av. J.-C.⁶³, et une édition présidée par Caius et Lucius dans le cadre de la dédicace du temple de Mars *Ultror*⁶⁴.

Avant la prise de pouvoir d'Octavien et en dehors de ces jeux spécifiques, deux autres épisodes rapportés par Dion Cassius méritent attention. L'auteur évoque très brièvement la participation de chevaliers à des chasses données lors des Jeux Apollinaires de « l'année précédente »⁶⁵, expression qui semble, étant donnés les événements racontés par l'auteur dans ce passage, faire référence à l'année 41 av. J.-C. Cependant Dion Cassius se trouve alors à la fin de son récit pour l'année 40 av. J.-C. et Georges Ville a émis l'hypothèse d'une confusion de sa part⁶⁶ ; la participation des chevaliers est présentée comme tout à fait exceptionnelle, or Dion Cassius a déjà évoqué un peu plus tôt les Jeux Apollinaires d'envergure donnés par Agrippa en 40 av. J.-C. et dont le contexte conviendrait mieux à ce type d'exhibition. Ville reconnaît lui-même que cet éventuel décalage reste très hypothétique. Il semble en tout cas que le phénomène d'exhibition des chevaliers dans des combats de

62 DION CASS., XLIII, 23, 6.

63 DION CASS., LIV, 26.

64 DION CASS., LV, 10, 11.

65 DION CASS., XLVIII, 33, 4.

66 VILLE, 1989, 108.

gladiateurs se reproduise quelques années après la mort de César.

La frontière morale et juridique entre exhibition publique des chevaliers et exhibition publique des sénateurs semble ainsi se renforcer à l'époque triumvirale puisque, en 38 av. J.-C., une mesure aurait été prise pour empêcher les sénateurs de se produire comme gladiateurs. L'anecdote rapportée par Dion Cassius est intéressante bien que sommaire⁶⁷. Celui-ci explique qu'un membre du Sénat aurait souhaité combattre en combat singulier (*ἕτερος ἐς τὸ βουλευτικὸν ἐσγραφεῖς μονομαχεῖν ἠθέλησε*) mais qu'il en fut « empêché » (*ἐκωλύθη*) et qu'en conséquence « on interdit à tout sénateur d'être gladiateur » (*προσαπηγορεύθη μήτε βουλευτὴν μονομαχεῖν*). La personne ou institution à l'origine de ces deux actions impérieuses n'est pas précisée mais il s'agit vraisemblablement du Sénat⁶⁸. Le rôle moteur des élites dans ce phénomène est en tout cas, ici aussi, souligné par la volonté manifeste de certains individus de participer aux spectacles. C'est également la première attestation connue d'une mesure juridique adoptée pour interdire aux sénateurs de combattre comme gladiateurs (*μονομαχεῖν*). Notons enfin que, pour la plupart des commentateurs, *ἕτερος* ne fait pas simplement référence à un individu indéterminé mais évoquerait précisément un autre « παῖς » ; c'est en effet le terme employé par Dion Cassius au début de sa phrase pour évoquer le cas d'un jeune questeur qui entra le lendemain de son élection dans la classe des *Iuvenes* (*ἐφήβους ἐσῆλθε*)⁶⁹. Étant donné le contexte, on considère cependant que le terme *παῖς* est utilisé pour renforcer l'idée de jeunesse d'individus qui sont vraisemblablement des *adulescentes* et non des enfants. Les deux épisodes apparemment sans lien sont évoqués ensemble en raison de leur caractère scandaleux et contraire aux normes et parce que ces « infractions » semblent, dans les deux cas, attribuées à de jeunes gens. C'est un aspect important sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Malgré cette mesure, Dion Cassius évoque la participation d'un sénateur du nom de Quintus Vitellius aux combats de gladiateurs qui eurent lieu dix ans plus tard lors de la consécration du temple du *divus Iulius*⁷⁰. On retrouve le verbe *μονομαχέω* qui signifie littéralement combattre en combat singulier et qui est fréquemment utilisé par cet auteur et par d'autres pour désigner l'activité du gladiateur⁷¹. Il a cependant ici une importance spécifique

67 DION CASS., XLVIII, 43, 3.

68 DEMOUGIN 1988, 569.

69 MALAVOLTA 1978, 355 ; LEVICK 1983, 106 ; LEBEK 1990, 44 ; RICCI, 2006, 110 et 112 ; BUR 2013, 642.

70 DION CASS., LI, 22, 4.

71 Plus précisément, la racine *μονομα-* apparaît soixante-six fois dans l'œuvre de Dion Cassius selon une recherche lexicale dans le TLG, soit pour le verbe *μονομαχέω* « combattre en combat singulier », soit pour le nom *μονομαχία* « le combat singulier », soit pour le nom *μόνομαχος* « celui qui se bat en combat singulier », et

car il permet de distinguer la performance de Quintus Vitellius de celle des prisonniers de guerre daces et suèves qui « combattent en masse » (*ἄθροοι πρὸς ἀλλήλους Δακοί τε καὶ Σουήβοι ἐμαχέσαντο*)⁷². Pour Georges Ville, il faut bien distinguer les deux parties de ce *munus*, et voir dans la seconde un appendice de la *venatio*⁷³. Ces spectacles ont l'envergure de ceux du triomphe de César et on retrouve dans leur description des traits qui avaient caractérisé ces derniers, comme l'exposition d'animaux inédits avec cette fois un hippopotame, la diversité des jeux et, surtout, une participation importante de l'aristocratie que ce soit dans les *munera* ou dans les *ludi circenses*. C'est dans ce contexte tout à fait exceptionnel qu'un sénateur se produit pour la première fois dans des spectacles de gladiateurs.

Les épisodes de ce genre se multiplient ensuite pendant le règne d'Auguste, même si le cas du sénateur Quintus Vitellius reste isolé. Les élites qui se produisent sont essentiellement des chevaliers et des femmes dont le statut reste à déterminer. Par ailleurs, ces épisodes se produisent toujours dans des jeux donnés par des membres de la famille impériale ou par des individus liés à celle-ci. Enfin, il ne s'agit plus de combat de gladiateur mais de théâtre. Ainsi Dion Cassius rapporte que, dès 28 av. J.-C., Auguste permet (*διδούς*) à son neveu et gendre M. Claudius Marcellus, de « produire sur la scène comme danseur » (*ὀρχηστήν...ὀρχήστραν ἐσαγαγεῖν*), à l'occasion des jeux de son édilité, un « chevalier » (*ἰππέα*) et une « femme illustre » (*γυναῖκά τε ἐπιφανῆ*)⁷⁴. L'épisode, présenté comme exceptionnel, n'est probablement pas isolé puisque l'auteur évoque plus loin une mesure prise par Auguste en 22 av. J.-C. pour interdire ce type d'exhibition publique :

Ἐπειδὴ τε καὶ ἰππῆς καὶ γυναῖκες ἐπιφανεῖς ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ καὶ τότε γε ἐπεδείξαντο, ἀπηγόρευσεν οὐχ ὅτι τοῖς παισὶ τῶν βουλευτῶν, ὅπερ πρὶν ἐκεκώλυτο, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἐγγόνοις, τοῖς γε ἐν τῇ ἰππάδι δῆλον ὅτι ἐξεταζόμενοι, μηδὲν ἔτι τοιοῦτο δρᾶν.

« Des chevaliers et des femmes nobles se livrant encore alors en spectacle sur l'orchestre, il défendit, non seulement aux enfants de sénateurs, ce qui était déjà interdit auparavant, mais aussi à leurs descendants, et aux citoyens de l'ordre équestre, de rien faire désormais de pareil. »⁷⁵

L'expression utilisée par Dion Cassius, « *καὶ ἰππῆς καὶ γυναῖκες ἐπιφανεῖς ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ καὶ τότε γε ἐπεδείξαντο* », est tout à fait semblable à celle qu'il utilise à propos de l'édilité de Marcellus, si ce n'est que les chevaliers et les femmes sont ici à la fois le sujet et

dans quatre cas seulement le contexte n'est pas celui de *munera*. Sur le vocabulaire de la gladiature dans l'Orient romain, voir ROBERT 1940, 19-31.

72 DION CASS., LI, 22, 6.

73 VILLE, 1981, 99.

74 DION CASS., LIII, 31, 3.

75 DION CASS., LIV, 2, 5.

l'objet du verbe *ἐπιδείκνυμι* employé au moyen. Ils prennent donc un rôle actif dans le processus qu'ils n'avaient pas dans l'épisode précédent. Il est également intéressant de noter que pour la première fois l'existence d'un interdit juridique antérieur (sans précision) est évoqué (*ὄπερ ποῦ καὶ πρὶν ἐκεκόλυτο*), avec l'idée d'un renforcement et d'une extension de cette législation. En 22 av. J.-C. et depuis une date indéterminée, la scène romaine était donc interdite aux sénateurs et à leurs enfants mais pas aux chevaliers. L'extension de l'interdit fait cependant débat : Arnaud Suspène souligne que si l'on suit le texte édité par J. Reiske⁷⁶ et repris par U. P. Boissevain et la plupart des éditeurs, notamment E. Cary, *τοῖς γε ἐν τῇ ἰππάδι*, il faut comprendre que l'interdit est étendu aux petits-fils de sénateurs s'ils sont chevaliers. Cependant si l'on s'en tient, comme P. A. Brunt suivi par B. Levick, C. Ricci et J.-L. Ferrary, à la leçon des manuscrits, *τοῖς τε ἐν τῇ ἰππάδι*⁷⁷, l'interdit s'applique aux petits-fils de sénateurs et aux chevaliers en général, ce qui semble plus cohérent avec les attendus exposés par Dion Cassius où sont mentionnés de simples chevaliers⁷⁸.

Pourtant, selon Suétone cette fois, en 16 av. J.-C., c'est L. Domitius Ahenobarbus, également membre de la famille impériale par son mariage avec Antonia Maior en 36 av. J.-C. et dont Suétone nous rappelle qu'il fut l'exécuteur testamentaire d'Auguste, qui, à l'occasion de son consulat, « produisit sur la scène comme acteurs de mimes (littéralement « pour jouer des mimes »), des chevaliers romains et des matrones »⁷⁹. L'expression latine *equites R. matronasque ad agendum mimum produxit in scaenam* fait écho à la formule grecque employée par Dion Cassius pour l'épisode de l'édilité de Marcellus ; les chevaliers et les matrones se retrouvent de nouveau dans la situation passive « d'être produits sur scène ». La proximité des formules suggère que les deux auteurs considèrent là des épisodes comparables, ce qui permet de supposer certaines correspondances entre le vocabulaire grec et le vocabulaire latin utilisé ; si *ὄρχηστρα* désigne très certainement la « scène », on peut également se demander si *ὄρχηστής* ne désigne pas « l'acteur » en général plutôt que le « danseur »⁸⁰.

C'est encore cette formule que l'on retrouve chez Dion Cassius à propos de jeux donnés cette fois par le « danseur » (*ὄρχηστής*) Pylade, le grand pantomime impérial dont l'activité sous Auguste est par ailleurs bien attestée par les sources :

76 STURZ 1824, 248-249.

77 LEVICK 1983, 105 ; RICCI 2006, 112 ; FERRARY 2010, 342 n. 101.

78 LEVICK 1983, 106 ; SUSPENE 2004, 343 ; RICCI 2006, 112 ; FERRARY 2010, 342 n. 101 ; BUR 2013, 642.

79 SUET., *Ner.*, IV, 2-3.

80 Le terme est en tout cas fréquemment employé comme synonyme de pantomime. Voir chapitre 3.

Ἐποίησε μὲν οὖν καὶ ὁ Πυλάδης ὁ ὀρχηστὴς πανήγυρὸν τινα, οὐκ αὐτὸς χειρουργήσας ἅτε καὶ ὑπεργήρως ὄν, ἀλλὰ τῇ τε σκευῇ τῇ ἀρχικῇ καὶ τοῖς ἀναλώμασιν, ἐποίησε δὲ καὶ Κύντος Κρισπίνος στρατηγός. Λέγω δὲ οὐ τοῦτο ἀλλ' ὅτι ἄνδρες τε ἰππῆς καὶ γυναῖκες οὐκ ἀφανεῖς ἐς τὴν ὀρχήστραν ἐπ' αὐτοῦ ἐσήχθησαν. Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐν οὐδενὶ λόγῳ ὁ Αὐγουστος ἐτίθετο [...].

« En outre, le danseur Pylade donna des jeux dans lesquels il ne figura pas lui-même, à cause de son extrême vieillesse, mais dont il fit les principaux apprêts et la dépense. Ce fut le préteur Q. Crispinus qui les célébra. Je ne parlerais pas de ce fait si des chevaliers et des femmes de distinction n'eussent été alors introduits sur l'orchestre. Auguste ne tenait aucun compte de tout cela [...]. »⁸¹

On retrouve le verbe *εἰσάγω* déjà utilisé pour l'anecdote de l'édilité de Marcellus, toujours en corrélation avec *ὀρχήστρα*, mais ici au passif ; la formule est inversée, « femmes » et « chevaliers » se retrouvant sujets. La passivité de ces individus dans le phénomène en est accrue. Si Pylade fait partie des acteurs romains les mieux documentés (avec Q. Roscius le client de Cicéron et Volumnia Cytheris l'amante de Marc Antoine), ses relations avec Auguste et le pouvoir impérial sont ambiguës et méritent d'être examinées de plus près.

Considéré par de nombreuses sources comme l'introducteur de la pantomime à Rome, il semble qu'il ait en tout cas largement participé à définir et codifier ce genre à partir de pratiques antérieures et, surtout, à établir son succès⁸². Originaire de Cilicie, il fut très probablement affranchi d'Auguste⁸³. En effet, son activité à la cour est attestée par Macrobe⁸⁴ et l'implantation de la pantomime à Rome, sous le règne d'Auguste⁸⁵, semble s'être faite avec l'approbation, voire l'appui officiel de l'empereur ; Tacite insiste sur le rôle tenu par Mécène dont Bathyllus, pantomime rival de Pylade, était l'affranchi et le favori⁸⁶. Or, on sait l'influence de Mécène dans le développement des arts et de la littérature augustéenne. La pantomime traitant de sujets mythologiques⁸⁷, elle était un outil efficace d'exaltation du nouveau régime et de ses valeurs, au même titre que l'*Énéide*, et plus encore même, si l'on considère les succès rapides de cet art et sa capacité de diffusion dans tout l'empire, par le biais des tournées qu'attestent les sources épigraphiques⁸⁸. Marie-Hélène Garelli⁸⁹ a montré que le développement de la pantomime sous le règne d'Auguste s'inscrivait dans la politique

81 DION CASS., LV, 10, 11.

82 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; ATHEN., I, 20 D/E ; HIER., *Chron. D'Eus.*, 1995 ; ZOS., I, 6, 1 ; *Suidae Lexicon*, « Πυλάδης » ; « Ὀρχηστὴς παντόμιμος ».

83 On connaît notamment trois affranchis d'un C. Iulius Pylades (*CIL*, VI, 4418 ; 10128).

84 MACR., *Sat.*, II, 7, 12-19.

85 LUC., *Salt.* 34.

86 TAC., *An.*, I, 54, 2.

87 LUC., *Salt.*, 38-60.

88 *AE*, 1953, 188 ; 1994, 142. Pylade lui-même se produit à Pompéi (*CIL*, X, 1074d).

89 GARELLI 2007, 168-177.

augustéenne des spectacles qui passent par une multiplication des jeux⁹⁰, la construction d'édifices destinés à recevoir les représentations théâtrales (le théâtre de *Balbus* et le théâtre de *Marcellus*) et l'intérêt affiché de l'empereur pour ces spectacles.

Phénomène nouveau au théâtre, mais déjà bien attesté au cirque, les rivalités entre ces nouvelles « vedettes » de la scène que sont les pantomimes provoquent des affrontements entre supporters⁹¹. Suétone explique ainsi que Pylade aurait été exilé par Auguste en raison des troubles qu'il aurait provoqués⁹². Mais, selon Dion Cassius, l'empereur aurait finalement rappelé l'acteur pour apaiser les mécontentements que suscitaient ses réformes⁹³. On entrevoit ici l'importance politique prêtée à cet individu par les auteurs anciens, également illustrée par une anecdote peu vraisemblable mais qui témoigne de la façon dont ces auteurs ont pu effectivement concevoir la politique des spectacles d'Auguste et le rôle éventuel de Pylade : Auguste lui ayant reproché les troubles provoqués par sa rivalité avec Bathyllus, l'acteur aurait répondu avec impertinence, « il est de ton intérêt, César, que le peuple passe son temps à s'occuper de nous », selon Dion Cassius, et « tu es ingrat, ô roi, laisse-les s'occuper de nous », selon Macrobie, l'idée étant que le peuple, occupé par sa passion pour les spectacles et son activité partisane, délaisse les affaires politiques qui ne le concernent plus. Cela correspond bien à l'explication de Dion Cassius selon laquelle Auguste aurait rappelé l'acteur pour faire oublier ses réformes impopulaires. On retrouve le thème de la célèbre maxime *panem et circenses* de Juvénal qui a parfois été sur-interprétée et à laquelle P. Veyne a redonné sa mesure⁹⁴. Quel qu'en soit le but, cependant, il est indéniable qu'Auguste a mené une politique de développement et d'organisation des spectacles, dans laquelle la création de la pantomime et son créateur avaient une place importante.

Il est tout à fait exceptionnel de voir un acteur en position d'éditeur de jeux⁹⁵, qui plus est de jeux où sont exposés des femmes nobles et des chevaliers. L'épisode est transgressif à plusieurs égards. Il y a d'abord transgression car un acteur s'arroge une

90 SUET., *Aug.*, 43-46.

91 TAC., *An.*, I, 54, 2 ; DION CASS., LIV, 17, 3 ; MACR., *Sat.*, II, 7, 12-19.

92 SUET., *Aug.*, 45.

93 DION CASS., LIV, 13, 3.

94 VEYNE 1976.

95 M. A. Cavallaro souligne que le grec *εποίησε* utilisé par Dion Cassius traduit précisément le latin *fecit* qui, dans le contexte des spectacles, prend une valeur technique et évoque spécifiquement l'édition de jeux (CAVALLARO 1984, 39-40, n. 25). C'est en tout cas en ce sens qu'Auguste l'utilise dans ses *Res Gestae* (22). Un épisode similaire semble se produire en 12 ap. J.-C. (DION CASS., LVI, 27, 4). Il est cette fois question de jeux donnés par les pantomimes et les auriges du cirque, mais en dehors des jeux traditionnels (*πανήγυρις ἔξω τῶν νενομισμένων*). Toujours selon Dion Cassius, les « hommes de la scène » (*ὀρχήστρας ἄνδρες*) donnèrent des jeux en l'honneur de Caligula et Drusilla en 40 ap. J.-C. (DION CASS., LIX, 24, 7) et en 44 ap. J.-C. les acteurs (*σκηνην τεχνῖται*) furent encore une fois autorisés, après délibération du Sénat, à donner des jeux pour célébrer le retour de l'empereur de Bretagne (DION CASS., LX, 23, 6).

prérogative du préteur, en donnant des jeux publics⁹⁶. C'est d'ailleurs en fait le préteur Quinctius Crispinus qui « célèbre » ces jeux afin de préserver leur légalité formelle⁹⁷. Cela signifie qu'il s'agit bien de jeux publics et non de jeux privés, que Pylade dispose de moyens financiers qui n'ont rien à envier à ceux d'un magistrat romain et qu'il entend le montrer en se positionnant en évergète. La transgression repose ensuite sur le fait d'exposer des chevaliers sur scène, puisqu'une interdiction officielle a été adoptée en 22 av. J.-C. Enfin, elle est aggravée par le fait que, jusqu'à présent, les exhibitions de ce type se signalaient par leur caractère exceptionnel et, comme telles, étaient toujours le fait d'un membre de la famille impériale. L'importance prise par Pylade à travers cet épisode est donc considérable et littéralement scandaleuse ; il s'y produit un véritable retournement de l'ordre social avec un acteur qui ne monte pas sur scène mais se positionne en éditeur et des élites qui se déshonorent en prenant son rôle. La remarque selon laquelle « Auguste ne tenait aucun compte de tout cela » exprime bien la désapprobation de Dion Cassius qui semble estimer qu'Auguste ne tient pas son rôle en laissant cet individu contrevenir à la loi, aux normes sociales et surtout mettre en cause le bon ordre de la société romaine.

M. Claudius Marcellus, L. Domitius Ahenobarbus et Pylade, en raison de leurs liens de nature très différente avec la famille impériale, ont donc la possibilité de donner des jeux dont le caractère exceptionnel est mis en évidence par la mention de ces exhibitions inhabituelles et contraires aux normes sociales, voire à la loi. Leur position influente leur permet de contourner les normes et la législation qui s'est pourtant renforcée et étendue aux chevaliers en 22 av. J.-C. C'est également lors de jeux exceptionnels en l'honneur de Germanicus et de son frère Tiberius Claudius, en 8 ap. J.-C., que, selon un passage de Dion Cassius rapporté par Xiphilin, un chevalier aurait participé à des chasses dans le cirque⁹⁸. Le passage est obscur et apporte assez peu d'informations si ce n'est qu'il précise que le chevalier était autrefois connu pour sa richesse sans qu'on puisse déterminer le sens de cette précision. Les premières décennies du règne d'Auguste sont donc marquées par une volonté croissante des élites de se produire dans les spectacles et des éditeurs de jeux à exhiber ces

96 DION CASS., LIV, 2, 5.

97 Dion Cassius écrit, vraisemblablement par erreur, *Κύντιος* au lieu de *Κύντιος*. T. Quinctius Valerianus fut consul suffect en 2 ap. J.-C. Cf. *PIR* III, p. 122, n° 38. Le verbe utilisé est encore une fois *ποιέω* sous la même forme qu'au début de la phrase avec cette fois Crispinus comme sujet, ce qui rend le discours quelque peu confus. Les deux individus ont-ils officiellement « donnés » ces jeux comme des collègues, ou bien la fonction de Crispinus a-t-elle servi de « vitrine officielle et légale » pour l'activité du pantomime qui est largement détaillée par Dion Cassius ? D'après la description de Dion (*ἀλλὰ τῇ τε σκευῇ τῇ ἀρχικῇ καὶ τοῖς ἀναλώμασιν*), non seulement Pylade semble prendre en charge le coût de ces jeux mais il paraît également occuper une position officielle d'éditeur de jeux.

98 DION CASS., LV, 33, 4.

individus, de même que par une multiplication de ces pratiques jugées scandaleuses. L'attitude d'Auguste face à ce phénomène est ambivalente ; il semble osciller entre une relative complaisance qui consiste à autoriser certaines exhibitions exceptionnelles et un renforcement de la législation qui devait permettre, dans une certaine mesure, de limiter le phénomène.

B) L'étonnant revirement de 11 ap. J.-C.

Xiphilin, dans son résumé de Dion Cassius, rapporte en revanche un épisode tout à fait surprenant et particulièrement intéressant pour l'année 11 ap. J.-C. Il affirme en effet que les chevaliers auraient eu l'autorisation de se faire gladiateurs (*ίππεῦσιν [...] μονομαχεῖν ἐπετράπη*) en insistant sur le caractère surprenant de cette décision (*ὁ καὶ θαυμάσειεν ἂν τις*)⁹⁹. L'expression signifie littéralement « il fut laissé toute liberté aux chevaliers de combattre » et laisse donc entendre que le fait de combattre comme gladiateur (*μονομαχεῖν*) était auparavant interdit aux chevaliers. Pourtant, si l'on s'en tient à ce que rapporte Dion Cassius, l'interdiction de combattre de 38 av. J.-C. ne concernait que les sénateurs et la législation de 22 av. J.-C. portait uniquement sur la scène théâtrale. On peut imaginer que, dans un cas ou dans l'autre, Dion Cassius n'ait décrit que partiellement les mesures juridiques. Les deux pratiques étant tout aussi infamantes, elles auraient pu être légalement interdites ou ré-interdites¹⁰⁰ aux sénateurs en 38 av. J.-C., puis aux chevaliers à partir de 22 av. J.-C. Pour les uns comme pour les autres, cela signifierait que ces législations auraient été à plusieurs reprises transgressées. Une autre solution serait de supposer qu'une législation ait été prise après 38 av. J.-C. concernant les chevaliers et la gladiature sans que Dion Cassius ne la mentionne. Enfin, il est possible que l'expression vague de Xiphilin ne désigne pas la levée d'un interdit spécifique, comme nous le verrons. L'explication de Dion Cassius, loin de nous aider à trancher, soulève un certain nombre de problèmes qui nous poussent à mener la réflexion plus loin :

[...], καὶ τοῖς ἰππεῦσιν, ὁ καὶ θαυμάσειεν ἂν τις, μονομαχεῖν ἐπετράπη. Αἴτιον δὲ ὅτι ἐν ὀλιγωρία τινὲς τὴν ἀτιμίαν τὴν ἐπ' αὐτῷ ἐπικειμένην ἐποιοῦντο. Ἐπεὶ γὰρ μὴτ' ὄφελός τι τῆς ἀπορρήσεως ἐγένετο καὶ τιμωρίας μείζονος ἄξιοι εἶναι ἐδόκουν, ἢ καὶ ἀποτραπήσασθαι ἐνομίσθησαν, συνεχωρήθη σφίσι τοῦτο ποιεῖν. Καὶ οὕτως ἀντὶ τῆς ἀτιμίας θάνατον ὠφλίσκανον· οὐδὲν γὰρ ἦττον ἐμονομάχουν, καὶ μάλιστα' ὅτι δεινῶς οἱ ἀγῶνες αὐτῶν ἐσπουδάζοντο, ὥστε καὶ τὸν Αὐγουστον τοῖς στρατηγοῖς τοῖς ἀγωνοθετοῦσιν σφας συνθεᾶσθαι.

99 DION CASS., LVI, 25, 7.

100 L'interdit juridique ou social, on l'a vu, était déjà fort sous César.

« [...] et, ce qui pourrait surprendre, les chevaliers eurent la permission de se faire gladiateurs. La cause en est que plusieurs regardaient comme rien l'infamie qui s'attachait à ce métier. Comme les défenses ne servaient à rien, soit que les coupables semblassent mériter un châtiment plus grand, soit que l'on pensât qu'ils s'en détourneraient d'eux-mêmes, on le leur permit. De cette façon, au lieu de l'infamie, c'était la mort qui leur revenait ; car ils n'en combattirent pas moins, surtout en voyant leurs luttes exciter un empressement si vif qu'Auguste lui-même assistait à ce spectacle avec les préteurs chargés de la direction des jeux. »

Dion Cassius avance en fait une série d'arguments dont la corrélation n'est pas évidente et il convient de préciser voire de reprendre la traduction d'Étienne Gros. Dans un premier temps, la cause de cette autorisation surprenante exposée par l'auteur est le peu d'importance que certains chevaliers accordaient à l'« ἀτιμία » qui « s'attachait à cela » (ἀντὶ τῆ ἐπιχειμένην), c'est-à-dire au fait de combattre comme gladiateur. Le terme « ἀτιμία » qui désigne au sens large « le mépris » et, plus précisément, la perte des droits civiques, semble pouvoir traduire de manière assez pertinente plusieurs aspects de la notion d'infamie. Cette première explication de Dion Cassius pose problème. En quoi l'indifférence des chevaliers au blâme social et aux restrictions des droits subjectifs qui en découlent justifie-t-elle qu'on les autorise à combattre en levant un éventuel interdit ?

L'infamie sanctionne, pour tout individu libre, la pratique d'activités jugées dégradantes. Si on peut lui supposer une fonction dissuasive, elle ne constitue en aucun cas un interdit. Contrairement à ce que Ségolène Demougin semble conclure de l'analyse du processus législatif décrit par Dion Cassius, en relation avec celle du sénatus-consulte de Larinum sur lequel nous reviendrons, il n'est pas interdit à un citoyen romain de se faire acteur ou gladiateur¹⁰¹. Cependant, et comme l'a bien montré Clément Bur tout au long de sa thèse, les activités de ce type étant jugées honteuses et indignes d'un homme libre, qui plus est d'un citoyen romain, elles entraînent un blâme social et une défiance vis-à-vis de l'individu qui se déshonore en agissant contre les normes et les valeurs de sa société ; la perte de la respectabilité et de la réputation de l'individu peut être sanctionnée arbitrairement par le censeur qui dégrade socialement l'individu et appose sur ses registres, à côté de son nom, une note justificative mais surtout informative s'adressant plus à la société qu'à l'individu concerné et qui participe à l'humiliation et au déshonneur. Progressivement, à partir du I^{er} siècle av. J.-C., la défiance sociale vis-à-vis de certains individus (notamment les acteurs et les gladiateurs) est également sanctionnée juridiquement par la perte d'un certain nombre de droits. L'individu, s'il est citoyen, est ainsi déclassé, sa citoyenneté est diminuée. Les

101 DEMOUGIN 1988, 572.

conséquences de l'infamie dépendent donc du statut social de l'individu concerné ; un affranchi est ainsi peu affecté par les effets de la pratique d'une activité infâme sur sa réputation et encore moins par ses conséquences juridiques. En revanche, les chevaliers et sénateurs le sont tout particulièrement puisque ils perdent leur réputation, compromettent la dignité propre à leur statut et en perdent vraisemblablement les privilèges¹⁰². Ils perdent en tout cas des droits nécessaires à toute carrière politique à Rome puisqu'ils ne peuvent plus postuler en justice devant le préteur pour autrui, ni exercer une tutelle, ni nommer un représentant dans un procès ou être nommé comme tel ; leur responsabilité juridique est donc extrêmement diminuée et il leur devient difficile de mener la vie publique d'un homme politique, d'assurer les fonctions d'un patron et donc de faire une carrière politique¹⁰³.

L'infamie est donc particulièrement dégradante sur le plan social et politique pour les membres des ordres supérieurs mais elle ne comporte pas en elle-même une interdiction. Pourtant le terme *ἀπόρρησις*, utilisé dans la troisième phrase de notre extrait, signifie bien « l'interdiction », « la défense ». Mais Dion Cassius désigne-t-il par ce terme l'infamie ? La conjonction *ἐπεὶ* donne à la proposition « *μητ' ὄφελός τι τῆς ἀπορρήσεως ἐγγίνετο* », qui signifie littéralement « l'utilité de la défense n'était pas », une valeur causale dont il faut chercher la conséquence dans la proposition principale « *συνεχωρήθη σφίσι τοῦτο ποιεῖν* », « on leur permit de faire cela ». Nous avons donc là l'exposition d'une nouvelle cause du phénomène évoqué en amont. Il est alors difficile de comprendre le lien entre cette affirmation et la phrase précédente qui, on l'a vu, exposait déjà « *αἴτιον δὲ ὅτι* », « la cause de cela ». Y a-t-il équivalence entre le fait que les chevaliers négligent l'infamie et ses conséquences d'une part et l'inutilité des interdictions d'autre part ?

Deux autres propositions relatives viennent rendre encore plus complexe le sens de la troisième phrase : « *καὶ τιμωρίας μείζονος ἄξιοι εἶναι ἐδόκουν* » qui signifie « et on pensait que cela méritait une punition plus forte » et « *ἢ καὶ ἀποτραπήσεσθαι ἐνομίσθησαν* » qui signifie « ou bien qu'ils se détourneraient de cet usage ». Même si ces deux opinions pourraient effectivement constituer des explications possibles, mais cependant contradictoires, à l'inutilité de l'interdit, il n'y a pas vraiment de raison de donner à ces deux propositions à l'indicatif et introduites par *καὶ* et *ἢ καὶ* une valeur explicative et de les faire dépendre de la

102 Lors des opérations de cens, la *lectio senatus* et la *recognitio equitum* avaient spécifiquement pour but d'exclure les individus indignes de ces deux ordres. Par ailleurs, les sources littéraires, comme celles relatives à l'anecdote de Laberius, laissent entendre que cette exclusion était automatiquement sanctionnée par une sorte de consensus social (SEN., *Contr.*, VII, 3, 9 ; MACR., II, 3, 10 ; 7, 3-8). Cependant aucune loi connue ne prescrit une exclusion de l'ordre équestre ou sénatorial pour les sénateurs ou chevaliers qui se seraient produits sur scène ou dans l'arène.

103 WOLF 2008, 538-548. Sur l'infamie voir chapitre 3.

première relative à valeur causale (*μήτ' ὄφελός τι τῆς ἀπορρήσεως ἐγγίγνεται*), comme le fait Étienne Gros. Le balancement grammatical entre « *ἐπεὶ γὰρ* », d'une part, et « *ἢ καὶ* », d'autre part, laisse plutôt penser que les deux premières propositions sont les deux composantes d'une même explication reliées par « *καὶ* » et que la troisième est une seconde explication : « ou bien parce que l'interdiction était inutile et qu'on pensait que cela méritait une peine plus lourde, ou bien parce qu'on pensait qu'ils se détourneraient de cet usage ». Earnest Cary propose quand à lui de mettre sur un pied d'égalité les trois propositions à valeur causale : à la constatation de l'inutilité des interdictions, Dion Cassius ajoute deux opinions publiques contradictoires mais expliquant toutes deux la décision finale : « les coupables semblaient mériter une punition plus grande » et « on pensait qu'ils s'en détourneraient d'eux-mêmes ». Enfin Wolfgang Lebek¹⁰⁴, suivi par Peter Swan¹⁰⁵, propose de modifier la leçon du manuscrit et de remplacer la formule « *ἢ καὶ* » qui introduit la dernière des trois propositions par « *ἢ̃ καὶ* » ce qui a pour effet de changer fortement le sens de cette dernière proposition et de la faire dépendre de la seconde : « Et on pensait que cela méritait une peine plus lourde par laquelle ils se détourneraient de cet usage ».

Dans tous les cas, Dion Cassius semble affirmer que l'interdit ne faisait pas effet parce que les peines prévues en cas d'infraction étaient insuffisantes. L'affirmation du peu d'importance que les chevaliers accordaient à l'infamie dans la phrase précédente constitue donc une prémisse à l'explication de la levée de l'interdit dans cette phrase : l'infamie était négligée par les chevaliers, ce n'était donc pas une peine suffisante pour sanctionner leur infraction de , si bien qu'on préféra lever celui-ci. Les deux dernières propositions de la troisième phrase font l'objet de développements et de précisions dans la phrase suivante : les coupables reçurent effectivement une punition plus grande, puisqu'ils furent « condamnés (*ὄφλισκανον*) à mort plutôt qu'à l'infamie (*ἀντὶ τῆς ἀτιμίας θάνατον*) », et cela parce qu'ils combattirent plus que jamais. Le développement reprend le balancement qui se trouvait dans l'exposition des deux opinions, mais la première est validée, la seconde est réfutée. De fait, les deux opinions s'excluent l'une l'autre car si les chevaliers devaient se détourner de la gladiature ils n'auraient pas besoin d'être punis et c'est parce qu'ils ne s'en détournent pas qu'ils reçoivent la mort. La démonstration de Dion Cassius est tout à fait contestable, la mort n'étant pas la seule issue d'un combat de gladiateurs. Mais ce qui est intéressant, c'est que la sanction jugée trop légère par l'opinion publique et qui est désormais remplacée par la mort semble bien, à la lumière de cette démonstration, n'être rien d'autre que l'infamie.

104 LEBEK 1990, 53.

105 SWAN 2004, 282.

Il semble donc, après lecture attentive de ce passage, que, si la pratique de la gladiature par les chevaliers faisait l'objet d'une interdiction spécifique, la conséquence de la violation de cette interdiction n'était alors « rien d'autre » que l'infamie qui frappait tout citoyen romain s'adonnant à la gladiature. Cette conséquence (dont le contenu exact est loin d'être évident comme nous allons le voir) étant insuffisante tant du point de vue des chevaliers qui souhaitaient combattre et qui lui accordaient peu d'importance que du point de vue de l'opinion qui y voyait une punition trop légère, l'interdiction est inutile puisque qu'elle ne prévoyait pas une peine suffisamment forte pour dissuader les contrevenants et pour les punir à la mesure de leur faute. On comprend ici pourquoi S. Demougin estime que les chevaliers étaient soumis à la même législation que les ingénus en matière d'exhibition dans les spectacles ; ceux-ci ne semblent pas, si on s'en tient à ce que nous dit Dion Cassius, avoir été soumis à d'autres sanctions que l'infamie. C'est également la conclusion à laquelle arrive G. Ville : « L'interdiction n'est sanctionnée que par l'*atimia* ; en réalité tout se passe comme si, à cette date, la participation des chevaliers romains à la gladiature était libre et tombait dans le droit commun : un chevalier devenu gladiateur (et bestiaire) devenait *infamus* et de ce fait perdait son rang. [...] Dès lors, la mesure de 11 n'est rien d'autre que la dispense, bien surprenante, de cette *infamia* au profit des chevaliers romains. »¹⁰⁶

Selon G. Ville, les chevaliers seraient donc, en 11 ap. J.-C., encouragés à combattre comme gladiateurs, puisqu'ils feraient l'objet d'une exception dans une législation qui touche l'ensemble de la société romaine. Ils seraient « autorisés » à exercer une pratique infamante sans subir l'infamie. Cette conclusion est tout à fait surprenante et va à l'encontre de l'explication de Dion Cassius que nous venons de démêler. Mais G. Ville considère que cette explication ne tient pas et n'est qu'une « reconstitution rhétorique » ; lever la seule barrière qui s'oppose à l'engagement des chevaliers dans la gladiature ne peut que favoriser cette pratique et ne peut donc s'expliquer par un souci de la contenir ou de la réprimer plus efficacement. Le discours de Dion Cassius est d'ailleurs contradictoire en ce qu'il explique à la fin du passage que les chevaliers combattirent d'autant plus que leurs performances suscitèrent un intérêt impressionnant (*δεινῶς οἱ ἀγῶνες αὐτῶν ἐσπουδάζοντο*) et notamment celui de l'empereur qui y assista. Comme le remarque G. Ville, on comprend mal pourquoi Auguste assisterait à ces performances s'il avait mené une politique visant à les faire disparaître.

106 VILLE 1981, 257.

Selon G. Ville donc, Auguste aurait décidé d'exempter les chevaliers des conséquences infamantes qui frappaient tout individu se produisant dans les spectacles publics. Cette décision apparaît pour le moins surprenante au vu du développement de la législation mentionnée à plusieurs reprises par Dion Cassius et visant à limiter ce types de pratiques au sein des ordres supérieurs, car elle suppose qu'en 11 ap. J.-C. cette législation n'a pas encore été étendue aux chevaliers en ce qui concerne la gladiature alors qu'elle l'a été en 22 av. J.-C. en ce qui concerne la scène théâtrale. C'est l'hypothèse la plus simple puisqu'elle s'en tient à la lettre à ce que dit Dion Cassius et nous évite les difficultés d'interprétation qui vont suivre. Pour George Ville, il faut s'en tenir aux éléments de législation strictement évoqués par Dion Cassius et considérer que l'interdit de 38 av. J.-C. relatif à la gladiature ne concernait que les sénateurs et que l'interdit de 22 av. J.-C. concernait les chevaliers uniquement pour la scène théâtrale. En 11 ap. J.-C., les chevaliers auraient donc eu interdiction de se produire dans les spectacles du théâtre mais pas dans ceux de l'arène. Les seules conséquences de leur exhibition dans l'arène auraient été à cette date, comme pour tout individu, les conséquences infamantes. Auguste aurait cependant décidé exceptionnellement d'en exempter les chevaliers. Cette décision est justifiée par Dion Cassius par l'insuffisance et l'inutilité de ces conséquences infamantes. Cette interprétation de G. Ville ne paraît cependant pas entièrement satisfaisante, premièrement parce que, on l'a vu, Dion Cassius mentionne bien dans l'extrait concernant l'autorisation de 11 ap. J.-C. des « défenses inutiles » et que l'infamie n'est pas un interdit, deuxièmement parce que l'absence d'une extension de l'interdiction de la gladiature des sénateurs aux chevaliers est difficile à expliquer alors que le même phénomène d'extension avait eu lieu pour la scène en 22 av. J.-C.

Les choses se compliquent si on estime au contraire que l'évocation d'« interdits » (*ἀπορρήσεως*) dans cet extrait de Dion Cassius suppose que l'interdiction de la gladiature aux sénateurs ait été étendue aux chevaliers, car cela pose la question essentielle du contenu de cette interdiction. En effet, on ne peut en aucun cas conclure que les interdits juridiques évoqués par Dion Cassius pour les années 38 et 22 av. J.-C. ne prévoyaient comme « peine », pour ceux qui les enfreindraient, « que l'infamie », comme s'il s'agissait d'un contenu juridique défini. En effet, la notion d'infamie embrasse un vaste champ de significations extrêmement hétérogènes et, avant de pouvoir poursuivre ce développement, il convient de revenir sur cette notion afin de comprendre le contenu éventuel de ces lois adoptées en 38 et 22 av. J.-C.

C) Qu'est-ce que l'infamie en 11 ap. J.-C. et dans quelle mesure affecte-t-elle les « pratiques spectaculaires » des élites ?

Comme on l'a vu dans le chapitre 3, l'historiographie est aujourd'hui revenue de la conception unifiée de l'infamie comme une peine comprenant la restriction d'un certain nombre de droits. Mommsen avait déjà mis en évidence la complexité et la diversité de l'infamie¹⁰⁷, mais il a fallu attendre les travaux récents de J. Wolf¹⁰⁸ et surtout de C. Bur¹⁰⁹ pour dépasser la conception essentiellement juridique et pénale de l'infamie et l'aborder dans sa globalité en s'intéressant non seulement à sa nature, à ses causes, mais aussi à ses procédures et ses conséquences. On ne reprendra pas ici le résumé des travaux de Clément Bur qui a été effectué dans le troisième chapitre. On se contentera de rappeler que l'infamie est à l'origine un jugement moral qui s'inscrit dans les représentations et les mentalités romaines et qui affecte la réputation d'un certain nombre d'individus en raison leur comportement jugé indigne. Dans un premier temps, afin d'informer et de préserver la société de cette indignité morale, le censeur était chargé d'actualiser la mauvaise réputation des individus coupables d'actions ou de comportements infamants en les déclassant socialement. L'action du censeur est progressivement renforcée puis remplacée par un processus législatif de juridicisation de l'infamie. Diverses lois se dotent de clauses prévoyant des conséquences infamantes à certains comportements jugés indignes. Ces lois ciblent donc certains comportements et certains individus spécifiques, mais tous les comportements et tous les individus jugés infâmes ne sont pas concernés par les mêmes clauses juridiques. Les conséquences d'un comportement infamant ne sont pas les mêmes pour tous les comportements infamants. Le renforcement de ce processus judiciaire par les mesures infamantes adoptées par le préteur ne suffit pas à unifier l'infamie en un ensemble de conséquences juridiques qui affecteraient tous les individus coupables d'un comportement jugé infâme.

Une fois ce cadre conceptuel posé, il convient de mettre en évidence quelques aspects importants pour l'analyse de notre document. Premièrement, les interdits évoqués par Dion Cassius pour les années 38 et 22 av. J.-C. ne peuvent pas prévoir, comme conséquence en cas d'infraction, l'infamie comme s'il préexistait une infamie définie par le droit. Chaque loi établit et définit ses propres mesures infamantes. La réglementation des tribunaux civils

107 MOMMSEN 1984 (1871), IV, 61.

108 WOLF 2008.

109 BUR 2013.

par le préteur dans son édit est un processus autonome qui ne fait pas l'objet d'une législation extérieure même si elle s'inspire probablement du droit pénal. Si les mesures évoquées par Dion Cassius et dont nous ne savons par ailleurs rien, prévoyaient des mesures infamantes en cas d'infraction, elles devaient les définir précisément.

Deuxièmement, indépendamment des éventuelles mesures infamantes spécifiques prévues par ces lois de 38 et 22 av. J.-C., les gladiateurs et les comédiens font l'objet d'autres mesures infamantes prévues par d'autres législations. L'exhibition dans les spectacles de tout individu induit diverses mesures infamantes tout à fait indépendantes des législations évoquées par Dion Cassius. Et ces mesures infamantes ne sont pas strictement les mêmes que celles qui touchent par exemple un individu condamné dans un procès public ou une prostituée. Il convient donc, avant de nous intéresser à l'éventuel contenu infamant des mesures évoquées par Dion Cassius à l'égard des sénateurs et des chevaliers, de revenir sur la situation infamante de tous les individus se produisant dans les spectacles à la même époque.

Dans le domaine de l'infamie censoriale, c'est-à-dire celle qui n'est pas prévue par le droit, même si à partir du I^{er} siècle, on l'a vu, l'activité du censeur commence à être encadrée par le législateur, deux témoignages de Tite-Live et de Macrobe font penser que les comédiens faisaient l'objet de dégradations sociales depuis le IV^e siècle av. J.-C. puisqu'ils étaient « changés de tribu » (*tribu moveantur*)¹¹⁰. Cependant, dans son enquête prosopographique, C. Bur n'a relevé aucun cas de dégradation pour ce type d'activité sous la République. Il faut dire que la majorité de sa prosopographie est composée de membres de l'élite et que la dégradation de simples comédiens n'a probablement pas laissé de trace dans la documentation. Il n'est en tout cas pas fait mention d'un sénateur ou d'un chevalier qui aurait perdu son rang pour ce genre de pratique. En revanche, sous l'Empire, alors que la censure est passée aux mains de l'empereur et que le *regimen morum* ne concerne désormais plus que les élites dont il faut préserver la dignité¹¹¹, C. Bur relève deux dégradations de sénateurs pour participation à des spectacles¹¹². Selon Tite-Live et Macrobe, les comédiens étaient également écartés du service militaire, moment fort de la vie civique. Cette exclusion était également fondée, selon C. Bur, sur la pratique et non sur la loi¹¹³.

Les acteurs et les gladiateurs sont ensuite concernés par l'infamie « prétorienne », même s'il est difficile d'établir à quel moment précisément ils rejoignent la liste des individus

110 LIV., VII, 2, 12 ; VAL. MAX., II, 4, 4.

111 BUR 2013, 257 et 296.

112 CASS., LXVII, 13, 1 ; *Schol.*, IUV., IV, 53. Cf. BUR 2013, 299.

113 BUR 2013, 559.

privés du droit de postuler pour autrui devant le préteur ainsi que du droit de nommer ou d'être nommés représentants dans un procès. Il faut souligner qu'il n'existe pas, dans le *Digeste*, une liste des individus considérés comme infâmes et donc privés de ces droits, mais plusieurs listes vraisemblablement incomplètes données par les commentateurs de l'édit du préteur¹¹⁴. Ces listes ont, selon les spécialistes, fait l'objet d'interpolations et de choix de la part de ces juristes, mais devaient s'appuyer sur une liste réelle composée par le préteur et qui servit probablement de support à la liste proposée dans la loi retrouvée sur la *tabula Heracleensis*¹¹⁵. On retrouve dans ces différentes listes, *qui artis ludicrae pronuntiandiue causa in scaenam prodierit*¹¹⁶, *qui operas suas ut cum bestis depugnaret locaverit*¹¹⁷. L'absence du gladiateur qui était pourtant mentionné dans la *tabula Heracleensis* s'explique selon les commentateurs par une interpolation due à la disparition de la gladiature au moment de la rédaction du *Digeste*¹¹⁸.

Enfin, dans le domaine du droit public, outre la *tabula Heracleensis* qui interdit l'accès à l'ordre des décurions à celui qui *artem ludicram fecit fecerit* et à celui qui *depugnandi causa auctoratus est erit fuit fuerit*¹¹⁹, plusieurs lois augustéennes établissent des clauses infamantes pour les individus qui nous intéressent. La *lex Iulia de adulteriis*¹²⁰ prévoyait au sein d'un chapitre spécifique la régulation du *ius occidendi*, c'est-à-dire le droit de tuer l'amant et la femme adultère selon certaines conditions. Le *ius occidendi* du mari était plus limité que celui du père de la femme adultère ; il n'avait le droit que de tuer l'amant et cela uniquement à condition de l'avoir pris sur le fait dans sa maison et que celui-ci ait eu un statut infâme : Paul et Macer transmettent, dans leurs commentaires de cette loi, au moins une partie des citoyens concernés. Macer évoque celui qui se produit sur scène (*artem ludicram ante fecerit in scaenam saltandi cantandiue causa prodierit*)¹²¹ et Paul le gladiateur et le bestiaire (*qui auctoramento rogatus est ad gladium, uel etiam illum qui operas suas, ut cum bestiis pugnet, locauit*)¹²². La *Lex Iulia de vi publica* excluait *qui artem ludicra faciunt* du droit d'appel¹²³. La *Lex Iulia iudiciorum* excluait *qui cum bestiis depugnandi causa in harenam intromissi sunt* et *qui artem ludicram fecerint* du droit d'accusation dans les procès

114 LENEL 1975 (1883), I, 87.

115 BUR 2013, 672-674.

116 JULIAN., 1, *ad ed.*, D., 3, 2, 1.

117 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 6.

118 LENEL 1975 (1883), I, 89.

119 *CIL*, I, 206 ; CRAWFORD 1996, I, n° 24 (355-391). Voir les lignes 112-113 et 123.

120 LEPOR 432 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice432/>).

121 MACER, 1, *iudic. publ.*, D., 48, 5, 25 (24).

122 PAUL, *Coll.*, 4, 3, 1-4 = PAUL 19L.

123 PAUL, *Sent.* V, 16, 2.

publics¹²⁴. Les lois *Iulia de maritandis ordinibus* et *Papia Poppaea* interdisaient aux sénateurs et à leur descendance mâle jusqu'au troisième degré de contracter un mariage avec une actrice ou fille d'acteur¹²⁵. Il semble également que la législation réglementant la répartition des places au théâtre prévoyait l'interdiction pour les comédiens de s'asseoir sur les quatorze premiers rangs réservés aux chevaliers¹²⁶. Enfin, les acteurs n'étaient vraisemblablement pas protégés par la loi *Porcia* contre le droit de coercition des magistrats¹²⁷. De manière générale, C. Bur estime que la juridicisation de l'infamie de ces professionnels advient relativement tardivement (notamment avec les lois augustéennes), tout simplement parce que leur « condition était le résultat d'un consensus si fort sur l'indignité des acteurs qu'il n'y eut pas besoin de la fonder sur une loi »¹²⁸.

Voilà donc, à notre connaissance, l'ensemble des conséquences infamantes prévues par le « droit commun » pour tout individu se produisant dans les spectacles et auxquelles devait donc en théorie être également soumis les élites indépendamment de toute législation les concernant spécifiquement. Selon l'interprétation de G. Ville que nous avons laissée de côté, les chevaliers qui se produisaient comme gladiateurs avant l'exemption de 11 ap. J.-C. n'étaient pas concernés par une quelconque législation spécifique et n'auraient donc subi, comme conséquences infamantes, que celles frappant toute personne se produisant comme gladiateurs : le risque d'une dégradation civique de la part du censeur, la perte probable de son droit de postulation pour autrui et de représentation dans un procès civil, l'interdiction d'être recruté dans les curies municipales, l'exposition au *ius occidendi* du mari dans le cadre de la loi sur l'adultère, l'interdiction de siéger au théâtre sur les quatorze premiers rangs réservés aux chevaliers et la perte de toute protection contre le droit de coercition des magistrats.

On remarque que ces mesures infamantes éparses semblent rarement conçues pour affecter les membres des ordres supérieurs. D'après C. Bur, l'édit du préteur concernait la réglementation des affaires courantes et de tribunaux qui accueillait une clientèle composée principalement de petites gens, ce qui l'amène à considérer que l'infamie prétorienne aurait constitué l'infamie des plus humbles qui n'étaient plus concernés sous l'Empire par les procédures du *regimen morum*, au contraire des élites¹²⁹. De plus, on imagine qu'une

124 ULP., 2, *adult.*, D., 48, 2, 4.

125 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44. Voir LEPOR 449 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice449/>).

126 QUINT., *Inst.*, III, 6, 18. Voir également l'épisode révélateur de Laberius au début de ce chapitre.

127 TAC., I, 77 ; SUET., *Aug.* XLV, 3.

128 BUR 2013, 566.

129 BUR 2013, 709-711. Cette position doit cependant être nuancée car les affaires patrimoniales par exemple

législation visant spécifiquement les sénateurs ou membres de l'ordre sénatorial commencerait par s'attaquer aux privilèges spécifiques de ces individus, alors que la possibilité de postuler *pro alio* dans un procès est un droit qui concerne normalement tous les citoyens, même s'il est tout à fait essentiel à l'influence sociale et politique d'un sénateur. La clause infamante de la loi Julia sur les mariages vise à empêcher le mariage d'un membre de l'ordre sénatorial avec une actrice ou la fille d'un acteur et donc à limiter les liens éventuels entre deux groupes sociaux supposés distincts. Enfin, on imagine assez mal qu'un sénateur, parce qu'il se serait produit sur scène, puisse être soumis au droit de coercition d'un magistrat. Seule l'interdiction faite aux comédiens de s'asseoir au théâtre sur les sièges réservés aux chevaliers suggère que la législation avait pris en compte la possibilité qu'un individu disposant du droit de siéger à cet emplacement, c'est-à-dire un chevalier, puisse s'être rendu indigne en se produisant sur scène ou au contraire qu'un acteur puisse prétendre au cheval public et donc au droit de siéger à cet emplacement. Rien dans la législation n'évoque des mesures législatives affectant spécifiquement les sénateurs qui se produiraient dans des spectacles publics. En outre, comme la censure passe sous l'Empire aux mains de l'empereur, le déclassement social (exclusion du Sénat ou perte du cheval public) d'éventuels chevaliers ou sénateurs se produisant dans les spectacles devait dépendre du bon vouloir de ce dernier.

Par ailleurs, il faut soulever dès à présent la question épineuse de savoir si l'activité de ces élites, sénateurs et chevaliers, se produisant sur scène ou comme gladiateurs, correspond effectivement aux activités désignées par les sources juridiques et législatives par les expressions « *artem ludicram ante fecerit in scaenam saltandi cantandique causa prodierit* » et « *auctoramento rogatus est ad gladium, uel etiam illum qui operas suas, ut cum bestiis pugnaret, locauit* », la question du salaire et du contrat étant, semble-t-il, essentielle. On reviendra sur ces aspects mais il n'est pas impossible que l'activité de ces élites dans les spectacles ne tombe pas sous le coup de mesures qui semblent davantage conçues pour des professionnels. Cela suppose cependant de tenter de définir plus précisément la pratique de ces élites, ce que nous ferons dans le chapitre suivant, une fois l'ensemble du corpus exposé.

D) Conclusions sur les témoignages épars de Dion Cassius

Dans l'éventualité où les élites se produisant dans les spectacles pourraient ne pas être concernées par les mesures infamantes qui frappent les professionnels des spectacles, il convient à présent de se poser la question du contenu de cette législation qui affecte les

concernaient surtout les classes sociales les plus fortunées.

sénateurs depuis 38 av. J.-C. et qui a peut-être été étendue aux chevaliers. Quatre possibilités sont envisageables. Tout d'abord, cet interdit peut être purement formel et ne prévoir aucune peine en cas d'infraction. Les individus qui l'enfreindraient seraient donc simplement soumis aux mesures infamantes frappant toute personne se produisant comme gladiateur, si tant est qu'elles s'appliquent bien à ces cas spécifiques¹³⁰. Cela paraît peu probable étant donné le développement de la législation pénale à Rome à partir de la fin du II^e siècle av. J.-C. Notons que dans ce cas on pourrait éventuellement comprendre l'extrait à l'inverse de l'interprétation de G. Ville : comme certains chevaliers considéraient l'infamie comme peu importante et insistaient pour combattre ou combattaient sans doute déjà, on régularisa la situation en levant un interdit juridique très formel dont la violation n'aurait entraîné d'autres conséquences juridiques que les peines infamantes prévues par le droit public et le droit civil. La levée très théorique de cet interdit n'aurait pas pour autant permis aux individus d'échapper à ces peines infamantes mais aurait consisté en une régularisation de la situation d'un certain nombre de chevaliers.

On peut alternativement envisager que l'interdit ait prévu des peines non infamantes dont le but n'était pas de stigmatiser les individus ou de les dégrader dans la hiérarchie civique mais de les dissuader d'enfreindre l'interdit et de les punir dans le cas contraire. Il pourrait s'agir d'une amende ou d'une condamnation à l'exil. Cependant, si l'on estime que l'interdit s'applique bien aux chevaliers en 11 av. J.-C., cette hypothèse entre apparemment en contradiction avec l'affirmation de Dion Cassius selon laquelle l'infamie était alors jugée insuffisante en tant que sanction, comme s'il s'agissait de la seule conséquence induite par le comportement de ces chevaliers. On peut toutefois émettre l'hypothèse que ces peines dissuasives aient été jugées moins graves que les mesures infamantes qui s'appliquaient à toute personne s'exhibant dans les spectacles. Ainsi, Dion Cassius n'aurait retenu que ces dernières. Dans ce cas, la levée de l'interdit et de ses sanctions dissuasives n'impliquaient pas non plus nécessairement une exemption des conséquences infamantes frappant toute personne se produisant comme gladiateur.

Mais surtout, il est tout à fait envisageable que les interdits mentionnés par Dion Cassius pour les années 38 et 22 av. J.-C. aient prévu, comme un certain nombre de lois augustéennes, leurs propres clauses infamantes en cas d'infraction. Et, comme les lois augustéennes, il est enfin possible que ces interdits aient prévu des conséquences infamantes,

130 Nous verrons, notamment à propos des spectacles de Néron, que l'empereur avait vraisemblablement les moyens, dans certains cas exceptionnels, d'exempter les élites se produisant dans ses spectacles de l'infamie.

en plus d'autres peines dont la fonction ne serait pas de stigmatiser mais simplement de punir. Encore une fois, il semble difficile de suivre l'idée de S. Demougin selon laquelle ces interdits auraient pu concerner toute la population mais être mis en exergue par les sources pour les ordres supérieurs. Premièrement, le processus législatif présenté par Dion Cassius est progressif : en 22 av. J.-C. l'interdit de la scène qui concernait déjà les sénateurs, selon Dion Cassius, est désormais étendu aux chevaliers. Il semble donc y avoir une évolution selon un principe de gradation. Tout ce qui était interdit aux sénateurs ne l'était pas forcément aux chevaliers, ni au reste des citoyens. Par exemple, la *lex Iulia de maritandis ordinibus* prévoyait des interdictions de mariages spécifiques aux sénateurs qui ne s'appliquaient pas aux chevaliers et au reste des citoyens¹³¹. Les interdictions qui affectaient les sénateurs pouvaient cependant être ensuite étendues aux chevaliers¹³². En revanche, ce qui était interdit aux chevaliers ou aux simples citoyens l'était nécessairement et implicitement aux sénateurs¹³³. Cette logique est mentionnée explicitement par Paul dans son commentaire des lois sur les mariages : « *Eas, quas ingenui ceteri prohibentur ducere uxores, senatores non ducent* »¹³⁴. Dans cette logique, on peut difficilement imaginer que la première législation concernant les sénateurs ait également concerné tous les ingénus sans que cela ne soit mentionné, d'autant plus qu'il existait déjà dans le droit des mesures infamantes générales concernant la pratique de telles activités¹³⁵. La législation évoquée par Dion Cassius vise donc les élites et, en ce sens, prévoit vraisemblablement des conséquences infamantes adaptées au statut de ces individus.

Si cette législation prévoyait effectivement des peines infamantes, elle s'inscrirait pleinement dans le processus de juridicisation de l'infamie décrit par C. Bur et en constituerait même une première étape. En effet, indépendamment de « l'infamie prétorienne » dont l'inscription dans l'édit est sans doute antérieure mais difficile à dater, la seule mesure juridique infamante relative à la pratique de la scène et de la gladiature connue avant les interdits de 38 et 22 av. J.-C. est la loi transmise par la *tabula Heracleensis*, datée du milieu du I^{er} siècle av. J.-C., qui interdit l'accès à l'ordre des décurions entre autres aux acteurs et aux gladiateurs. Il s'agit cependant d'un document qui concerne uniquement les institutions municipales italiennes et n'interfère en aucun cas dans le recrutement des ordres supérieurs à

131 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44.. Voir LEPOR 449 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice449/>).

132 DION CASS., LV, 2, 5.

133 CIC., *Fam.*, VI, 18, 1 et POMPON., 12, *ex var. lect.*, D., 1, 9, 4. Voir BUR 2013, 621.

134 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44, 8.

135 Essentiellement celles prévues dans le *tabula Heracleensis* et celles mises en place par le préteur concernant le droit de postuler.

Rome. L'activité du censeur est certes de plus en plus encadrée, notamment par le droit pénal, mais il s'agit de mesures ponctuelles et, selon C. Bur, il n'est pas nécessaire de postuler, pour Rome, l'existence d'une législation similaire, établissant la liste des individus indignes d'être recrutés au Sénat ou dans l'ordre équestre. Le *mos maiorum* y était, en théorie, suffisamment opérant et les conditions d'éligibilité des magistrats « profondément intériorisées »¹³⁶. Mais un tel catalogue aurait surtout risqué de porter atteinte, par sa propre existence, à la dignité des ordres supérieurs¹³⁷. Les lois augustéennes prévoyant des mesures infamantes à l'encontre des acteurs et des gladiateurs sont toutes postérieures à 22 av. J.-C.¹³⁸.

Dans ce contexte, la juridicisation de l'infamie pour l'*ars ludicra* et la gladiature, dans le domaine du droit pénal et du droit public, aurait pu être en partie initiée en réaction à des pratiques nouvelles et contraires aux normes sociales de l'aristocratie et ce à partir du moment où certaines élites auraient manifesté la volonté d'agir contre le *mos maiorum*, en se produisant dans les spectacles, c'est-à-dire, selon nos sources, à partir du triomphe de César. Ainsi, certains membres des ordres supérieurs auraient été prêts à partir du I^{er} siècle av. J.-C. à risquer le blâme social et éventuellement la sanction du censeur¹³⁹ pour des raisons qui restent à déterminer, si bien qu'il aurait fallu mettre en place, à leur égard, des mesures juridiques dissuasives et capables de combler les faiblesses de l'activité censoriale. L'objectif premier de ces mesures infamantes aurait été de préserver la *dignitas* des ordres supérieurs. Or, comme l'a montré C. Bur, c'est là l'un des principaux enjeux de l'infamie censoriale puis de sa juridicisation¹⁴⁰.

Si le souci premier de ce processus législatif qui se met progressivement en place sous Auguste à partir de 38 av. J.-C. était bien de protéger l'honneur des ordres supérieurs¹⁴¹, sa première conséquence juridique devrait donc être d'exclure de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial celui qui en est frappé. On l'a dit, selon Bur, il n'existe pas de mesure législative réglementant précisément le recrutement des ordres supérieurs à Rome. Cependant, il existe dans le droit pénal des mesures infamantes ponctuelles interdisant spécifiquement le

136 BUR 2013, 624.

137 BUR 2013, 622-624, 657.

138 Les *leges Iulia de maritandis ordinibus* et *de adulteriis* sont datées de 18 av. J.-C. et la *lex Iulia de vi publica et privata* de 17 av. J.-C.

139 Éventuellement, car Bur soupçonne un net déclin de l'institution censoriale dans le contexte des guerres civiles (BUR 2013, 630). Il est d'ailleurs possible que le déclin de cette institution et le relâchement de son contrôle sur les mœurs aient favorisé le développement de ces pratiques jugées immorales mais qui n'étaient plus sanctionnées.

140 BUR 2013, 224, 247, 257.

141 C'est ce qu'affirme le sénatus-consulte de Larinum (*AE*, 1978, 145, l. 5-6) qui constitue pour la plupart des commentateurs la dernière étape de ce processus législatif entamé en 38 av. J.-C. Cf. RICCI 2006, 113.

recrutement ou préconisant l'expulsion d'individus ayant enfreint telle ou telle loi¹⁴². Le législateur encadre donc en partie l'activité du censeur et il est tout à fait imaginable que de telles mesures aient été prévues par les lois qui nous intéressent¹⁴³. Il serait par ailleurs logique qu'une telle législation ne s'applique qu'aux sénateurs en 38 av. J.-C. et soit seulement étendue plus tard aux chevaliers, puisque l'ordre équestre n'est défini comme tel que sous le règne d'Auguste¹⁴⁴. Une telle législation participerait d'ailleurs à la définition de cet ordre comme le font par exemple la *lex Iulia de maritandis ordinibus* et surtout le sénatus-consulte de Larinum.

L'appréhension du processus législatif relatif à l'exhibition des élites dans les spectacles qu'évoque à plusieurs reprises Dion Cassius est particulièrement délicat car nous ne disposons d'aucun matériel juridique qui permettrait d'accéder à d'éventuelles sanctions et, ayant envisagé toutes les possibilités, il semble nécessaire de laisser de côté cette difficulté pour continuer à avancer dans la présentation des sources et pouvoir y revenir une fois le cadre chronologique complété. Relevons simplement l'élément extrêmement intéressant qui conclut ce passage : ce qui incite les chevaliers à se produire comme gladiateurs, nous dit Dion Cassius, c'est le succès qu'ils y remportent, et notamment auprès de l'empereur. On peut donc conclure cette analyse en insistant sur l'ambiguïté de l'attitude d'Auguste face à la multiplication de ces pratiques. Le témoignage de Dion Cassius indique indéniablement un effort de législation de la part de l'empereur pour limiter ces exhibitions de plus en plus fréquentes des élites dans les spectacles. Mais en même temps, l'épisode de 11 ap. J.-C. témoigne également de la volonté et de la capacité de l'empereur à suspendre exceptionnellement cette législation, et ainsi à permettre ces pratiques, dans un contexte spécifique et limité. Cette politique apparemment contradictoire traduit vraisemblablement une volonté de contrôle de l'empereur sur un phénomène en pleine expansion. Elle s'explique peut-être également par la situation politique tendue entre Auguste et l'ordre équestre depuis la législation sur les mariages¹⁴⁵. Il est possible qu'Auguste ait choisit d'assouplir la législation sur les spectacles afin de ménager l'ordre équestre. Quoi qu'il en soit, la législation témoigne de l'apparition récente de ce phénomène mais est loin de provoquer sa disparition.

142 BUR 2013, 538. La loi Cassia de 104 av. J.-C. exclut du Sénat et rend inéligible celui qui est condamné dans un *iudicium publicum* (Ascon. P.78 C). La loi Servilia de Glaucia encadre l'action du censeur en lui interdisant de recruter au Sénat, de laisser briguer une magistrature ou parler en public un condamné pour concussion. Enfin, la loi de Bantia interdit à celui qui n'a pas juré par elle de briguer une magistrature et au censeur de recruter un tel individu au Sénat (*Lex latina tabulae Bantinae*, l. 19-20 (éd. Crawford, *RS*, 1, n° 7, p. 200)).

143 BUR 2013, 625.

144 FERRARY 2010, 316.

145 SUET., *Aug.*, 34.

E) La synthèse de Suétone

Avant d'en finir avec le règne d'Auguste, il reste à confronter les nombreux témoignages de Dion Cassius à celui, plus synthétique, de Suétone. Le passage de la *Vie d'Auguste* sur les spectacles donnés par ce dernier est précieux pour nous permettre d'appuyer ou au contraire de nuancer le récit de Dion Cassius, mais sa démarche thématique et synthétique ne facilite pas le travail d'appréhension chronologique du phénomène. En effet, au contraire de Dion Cassius qui dilue les informations à ce sujet au fil de son récit chronologique, Suétone consacre trois paragraphes synthétiques aux spectacles d'Auguste. Le premier nous intéresse ici plus spécifiquement puisqu'il concerne le contenu du spectacle :

Spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit. Fecisse se ludos ait suo nomine quater, pro aliis magistratibus, qui aut abessent aut non sufficerent, ter et uicies. Fecitque nonnumquam etiam uicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones, non in Foro modo, nec in amphitheatro, sed et in Circo et in Saeptis, et aliquando nihil praeter uenationem edidit; athletas quoque exstructis in campo Martio sedilibus ligneis; item nauale proelium circa Tiberim cauato solo, in quo nunc Caesarum nemus est. Quibus diebus custodes in urbe disposuit, ne raritate remanentium grassatoribus obnoxia esset. In Circo aurigas cursoresque et confectores ferarum, et nonnumquam ex nobilissima iuuentute, produxit. Sed et Troiae lusum edidit frequentissime maiorum minorumque puerorum, prisci decorique moris existimans clarae stirpis indolem sic notescere. In hoc ludicro Nonium Asprenatem lapsu debilitatum aureo torque donauit passusque est ipsum posterosque Torquati ferre cognomen. Mox finem fecit talia edendi Asinio Pollione oratore grauiter inuidioseque in curia questo Aesernini nepotis sui casum, qui et ipse crus fregerat. Ad scaenicas quoque et gladiatorias operas et equitibus Romanis aliquando usus est, uerum prius quam senatus consulto interdiceretur. Postea nihil sane praeterquam adulescentulum Lycium honeste natum exhibuit, tantum ut ostenderet, quod erat bipedali minor, librarum septemdecim ac uocis immensae. Quodam autem muneris die Parthorum obsides tunc primum missos per mediam harenam ad spectaculum induxit superque se subsellio secundo collocauit. Solebat etiam citra spectaculorum dies, si quando quid inuisitatum dignumque cognitu aduectum esset, id extra ordinem quolibet loco publicare, ut rhinocerotem apud Saepia, tigrim in scaena, anguem quin quaginta cubitorum pro Comitio.

« Par le nombre, par la variété et par la magnificence de ses spectacles, il surpassa tous ses prédécesseurs. Il déclara qu'« il célébra des jeux publics quatre fois en son propre nom et vingt-trois fois pour d'autres magistrats, qui étaient absents ou manquaient de ressources ». Il en célébra même quelquefois dans les différents quartiers et sur plusieurs scènes, avec des acteurs parlant toutes les langues ; il donna, non seulement dans le forum et dans l'amphithéâtre, mais encore dans le cirque et dans l'enceinte des élections [des spectacles], qui se réduisaient parfois à des chasses. Il donna aussi des luttes d'athlètes dans le champ de Mars, où furent disposés des bancs de bois, ainsi qu'un combat naval, pour lequel il fit creuser le sol dans le voisinage du Tibre, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le bois des Césars. Les jours de spectacle, il fit placer des gardes dans la ville, pour qu'elle ne devînt pas la proie des voleurs, vu qu'il n'y restait presque plus personne. Dans le cirque, il produisit des conducteurs de chars, des coureurs, des bestiaires, quelquefois même recrutés parmi les jeunes gens les plus nobles. En outre, il fit très souvent donner des Jeux Troyens par des enfants de deux âges différents, car c'était, à son avis, un noble usage d'autrefois que de mettre ainsi en lumière la valeur d'une lignée illustre. Nonius Asprenas s'étant estropié en tombant au cours de ces jeux, il lui fit présent

d'un collier d'or et l'autorisa, lui et ses descendants, à porter le surnom de Torquatus. Plus tard, il mit fin aux représentations de ce genre, parce que l'orateur Asinius Pollion s'était plaint avec une vive amertume, devant le Sénat, d'une chute faite par son petit-fils Aeserninus, qui s'était lui aussi brisé la jambe. Il fit quelquefois aussi participer même des chevaliers romains aux représentations théâtrales et aux combats de gladiateurs, tant qu'un sénatus-consulte ne l'eût pas interdit. Depuis, il ne présenta plus qu'un tout jeune adolescent, un Lycien de bonne famille, et seulement pour le faire voir, parce qu'il n'avait pas deux pieds de haut, pesait dix-sept livres et possédait une voix formidable. Un jour de représentation, conduisant aux spectacles des otages parthes, les premiers que l'on eût envoyés à Rome, il les fit passer au milieu de l'arène et les installa au second rang, au-dessus de lui. Il avait coutume, même en dehors des jours de spectacles, s'il arrivait qu'on eût transporté à Rome quelque animal curieux et méritant d'être vu, de le présenter au peuple à titre extraordinaire, en n'importe quel lieu, par exemple un rhinocéros dans l'enceinte des élections, un tigre, sur une scène, un serpent de cinquante coudées devant la place des élections. »¹⁴⁶

Le témoignage de Suétone est à la fois extrêmement riche et particulièrement frustrant. Il confirme d'abord la fréquence des Jeux Troyens (*Troiae lusum*) sous Auguste, sans préciser le nombre d'éditions. Cependant, il nous donne des informations précieuses sur la nature de ces jeux, leur fonction et les individus qui y participent. Nous reviendrons plus précisément sur ces aspects lors du traitement synthétique et thématique du dossier sur les Jeux Troyens mais notons tout de suite que Suétone mentionne des « enfants » (*puerorum*) issus d'un « lignée illustre » (*clarae stirpis*). Il mentionne également la suppression de ce type de représentations (*finem fecit*) en raison d'accidents renouvelés. Comme nous le verrons, cette suppression est loin d'être définitive.

Mais Suétone évoque aussi la participation des élites à tous les autres types de spectacles donnés par Auguste. La façon dont Suétone parle de ce phénomène peut paraître désordonnée et il convient de mettre en évidence la logique de son paragraphe. Il commence par annoncer que la supériorité des spectacles d'Auguste repose sur leur nombre et leur diversité, critères qui n'ont rien d'exceptionnel dans la littérature relative aux spectacles et sur lesquels il faudra revenir dans l'analyse thématique du phénomène. Il décline ensuite la diversité des lieux de spectacles en la corrélant à la diversité des types de spectacles. En démultipliant les espaces de spectacles, Auguste exerce sur l'*Urbs* une domination symbolique mais aussi plus concrètement militaire, puisque les jeux sont le prétexte au déploiement de forces armées. L'organisation de ces jeux suppose et actualise le contrôle du Prince sur l'*Urbs*. Après ce développement « géographique », Suétone entre dans le détail des spectacles en insistant sur les représentations les plus exceptionnelles et en opérant une distinction nette entre les jeux du cirque d'une part, et les autres manifestations spectaculaires

146 SUET., *Aug.*, 43.

d'autre part. Et il précise, dans une démarche qui semble toujours insister sur la diversité de ces spectacles, que dans le cirque sont produits non seulement des conducteurs de char (*aurigas*) mais aussi des coureurs (*cursores*) et même, semble-t-il, des bestiaires (*confectores ferarum*¹⁴⁷). Par ailleurs, et c'est un élément de surenchère dans le discours de Suétone, ces individus sont pour certains originaires de la « jeunesse la plus noble » (*ex nobilissima iuuentute*).

Or, nous ne sommes pas là dans le contexte de Jeux Troyens puisque Suétone mentionne de manière distincte ces mêmes jeux dès la phrase suivante. Par ailleurs, il utilise un vocabulaire distinct pour évoquer les participants à ces différents jeux : les Jeux Troyens sont bien des spectacles réservés aux *pueri* alors qu'aux autres spectacles du cirque semblent pouvoir participer la *iuuentute* aristocratique. Cette distinction fait écho à celle dont parle Dion Cassius pour les spectacles de l'inauguration du temple du *Divus Iulius*¹⁴⁸ : on rappelle que ce dernier mentionne également dans ce passage à la fois « une Course Troyenne » (*Τροίαν*) courue par des « enfants » (*παῖδες*) et la participation « d'adultes du même rang » (*ἄνδρες τε ἐκ τῶν ὁμοίων*) à des courses hippiques diverses. La même distinction avait également été opérée par Dion Cassius à propos des spectacles du triomphe de César¹⁴⁹. La participation des élites aux spectacles du cirque ne se limite donc vraisemblablement pas à la participation des plus jeunes aux Jeux Troyens, mais semble s'ouvrir des 46 av. J.-C. à des moins jeunes dans d'autres types de jeux. En ce sens, on peut sans doute trancher l'incertitude qui subsistait quant à l'interprétation d'un autre passage de Dion Cassius relatif aux jeux célébrés en 28 av. J.-C. en l'honneur de la victoire d'Actium¹⁵⁰. Il est vraisemblable que le terme *ἵπποδρομία* ait ici une valeur générale de « course hippique » comprenant aussi bien la Course Troyenne des enfants que d'autres courses ouvertes à des participants plus âgés.

Suétone poursuit ensuite son développement en suivant une double logique : après avoir évoqué les spectacles du cirque, il passe au théâtre et à la gladiature mais, sans doute par rapprochement thématique et parce que son souci est avant tout de décrire les aspects les plus spectaculaires et les plus exceptionnels des spectacles d'Auguste, il indique en fait seulement la participation des élites à ces spectacles, comme il le fait d'ailleurs pour les spectacles du cirque. La description de Suétone ne se veut pas exhaustive, elle procède selon une logique

147 L'expression qui signifie littéralement « celui qui achève les bêtes féroces » n'est pas connue en dehors de ce passage mais semble difficilement pouvoir désigner autre chose que des bestiaires et c'est le sens retenu par tous les éditeurs.

148 DION CASS., LI, 22, 4.

149 DION CASS., XLIII, 23, 6.

150 DION CASS., LIII, 1, 4.

particulière qui s'appuie sur des rapprochements thématiques et des effets de gradation pour créer une impression de surenchère. En effet, la participation de chevaliers aux spectacles de la scène et aux combats de gladiateurs (*ad scaenicas quoque et gladiatorias et equitibus Romanis aliquando usus est*¹⁵¹) apparaît comme plus exceptionnelle encore que la participation des plus nobles aux spectacles du cirque et comme plus scandaleuse, puisque Suétone nous informe qu'un sénatus-consulte fut adopté pour interdire ce type de pratiques (*senatus consulto interdiceretur*).

Le témoignage de Suétone confirme l'existence d'une législation concernant la participation des chevaliers (et non plus seulement des sénateurs) aux spectacles du théâtre et aux combats de gladiateurs, mais il ne précise pas quand cette législation fut adoptée. Si l'on en croit Suétone et si l'on tente de faire coïncider ses déclarations avec celles de Dion Cassius, il faut en déduire que cette législation fut adoptée après 11 ap. J.-C., étant donné que ce type d'exhibitions n'eut lieu, selon Suétone, qu'avant (*prius quam*) l'adoption du sénatus-consulte. C'est également la conclusion à laquelle arrive G. Ville puisque, on l'a vu, la participation des chevaliers aux combats ne fait selon lui pas encore l'objet d'une législation en 11 ap. J.-C. Confrontant le témoignage de Suétone et celui de Dion Cassius, il affirme « qu'il y eut deux phases dans le règne d'Auguste : d'abord, l'engagement des chevaliers fut libre, avec *atimia*, puis sans *atimia* ; postérieurement à 11, un sénatus-consulte interdit totalement cet engagement »¹⁵².

Cependant, le parti de G. Ville est biaisé par le fait qu'il ne s'intéresse qu'à la gladiature et néglige donc les étapes du processus législatif évoqué par Dion Cassius, qui paraissent ne concerner que le théâtre. Ainsi, Dion Cassius est formel : l'interdiction de la scène aux sénateurs a été étendue aux chevaliers en 22 av. J.-C.¹⁵³. On a déjà émis l'hypothèse que cette interdiction porte également sur la gladiature. Cette idée est évidemment renforcée à la lecture de ce passage : le sénatus-consulte évoqué par Suétone ne pourrait-il pas être celui mentionné par Dion Cassius pour l'année 22 av. J.-C. ? Cette hypothèse est partagée par C. Bur¹⁵⁴ ainsi que C. Ricci qui, dans son étude du sénatus-consulte de Larinum, revient sur les différentes législations évoquées par les sources littéraires. Cette dernière introduit cependant une nuance : Dion Cassius semble parler d'un interdit légiférant les exhibitions « professionnelles » alors que l'expression de Suétone est plus appropriée à une pratique

151 On remarque que la traduction des Belles Lettres donne à Auguste la fonction de sujet alors que la formulation latine n'implique pas du tout l'empereur dans ce phénomène.

152 VILLE 1981, 257.

153 DION CASS., LV, 2, 5.

154 BUR 2013, 642.

d'amateurs, non rémunérée¹⁵⁵. Cependant, contrairement à ce qu'affirme C. Ricci, le verbe *ἐπιδείκνυμι* utilisé par Dion Cassius ne comporte aucune référence à un éventuel contrat de travail ou à une activité professionnelle et on ne peut en aucun cas le poser en équivalent grec de *conducere* ou *se locare*. Il signifie littéralement « exhiber, montrer, mettre en valeur, exposer ouvertement » ; à l'intransitif il peut vouloir dire « se produire publiquement pour une lecture ou une déclamation », mais cela n'implique en aucun cas une dimension professionnelle. De même, l'expression de Suétone, très neutre, ne laisse aucunement présager des modalités d'exhibition.

L'interdit de 22 av. J.-C., qu'il ne concerne que le théâtre ou bien à la fois le théâtre et la gladiature, est en tout cas contourné par Domitius Ahenobarbus en 16 av. J.-C.¹⁵⁶, par Pylade en 2 av. J.-C.¹⁵⁷ et, peut-être, lors des jeux en l'honneur de Germanicus en 8 ap. J.-C.¹⁵⁸ et lors de la fameuse « exemption » de 11 ap. J.-C.¹⁵⁹ Si l'interdit évoqué par Suétone dans sa synthèse est le même que celui évoqué par Dion Cassius pour l'année 22 av. J.-C., il faut nuancer les propos de Suétone et supposer que des exceptions continuèrent à se produire. On peut imaginer que le phénomène, sans être forcément évoqué par les sources, ait été beaucoup plus fréquent avant 22 av. J.-C. et que c'est précisément en raison de leur caractère désormais exceptionnel que les infractions qui font suite à ce sénatus-consulte sont mentionnées systématiquement. Mais on peut aussi envisager l'évolution suivante : l'interdit de 22 av. J.-C., qu'il concerne uniquement la scène ou bien la scène et la gladiature, s'étant avéré inefficace ou ayant été trop souvent contourné, aurait pu être renforcé par un autre interdit, relatif aussi bien à la scène qu'à la gladiature, adopté après 11 ap. J.-C., et aurait cette fois été respecté. Les deux hypothèses se valent et l'étude de la dernière étape de ce processus législatif pour l'époque des Julio-Claudiens, le sénatus-consulte de Larinum, nous permettra d'éclairer rétrospectivement ce processus.

Avant d'en finir avec le règne d'Auguste, notons encore deux éléments intéressants dans le résumé de Suétone. Auguste, dit l'auteur, n'exhiba (*exhibuit*) après cette dernière interdiction qu'un tout jeune adolescent lycien de « bonne famille » (*honeste natus*) « seulement pour le faire voir » (*tantum ut ostenderet*) en raison de sa petite taille (*bipedali minor, librarum septemdecim*) et de sa voix « immense » (*immensae*). Remarquons tout d'abord que le statut du jeune Lycien n'est pas précisé mais qu'il s'agit vraisemblablement

155 RICCI 2006, 111-112.

156 SUET., *Nero.*, IV, 2-3.

157 DION CASS., LV, 33, 4.

158 DION CASS., LV, 33, 4.

159 DION CASS., LVI, 25, 7.

d'un fils de notable pérégrin. Il est peu vraisemblable que la législation évoquée par Suétone concerne également ces élites provinciales. Cependant le procédé de Suétone est révélateur : le biographe sous-entend ici qu'Auguste se tint si bien à respecter la législation et ses enjeux qu'il alla plus loin que ce qu'elle ne prescrivait en ne présentant plus sur scène, à l'exception de ce jeune Lycien, aucun individu dont le statut social supérieur ou l'appartenance à une élite sociale quelconque était incompatible avec ce type d'exhibition dégradante. On rappelle que l'accès à l'ordre des décurions était interdit à tout individu s'étant produit sur scène par la *tabula Heracleensis*. Le procédé de Suétone révèle donc d'une part l'enjeu d'une législation qui dépasse les élites proprement romaines et d'autre part un principe de gradation qui découle de la conception extrêmement hiérarchisée de la société romaine : la participation aux spectacles est incompatible, à Rome comme dans l'empire, avec l'exercice de charges civiques et l'appartenance aux « ordres sociaux » qui, en vertu de leur *dignitas*, occupent une position dominante dans la société et exercent le pouvoir à quelque échelle que ce soit ; elle est cependant d'autant plus grave pour les élites de l'*Urbs* dont le statut et la dignité sont bien supérieurs à ceux des élites provinciales.

L'anecdote révèle paradoxalement qu'il existe des raisons suffisantes pour contrevenir à la législation ou en tout cas pour négliger cette dignité essentielle des élites. C'est le deuxième point : ce qui justifie que l'on « expose » ce jeune Lycien dans un théâtre, c'est le contraste exceptionnel entre sa morphologie, la taille de son corps, et sa voix « immense » comme s'il y avait là une contradiction fondamentale et qu'une si « grande » voix dans un si petit corps constituât un prodige de la nature. C'est donc le caractère exceptionnel du cas de ce jeune Lycien qui justifie qu'il soit « montré ». De même, Suétone conclut son paragraphe en évoquant l'exhibition tout à fait extraordinaire (*id extra ordinem*) d'animaux, en dehors des jours de spectacles (*circa spectaculorum dies*) et dans des lieux parfaitement inappropriés ou qui en tout cas n'ont pas vocation à accueillir des spectacles, comme l'enceinte des élections¹⁶⁰. Une telle exhibition est justifiée par le fait que l'animal est *invisitatus*, c'est-à-dire littéralement « jamais vu » et donc « inaccoutumé », « nouveau », « extraordinaire », et de ce fait *dignitum cognitu*. Ce goût et cet intérêt pour le jamais vu et l'exceptionnel se retrouvent dans toute la littérature relative aux spectacles et en particulier dans la surenchère des hommes politiques qui, jusqu'à Auguste, tentent de surpasser leurs prédécesseurs par le faste, l'ampleur et le caractère exceptionnel de leur spectacle. Comme

160 Et donc en dehors des lieux et espaces de l'*Otium* où les autorités romaines sont pourtant soucieuses, selon Florence Dupont, de cantonner les spectacles pour éviter qu'ils n'interfèrent et entrent en concurrence avec les affaires publiques, avec la sphère du *negotium* (DUPONT 1985, 57-65 ; DUPONT 2000, 63-66).

nous le verrons, ce goût pour l'exceptionnel constitue une donnée culturelle essentielle pour comprendre l'engouement suscité par l'exhibition des élites.

*

Le règne d'Auguste se caractérise donc par une multiplication des pratiques scandaleuses d'exhibition des élites dans les spectacles publics et par une réaction ambiguë de l'empereur qui entreprend une réglementation qualifiée par Bur d'« hésitante »¹⁶¹. La synthèse de Suétone révèle déjà une partie des enjeux que soulève ce phénomène en pleine expansion, en termes de popularité politique d'une part et de préservation de la dignité des ordres supérieurs et donc de l'organisation sociale d'autre part. Pour des raisons qui tiennent vraisemblablement, comme nous le verrons, à l'évolution de la vie politique, certaines élites cherchent depuis César à se produire dans les spectacles. De telles exhibitions scandaleuses et inhabituelles remportent un grand succès auprès du public et assurent donc aux éditeurs de jeux une grande popularité. Les pressions sur l'empereur pour autoriser ce type de performances sont multiples. Elles viennent aussi bien du peuple qui souhaite assister à ces performances, que des élites qui souhaitent se produire et, quand il ne s'agit pas de l'empereur lui-même, des éditeurs de jeux qui souhaitent accroître leur popularité. L'effort de législation témoigne de la multiplication de ces pratiques. Il constitue une réaction nécessaire du pouvoir face à un phénomène qui menace la réputation des ordres supérieurs de la société romaine et par conséquent toute l'organisation de celle-ci. Il constitue également un moyen pour l'empereur de contrôler ces pratiques dont les enjeux politiques ne sont pas négligeables. Comme on le verra, ce type d'exhibitions exceptionnelles devient par la suite le monopole des jeux donnés par l'empereur lui-même.

IV. Le règne de Tibère, un tournant répressif ?

Le règne de Tibère est considéré par la plupart des commentateurs comme un tournant législatif important en ce qui concerne de telles pratiques aristocratiques¹⁶². Cette idée s'appuie très largement sur le témoignage de la table de Larinum, document épigraphique contenant le texte d'un sénatus-consulte daté de 19 ap. J.-C. qui constitue l'unique source législative conservée relative à ces pratiques, mais aussi la dernière trace, dans la documentation, d'une tentative de législation avant la fin de la dynastie julio-claudienne¹⁶³.

161 BUR 2013, 641.

162 CAVALLARO 1984, 40 ; 129 ; RICCI 2006, 112 ; BUR 2013, 644.

163 *AE*, 1978, 145.

Ce silence des sources, alors que de nombreux interdits sont mentionnés pour le règne d'Auguste, incite à penser que l'interdit du sénatus-consulte de Larinum fut plus efficace que les précédents. Par ailleurs, les exhibitions elles-mêmes se font plus rares dans les sources, du moins jusqu'au règne de Néron, ce qui tend à appuyer cette dernière hypothèse. Enfin, plusieurs épisodes mentionnés par les sources littéraires suggèrent que Tibère se montra beaucoup moins favorable qu'Auguste à ce type de pratiques. Cependant, force est de constater que celles-ci ne disparaissent jamais complètement.

A) Le *munus* de Drusus en 15 ap. J.-C.

Dès la première année du règne de Tibère, selon Dion Cassius, des chevaliers auraient souhaité se produire comme gladiateurs (*μονομαχῆσαι ἐθελήσαντων*) dans des jeux célébrés par Drusus, alors consul, en son nom et celui de son cousin Germanicus¹⁶⁴. Ils semblent être parvenus à leurs fins puisque l'un des individus aurait été tué dans l'affrontement. Cette anecdote permet, en premier lieu, de prendre de la distance vis-à-vis des propos de Suétone relatifs à un sénatus-consulte augustéen interdisant ce type de pratiques : que l'interdit évoqué par le biographe date de 22 av. J.-C. ou qu'il intervienne après « l'exemption » de 11 ap. J.-C., l'épisode de 15 ap. J.-C. montre bien que cet interdit n'avait rien d'infranchissable, surtout pour un membre de la famille impériale et éventuel héritier de l'empereur comme Drusus. Cela permet de lever en partie les scrupules qui pourraient s'opposer à une identification du sénatus-consulte de Suétone avec l'interdit mentionné par Dion Cassius pour l'année 22 av. J.-C. M. A. Cavallaro, confrontée à cette contradiction indélébile entre le témoignage de Suétone qui laisse entendre que le sénatus-consulte interdisant l'exhibition de chevaliers sur scène et comme gladiateurs ne fut jamais transgressé et le récit de Dion Cassius qui évoque de nombreuses entorses à la législation, a très justement souligné que les deux auteurs s'appuient vraisemblablement sur des traditions différentes : alors que celle suivie par Dion Cassius tend à transmettre une réalité effective, celle de Suétone s'en tient à un point de vue strictement juridique¹⁶⁵. Dans cette perspective, la datation du sénatus-consulte évoqué par Suétone devient accessoire.

Le récit de Dion Cassius met, par ailleurs, bien en évidence les réserves de Tibère vis-à-vis de ce type de performances. Encore une fois, le désir des chevaliers de se produire publiquement est souligné par l'utilisation du verbe *ἐθέλω*. Cependant, contrairement à l'épisode de 11 ap. J.-C., cette aspiration ne semble pas rencontrer le soutien de l'empereur. Alors que la

164 DION CASS., LVII, 14, 3.

165 CAVALLARO 1984, 88-89.

présence d'Auguste encourageait les chevaliers dans leurs exhibitions, Tibère manifeste sa désapprobation en n'assistant pas à leur performance (*ἀγῶνα αὐτῶν οὐκ εἶδε*). Néanmoins, dans un premier temps, il ne l'interdit pas. Comment comprendre cette position intermédiaire et cette retenue de Tibère ? Ce dernier a vraisemblablement les moyens d'interdire ce combat puisque Dion Cassius conclut le passage en précisant que « l'un d'eux ayant été tué, il ne permis plus désormais à l'autre de combattre » (*σφαγέντος δὲ τοῦ ἑτέρου τὸν ἕτερον οὐκέτ' εἴασεν ὀπλομαχῆσαι*). Il n'est pas véritablement question d'adopter un nouvel interdit mais plutôt d'autoriser ou non ces performances. Dans une traduction plus récente, Janick Auberger a proposé de traduire plutôt : « il ne *leur* permit plus de combattre ». Cependant, l'utilisation de ce pronom personnel, qui semble désigner de manière générale l'ensemble de l'ordre équestre, me paraît constituer un faux-sens étant donné le sens précis induit par la forme d'*ἕτερον* qui, à l'accusatif singulier, ne peut que désigner « l'autre » chevalier, c'est-à-dire celui qui a survécu et tué son adversaire. La décision de Tibère ne semble donc pas concerner l'ensemble de l'ordre équestre mais s'appliquer à un unique individu. Par ailleurs, si l'on s'en tient à l'affirmation littérale de Dion Cassius, il semble qu'aucun interdit ne soit véritablement adopté, ni aucune mesure prise contre cet individu qui n'est tout simplement plus autorisé à combattre. Cela nuance les moyens d'action juridiques mis en œuvre par l'empereur.

Le passage est ambigu : si Tibère est hostile à ce type de manifestation et n'en tire aucun intérêt, pourquoi laisse-t-il la performance se produire ? Il faut tout d'abord rappeler le contexte de l'exhibition : ces spectacles sont donnés au nom de son fils Drusus et de son neveu et héritier Germanicus. Il s'agit là de personnages particulièrement influents, tous deux héritiers potentiels. Si Tibère ne retire aucun bénéfice de ces exhibitions, il n'en va pas de même pour les deux hommes qui donnent ces jeux en leurs noms et dont le prestige est accru par le caractère exceptionnel de ces spectacles. Tibère a donc pu céder face à la volonté de son fils. Il faut ensuite rappeler qu'en 15 ap. J.-C. Tibère est soucieux de s'inscrire dans la continuité d'Auguste. Cette préoccupation est bien visible dans deux passages de Tacite relatifs aux émeutes provoquées dans les premières années de son règne par les rivalités entre pantomimes¹⁶⁶. L'auteur évoque des troubles dès l'année 14 ap. J.-C. en précisant bien que Tibère ne prit aucune mesure par souci de ne pas rompre trop brutalement avec la politique d'Auguste, qui aurait donc été particulièrement permissive avec les artistes. Le second extrait explique que, dans le contexte d'un redoublement des débordements en 15 ap. J.-C., l'affaire fut portée devant le Sénat mais que cette fois encore Tibère s'opposa aux mesures les plus

166 TAC., *An.*, I, 54 ; 77.

opposées à la politique d'Auguste, notamment en ce qui concerne la soumission des acteurs au *ius coercendi* des magistrats.

Nous reviendrons sur ces émeutes et sur les mesures adoptées à cette occasion et qui nous intéressent tout particulièrement, mais il convient avant cela de tenter de comprendre dans quelle mesure l'attachement de Tibère à la politique d'Auguste peut expliquer son attitude face à la participation des chevaliers aux combats. Le problème réside dans le fait que nous n'avons pas encore tranché quant à l'interprétation de la mesure de 11 av. J.-C. S'il s'agit d'une autorisation définitive permettant aux chevaliers de combattre, on peut imaginer que Tibère n'ait pas voulu revenir sur cette décision et s'opposer à la figure d'Auguste. Les chevaliers auraient alors été dans leur bon droit et Tibère ne se serait permis que d'interdire la participation du vainqueur en raison vraisemblablement de la violence de l'affrontement qui provoque la mort du vaincu. Mais plusieurs arguments s'opposent à cette interprétation.

Premièrement, en 19 ap. J.-C., le sénatus-consulte de Larinum, sur lequel nous reviendrons en détail plus loin, mentionne des mesures législatives antérieures visant à interdire la participation des membres des ordres supérieurs aux spectacles, interdictions qu'il semble reprendre et renforcer¹⁶⁷. Or Tibère ne paraît pas adopter le moindre interdit à l'occasion de l'épisode de 15 ap. J.-C. Il faudrait donc supposer qu'un interdit ait été adopté entre 15 et 19 ap. J.-C. sans que Dion Cassius en fasse mention. Par ailleurs, cette thèse entre en contradiction avec l'attitude de Tibère décrite par Dion Cassius : celui-ci laisse les chevaliers se produire dans les jeux de son fils et ne semble pas intervenir en amont de cet épisode. Cependant, Dion souligne le fait que, lorsque l'empereur souhaite empêcher le vainqueur de combattre à l'avenir, il n'a pas besoin de le lui interdire ; il lui suffit de ne plus autoriser sa participation aux combats. Cela laisse donc penser que la participation des chevaliers aux combats de gladiateurs est loin d'être libre mais tombe sous le coup d'un interdit et doit faire l'objet d'autorisations exceptionnelles. Il faut par conséquent nuancer le retrait purement passif de Tibère décrit par Dion Cassius. Si Tibère manifeste sa désapprobation en n'assistant pas aux jeux de son fils, il a bel et bien autorisé les chevaliers à combattre à cette occasion. À moins qu'une mesure, non mentionnée par Dion Cassius, n'ait été adoptée entre 11 et 15 ap. J.-C., il faut sans doute considérer l'autorisation de 11 ap. J.-C. comme une autorisation exceptionnelle, du même ordre que celle grâce à laquelle les chevaliers se produisent également en 15 ap. J.-C.

167 *AE*, 1978, 145, l. 6.

Les jeux de 15 ap. J.-C. sont également évoqués par Tacite qui ne mentionne pas littéralement la participation des chevaliers¹⁶⁸, mais confirme l'attitude ambiguë de Tibère et surtout insiste sur le rôle de Drusus¹⁶⁹. Cet extrait est intéressant car il souligne l'importance politique du comportement et de l'attitude publics de l'empereur et de ses proches à l'occasion des jeux. Il confirme notamment l'idée énoncée par Suétone dans son développement sur les jeux d'Auguste selon laquelle ce dernier aurait eu un véritable goût pour les spectacles et aurait eu soin de le montrer publiquement car le peuple aurait apprécié que l'empereur partage ses plaisirs¹⁷⁰. Cette même idée apparaît d'ailleurs également plus tôt dans le récit de Tacite¹⁷¹. L'attitude de l'empereur aux spectacles est une donnée tout à fait essentielle sur laquelle s'appuie le jugement des auteurs anciens et vraisemblablement celui du peuple auquel nous n'avons cependant accès que par le biais de ces mêmes auteurs¹⁷². Elle peut être jugée positivement ou négativement, davantage en fonction de l'empereur considéré qu'en fonction de l'attitude décrite. Ainsi, le goût ostentatoire d'Auguste est mis en valeur tandis que celui de Caligula ou de Néron est condamné¹⁷³.

En revanche, le mépris de Tibère pour ce genre de plaisir est jugé, si ce n'est comme la marque d'un tempérament impropre au gouvernement, du moins comme une erreur de discours politique et l'expression d'une politique trop austère¹⁷⁴. Tibère ne se contente pas de ne pas apprécier les spectacles, il refuse également d'y assister¹⁷⁵. Les sources proposent plusieurs explications de cette attitude. Non seulement Tibère n'aurait pas aimé les spectacles, mais il aurait également désapprouvé les vives passions et débordements suscités par ces

168 Tacite évoque cependant le « sang vil » qui fut versé au cours de ces jeux (*vili sanguine*). Si un tel jugement peut parfaitement s'appliquer au sang versé dans le contexte infamant d'un combat de gladiateurs par opposition au sang versé pour une cause juste, l'expression n'est pas systématiquement utilisée lorsque Tacite parle de ce type de performances (si la référence à des combats de gladiateurs est souvent l'occasion, chez Tacite, d'un jugement moral acerbe, on relève quelques évocations neutres : par exemple TAC., *An.*, XI, 22 et XII, 3). Il s'agit peut-être simplement de mettre en évidence le goût de Drusus pour des spectacles infamants. Mais il est également possible que le jugement porté sur le sang versé à cette occasion s'explique par le déshonneur particulièrement fort que constitue l'exhibition de chevaliers : le sang est d'autant plus vil que le déshonneur de ceux qui le versent est grand.

169 TAC., *An.*, I, 76.

170 SUET., *Aug.*, 45, 3.

171 TAC., *An.*, I, 54, 2.

172 CAVALLARO 1984, 16 ; ARNAUD 2004, 296-306.

173 DION CASS., XLIX, 5 ; LXI, 6 et 8.

174 Selon Pascal Arnaud, il y a en fait un équilibre à trouver par les empereurs en manifestant une *indulgentia* et un goût réel pour les spectacles, afin de satisfaire le peuple sans tomber dans l'excès d'une activité partisane qui provoquerait irrémédiablement la condamnation morale des élites (ARNAUD 2004, 296). C'est cet équilibre qui transparaît nettement dans la description de l'attitude de Tibère par Dion Cassius, lequel se montre à l'égard de l'empereur bien plus favorable que Tacite, ce qui confirme que ces comportements publics, tout à fait essentiels, sont amplement manipulés par les sources en fonction de leur discours (DION CASS., LVII, 11, 5). D'ailleurs, si l'on en croit Tacite (TAC., *An.*, I, 54, 2), Auguste participe au *studium*, c'est-à-dire à l'activité partisane (ARNAUD 2004, 302).

175 TAC., *An.*, I, 54 ; SUET., *Tib.*, 47, 1.

spectacles. En ce sens, il aurait donc désapprouvé la politique d'Auguste trop favorable aux spectacles et trop permissive vis-à-vis des artistes et fauteurs de troubles¹⁷⁶. Or, on l'a dit, Tibère craint de s'opposer trop radicalement à Auguste qui jouit d'une image extrêmement favorable. Il redoute une comparaison défavorable (*metu comparationis*) en affichant aux spectacles une humeur inappropriée et préfère donc ne pas s'y montrer du tout, comme l'explique Tacite à propos des jeux de 15 ap. J.-C.

Une autre raison qui peut être donnée à l'absence de Tibère se retrouve dans plusieurs témoignages : l'empereur aurait redouté cette confrontation avec le peuple que constituent les spectacles. Tacite parle dans l'extrait qui nous intéresse de « dégoût des réunions » (*taedio coetus*). Il s'agit là d'un autre versant de l'attitude politique impopulaire de Tibère qui contraste avec celle d'Auguste : non seulement il méprise les plaisirs du peuple et refuse de les partager, mais il refuse de se soumettre à l'un des rares moments de confrontation politique avec le peuple. Les spectacles sont, en effet, un moment essentiel de rencontre entre l'empereur et le peuple romain, à l'occasion duquel ce dernier peut s'exprimer et émettre des revendications¹⁷⁷. Selon Suétone, c'est précisément pour cette raison que Tibère les évite¹⁷⁸ : à l'issue d'une représentation théâtrale, Tibère aurait été contraint par la pression populaire d'affranchir l'acteur qui se produisait et c'est pour ne pas se voir de nouveau réclamer quelque chose (*ne quid exposceretur*) qu'il se dispense par la suite de participer à ces moments de consensus pourtant fondamentaux.

Tacite évoque enfin, sans y adhérer, l'éventualité d'un motif politique autrement plus élaboré à l'absence de Tibère aux jeux de Drusus. L'empereur aurait cherché à discréditer son fils en le laissant afficher publiquement une attitude indigne d'un futur dirigeant sans s'y associer lui-même. En effet, l'épisode est l'occasion pour Tacite de mettre en évidence le comportement reprochable de Drusus. Notons d'ailleurs que, dans le cas de ce dernier, afficher un trop grand plaisir aux spectacles de gladiateurs est selon Tacite jugé négativement comme un signe de cruauté, et ce par la foule elle-même. Il est difficile d'évaluer cette information car le ressenti collectif est un objet rarement homogène, extrêmement difficile à évaluer, qui plus est à un siècle de distance. Il est probable que Tacite reconstruise et réinterprète les réactions du public, dont on imagine difficilement qu'elles aient été transmises à la postérité par des documents officiels, pour servir son portrait négatif de Drusus. Et pourtant Tacite n'a pas besoin d'associer le jugement de la plèbe au sien pour accabler un

176 TAC., *An.*, I, 54.

177 VEYNE 1976, 709-710 ; SUSPENE 2004, 352.

178 SUET., *Tib.*, 47, 1.

personnage politique. Au contraire, le fait de partager les passions excessives d'une foule qui, par définition, n'est capable d'aucune mesure, est un argument fréquemment utilisé par les moralistes et historiens pour discréditer un empereur¹⁷⁹. Il est donc possible qu'une source de Tacite, contemporaine des événements, ait enregistré certaines réactions d'hostilité au sein du public et que Tacite y ait vu un moyen de renforcer son propos : même le peuple, pourtant friand de ce genre de divertissement, est choqué par le plaisir que manifeste Drusus devant ce spectacle cruel. Ce rôle attribué à Drusus par Tacite n'est pas anodin et a permis à W. Slater d'éclairer un riche dossier sur lequel il convient de revenir à présent, même s'il se trouve aux marges de notre sujet, car il est au cœur de la politique mise en œuvre par Tibère en matière de spectacles¹⁸⁰.

B) *Studium*, factions et restrictions budgétaires : comment comprendre les émeutes du théâtre sous Tibère et le rôle des élites dans celles-ci ?

Dans l'immédiate continuité de l'extrait que nous venons d'étudier, Tacite évoque des débordements populaires qui auraient commencé à affecter le théâtre l'année précédente et redoublé de violence en 15 ap. J.-C.¹⁸¹. En effet, l'auteur mentionne déjà des troubles pour l'année 14 ap. J.-C. dans un extrait que nous avons déjà mentionné pour plusieurs raisons sans entrer dans le détail¹⁸². Ces épisodes sont également renseignés par d'autres sources constituant un important dossier qui a largement été expliqué et commenté par W. Slater¹⁸³. Certaines de ses interprétations nous intéressent particulièrement et il est par ailleurs important de revenir sur ces épisodes dont la compréhension permet d'éclairer la politique des spectacles de Tibère dans laquelle s'inscrit notamment le sénatus-consulte de Larinum.

Les débordements populaires éclatent pour la première fois au théâtre, selon Tacite, en 14 ap. J.-C. à l'occasion de la première édition des *Ludi Augustales*, institués peu après la mort d'Auguste :

Ludos Augustalis tunc primum coeptos turbavit discordia ex certamine histrionum. Indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat effuso in amorem Bathylli; neque ipse abhorrebat talibus studiis, et civile rebatur misceri uoluptatibus uulgi. Alia Tiberio morum uia: sed populum per tot annos molliter habitum nondum audebat ad duriora uertere.

179 SUET., *Ner.*, 27 ; 53.

180 SLATER 1994.

181 TAC., *An.*, I, 77.

182 TAC., *An.*, I, 54.

183 SLATER 1994. Pour les émeutes de 14 ap. J.-C. : TAC., *An.*, I, 54 ; DION CASS., LVI, 47. Pour les émeutes de 15 ap. J.-C. : TAC., *An.*, I, 77 ; SUET., *Tib.*, 34, 1 ; DION CASS., LVII, 14, 10. En général : VELL. PAT., II, 126 ; ZOS., I, 6, 1.

« Les Jeux Augustaux, célébrés alors pour la première fois, furent troublés par des bagarres que provoquèrent les rivalités entre histrions. Auguste avait toléré ce genre de spectacle, pour complaire à Mécène, qui s'était pris de passion pour Bathylle ; lui-même d'ailleurs ne détestait pas les goûts de cette sorte et considérait qu'il était courtois envers les citoyens de se mêler aux plaisirs de la foule. Tibère se comportait autrement ; mais il n'osait pas encore ramener le peuple, qui avait été traité si longtemps avec indulgence, à plus de rigueur. »

Plusieurs remarques s'imposent. Moins élogieux que Suétone à l'égard d'Auguste, Tacite semble sous-entendre que les troubles sont les résultats de l'attitude trop complaisante de ce dernier vis-à-vis des acteurs, une attitude que Tibère désapprouve mais à laquelle il n'a pas encore osé s'opposer. Pourtant, c'est la première fois que les sources mentionnent de tels débordements. Plus précisément, Tacite affirme que les troubles furent causés *ex certamine histrionum*. Slater a bien insisté sur l'erreur de traduction et surtout d'interprétation dont cette expression avait pu faire l'objet¹⁸⁴. Le terme latin *certamen* a un sens précis de « compétition ». Le choix de le traduire par « rivalités » s'explique par une méconnaissance de la part des traducteurs de l'existence de véritables compétitions entre pantomimes dès le règne d'Auguste, comme en atteste une inscription bien connue évoquant la victoire du pantomime Theoros sur ses adversaires¹⁸⁵. Selon Slater c'est bien parce que ces compétitions ont existé et sont source de troubles au théâtre que les pantomimes ne sont pas admis dans les compétitions de type grec introduites par Néron en 61 ap. J.-C. et non en raison de leur statut moins prestigieux¹⁸⁶. Ils continuent par ailleurs à se produire sur la scène romaine en dehors de tout contexte compétitif. Pour W. Slater, et pour J. Jory avant lui¹⁸⁷, c'est donc la nature compétitive des performances qui induit des tensions et par conséquent des débordements. Le phénomène est bien attesté en dehors des spectacles de pantomimes et caractérise très fortement les spectacles romains : les spectacles du cirque reposent sur des compétitions entre équipes, les *factiones*, ce qui induit nécessairement des phénomènes partisans¹⁸⁸ pouvant provoquer des tensions et des affrontements. En 59 ap. J.-C. à l'amphithéâtre de Pompéi, un spectacle de gladiateurs dans lequel s'affrontaient des combattants pompéiens et des combattants de la ville voisine de Nuceria aboutit à de violentes rixes entre spectateurs¹⁸⁹.

Pascal Arnaud a bien montré que cette activité partisane faisait partie du plaisir suscité par ce type de spectacles et qu'elle faisait l'objet d'un vocabulaire bien précis. On

184 SLATER 1994, 124.

185 *CIL*, VI, 10115.

186 TAC., *An.*, XIV, 21.

187 JORY 1984, 62.

188 OV., *Ars*, I, 145 ; TAC., *Hist.*, II, 91.

189 TAC., *An.*, XIV, 17.

retrouve ainsi fréquemment dans les sources relatives aux spectacles les termes *studium* ou *σπουδή* qui désignent cette activité partisane¹⁹⁰. Le terme *fautores* désigne quant à lui les partisans¹⁹¹. Dans l'extrait de Tacite, on trouve précisément le terme de *studium* pour désigner ce « loisir » qu'Auguste ne détestait pas lui-même (*neque ipse abhorrebat talibus studiis*) et qu'il considérait *civile* de partager avec le peuple. Or participer au *studium*, c'est prendre parti et s'engager dans l'activité partisane en faveur d'un artiste, d'une équipe du cirque ou d'un type de gladiateur. Certains empereurs manifestent donc leur préférence¹⁹². Mais Arnaud considère que l'engagement de l'empereur dans le *studium* devait être beaucoup plus fréquent que ce que ne laissent présager ces quelques cas¹⁹³. M. A. Cavallaro propose une analyse intéressante de l'inscription relative à la victoire du pantomime Theoros¹⁹⁴ : le *deus* mentionné dans l'épigramme, vraisemblablement Auguste, s'est positionné en faveur de Theoros, ce qui a déterminé sa victoire en influant fortement sur le choix de l'assistance¹⁹⁵. Ce qui est intéressant, remarque Cavallaro, c'est que l'adverbe *nunc* semble indiquer que cette préférence pour Theoros est une nouveauté et que l'empereur a donc modifié son soutien. Quand Tacite affirme qu'Auguste ne détestait pas le *studium*, il faut vraisemblablement comprendre qu'il y prenait part, c'est-à-dire qu'il soutenait officiellement un artiste ; il a sans doute pu s'agir dans un premier temps du promoteur de la pantomime, Pylade, puis de Theoros comme le laisse supposer l'inscription relative à la victoire de ce dernier.

Tibère, lui, avait d'autres mœurs selon Tacite : *alia Tiberio morum uia*. Comment comprendre cette remarque ? Faut-il simplement comprendre que Tibère ne prend pas part au *studium* ? Les spectacles au cours desquels se produit cette première émeute sont vraisemblablement parmi les premiers de son règne, mais surtout il s'agit de jeux spécifiques. En effet, les troubles interviennent à l'occasion de l'introduction des *Ludi Augustales*. Tacite

190 ARNAUD 2004, 293-294.

191 PHÆD., V, 7, 29. Le terme désigne parfois plus spécifiquement des individus dont l'activité partisane semble rémunérée. Ils organisent les applaudissements et ont probablement un rôle dans l'organisation de l'ensemble des partisans de chaque artiste : PLAUT., *Amph.*, 67 ; TAC., *An.*, XIII, 25.

192 Suétone affirme notamment que Caligula soutenait à outrance le pantomime Mnester et la faction verte du cirque, qu'il désavantagea au contraire les gladiateurs mirmillons et qu'il supportait mal que le peuple ne prenne pas le même parti que lui. Lui-même aimait à revêtir l'*armatura* des gladiateurs thraces, adversaires des mirmillons (SUET., *Cal.*, 30, 6 ; 54 ; 55). Néron semble également favorable à la faction verte (SUET., *Ner.*, 22) et au gladiateur Spiculus (SUET., *Ner.*, 30). Vitellius aurait soutenu la faction bleue (SUET., *Vitell.*, 7). Caracalla s'en prend à un cocher de la faction adverse (DION CASS., LXXVII, 1).

193 ARNAUD 2004, 303.

194 CAVALLARO 1984, 39.

195 Nous n'avons aucune idée de la façon dont se déroulaient ces compétitions et dont la victoire était décernée. Nous n'avons en tout cas aucune connaissance d'un éventuel jury et, puisque la décision de l'empereur semble seulement influencer sur la victoire et non l'établir de manière systématique (SUET., *Cal.*, 30, 6), on ne peut qu'imaginer que celle-ci était décernée par acclamation populaire.

évoque plus tôt dans son récit l'instauration de ces jeux à l'initiative des tribuns de la plèbe¹⁹⁶. Les magistrats auraient proposé de donner ces jeux à leurs frais mais il fut décrété qu'un financement serait alloué par le trésor public (*sed decreta pecunia ex aerario*). Cette information prend de l'importance si l'on considère à présent le témoignage de Dion Cassius :

Κάν τούτω τὸ πλῆθος, τῶν ὀρχηστῶν τινος μὴ ἐθελήσαντος ἐπὶ τῷ τεταγμένῳ μισθῷ ἐς τὸ θέατρον ἐν τοῖς Αὐγουσταλίοις ἐσελθεῖν, ἐστασίασε· καὶ οὐ πρότερον ἐπαύσαντο παραττόμενοι πρὶν τοὺς δημάρχους τὴν τε βουλήν αὐθημερὸν συναγαγεῖν, καὶ δεηθῆναι αὐτῆς ἐπιτρέψαι σφίσι πλεῖόν τι τοῦ νενομισμένου ἀναλωῶσαι.

« À cette époque, un histrion ayant refusé de paraître sur le théâtre, aux Augustales, pour le prix fixé, une sédition éclata parmi les plébéiens, et le trouble ne s'apaisa que quand les tribuns du peuple eurent, le jour même, assemblé le sénat et lui eurent demandé la permission d'excéder les dépenses réglées par la loi. »¹⁹⁷

Dion Cassius avance un motif bien précis à l'origine des émeutes. Selon lui, les débordements proviennent d'une véritable grève de la part d'un acteur refusant de se produire pour le salaire prévu. Il n'y a donc pas de compétition ni même d'activité partisane ce jour-là puisque le spectacle n'a pas lieu. Il est probable en revanche que le mécontentement ait été avant tout exprimé par les partisans de l'acteur en question. Comme le souligne Slater, de tels mouvements de foule sont rarement spontanés et on imagine assez bien le rôle qu'ont pu tenir les chefs de factions et les *fautores* de l'artiste¹⁹⁸. Ces troubles ne sont pas de simples affrontements entre supporters, mais un mouvement populaire suscité par un mécontentement et qui semble porter certaines revendications. Les troubles ne s'apaisent effectivement, selon Dion Cassius, que lorsque les magistrats réagissent et tentent de pallier au problème du salaire de l'acteur en proposant une nouvelle fois au Sénat réuni en urgence de compléter sur leurs propres fonds le budget alloué par le trésor public. Nous ne savons pas dans quelle mesure cette demande a pu aboutir.

Les revendications de la foule portaient en tout cas sur le budget insuffisant des spectacles. À cet égard, la plupart des commentateurs s'accordent pour considérer le règne de Tibère comme un tournant en termes de politique économique des spectacles¹⁹⁹. Pour Slater, il est difficile de ne pas voir dans ces émeutes le résultat de restrictions financières advenues dès l'avènement de Tibère²⁰⁰. Plusieurs documents viennent appuyer cette thèse : selon Tacite et

196 TAC., *An.*, I, 15. Le nom d'Auguste semble également attribué à deux autres célébrations annuelles, les *ludi natales* célébrés le 23 septembre de chaque année depuis 8 av. J.-C. (DION CASS., LV, 6) et les *Augustalia* qui célèbrent l'action d'Auguste en Orient sur décret du Sénat depuis 11 av. J.-C (LIV, 10, 4 ; 34, 2).

197 DION CASS., LVI, 47.

198 SLATER 1994, 129 ; ARNAUD 2004.

199 CAVALLARO 1984, 36, 121 ; SLATER 1994, 123.

200 SLATER 1994, 125.

Suétone, Tibère aurait peu dépensé en libéralités, aurait donné un nombre limité de spectacles et n'aurait même pas achevé la restauration du théâtre de Pompée²⁰¹. Sénèque évoque un gladiateur sous Tibère qui, se plaignant de la rareté des spectacles, regrettait l'époque d'Auguste²⁰². Sur les *Fastes d'Antium*, insiste Cavallaro, les dépenses prévues pour l'année 37 ap. J.-C. sont de 10 000 sesterces pour les *Ludi Augustales* alors qu'elles sont de plusieurs centaines de milliers de sesterces pour l'ensemble des autres célébrations²⁰³. Ce contraste pour le moins surprenant s'explique peut-être par le fait que ces jeux furent créés sous Tibère ; on peut en effet imaginer que ce dernier, soucieux de limiter les dépenses de l'État, ait refusé d'engager des financements trop importants dans de nouvelles célébrations dès leur création.

Enfin, un témoignage de Suétone entre directement en relation avec ce passage de Dion Cassius. Le biographe affirme en effet que Tibère « réduisit les dépenses des jeux et des spectacles en diminuant le salaire des comédiens et en limitant le nombre de couples de gladiateurs » (*Ludorum ac munerum impensas corripuit mercedibus scaenicorum recisis paribusque gladiatorum ad certum numerum redactis*)²⁰⁴. Malheureusement la démarche de Suétone étant très différente de celle de Dion Cassius, il est difficile de faire coïncider les deux témoignages. Suétone évoque effectivement sans les dater deux mesures distinctes de Tibère, la diminution des salaires et la limitation du nombre de gladiateurs, qui vont dans le sens d'une politique plus générale, la réduction des coûts des spectacles. En l'absence de précisions, on ne peut affirmer que cette diminution de salaire soit à l'origine de la grève du comédien indiquée par Dion Cassius, d'autant plus que Tacite mentionne précisément une décision réduisant le salaire des comédiens en 15 ap. J.-C., dans un contexte de répression des troubles²⁰⁵. Dans ce cas, la réduction des salaires apparaît comme une conséquence et non une cause des émeutes. Ce qui est certain, c'est que les différents témoignages vont dans le sens d'une certaine rigueur économique qui, corrélée à une attitude de retrait et un désintérêt ostentatoire pour les spectacles, laisse imaginer que la politique économique en matière de spectacles de Tibère contrasta fortement avec celle d'Auguste. D'une manière ou d'une autre, ce changement a quelque chose à voir avec les émeutes qui agitent les premières années du règne de Tibère.

Cavallaro souligne par ailleurs que, alors qu'Auguste avait cherché à limiter les dépenses des magistrats dans les jeux pour éviter les excès qui avaient amené certains

201 TAC., *An.*, III, 72 ; SUET., *Tib.*, 47.

202 SEN., *Prov.*, 4, 4.

203 CIL, X, 6638.

204 SUET., *Tib.*, 34, 1.

205 TAC., *An.*, I, 77.

magistrats à se ruiner pour répondre à la demande populaire à la fin de la République²⁰⁶, la fin de son règne avait été marqué par un revirement dans ce domaine probablement dû à des difficultés économiques²⁰⁷ : les préteurs sont dès 18 av. J.-C. autorisés à dépenser jusqu'à trois fois la somme fournie par l'*aerarium* et, en 6 ap. J.-C., Auguste supprime les financements octroyés aux préteurs pour les combats de gladiateurs²⁰⁸. La tendance est donc, déjà sous Auguste, à une limitation des frais engagés par l'État dans les spectacles. Il n'est de ce fait pas surprenant que les tribuns proposent de prendre en charge les *Ludi Augustales*. Comment expliquer le refus du Sénat ? Il s'agit sans doute d'empêcher les dépenses excessives de la part de ces magistrats populaires, qui plus est dans ce contexte politique très particulier. La succession de Tibère constitue une transition politique délicate et laisser le financement des jeux aux tribuns reviendrait à leur donner un contrôle total sur des jeux qui célèbrent la mémoire d'Auguste et, ainsi, à accroître considérablement leur influence politique²⁰⁹.

Tacite ne précise pas dans quelle mesure les tribuns furent autorisés à participer aux financements des Jeux Augustaux, mais l'apaisement fut de courte durée puisque l'année suivante, en 15 ap. J.-C., les troubles éclatèrent de nouveau avec plus de violence, faisant plusieurs morts²¹⁰. Tacite qui propose le récit le plus détaillé ne précise cependant pas le contexte de ces événements :

At theatri licentia, proximo priore anno coepta, grauius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, uulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem uulgi prohibent. Actum de ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius uirgarum in histriones esset. Intercessit Haterius Agrippa tribunus plebei increpatusque est Asinii Galli oratione, silente Tiberio, qui ea simulacra libertatis senatui praebebat. Ualuit tamen intercessio, quia diuus Augustus immunis uerberum histriones quondam responderat, neque fas Tiberio infringere dicta eius. De modo lucaris et aduersus lasciuiam fautorum multa decernuntur; ex quis maxime insignia, ne domos pantomimorum senator introiret, ne egredientis in publicum equites Romani cingerent aut alibi quam in theatro spectarentur, et spectantium immodestiam exilio multandi potestas praetoribus fieret.

« Cependant les désordres du théâtre, qui avaient commencé l'année précédente, éclatèrent alors avec plus de gravité : outre des hommes de la plèbe, des soldats et un centurion furent tués, le tribun d'une cohorte prétorienne blessé en cherchant à empêcher les insultes aux magistrats et les divisions de la foule. On traita de cette sédition au sénat, et des avis tendaient à donner aux préteurs le droit d'infliger des coups de verges aux histrions. Le tribun de la plèbe Haterius Agrippa s'y opposa et s'attira une vive réplique d'Asinius Gallus, devant le silence de Tibère, qui offrait au sénat ces simulacres de liberté. Cependant l'opposition prévalut, parce que le Divin Auguste avait jadis déclaré

206 DION CASS., LIV, 2, 3-4.

207 CAVALLARO 1984, 34-35.

208 DION CASS., LIV, 17, 4 ; LV, 31, 4.

209 L'organisation des jeux revenait traditionnellement aux édiles et était passée aux préteurs en 22 av. J.-C. (DION CASS., LIV, 2, 3).

210 VELL. PAT., II, 126, 2 ; TAC., *An.*, I, 77 ; DION CASS., LVII, 14, 10.

les histrions exempts de verges et que Tibère jugeait sacrilège d'enfreindre ses paroles. Pour limiter le salaire des acteurs et réprimer la licence de leurs partisans, on prend une série de mesures ; les plus notables défendaient aux sénateurs d'entrer dans les maisons des pantomimes, aux chevaliers romains de les escorter sur la voie publique ; aux acteurs de donner des représentations ailleurs qu'au théâtre et autorisaient les préteurs à punir de l'exil la turbulence des spectateurs. »

Cette tension dans la politique de Tibère entre d'une part son souci de ne pas trop s'écarter du modèle augustéen, ou en tout cas de ne pas aller à l'encontre de ses décisions, et d'autre part sa position personnelle vis-à-vis des spectacles laisse apparaître sa volonté de limiter les dépenses de l'État et la nécessité de contenir les troubles. Ainsi, les acteurs restent relativement protégés par la faveur d'Auguste, mais les mesures qui sont prises pour tenter de réprimer les émeutes sont révélatrices de l'origine de ces émeutes et de l'orientation politique adoptée par Tibère.

Le sénatus-consulte adopté légifère tout d'abord *de modo lucaris*. Le terme, qui désigne par ailleurs une taxe sur les bois sacrés²¹¹, semble également pouvoir qualifier le salaire de l'artiste chez Tertullien qui utilise l'expression *puellae salticae lucar*²¹². Si l'on retient cette acception qui, dans le contexte, est la plus probable, l'expression de Tacite signifie littéralement « sur la limite des salaires ». Cette question des salaires des artistes est donc toujours au cœur des émeutes. La formulation semble indiquer que le décret légifère dans le sens d'une réduction du salaire et on est tenté d'identifier cette mesure à celle mentionnée par Suétone dans le passage déjà cité et dont la formulation est sans équivoque (*mercedibus scaenitorum recisis*)²¹³. La grève du comédien lors des émeutes de 14 ap. J.-C. implique qu'une réduction effective de son salaire avait déjà été induite par la somme limitée alors allouée par le trésor public pour l'organisation des Jeux Augustaux, obligeant les préteurs à proposer à plusieurs reprises leur participation au financement. Mais Tacite et Suétone indiquent une décision officielle qui vise à limiter les dépenses en inscrivant dans la loi le salaire du comédien (ainsi que le nombre de gladiateurs, comme cela avait déjà pu être légiféré par le passé²¹⁴). La limitation du salaire n'est plus la conséquence d'une politique économique, mais l'objet d'une décision politique qui doit permettre de restreindre les dépenses publiques en empêchant les acteurs et leurs partisans de faire pression sur le trésor public ou sur les magistrats, puisque leur salaire est désormais limité par la loi et inscrit dans le droit.

211 FEST., 106, 12 ; *CIL*, VI, 32324.

212 TERT., *Scorp.*, 8, 3.

213 SUET., *Tib.*, 34, 1.

214 DION CASS., LIV, 2, 3-4.

Le sénatus-consulte adopté en réaction à ces émeutes vise par ailleurs à « réprimer la licence » (*aduersus lasciuiam*) des *fautores*, c'est-à-dire des partisans à qui incombe vraisemblablement la responsabilité des émeutes. Ils font l'objet de mesures répressives, et non les acteurs, puisqu'ils peuvent notamment être exilés par les préteurs. Tacite juge bon d'explicitier les mesures prévues par le sénatus-consulte pour lutter contre cette licence, ce qui nous permet de comprendre un peu mieux qui sont les individus concernés et comment fonctionne ce phénomène partisan. Outre la peine d'exil, Tacite précise ainsi qu'il fut interdit aux sénateurs de rentrer dans les maisons des pantomimes, aux chevaliers de leur faire une escorte publique et aux pantomimes eux-mêmes de se produire ailleurs qu'au théâtre, c'est-à-dire de manière privée chez des particuliers suffisamment aisés pour se payer leurs services. Les raisons qui motivent de telles décisions ne sont pas explicitées par l'auteur pour qui elles semblent évidentes. Elles le sont beaucoup moins aujourd'hui car nous n'avons que peu d'informations sur le monde des spectacles et son fonctionnement en dehors de ce qui se passe sur scène. Le silence des sources sur l'organisation de ces partisans capables de provoquer des émeutes d'une telle ampleur s'explique par le mépris dans lequel sont tenus les spectacles et ceux qui s'y intéressent, c'est-à-dire, à en croire les auteurs anciens, le peuple.

Mais on a vu que le *studium* est loin de ne concerner que le peuple et qu'il est bien vu par exemple que l'empereur prenne position dans les compétitions. Il y a très probablement différents niveaux d'engagement dans le *studium*, avec notamment des individus rémunérés qui organisent la claque au théâtre et structurent vraisemblablement les mouvements partisans. Or, les mesures adoptées pour lutter contre les émeutes sous-entendent que certaines élites de rangs équestre et sénatorial occupent un rôle important dans ce phénomène. L'interdiction témoigne une fois encore de l'existence de pratiques interdites : certains sénateurs devaient se rendre dans des maisons de pantomimes et certains chevaliers devaient escorter publiquement des acteurs. Ces comportements devaient d'ailleurs avoir un rôle dans les débordements qui affectèrent le théâtre puisque les interdire était censé permettre de lutter contre la licence des *fautores*. Ces pratiques extrêmement surprenantes impliquent une transgression sociale qui explique qu'on les interdise, indépendamment de leurs conséquences concrètes difficiles à déterminer. Sénateurs et chevaliers semblent se comporter comme les clients de certains acteurs, en leur rendant visite dans leur demeure et en les escortant publiquement comme des magistrats. On conçoit assez bien dans quelle mesure le fait d'escorter un acteur sur la voie publique, notamment dans le cadre de la *pompa* qui précède les jeux, peut être un moyen d'exprimer et d'afficher publiquement son soutien à cet acteur. La présence de chevaliers dans

ce cortège de partisans devait être particulièrement remarquable et ces derniers devaient donc occuper un rôle tout à fait essentiel au sein de mouvements partisans. Il est évidemment scandaleux et dégradant pour un détenteur de la dignité équestre d'honorer ainsi un individu infâme en adoptant publiquement une position subalterne.

Le scandale est encore plus important pour le détenteur d'une dignité sénatoriale qui se déplace dans la demeure d'un pantomime comme un vulgaire client. Il est cependant plus difficile de faire le lien entre ce comportement et l'activité partisane. Puisque le sénatus-consulte ne le mentionne pas, il semble qu'aucun sénateur n'ait cherché à afficher publiquement son soutien à un acteur en lui faisant cortège. Mais que font ces individus qui se rendent chez les pantomimes de manière ostensible ? Cette attitude, comme celle des chevaliers qui escortent des acteurs, semblent témoigner d'une volonté de remettre en cause la hiérarchie sociale et, si ce n'est de la renverser, du moins de rompre l'écart social. Le sénateur qui rend visite à un acteur met ostensiblement en scène sa familiarité avec cet acteur. Il est également possible que les factions de supporters aient eu pour lieu de rassemblement la maison de l'artiste soutenu. Les sénateurs partisans auraient peut-être ainsi pu manifester leur soutien à certains acteurs et à leurs partisans en se rendant aux éventuelles réunions, sans pour autant participer aux manifestations publiques, trop incompatibles avec la dignité sénatoriale.

Puisqu'il existe des *fautores* professionnels, il est également possible que certains aristocrates se soient engagés financièrement dans le soutien d'un acteur et même que cet investissement ait été source de rétributions, soit par un partage des bénéfices de l'artiste, soit par une prestation de service de sa part. En effet, la dernière interdiction laisse entendre que les pantomimes pouvaient se produire sur des scènes privées chez des particuliers aisés, et même très aisés quand on considère que leur demande entraine en concurrence avec celles d'amateurs bien plus puissants comme les membres de la famille impériale qui retiennent fréquemment les artistes auprès d'eux²¹⁵. Ces particuliers pouvaient ainsi bénéficier et faire bénéficier à leurs hôtes de la performance d'une des dernières vedettes en vue à Rome et s'adonner à une passion qui transcende les classes sociales, sans pour autant se mêler à la foule. Catherine Gourdet a bien montré les intérêts politiques et sociaux que pouvaient avoir certains aristocrates à investir dans la pantomime, laquelle constitue une tribune politique essentielle²¹⁶.

215 TAC., *An.*, XIII, 20, 1 ; DION CASS., LX, 28, 3-5 ; *H.A.*, *Verus*, 10.

216 GOURDET 2004.

Cet extrait révèle donc l'investissement de certains aristocrates dans l'activité partisane et manifeste une nouvelle fois l'existence de liens entre les artistes et les élites que la législation s'efforce d'empêcher, afin d'une part de préserver la dignité des élites et d'autre part d'empêcher des collusions et des échanges de services dangereux entre des individus diversement influents dans des espaces et sur des plans distincts de la vie publique. On y reviendra dans l'interprétation du phénomène, mais l'attraction des spectacles sur les aristocrates s'explique très largement par la tribune politique exceptionnelle que constituent ces spectacles, et en particulier le théâtre, en raison de leur succès populaire et de leur place dans la vie publique. Ils font partie des rares lieux où il est encore possible de s'adresser au peuple romain²¹⁷ et d'acquérir l'adhésion populaire. Ce n'est pas pour rien que les acteurs sont discrédités socialement et politiquement ; leur succès populaire et leur influence sur la population romaine en ferait des personnages politiquement puissants et donc dangereux s'ils n'étaient pas exclus de la vie politique et sociale²¹⁸. C'est aussi pour cela qu'il est nécessaire de limiter l'investissement des magistrats dans les jeux pour éviter que leurs spectacles n'aient plus de succès que ceux de l'empereur ou de son entourage. La scène et l'arène mais aussi les individus qui s'y produisent avec succès constituent des médias puissants. On peut donc assez bien imaginer que, pour accéder à cette tribune, certains aristocrates, plutôt que d'aller jusqu'à se déshonorer eux-mêmes sur scène et braver les nombreux interdits, aient préféré associer leur nom à celui d'un pantomime particulièrement populaire en occupant une position importante au sein de ses partisans.

Les deux pratiques que sont l'exhibition dans les spectacles et le *studium* ont donc vraisemblablement des ressorts communs, à savoir le goût de certaines élites pour les spectacles, mais également une attraction plus politique pour la scène et le monde des spectacles. Il est très probable que l'on trouve parmi les chevaliers qui soutiennent ouvertement certains acteurs les mêmes individus qui se passionnent pour la scène et qui

217 Certes, la pantomime en tant qu'art impérial officiel ne permet pas facilement les déclarations s'écartant du discours officiel ou les détournements politiques comme en décrit Cicéron à la fin de la République (CIC., *Att.*, II, 19), puisque le pantomime ne fait que danser sur des textes chantés par un chœur ou un soliste. Il ne faut cependant pas sous-estimer la capacité d'expression de ces individus qui focalisent l'attention du public et qui semblent pouvoir dans certains cas exprimer leur volonté par leur comportement. Outre le comédien gréviste, on peut évoquer l'exemple de Pylade qui sous Auguste désigne au public un spectateur qui le hue (SUET., *Aug.*, 45). Ces comportements sont exceptionnels et, dans le cas de Pylade, violemment réprimés. Cependant, on sait que la *licentia theatralis* reste une tradition que les empereurs tentent de ménager et il est indéniable que le théâtre demeure pendant tout l'empire un lieu d'expression politique essentiel. Par ailleurs, notre connaissance des spectacles de pantomimes reste lacunaire et il n'est pas du tout exclu que certains moments de la représentation aient permis la prise de parole des artistes.

218 DUPONT 1985, 95-98 ; DUPONT 2000, 3-4 ; SUSPENE 2004, 332-333.

envient le succès des artistes au point de s'y produire eux-mêmes²¹⁹. Par ailleurs, cet épisode met en évidence des liens intenses, généralement occultés par les sources parce qu'indignes, entre certaines élites et certains artistes. Ces liens et ces rapprochements peuvent alimenter des intérêts communs et réduire la distance sociale et la condamnation morale. Par ailleurs, et ce n'est pas négligeable, ces rapprochements peuvent permettre des échanges techniques. En effet, il faudra se poser la question déjà évoquée des compétences de ces aristocrates qui participent aux spectacles. Or, un témoignage de Sénèque nous apprend que ces scènes privées, sur lesquelles interviennent les vedettes quand elles ne sont pas occupées par les spectacles publics, sont également l'occasion pour les aristocrates de s'essayer et de se former à l'art de la pantomime²²⁰. On imagine alors que les conseils voire les cours particuliers d'une vedette devaient être appréciés.

W. Slater, qui a proposé une analyse fine de ces épisodes, s'est attardé sur le rôle des chevaliers car celui-ci lui semble décisif²²¹. Il rappelle en particulier leur position très avantageuse au théâtre qui leur permet de faire corps, de voir, mais aussi d'être vus et d'exprimer collectivement des appréciations voire parfois des revendications politiques²²². Slater rappelle également que parmi les rangs des chevaliers un *cuneus* était réservé aux *iuniores* qui faisaient donc corps au sein des chevaliers²²³. Il fait également le lien entre cette activité partisane des chevaliers et la volonté de certains de monter sur scène et s'interroge sur les lieux de formation²²⁴. La danse ne fait certes pas partie de la formation des jeunes aristocrates romains, mais elle a sa place dans l'entraînement du gymnase grec. Or, si la culture grecque du gymnase fait l'objet de critiques récurrentes de la part des moralistes romains, Slater considère qu'il faut probablement voir dans les « bains d'Agrippa » sur le champ de Mars le premier équipement de ce type à Rome²²⁵. Et l'investissement de la jeunesse dans ce type d'activités est attesté par la critique des auteurs anciens²²⁶. Enfin, les associations de jeunesse, dans lesquelles les jeunes chevaliers devaient occuper une position dominante, s'investissaient dans l'organisation de jeux spécifiques²²⁷. Slater en conclut à une implication spécifique de la jeunesse équestre dans l'activité partisane du théâtre qui aboutit

219 C'est également l'avis de Slater (SLATER 1994, 144).

220 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3.

221 SLATER 1994, 129-144.

222 PHÆD., V, 7, 30 ; SUET., *Aug.*, 34, 2.

223 SLATER 1994, 130-131 ; TAC., *An.*, II, 83, 5.

224 SLATER 1994, 130-133.

225 SLATER 1994, 137-138.

226 MART., *Ep.*, VII, 32.

227 KLEIJWEGT 1991, p. 104 ; LEPPIN 1992, 143.

pour certains individus à la volonté de se produire eux-mêmes sur scène²²⁸.

Après avoir insisté sur le fait qu'il paraît peu probable qu'un acteur puisse se permettre de faire pression sur l'empereur et le Sénat en refusant de jouer dans des jeux publics sans un puissant soutien, Slater s'appuie aussi sur un passage de Dion Cassius relatif à ces émeutes pour pointer le rôle de Drusus dans ces événements²²⁹. En dehors du soutien probable des tribuns de la plèbe et éventuellement de puissants aristocrates, cet acteur disposait peut-être de protections et d'appuis au sein même de la famille impériale. En effet, après avoir mentionné le consulat de Drusus pour l'année 15 ap. J.-C., Dion Cassius évoque certaines de ces débauches, notamment sa violence, son ivresse et sa complaisance vis-à-vis des acteurs qui seraient à l'origine des émeutes :

Τοῖς τε ὀρχησταῖς οὕτω προσέκειτο ὥστε καὶ στασιάζειν αὐτοὺς καὶ μηδ' ὑπὸ τῶν νόμων, οὓς ὁ Τιβέριος ἐπ' αὐτοῖς ἐσενηνόχει, καθίστασθαι.

« Il avait pour les histrions de telles complaisances qu'ils se révoltèrent et sortirent des bornes assignées par les lois de Tibère sur leur profession. »²³⁰

Drusus est donc tenu pour responsable des émeutes de 15 ap. J.-C. en raison de son soutien à divers pantomimes et on peut émettre l'hypothèse que, déjà en 14 ap. J.-C., il constituait un soutien haut-placé pour l'artiste à l'origine des premières émeutes. En ce sens, il se serait opposé à la politique de son père et du Sénat. Dion Cassius souligne un peu plus tôt dans son récit les tensions entre Tibère et son fils²³¹. En 15 ap. J.-C., la position de Drusus est cependant renforcée par l'exercice du consulat. Soulignons enfin qu'il n'a alors que trente ans et qu'il appartient encore à cette classe des *Iuniores* dont font sûrement partie la plupart des *fautores*. L'implication vraisemblable de Drusus dans le *studium* et son opposition probable à son père sur la question sont particulièrement intéressante si l'on rappelle que, peu avant les émeutes de 15 av. J.-C., Drusus organise les combats de gladiateurs impliquant des chevaliers et à l'égard desquels Tibère manifeste sa désapprobation. Nos connaissances du *studium* et de ses structures et plus généralement des coulisses de ce monde des spectacles romains ne nous permettent de faire que des hypothèses, mais il est très tentant d'imaginer les liens qui pouvaient exister entre ce jeune homme amateur de spectacles, investi dans le *studium*, et les chevaliers, probablement impliqués dans la même activité, fréquentant peut-être les mêmes lieux (le gymnase), qui lui demandent de combattre en son honneur.

228 SLATER 1994, 144.

229 SLATER 1994, 126.

230 DION CASS., LVII, 14, 10.

231 DION CASS., LVII, 13, 1.

Il semble que les mesures adoptées par le Sénat ne soient pas parvenues à mettre fin aux troubles puisqu'en 23 ap. J.-C. le Sénat est finalement contraint d'exiler les acteurs (*histriones*) d'Italie, selon Tacite²³². Suétone évoque également cette décision de relégation causée par une nouvelle rixe meurtrière entre les spectateurs du théâtre, sans la dater²³³. Il précise par ailleurs que les chefs de faction (*capita factionum*) furent également exilés. Les acteurs furent rappelés par Caligula qui adopta une politique radicalement opposée à celle de son prédécesseur en matière de spectacles²³⁴. Notons pour conclure que, si cette expulsion n'advient pas avant l'année 23, c'est peut-être tout simplement parce que Drusus meurt en 23 et que les acteurs et leurs partisans perdent avec lui un soutien politique important.

Il convenait de faire une parenthèse sur ces événements houleux qui affectent le monde des spectacles au début du règne de Tibère parce qu'ils mettent en lumière, d'une part, la politique de ce dernier vis-à-vis des spectacles, d'autre part, certains mécanismes occultes qui régissent l'univers des spectacles à Rome et les relations qui peuvent exister entre les professionnels des spectacles et leurs partisans parfois haut-placés. Il se dégage notamment de l'analyse de ces événements que certains membres des ordres supérieurs, essentiellement de jeunes chevaliers mais également sans doute quelques sénateurs, prenaient vraisemblablement part aux activités partisans qui caractérisaient les spectacles romains. L'implication dans ce genre d'activités jugées indignes par les auteurs anciens s'explique vraisemblablement par le goût de ces jeunes gens issus des ordres supérieurs pour les spectacles mais également sans doute par leur volonté d'accéder à cette tribune politique que constituent les spectacles sous l'Empire. Les deux motivations expliquent sans doute que certains de ces individus aient même cherché à se produire dans les spectacles. Enfin, ces événements permettent par ailleurs de comprendre dans quel contexte législatif et politique s'insère le document primordial auquel nous allons enfin pouvoir nous intéresser, le sénatus-consulte transmis par la Table de Larinum.

232 TAC., *An.*, IV, 14, 4.

233 SUET., *Tib.*, 37, 4.

234 DION CASS., LIX, 2, 5.

C) Le « sénatus-consulte de Larinum »

Présentation du document

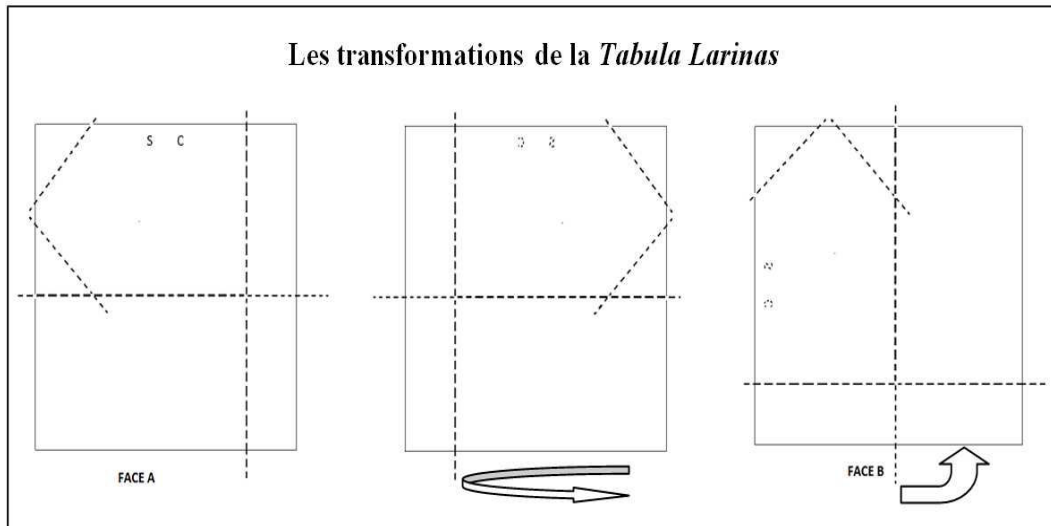
Le texte du sénatus-consulte dit « de Larinum » car il a été retrouvé en 1978 sur une table en bronze découverte à Larino, ancien municpe de Larinum, a fait l'objet de plusieurs éditions et de nombreux commentaires et révisions²³⁵, ce qui a donné lieu à un certain nombre de mises à jour dans l'*Année épigraphique*²³⁶. L'histoire de la publication de ce document est relativement complexe. La table de bronze découverte en 1978 étant conservée à Campobasso auprès de la *Soprintendenza Archeologica per i beni A.A.A.S.*, le texte du sénatus-consulte a été publié une première fois par Mariano Malavolta à partir d'une lecture publique du surintendant Adriano La Regina. Au début des années 1980, Philippe Moreau et Barbara Levick ont pu consulter le document et proposer des interprétations nouvelles sur certains aspects. Il n'est pas question ici d'apporter de nouvelles interprétations à ce document qui a été largement commenté mais de faire le point sur ce qui est acquis et ce qui reste en débat, éventuellement d'apporter quelques éléments en faveur d'une position ou d'une autre, afin de pouvoir exploiter ces informations tout à fait essentielles pour notre développement. Parmi les éditions les plus récentes, nous nous appuyerons plus spécifiquement sur celles proposées par Marco Buonocore et Carla Ricci²³⁷.

La table de Larinum est une table en bronze opisthographe qui a été mutilée en vue de son réemploi. Sur la face A, elle transmet le texte lacunaire d'un sénatus-consulte qui peut être daté de 19 ap. J.-C. par la référence au consul L. Norbanus Balbus. Le document a été réemployé pour réaliser sur la face B, utilisée perpendiculairement à la face A, une *Tabula patronatus*. Originellement rectangulaire, le support a connu plusieurs interventions pour permettre le réemploi : les bords droits et inférieurs de la face B comme de la face A, puisque la table a d'abord été retournée puis pivotée vers la gauche de manière à ce que le bord gauche de la face A devienne le bord supérieur de la face B (cf. schéma ci-dessous), ont été supprimés ainsi que les angles supérieurs de la face B (et donc les angles gauches de la face A) ce qui donne une forme triangulaire au document.

235 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÉ 1980 ; LEVI 1982 ; LEVICK 1983 ; MOREAU 1984 ; SENSI 1985 ; LEBEK 1990 ; LEBEK 1991 ; MCGINN 1992 ; RICCI 2006. On peut ajouter à cette liste les commentaires et interprétations intégrés à divers travaux : DEMOUGIN 1988, 555-575 ; BALTRUSCH 1989, 195-206 ; BUONOCORE 1992, 18-26 ; FERRARY 2010, 340-344 ; BUR 2013, 644-654.

236 *A.E.*, 1978, 145 ; 1983, 210 ; 1984, 249 ; 1985, 293 ; 1990, 189 ; 1991, 515 ; 1992, 300a-b.

237 BUONOCORE 1992, 18-26 ; RICCI 2006.



Épaisse d'environ un centimètre, la table pèse, dans son état actuel, neuf kilogrammes et mesure trente-et-un centimètres de haut sur quarante-sept centimètres de large (face A). La *Tabula patronatus* qui confère à C. Herennius Lupercus le patronage du municipes doit être datée, selon C. Ricci, du IV^e siècle. Ce réemploi suppose que le sénatus-consulte, destiné à être affiché publiquement, était devenu obsolète. Les transformations du support ont induit trois types de lacunes : seules les vingt-et-une premières lignes du sénatus-consulte ont été conservées en raison de l'amputation de toute la partie inférieure de la table. À gauche, la suppression des angles provoque une lacune variable décroissante, de la ligne 2 à la ligne 8, et croissante, de la ligne 14 à la ligne 21. Les lignes 9 à 13 ont été préservées grâce à l'existence d'une marge sur le document original, ce qui permet d'estimer approximativement le nombre de lettres manquantes pour les autres lignes. L'amputation du bord droit induit enfin une lacune constante à droite. L'axe central du champ de l'en-tête comportant simplement les lettres S.C. a permis aux épigraphistes d'estimer assez précisément la lacune de droite qui doit être de l'ordre de dix-huit à vingt-deux lettres en considérant une marge égale à celle qui apparaît à gauche pour les lignes non lacunaires. Le document n'étant pas accessible au public, les seules publications disposant de photographies sont celles de Malavolta et de Giuffrè ainsi que celle de Buonocore, à qui La Regina a transmis ses photos personnelles. Le texte du sénatus-consulte tel qu'il est conservé et visible sur ces photos se présente donc ainsi :

S C

1
2 [---] IN PALATIO·IN PORTICV·QVAE·EST·AD·APOLLINIS·SCR ADF C ATEIVS·L·FANI·CAPITO SEX·POM[---]
3 [---]OCTAVIVS C·F STE·FRONTO·M·ASINIVS CVRTI·F·ARN·MAMILIANVS·C GAVIVS·C F·POB·MACER Q·A·DID[---]
4 [---]VS L·NORBANVS·BALBVS·COS·V·F·COMMENTARIVM·IPSOS·COMPOSVISSE·SIC·VTI·NEGOTIVM·IIS[---]
5 [---]RVM PERTINENTIBVS·AVT·AD·EOS·QVI·CONTRA·DIGNITATEM·ORDINIS·SVI·IN·SCAENAM·LVDVMV[---]
6 [---]V·S·S·C·QVAE·D·E·R·FACTA·ESSENT·SVPERIORIBVS·ANNIS·ADHIBITA·FRAVDE·QVA·MAIESTATEM·SENA[---]
7 [---]CERE·NE·QVIS·SENATORIS·FILIVM·FILIAM·NEPOTEM·NEPTEM PRO·NEPOTEM·PRONEPTEM·NEVE·QVE[---]
8 [---]EL·PATERNO·VEL·MATERNO·AUT·FRATRI·NEVE·QVAM·CVIVS·VIRO·AVT·PATRI·AVT·AVO·PATERNO·VE[---]
9 FVISSET·VNQUA·SPECTANDI·IN·EQVESTTRIBVS·LOCIS·IN·SCAENAM·PRODV CERET·AVCTORAMENTO·VE·RO[---]
10 RET·AVT·VT·PINNAS·GLADIATORVM·RAPERET·AVT·VT·RVDEM·TOLLERET·ALIOVE·QVOD·EIVS·REI·SIMILE·MIN[---]
11 PRAEBERET·CONDVCERET·NEVE·QVIS·EORVM·SE·LOCARET·IDQVE·EA·DE·CAVSA·DILIGENTIVS·CAVERI·DVM[---]
12 ELVDENDAE·AVCTORITATI·EIVS·ORDINIS·GRATIA·QVIBVS·SEDENDI·IN·EQVESTTRIBVS·LOCIS·IVS·ERAT·AVT·P[---]
13 VT·ACCIPERENT·AVT·VT·FAMOSO·IVDICIO·CONDEMNARENTVR·DEDERANT·OPERAM·ET·POSTEA·QVAM·EI·DES[---]
14 [---]ESTRIBVS·LOCIS·AVCTORAVERANT·SE·AVT·IN·SCAENAM·PRODIERANT·NEVE·QVIS·EORVM·DE·QVIBVS· [---]
15 [---]I·FACERET·LIBITINAM·HABEPET·PRAETERQVAM·SI·QVIS·IAM·PRODESSET·IN·SCAENAM·OPERASVE·S[---]
16 [---]TVS·NATAVE·ESSET·EX·HISTRIONE·AVT·GLADIATORE·AVT·LANISTA·AVT·LENONE·
17 [---]C·QVOD·M·LEPIDO·T·STATILIO·TAVRO·COS·REFERENTIBVS·FACTVM·ESSET·SCRIPTVM·COMPREN[---]
18 [---]AM·AN·XX·NEVE·CVI·INGENVO·QVI·MINOR·QVAM·AN·XXV·ESSET·AVCTORARE·SE·OPERAS[---]
19 [---]S·LOCARE·PERMITTERETVR·NISI·QVI·EORVM·A·DIVO·AVGVSTO·AVT·AB·TI·CAESARE·AVG[---]
20 [---]NIECTVS·ESSET·QVI·EORVM·IS·QVI·ITA·CONIECISSET·AVCTORARE·SE·OPERASVE·SVAS[---]
21 [---]AREM·REDDVCENDVM·ESSE·STATVISSENT·ID·SERVARI·PLACERE·PRAETERQVA[---]

La gravure irrégulière du document original ainsi que la nécessité d'intégrer dans la restitution du texte des espaces pour faciliter sa lecture explique que le résultat ne rende pas tout à fait compte de la forme spécifique de la table et notamment de l'amputation des deux angles supérieur et inférieur droits. Les lacunes ont évidemment fait l'objet d'un certain nombre de discussions et toutes n'ont pas pu être intégrées de manière satisfaisante. On propose ici une intégration partielle qui reprend en grande partie celles de C. Ricci et de M. Buonocore pour les aspects qui semblent désormais faire consensus. Les propositions d'intégration trop incertaines ne sont pas reprises mais on reviendra dans le commentaire sur les possibilités discutées par les différents auteurs :

- 1 S(enatus) C(onsultum)
- 2 [...] in Palatio, in porticu quae est ad Apollinis. Scr(ibundo) adf(uerunt) C(aius) Ateius L(uci) f(ilius) Ani(ensi) Capito, Sex(tus) Pomp[ei]us Sex(ti) f(ilius)...
- 3 [...] Octavianus C(ai) f(ilius) Ste(latina) Fronto, M(arcus) Asinius Curti f(ilius) Arn(ensi) Mamilianus, C(aius) Gavius C(ai) f(ilius) Pob(lilia) Macer q(aestor), A(ulus) Did[ius ... f(ilius) ... Gallus q(uaestor)].
- 4 [Quod M(arcus) Silan]us L(ucius) Norbanus Balbus, co(n)s(ules) v(erba) f(ecerunt) commentarium ipsos composuisse sic uti negotium iis [datum erat ...]
- 5 [senato]rum²³⁸ pertinentibus aut ad eos qui contra dignitatem ordinis sui in scaenam ludumv[e...]
- 6 [...] u(ti) s(ancitur) s(enatus) c(onsultis) quae d(e) e(a) r(e) facta essent superioribus annis, adhibita fraude qua maiestatem senat[us] minuerent, q(uid) d(e) e(a) r(e) f(ieri)

238 [senato]rum : LEBEK ; [ludo]rum : BALTRUSCH, MCGINN.

p(lacerent), d(e) e(a) r(e) i(ta) c(ensuere)] :

7 [Pl]acerere ne quis senatoris filium filiam nepotem neptem pronepotem proneptem neve que[m cuius patri aut avo]

8 vel paterno vel materno aut fratri neve quam cuius viro aut patri aut avo paterno ve[l materno aut fratri ius]

9 fuisset unquam spectandi in equestribus locis in scaenam produceret auctoramentove rog[aret ut...]

10 ret aut pinnas gladiatorum raperet aut ut rudem tolleret aliove quod eius rei simile min[istraret, neve, si quis se]²³⁹

11 praeberet, conduceret ; neve quis eorum se locaret, idque ea de causa diligentius cavendum[...ne d(olo) m(alo) perseverent qui]²⁴⁰

12 eludendae auctoritatis eius ordinis gratia quibus sedendi in equestribus locis ius erat, aut p[ublicam ignominiam]

13 ut acciperent aut ut famoso iudicio condemnarentur dederant operam et posteaquam ei des[civerant sua sponte ex]

14 [equ]estribus locis, auctoraverant se aut in scaenam prodierant ; neve quis eorum de quibus [s(upra) s(criptum) e(st) si id contra dignitatem ordi]

15 [nis su]i faceret libitinam habe{r}et, praeterquam si quis iam prodesset in scaenam operasve s[uas...]

16 [ve na]tus natave esset ex histrione aut gladiatore aut lanista aut leone.

17 [cum] s(enatus) c(onsulto) quod M(anio) Lepido, T(ito) Statilio Tauro co(n)s(ulibus) referentibus factum esset scriptum compre{he}n[sumve, ne cui ingenuae quae]

18 [minor qua]m an(or)um XX neve ingenuo qui minor quam an(or)um XXV esset auctorare se operas[ve suas...]

19 [...]os locare permetteretur, nisi qui eorum a Divo Augusto aut ab Ti(erio) Caesare Aug[usto...]

20 [...co]niectus esset ; qui eorum, is qui ita coniecisset auctorare se operasve suas[...]

21 [...]arem redducendum esse statuissent, id servari placere praeterquam[...]

Il semble désormais admis que la première ligne de l'inscription ne comprenait en guise de titre que les lettres S.C. parfaitement positionnées sur l'axe central du champ épigraphique, ce qui ne permet pas l'intégration d'un éventuel titre²⁴¹. En dessous de cet entête, la *praescriptio* du document, lignes 2 à 3, indique le lieu (le portique du temple d'Apollon) et probablement la date précise de réunion du Sénat ainsi que le nom des sénateurs rédacteurs²⁴². Des lignes 4 à 6, la *relatio* expose les attendus ayant motivé l'adoption de ce sénatus-consulte en précisant les noms des deux consuls²⁴³ responsables de l'enquête relative aux pratiques légiférées par ce document et qui ont d'ailleurs déjà fait l'objet d'une législation antérieure. La ligne 6 comprend en effet une référence à un ou plusieurs sénatus-consultes adoptés *superioribus annis* et faisant l'objet de fraudes : *u(ti) s(ancitur) s(enatus) c(onsultis)*

239 *min[istraret, neve, si quis se]* : MALAVOLTA – GIUFFRÉ ; *min[isterium ; neve si quis se]* : MOREAU ; *min[isterium praestante operam]* : LEBEK.

240 *caueri dum[...ne d(olo) m(alo) perseverent qui]* : MALAVOLTA – GIUFFRÉ ; *caue(n)dum[esse quod...]* : LEVICK ; *caueri quam* : MOREAU.

241 MOREAU 1984, 37 ; BUONOCORE 1992, 20.

242 BUONOCORE 1992, 23.

243 Le premier nom (ligne 4) n'a pas été conservé mais la mention du second, L. Norbanus Balbus, a permis de dater le document de 19 ap. J.-C. et d'intégrer le nom de son collègue, M. Silanus.

quae d(e) e(a) r(e) facta essent superioribus annis, adhibita fraude. Deux lacunes, à la fin de la ligne 4 et à la fin de la ligne 5, occultent les individus ainsi qu'une partie des pratiques concernées par la mesure. Subsiste en revanche, à la ligne 5 et à la fin de la ligne 6, l'objet au centre des préoccupations du Sénat et dont la mise en péril par les individus et les pratiques sus-citées motive l'adoption d'un interdit et la tentative de répression de la fraude : l'autorité du Sénat et le prestige des ordres supérieurs. Il s'agit en effet de lutter contre ceux qui agissent « contre la dignité de leur ordre » (*contra dignitatem ordinis sui*) et menacent « la majesté du Sénat » (*maiestatem senat[us]*). Concernant les individus visés et les pratiques dont les conséquences sont ainsi blâmées, la ligne 5 ne conserve que les mots *in scaenam ludumv*, le dernier mot pouvant sans difficultés être intégré *ludumv[e...]*. La fin de la phrase devait donc comporter un ou plusieurs verbes évoquant une action se déroulant sur scène et dans des jeux. Les activités prohibées et les individus concernés sont précisés par la *sententia* qui expose, des lignes 7 à 21, les différentes dispositions adoptées pour répondre aux attendus exposés dans la *relatio*. Il est probable que le verbe *prodiret* puisse être intégré à la fin de la ligne 5, mais il ne suffit pas à combler l'intégralité de la lacune.

Les individus visés par le sénatus-consulte de Larinum

De la ligne 7 à la ligne 9 est définie précisément la première catégorie d'individus concernés par cette loi. Il s'agit d'une part du fils, de la fille, du petit-fils, de la petite-fille, de l'arrière-petit-fils ou de l'arrière-petite-fille d'un sénateur, ou d'autre part de celui ou de celle qui aurait soit pour père, soit pour grand-père, paternel ou maternel, soit pour frère, soit enfin pour mari dans le cas d'une femme, quelqu'un qui aurait disposé du droit d'assister aux spectacles depuis les rangs équestres, c'est-à-dire un chevalier. Ici les lacunes ne posent pas de problème car elles correspondent à deux passages différents de deux énumérations identiques déclinées au masculin puis au féminin. Il suffit donc de comparer ces deux énumérations pour compléter les lacunes. Cette définition particulièrement précise a fortement intéressé les spécialistes des ordres supérieurs puisqu'elle constitue une des premières attestations d'un effort de délimitation précise de ces ordres qui se stabilisent institutionnellement sous les premiers empereurs julio-claudiens et plus spécifiquement sous Auguste²⁴⁴. Ces ordres se définissent différemment en fonction des modalités de transmission de la *dignitas* par les liens du sang.

S. Demougin explique en effet que, si la dignité des magistrats reste personnelle, elle

244 DEMOUGIN 1988, 559-568 ; FERRARY 2010, 340.

implique la parentèle qui est directement honorée par l'entrée de l'un de ses membres dans un ordre privilégié mais qui doit se plier aux mêmes interdits que lui et qui est également frappée par la perte du rang le cas échéant. Cependant, S. Demougin et J.-L. Ferrary ont montré que les systèmes de transmission de la dignité équestre et de la dignité sénatoriale et donc les définitions de ces ordres ne se superposent pas : alors que la dignité sénatoriale se diffuse sur trois générations de manière verticale descendante à partir du sénateur, c'est-à-dire de l'individu qui a été élu par le peuple, le curseur se focalise, pour l'ordre équestre, sur les individus qui par leurs liens de parenté avec un chevalier sont également dépositaires de la dignité équestre. La transmission se limite pour les chevaliers à deux générations mais s'étend également horizontalement à celui ou celle qui a pour frère un chevalier et à celle qui a pour époux un chevalier. La différence significative de générations concernées constitue l'expression d'une hiérarchie des *ordines*²⁴⁵. La définition de ces parentèles équestres et sénatoriales participent à institutionnaliser ces « ordres ». En effet, si pour S. Demougin la définition de ces parentèles est un processus ancien, bien ancré dans les mentalités et qui s'exprime dans la législation antérieure²⁴⁶, J.-L. Ferrary insiste sur le fait que l'ordre équestre n'apparaît dans les formulations officielles que sous Auguste.

Deux éléments nous intéressent particulièrement dans ces définitions. Tout d'abord, les individus concernés par la loi ne sont pas tellement les sénateurs et les chevaliers eux-mêmes, mais ceux qui, par leurs liens de parenté, sont également dépositaires de la dignité équestre ou sénatoriale, sans être nécessairement sénateurs ou chevaliers eux-mêmes (sinon, il aurait suffi de faire porter l'interdit sur les sénateurs et les chevaliers). Il s'agit donc probablement en grande partie de jeunes gens n'ayant pas encore entamé une carrière politique ou d'individus issus de familles équestres ou sénatoriales mais qui n'ont pas effectué la carrière nécessaire pour obtenir pour eux-mêmes le rang de sénateur ou de chevalier. La question se pose de savoir pourquoi la loi ne mentionne pas également les sénateurs et les chevaliers eux-mêmes. Est-ce parce que ceux-ci ne se rendent pas eux-mêmes coupables des actions condamnées ou parce que l'arsenal législatif prévoit déjà des mesures dans leur cas ? Nous reviendrons sur ce point dans la suite de l'analyse du document. L'autre aspect important pour nous est évidemment que les femmes sont largement concernées par cette législation, ce qui signifie d'une part qu'elles peuvent être dans certains cas dépositaires de la dignité de leurs parents masculins (et même la transmettre puisque la dignité semble se transmettre aussi bien par les branches paternelles que maternelles), d'autre part que certaines

245 FERRARY 2010, 340.

246 DEMOUGIN 1988, 572.

d'entre-elles s'adonnent à ces pratiques. L'interdiction révèle en effet, ici encore, l'existence des pratiques condamnées.

Cependant, les individus visés par le sénatus-consulte ne sont pas seulement les membres des ordres supérieurs. En effet, ces derniers sont énumérés à l'accusatif et ne sont donc pas sujets mais objets des actions défendues par la formule *placeret ne*. Pour identifier les individus désignés par le sujet impersonnel *quis* il faut aller chercher le premier verbe de cette nouvelle énumération malheureusement lacunaire. Le sénatus-consulte défend ainsi à quiconque de « produire sur scène » (*produceret in scaenam*) un membre des ordres supérieurs selon la définition précise qui est donnée de ces ordres. La plupart des commentateurs semblent s'accorder sur le fait que le *quis* fait référence aux entrepreneurs de spectacles en tout genre²⁴⁷, notamment les lanistes et les chefs des troupes d'acteurs qui étaient chargés de recruter les individus se produisant dans les spectacles. C'est notamment la position de Suspène qui estime que le sénatus-consulte ne concerne pas les éditeurs de jeux car le verbe *conducere* employé ligne 11 pour évoquer l'action d'engager un individu et de nouer un contrat semble s'employer plus spécifiquement pour des professionnels et pour des individus dont le métier est de recruter ceux qui se produisent dans les spectacles²⁴⁸. Cependant ces professions intermédiaires du monde des spectacles sont assez mal connues, leur intervention systématique n'est pas absolument certaine et surtout il faut rappeler que le verbe *producere*, dans l'expression *produceret in scaenam*, est lui fréquemment utilisé pour décrire l'action des éditeurs de jeux qui produisent volontairement dans leurs jeux des membres des ordres supérieurs²⁴⁹. Les deux expressions me semblent au contraire suffisamment larges pour permettre d'étendre la défense à tous les individus intervenant dans le processus d'organisation des spectacles. Rappelons cependant que dans la plupart des cas, ces éditeurs produisant des élites, sont des membres de la famille impériale (à l'exception du pantomime Pylade) et qu'il leur est donc plus facile de contourner ce type de législation. Si le sénatus-consulte vise tout d'abord les organisateurs de spectacles, il ne déresponsabilise cependant pas complètement l'individu qui est ainsi produit sur scène et qui se prête volontairement (*praberet*) à cette exposition indigne. Le document précise ainsi dans un deuxième temps (ligne 11) que l'interdiction s'étend à ces mêmes individus énumérés aux lignes 7 et 8, concernant le fait de se louer pour de telles activités.

247 MOREAU 1984, 40 ; BUONOCORE 1992, 24.

248 SUSPENE 2004, 345.

249 SEN., *Contr.*, VII, 3, 9 ; SUET., *Aug.*, 43, 4 ; *Ner.*, 4, 2-3.

Les activités condamnées par le sénatus-consulte et la notion d'auctoramentum

Il convient à présent de revenir sur les activités concernées par l'interdit et précisées à partir de la ligne 9. La première de la liste, on l'a dit, consiste pour les entrepreneurs de spectacles à produire sur scène les individus mentionnés aux lignes 7 et 8. La fin de la ligne 9 semble ensuite pouvoir être intégrée en partie par l'expression *auctoramentove rog[aret...]*. En effet, on distingue au niveau de la cassure de la plaque, selon Moreau, la courbure d'un C, d'un G, d'un Q ou d'un O et, comme aucun mot en *roc-*, *roo-*, *roq-* n'est possible, les éditeurs se sont accordés pour restituer un G, ce qui ne laisse pas beaucoup de possibilités d'intégration²⁵⁰. Le suffixe *-ve* à la fin d'*auctoramento* implique un second verbe introduisant ce terme. Or le seul verbe en *rog-* est *rogo* qui signifie littéralement « demander ». L'expression *auctoramento rogatus*, que l'on pourrait traduire par « obligé par contrat », se retrouve dans un texte de Paul concernant la *Lex Iulia de adulteriis* à propos des individus infâmes qui, dans un contexte d'adultère précisément défini, peuvent être soumis au *ius occidendi* du mari trompé²⁵¹.

Avant de revenir sur le sens précis d'*auctoramentum* et les débats que ce terme a pu susciter dans le contexte de ce document, précisons qu'il désigne au sens large à la fois un contrat et la rétribution du service prévu par ce contrat. Le verbe *rogare* semble introduire une série d'actions qu'il est interdit d'imposer à un membre des ordres supérieurs dans le cadre d'un *auctoramentum* et ce sont notamment les activités ainsi encadrées et induites par l'*auctoramentum* qui font débat. *Rogaret* introduit donc une nouvelle série de verbes subordonnés décrivant ces actions. L'un d'eux au moins intervenait juste après *rogaret* au niveau de la lacune et pose particulièrement problème. À la ligne 10, on retrouve trois propositions qui dépendent vraisemblablement de ce même verbe : *pinnae gladiatorum raperet, rudem tolleret* et *rei simile min[istraret]*, l'intégration de cette dernière proposition étant admise par tous les éditeurs depuis Malavolta. Le sens des deux premières propositions en revanche pose problème et fait l'objet de diverses interprétations. Il semble pourtant qu'elles fassent, toutes les deux, référence à des activités liées à la gladiature ou en tout cas à l'arène. La formule générale et volontairement englobante de la dernière proposition, *aliove quod eius rei simile* (« ou toute autre chose similaire à celles-ci »), manifeste la volonté de clore cette énumération subordonnée au verbe *rogaret* en incluant éventuellement d'autres activités qu'il aurait été trop long d'énumérer ou de manière à éviter les subterfuges.

250 MOREAU 1984, 39.

251 PAUL, *Coll.*, 4, 3, 2.

Quel pouvait être le ou les verbes compris dans la lacune ? Soulignons d'abord que l'usage du terme est presque systématiquement péjoratif²⁵². Par ailleurs, les spécialistes de la gladiature s'accordent sur le fait que le terme pouvait désigner plus spécifiquement un type de contrat particulièrement dégradant qui servait en particulier, voire essentiellement, à engager les gladiateurs et à les obliger durablement en vertu de ce contrat à combattre pour de l'argent : l'individu libre s'engageant par *auctoramentum* aurait été réduit à un statut quasi servile pour un temps déterminé et aurait ainsi remis sa vie entre les mains du laniste²⁵³. Le premier sens du verbe *auctorare* semble effectivement « être engagé comme gladiateur »²⁵⁴ et le participe passé *auctoratus* se trouve parfois substantivé pour désigner le gladiateur²⁵⁵. On trouve notamment dans la *tabula Heracleensis*²⁵⁶ et dans la *lex Iulia de vi*²⁵⁷ l'expression *queive depugnandei causa auctoratus est erit fuit fuerit*. La formule *qui auctoramento rogatus est ad gladium* désigne chez Paul le gladiateur par opposition à *qui operas suas, ut cum bestiis pugnaret, locauit* c'est-à-dire le bestiaire. Le débat qui oppose les commentateurs du sénatus-consulte de Larinum consiste à savoir qu'elle activité entrant dans le cadre d'un *auctoramentum* se trouvait dans la lacune, ce qui a amené à étudier dans quels cas précisément on avait recours à l'*auctoramentum*.

O. Diliberto s'est efforcé de démontrer que, s'il existait d'une part un *depugnandi causa auctoramentum*, il existait également un *aliae causae auctoramentum* et que, par ailleurs, les clauses infamantes des *leges Iulia de adulteriis* et *de vi* et de la *tabula Heracleensis* ne concernaient probablement que la première catégorie²⁵⁸. Cette thèse, d'ailleurs ancienne, a suscité de fortes oppositions²⁵⁹. Le problème comporte par ailleurs des nuances complexes car certains, soit en s'appuyant sur la thèse de Diliberto, soit en considérant que la *causa depugnandi* était celle de tout individu louant ses services pour combattre, ont cherché à intégrer dans la lacune une référence au bestiaire²⁶⁰. Cette possibilité a été rejetée, notamment par ceux qui considèrent que l'*auctoramentum* ne concerne que le gladiateur alors que le *venator* s'engage, comme l'acteur, de manière moins contraignante et

252 CIC., *Off.*, I, 42 ; VELL. PAT., II, 28, 3 ; 66, 3 ; SEN., *Ir.*, II, 12, 5 ; *Ep.*, 69, 4 ; 104, 34 ; APUL., *Met.*, IX, 9 ; *Apol.*, 3, 4.

253 VILLE 1981, 246-251 ; RICCI 2006, 89-94 ; TEYSSIER 2009, 510. Quand à la nature de cet engagement et au statut de celui qui s'engage ainsi, voir GAIUS, *Inst.*, III, 199.

254 HOR., *S.*, II, 7, 59 ; QUINT., *Decl.*, 302 ; TERT., *Nat.*, I, 18 ; CIL, II, 6278, 60.

255 SEN., *Apoc.*, 9.

256 CIL, I, 206, 112-113.

257 PAUL, *Coll.*, 9, 2, 2.

258 DILIBERTO 1981, 5 et 49.

259 NICOLET 1983 ; MOREAU 1984, 41.

260 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÉ 1980 ; LEBEK 1990.

plus ponctuelle par le biais de la *locatio operarum/conductio*²⁶¹. Cette position semble confirmée par le fait que les deux activités et les deux types de contrats sont évoqués de manière strictement distincte dans le commentaire de Paul de la *lex Iulia de maritandis ordinibus*²⁶² et que nulle part dans les sources n'est attesté l'usage de l'*auctoramentum* pour un bestiaire.

Buonocore, qui accepte la position de Diliberto sur l'*auctoramentum* et qui considère par ailleurs que le bestiaire est concerné par le *depugnandi causa auctoramentum* puisqu'il est engagé pour combattre, affirme cependant que, en l'absence de référence au bestiaire dans le texte, il est préférable d'y voir une référence à la gladiature. Ajoutons que nous n'avons relevé aucune trace d'un interdit empêchant les membres des ordres supérieurs de se produire comme bestiaire. Enfin, il semble hautement improbable que l'activité de gladiateur, qui est la plus fréquemment concernée par l'*auctoramentum* et qui est évidemment attendue ici comme une des activités interdites aux élites, ne soit pas évoquée par le sénatus-consulte. Or la lacune semble difficilement pouvoir contenir à la fois une référence aux combats de gladiateurs et aux chasses. On estime donc que les intégrations de Levick, *rog[aret ut in harena depugna]/ret*, de Moreau *rog[aret ut gladio depugna]/ret* et de Ricci, *rog[aret ut in harenam prodi]/ret* ou *rog[aret ut ferro depugna]/ret*, sont les plus vraisemblables.

Les deux premières propositions de la ligne 10 font également l'objet d'interprétations variées. La première, *pinnae gladiatorum tolleret*, semble évoquer le fait de s'emparer de la plume ornant le casque des gladiateurs et a été considérée comme une référence aux gladiateurs de type samnite²⁶³, puis au rétiaire²⁶⁴. L'expression *pinnirapus* employée par Juvénal²⁶⁵ pourrait, en effet, désigner ce type de gladiateurs qui étaient les seuls à ne pas porter de casque ni d'épée et dont la stratégie consistait à prendre dans leurs filets le cimier de leurs adversaires (et donc les plumes) pour les immobiliser²⁶⁶. Buonocore s'oppose à cette interprétation et estime qu'il faut chercher le sens de cette expression dans le domaine

261 LEVICK 1983 ; MOREAU 1984, 41-42 ; RICCI 2006, 88-94. Diliberto aurait par ailleurs cherché à identifier l'*auctoramentum* et la *locatio/conductio* à partir d'un texte du Pseudo-Quintilien (PS-QUINT., *decl. Min.*, 382) qui qualifie l'engagement du gladiateur de *conductio*. Moreau insiste sur le fait que les textes littéraires et juridiques n'ont évidemment pas la même valeur et que certains termes juridiques peuvent avoir, en dehors du contexte judiciaire, un sens plus large. A. Guarino (GUARINO 1979, 147-148) estime qu'un gladiateur pouvait se lier à un laniste aussi bien par une *locatio/conductio* que par un *auctoramentum*. Mais il se peut aussi que le Pseudo-Quintilien n'ait pas été au fait des nuances juridiques entre les deux types de contrats.

²⁶² PAUL, Coll., 4, 3, 1-4 = PAUL 19L : « *qui auctoramento rogatus est ad gladium, uel etiam illum qui operas suas, ut cum bestiis pugnaret, locauit* ».

263 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÉ 1980.

264 LEVICK 1983, 102 ; MOREAU 1984, 43.

265 JUV., III, 158.

266 COLIN 1953, 344 ; COURTNEY 2013 (1980), 176.

des collègues de *Iuuenes*²⁶⁷. Une seule inscription mentionne cependant l'existence d'un *pinn(irapus) Iuuenum*²⁶⁸ qui serait, selon Buonocore, une sorte de « maître d'armes » dans le contexte de ces associations de jeunesse sur lesquelles nous reviendrons et qui comprenaient peut-être dans leurs activités l'organisation de combats pour les jeunes gens. On sait par ailleurs très peu de chose sur les éventuels combats organisés par ces associations. Tout en admettant que l'expression pourrait désigner un combattant de l'arène, G. Ville affirme qu'il désigne dans le texte de Juvénal un *doctor*, c'est-à-dire un instructeur, ce qui se rapproche de l'interprétation de Buonocore²⁶⁹.

Cependant, comme l'indique Moreau, le verbe *rapere* utilisé dans le sénatus-consulte semble impliquer une action violente. Il explique également de manière assez convaincante les raisons qui ont pu pousser les rédacteurs du sénatus-consulte à ajouter la mention de l'activité du rétiaire à celle du gladiateur en général. Selon lui, la formulation employée dans la lacune pour désigner l'activité de gladiateur devait être trop vague pour englober précisément tous les types de gladiateurs et notamment le rétiaire qui combat avec un filet et un trident, ce qui n'est pas précisément *ad ferrum* ou *ad gladium*. On pourrait opposer à Moreau qu'une telle précision ne se retrouve dans aucune autre liste d'individus faisant l'objet de mesures infamantes et qu'il paraît étonnant que les rétiaires aient été auparavant systématiquement oubliés. Mais, d'une part, ce type de gladiateur émerge plus tardivement que les autres, ce qui peut expliquer son absence dans les listes antérieures²⁷⁰. D'autre part, on ne peut ignorer le souci manifeste des rédacteurs du sénatus-consulte d'empêcher toute interprétation frauduleuse en étant à la fois le plus précis et le plus large possible. Cela s'explique, comme on le verra, par l'ostensible objectif de cette loi de lutter contre la fraude.

Il est difficile de trancher entre les deux interprétations qui ont toutes deux leurs faiblesses. Le terme *pinnirapus* n'est attesté que chez Juvénal, ainsi que dans les scholies qui s'y rapportent et qui précisent qu'il appartient au champ lexical de la gladiature, ce qui fait sens dans le contexte d'une énumération d'individus infâmes comprenant le crieur public et le laniste. La traduction de *iuuenes* par « fils » ou « descendance » proposée par P. de Labriolle et F. Villeneuve dans l'édition des Belles Lettres est possible, parce que l'usage du terme en ce sens est attesté par ailleurs²⁷¹ et parce que l'évocation de « l'élégante progéniture de nos rétiaires et celle de nos lanistes » s'intègre parfaitement dans ce passage qui mentionne

267 BUONOCORE 1992, 24.

268 *CIL*, XI, 7852.

269 VILLE 1981, 217.

270 TEYSSIER 2009, 126-127.

271 HOR., *O.*, II, 12, 7 ; *P.*, 24 ; SEN., *Phoen.*, 292.

également les « enfants des proxénètes » (*lenonum pueri*) et le « fils du crieur public » (*praeconis filius*). Au sein de cette énumération d'individus infâmes pouvant accumuler des revenus suffisamment importants pour permettre à leurs descendants d'acquérir une situation respectable, un exemple de gladiateur ne serait pas surprenant. Cependant la traduction de *pinnirapus* par « rétiaire » ne permet pas d'intégrer avec ce terme l'inscription mentionnant un *pinn. Iuuenum*. Or il existe peu de mots latins pouvant être intégrés de manière satisfaisante ici. D'un autre côté, la proposition de Buonocore de traduire *pinnirapus* par « maître d'armes » dans le cadre des associations de jeunesse est fragile et ne s'appuie sur rien d'autre que ce document²⁷². De plus, ce sens semble beaucoup moins adapté au texte de Juvénal.

L'expression *rudem tolleret* demande également des explications. Le terme *rudis*, qui signifie littéralement le « bâton » ou la « baguette », est employé de différentes manières dans le contexte de la gladiature. C'est tout d'abord le bâton qui est donné au gladiateur arrivé au terme de son contrat en signe de libération²⁷³. C'est également l'arme avec laquelle se font les entraînements et les « combats blancs »²⁷⁴. En outre, les expressions *summa rudis* et *secunda rudis* bien attestées dans l'épigraphie semblent désigner les arbitres qui, dans l'iconographie, brandissent fréquemment une baguette²⁷⁵. *Tollere* signifiant « lever », « enlever », « tenir haut », l'expression a d'abord été comprise par les premiers éditeurs comme le fait de participer à l'entraînement ou à des « combats blancs » et donc de brandir le bâton de l'entraînement²⁷⁶. D'autres y ont vu assez logiquement le fait d'exercer l'activité d'arbitre²⁷⁷. Buonocore enfin a proposé d'y voir une référence aux *rudiarrii*, c'est-à-dire aux gladiateurs libérés de leur service²⁷⁸. Ce choix d'interprétation me paraît cependant assez mal correspondre au contexte du sénatus-consulte.

La dernière expression, *aliove quod eius rei simile min[istraret]*, signifie « exécuter toutes choses semblables à celles-ci » et pourrait donc désigner toutes les activités liées à l'arène, les termes *minister* et *ministerium* étant bien attestées dans ce contexte²⁷⁹. Notons

272 GREGORI 1989, 59 ; BUONOCORE 1992, 24 ; RICCI 2006, 43.

273 CIC., *Phil.*, II, 29, 74 ; JUV., VI, 113 ; SUET., *Cl.*, 21, 10. Cf. VILLE 1981, 325-327.

274 JUV., VI, 248 ; SUET., *Cal.*, 32, 5.

275 *CIL*, VI, 10170 ; *AE*, 1937, 47 ; ROBERT 1940, 147-148, 156. Voir VILLE 1981, 367, 372. Selon Ville, le fait que le terme de *rudis* soit employé à propos des arbitres et des gladiateurs libérés de leur service pourrait s'expliquer par le fait que les arbitres étaient potentiellement recrutés parmi les anciens gladiateurs.

276 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÉ 1980 ; LEVICK 1983.

277 MOREAU 1984.

278 BUONOCORE 1992, 25.

279 Le sens global de cette proposition fait consensus mais Moreau souligne la difficulté que présente la restitution de la syntaxe exacte de ce passage lacunaire, notamment parce que le *-ve* introduisant la proposition

pour conclure sur ces propositions que, dans chaque cas, il semble possible de faire un choix de traduction qui évoquerait une activité publique : combattre comme rétiaire, exercer la fonction d'arbitre ou, peut-être, combattre dans des « combats blancs » qui pourraient éventuellement être publics²⁸⁰. Ces choix me semblent préférables tout simplement parce que ce sont les performances publiques qui tombent sous le coup de l'infamie et qui peuvent s'avérer dégradantes et porter atteinte à la dignité des ordres supérieures²⁸¹. Le laniste par exemple n'est pas concerné par toutes les mesures infamantes. Par ailleurs, il n'est fait mention nulle part d'une infamie des instructeurs (si ceux-ci se distinguent du laniste, ce qui n'est pas évident) et l'on comprend mal en quoi le fait de former des jeunes gens dans le cadre des prestigieuses associations de jeunesse pourrait être dégradant. Les jeux organisés dans ce contexte sont mal connus et il n'est pas certains que les membres des associations aient participé eux-mêmes à ces jeux. Mais, si tel était le cas, ces jeux faisaient figure d'exception et constituaient un cadre d'exhibition honorable. S'il était dégradant d'être maître d'armes pour ces jeunes gens, ne le serait-il pas plus encore dans le cas des *munera* traditionnels ? Or rien n'est dit à ce sujet, à moins que l'expression *rudem tolleret* ne désigne en fait l'activité de l'entraîneur au sein du *ludus*²⁸². Remarquons également que toutes ces activités sont censées entrer dans le cadre d'un *auctoramentum*, or, on l'a vu, ce terme semble désigner un contrat *depugnandi causa*. Enfin se pose la question des objectifs des individus qui se produisent ainsi. Si ceux-ci recherchent l'argent et le succès populaire on comprend mal qu'ils puissent s'engager dans des activités auxiliaires aux performances elles-mêmes. Toutefois le fait d'être arbitre pour un passionné de gladiature peut, d'une certaine façon, permettre de s'engager de façon ostentatoire dans le *studium*. On peut difficilement aller beaucoup plus loin dans l'interprétation de ce passage.

L'intégration de la fin de la lacune ligne 10 ne fait pas débat dans la mesure où la succession des deux verbes actifs au subjonctif au début de la ligne 11, sans conjonction de coordination, suppose que l'un des deux appartient à une subordonnée à valeur circonstancielle. Le verbe *conducere*, on l'a vu, signifie « engager ». Le verbe *praebere* lui signifie « présenter », « offrir », « porter en avant ». Puisque l'énumération subordonnée à *rogaret* s'est vraisemblablement clôturée à la ligne 9 avec *ministraret*, il faut supposer que

semble la dissocier des propositions précédentes et la placer sur le même plan que *auctoramentove rogaret*, alors que *quis* qui est le sujet de *rogaret* ne semble pas pouvoir être le sujet de *ministraret* (MOREAU 1984, 45).

280 Voir l'extrait relatif à la participation de Titus à un combat de ce genre (DION CASS., LXVI, 15, 1-2).

281 Un passage d'Ulpien tente de définir précisément qui est infâme parmi les individus intervenant dans l'organisation des spectacles (ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 4).

282 On peut rappeler ici le texte de Suétone mentionnant la participation de sénateurs à l'entraînement de gladiateurs dans le contexte des jeux donnés par César en l'honneur de sa fille Julie (SUET., *Iul.* 26, 3-4).

conduceret fait partie de la première énumération subordonnée à *placere ne* et comprenant *prodiret in scaenam* et *auctoramentove rogaret*. Si le sujet de *conduceret* est toujours *quis*, c'est-à-dire l'éventuel entrepreneur de jeux, et étant donnée la taille de la lacune, il est probable que le sujet de la subordonnée circonstancielle soit exprimée par un pronom relatif faisant référence aux individus concernés par l'interdit et définis précisément en amont, les membres des ordres supérieurs. La relative aurait alors une valeur concessive et le verbe serait employé sous une forme réfléchie : « Si celui-là se propose, qu'on ne l'emploie pas non plus ». Cette concession est intéressante car elle révèle le rôle actif et volontaire des élites qui cherchent à se faire engager par un entrepreneur de spectacles, tout en insistant sur le fait que la responsabilité de l'entrepreneur est dans tous les cas engagée. Le sénatus-consulte, par souci d'efficacité, condamne aussi bien ceux qui cherchent à se produire publiquement au détriment de la dignité de leur ordre que ceux qui le leur permettent.

D'ailleurs l'énumération dépendant du sujet *quis* et introduite par *ne* à la ligne 7 s'arrête ici. En effet, la proposition *neve quis eorum locaret* est placée sur le même plan et introduit un nouveau sujet exprimé par *quis eorum*. Ainsi, après avoir défendu à quiconque de « produire sur scène » ou « d'imposer en vertu d'un *auctoramentum* » tout une série d'activités relatives à l'arène, ou même d'engager, s'il se présente de lui-même, un membre des ordres supérieurs précisément définis, les auteurs du sénatus-consulte défendent également à quiconque parmi ceux-là, c'est-à-dire parmi les membres des ordres supérieurs, de se louer, sous-entendu pour un emploi similaire. L'interdiction portant sur les membres des ordres supérieurs est bien moins développée puisqu'elle reprend en substance ce qui a été précisé pour les entrepreneurs de spectacles. On suppose que ces défenses étaient déjà formulées à leur encontre dans les sénatus-consultes précédents, mentionnés par Dion Cassius et par le sénatus-consulte de Larinum lui-même à la ligne 6.

La répression de la fraude

À la fin de la ligne 11, la leçon de l'inscription, *caveri dum*, a été remise en question car peu usuelle et a été corrigée en *cave(n)dum* par Levick et *caveri quam* par Moreau. Tous les éditeurs s'accordent cependant sur le sens général de cette nouvelle proposition dépendante de *placere*, introduite par *idque* et au sujet impersonnel : « et que l'on veille avec un soin particulier à ». L'intégration [*ne d(olo) m(alo) perseverent qui*] proposée par Malavolta, et qui a été reprise par la plupart des commentateurs à l'exception de Levick, s'explique par la phrase suivante et le sens général du sénatus-consulte qui intervient en réaction contre la fraude (ligne 6). Il est syntaxiquement nécessaire d'envisager un verbe et un

sujet dans cette lacune. Les lignes 12 à 14 sont particulièrement délicates. Notons que la traduction proposée par l'*Année épigraphique* à partir de l'intégration et de la traduction italienne de Malavolta ne fait pas grand sens :

« [On a décidé en outre] de veiller avec un soin tout particulier à ce que, pour qu'ils ne récidivent pas frauduleusement, soient frappés d'ignominie ou condamnés par un jugement déshonorant ceux qui, ayant le droit de siéger dans l'ordre équestre, se sont appliqués à bafouer l'autorité de leur ordre ou qui, après avoir quitté volontairement l'ordre équestre se sont loués ou se sont produits sur scène. »

Sans même entrer dans les problèmes de traduction, ce texte pose un certain nombre de problèmes de sens. On ne peut condamner un individu dans un *iudicium publicum* parce qu'il se serait produit sur scène. En revanche toute personne se produisant sur scène est normalement frappée d'infamie et il paraît étrange que les auteurs du sénatus-consulte insistent sur cet aspect, à moins que les individus visés échappent à l'infamie. Encore faudrait-il que les individus en question soient clairement définis. Le fait de « bafouer l'autorité de leur ordre » apparaît comme un acte en soi accompli par les individus alors que ce sont leurs actions indignes qui portent atteinte à cette autorité. B. Levick et C. Ricci ont proposé des traductions en anglais et en italien beaucoup plus satisfaisantes. La différence fondamentale entre leurs deux traductions tient à un choix d'intégration différent qui implique un sujet différent de l'attitude frauduleuse condamnée par le sénatus-consulte. En effet, les rédacteurs du sénatus-consulte s'attaquent dans ce passage à ceux qui « contournent l'autorité de leur ordre » (*eludendae auctoritatis eius ordinis*) par divers procédés qui sont ensuite décrits. Dans le cas de l'intégration plus complète, mais aussi plus cohérente de C. Ricci, le sujet *qui* intégré dans la lacune, désigne encore une fois de manière très large tous les individus qui « font en sorte » (*operam dederant*) que des personnes « disposant du droit de siéger sur les sièges des chevaliers » (*gratia quibus sedendi in equestribus locis*) reçoivent l'infamie²⁸³ ou « soient condamnés dans un procès infamant » (*famoso iudicio condemnarentur*), pour qu'après avoir renoncé à leur place parmi les rangs de l'ordre équestre²⁸⁴, ces derniers « contractent un *auctoramentum* ou se produisent sur scène » (*auctoraverant se aut in scaenam prodierant*). Si la traduction est juste, il faut donc comprendre que certains individus de l'ordre équestre s'exposent volontairement à l'infamie afin d'être expulsés de leur ordre, ou tout du moins d'en perdre les privilèges, comme le droit de siéger sur le rang équestre, pour pouvoir ensuite se produire dans les spectacles en toute impunité.

283 La plupart des commentateurs s'accordent pour intégrer ici *p[ublicam ignominiam]*.

284 Encore une fois, l'intégration *ei de[sciverant sua sponte ex/ equ]estribus* est admise par la plupart des commentateurs.

Plusieurs remarques s'imposent. D'abord, il ne semble plus nécessaire de préciser ici les causes de l'*auctoramentum* qui ont été mentionnées plus haut. Le verbe *auctorare se* est aussi explicite pour le lecteur que l'expression *in scaenam prodire*. Ensuite, et si ce document a été bien compris²⁸⁵, il constitue un témoignage tout à fait exceptionnel et intéressant pour notre propos car il montre non seulement que les individus qui se prêtent à de telles exhibitions font bien l'objet de mesures infamantes et sont vraisemblablement exclus de leur ordre, mais aussi que nombre d'entre eux sont prêts à payer ce prix pour se produire sur scène ou dans des combats de gladiateurs. L'infamie et l'expulsion de l'ordre ne peuvent évidemment pas être les seules conséquences prévues par la législation pour les membres des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles, sinon le procédé frauduleux n'aurait aucun sens. Si des individus s'exposent volontairement à l'infamie pour être exclus de leur ordre, c'est qu'ils espèrent ainsi ne plus être soumis à la réglementation rigoureuse qui leur interdit de se produire dans les spectacles et échapper à la peine nécessairement plus grave qui les attend en cas d'infraction. Si seule l'infamie et la dégradation sociale attendaient le chevalier qui s'expose sur scène, la recherche préalable de l'infamie n'aurait aucun intérêt. Ces individus préfèrent l'infamie à ce qu'ils risqueraient s'ils montaient sur scène de manière illégale²⁸⁶.

Cependant, ce procédé n'épargne en rien la dignité de l'ordre équestre puisque, comme l'a bien montré C. Bur, toute dégradation d'un de leurs membres porte atteinte à la dignité de l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial. La dignité équestre n'est pas un privilège dont on peut se défaire quand on souhaite échapper aux devoirs qu'elle incombe. Il semble que certains chevaliers aient quelque peu déconsidéré la valeur de la dignité équestre et de ses privilèges au point d'estimer qu'il pouvait être plus intéressant de la perdre sans se soucier de l'impact de leur comportement sur cette valeur. Enfin, seuls les membres de l'ordre équestre semblent concernés par ce procédé frauduleux. Comment expliquer que les membres de l'ordre sénatorial ne soient pas pris en compte par ce document qui se caractérise par sa volonté de parer à toutes les tentatives de contournement de la législation ?

Selon la traduction de C. Ricci, ce sont ici les individus complices du procédé frauduleux évoqué qui sont visés par le sénatus-consulte alors qu'à la fin de la ligne 14 le curseur semble revenir sur les membres des ordres eux-mêmes : *neve quis eorum de quibus*

285 C'est en tout cas ainsi qu'il est désormais interprété.

286 MALAVOLTA 1978, 359 ; LEVICK 1983, 112. Seule Ricci estime de manière peu convaincante que les fraudeurs se livraient à un tel stratagème pour respecter formellement l'interdit (RICCI 2006, 115).

[*supra s(criptum) e(st) si id contra dignitatem ordi/nis su]i faceret*²⁸⁷. On retrouverait le même procédé que dans la première partie du sénatus-consulte où l'interdit vise d'abord les entrepreneurs de spectacles avant de revenir sur les premiers concernés, c'est-à-dire les membres des ordres supérieurs qui souhaiteraient louer leurs services pour la scène ou le combat de gladiateur. Selon la traduction de B. Levick, en revanche, les responsables de la fraude sont les membres des ordres supérieurs qui se soumettent à ce procédé frauduleux et il n'y a pas de nuance à établir avec la proposition suivante qui introduit, à la ligne 15, la peine prévue à l'encontre de ceux qui auraient recours au procédé condamné : l'interdiction de sépulture (*ne [...] libitinam habe{r}et*).

Exceptions et référence à la législation antérieure

Aux lignes 15 et 16 est ajoutée une exception à cette législation pour les individus qui seraient nés d'un *histrio*, c'est-à-dire d'un acteur, d'un gladiateur, d'un laniste ou d'un *leno*. Cette liste ressemble fortement à une liste d'infâmes à deux exceptions près : gladiateurs et acteurs sont mentionnés par des noms et non par les périphrases habituelles (*qui in scaenam prodiret* ou *qui artem ludicram fecit* ou *depugnandi causa auctoratus est*) et ces individus font l'objet d'une exception plutôt favorable. Cette clause est tout à fait étonnante car elle semble à première vue supposer qu'il existait, parmi les membres de l'ordre équestre, des individus dont le père aurait exercé l'une de ces professions infamantes. C'est surprenant car l'infamie comme la dignité marque les individus si profondément qu'elle semble pouvoir se transmettre. Ainsi les lois *Iulia de maritandis ordinibus* et *Papia Poppaea* interdisaient aux sénateurs et à leur descendance mâle jusqu'au troisième degré de contracter un mariage avec une actrice ou une fille d'acteur²⁸⁸. Il paraît peu probable que le fils d'un individu infâme ait pu accéder à l'ordre équestre. C'est pourtant ce que déplore Juvénal dans sa troisième satire lorsqu'il évoque avec ironie « le fils du pimpant crieur public » (*nitidus praeconis filius*) et « l'élégante progéniture de nos rétiaires et celle de nos lanistes » (*inter pinnirapi cultos iuuenes iuuenesque lanistae*) qui occupent désormais les rangs réservés à l'ordre équestre au détriment d'anciens chevaliers désargentés²⁸⁹. Dans ce cas, les rédacteurs du sénatus-consulte ont peut-être estimé que de tels individus portaient davantage atteinte à la dignité de l'ordre équestre par leur présence au sein de cet ordre qu'en le quittant de manière scandaleuse et qu'il était donc préférable de ne pas les décourager de le faire. Mais il est également

287 Encore une fois l'intégration ne fait pas débat.

288 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44. Voir LEPOR 449 (<http://www.cn-telma.fr/lepor/notice449/>).

289 JUV., III, 154-158.

envisageable que cette clause ait concerné d'éventuels membres, ou plutôt anciens membres, de l'ordre équestre, tels qu'ils sont définis par les parentèles déjà évoquées, dont le père aurait déjà fait le choix de quitter l'ordre équestre pour pouvoir se produire sur scène ou comme gladiateur. La perte de la dignité affectait vraisemblablement l'ensemble de la parentèle mais il convenait peut-être de préciser dans le sénatus-consulte que les peines visant les membres des ordres supérieurs s'exposant dans les spectacles publics ne concernaient plus ceux pour qui la faute avait déjà été commise par leurs parents²⁹⁰.

Avec la référence aux consuls M. Lepidus et T. Statilius Taurus, la partie conservée du sénatus-consulte s'achève sur une clause reprise à un ancien sénatus-consulte datant de l'année 11 ap. J.-C. et interdisant l'engagement par *auctoramentum* et la *locatio*, probablement en vue d'une exhibition sur scène²⁹¹ des ingénues de moins de vingt ans et des ingénus de moins de 25 ans, ce qui correspond à l'obtention de la capacité juridique pour les deux sexes²⁹². Cette mesure s'inscrit selon C. Bur dans la continuité de la *lex Laetoria de circumscriptione adulescentium* visant à protéger les mineurs²⁹³. Cette clause est particulièrement intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, elle révèle d'une part l'attrait de la jeunesse pour la scène et l'arène (même si la responsabilité de l'exhibition ne pèse alors pas sur ces jeunes gens mais sur les entrepreneurs de spectacles et les tuteurs éventuels), d'autre part le succès de ces jeunes gens sur scène et dans l'arène. Elle révèle par ailleurs les contraintes que représente ce type de carrière pour les ingénus et pas seulement pour les membres des ordres supérieurs. En effet, l'épigraphie funéraire qui nous renseigne sur l'âge des professionnels de la scène et de l'arène montre bien que la plupart des carrières commençaient bien avant la majorité des jeunes gens²⁹⁴. Si la plupart de ces professionnels sont des affranchis, certains sont indéniablement des ingénus et il devait donc être difficile pour ces derniers de rattraper le retard pris en raison de cette législation contraignante.

Autre aspect important, cette législation peut faire l'objet d'exceptions permises par l'empereur. Or, si l'empereur peut ainsi contourner la loi pour permettre à des mineurs de se produire de manière exceptionnelle dans les spectacles, on peut tout à fait imaginer qu'il pouvait agir de même à propos des membres des ordres supérieurs. C'est en tout cas dans ce contexte que semble se produire la plupart des élites depuis César. Par ailleurs, ce sénatus-

290 BUR 2013, 651.

291 La lacune ne permet pas de connaître avec certitude le détail des activités prohibées ici, mais depuis le début du document l'engagement comme gladiateur dans le cadre de l'*auctoramentum* va de pair avec l'exhibition sur scène dont on a vu qu'elle faisait vraisemblablement l'objet d'une *locatio*.

292 BUR 2013, 644.

293 BUR 2013, 643.

294 Voir chapitre 3 p. 278.

consulte mentionné par la table de Larinum date de 11 ap. J.-C., c'est-à-dire de l'année où les chevaliers furent autorisés à combattre selon Dion Cassius²⁹⁵. L'adoption d'un sénatus-consulte légiférant sur la participation aux spectacles à cette date fait évidemment écho à la mystérieuse mesure évoquée par Dion Cassius. Il semble que, paradoxalement, l'exhibition des chevaliers en 11 ap. J.-C. ne s'inscrive pas dans le contexte d'une libéralisation juridique de ces pratiques scandaleuses mais au contraire dans celui d'un renforcement du processus juridique ancien visant à limiter et contrôler ces pratiques. Cette nouvelle mesure législative de 11 ap. J.-C. prévoyait sans doute des autorisations d'exhibitions exceptionnelles octroyées par l'empereur, faisant ainsi entrer dans la législation une pratique qui existait déjà.

Le sénatus-consulte de Larinum et la répression de l'adultère sous Tibère

Maintenant que le fond du document a été présenté et expliqué dans la mesure du possible, il convient de revenir sur certains points d'interprétation. L'évolution la plus importante dans l'interprétation de ce document porte sur son identification éventuelle avec un sénatus-consulte mentionné par trois sources littéraires. L'objet de ce second sénatus-consulte est la répression d'un autre procédé frauduleux assez semblable à celui qui nous intéresse, par lequel les femmes adultères, pour se soustraire aux peines prévues par la loi, s'exposaient à l'infamie en se déclarant prostituées ou en montant sur scène. Papinien résume ainsi la mesure : *mulier, quae evitandae poenae adulteri gratia lenocinium fecerit aut operas suas in scaenam locavit, adulterii accusari damnarique ex senatus consulto potest*²⁹⁶. Outre que le procédé est similaire à celui que mentionne le sénatus-consulte de Larinum à propos des individus des ordres supérieurs s'exposant à l'infamie pour pouvoir monter sur scène, deux autres documents renforcent l'analogie entre les deux mesures. Tacite précise en effet le contexte dans lequel fut adopté le sénatus-consulte relatif au procédé frauduleux des femmes adultères. Il date précisément l'événement de 19 ap. J.-C. et précise également que les femmes visées par cette mesure étaient les femmes de l'ordre équestre. Aucune mention n'est faite des femmes de l'ordre sénatorial. C'est pourtant une femme de rang sénatorial, Vistilia, qui, coupable d'adultère, aurait tenté de prévenir un éventuel procès en faisant une déclaration de prostitution devant les édiles. Elle aurait finalement été reléguée et il fut interdit aux femmes de l'ordre équestre de se prostituer²⁹⁷. Cette mesure se caractérise vraisemblablement par le même souci que le sénatus-consulte de Larinum de préserver l'honorabilité des ordres

295 DION CASS., LVI, 25, 7-8. Voir ci-dessus III B « L'étonnant revirement de 11 ap. J.-C. ».

296 PAPIN., 2, *adult.*, D., 48, 5, 11, 2.

297 TAC., *An.*, II, 85.

supérieurs en luttant contre l'indignité de certains de leurs membres. Mais c'est surtout le témoignage de Suétone qui a porté les commentateurs à la confusion :

Feminae famosae, ut ad euitandas legum poenas iure ac dignitate matronali exoluerentur, lenocinium profiteri coeperant, et ex iuuentute utriusque ordinis profligatissimus quisque, quominus in opera scaenae harenaeque edenda senatus consulto teneretur, famosi iudicii notam sponte subibant; eos easque omnes, ne quod refugium in tali fraude cuiquam esset, exilio adfecit.

« Les femmes perdues de réputation, afin d'échapper aux sanctions légales en renonçant aux droits et à la dignité de matrones, commençaient à prendre l'habitude de se déclarer courtisanes, et les jeunes libertins des deux ordres, pour n'être pas empêchés par les défenses du sénat de paraître sur le théâtre ou dans l'arène, se soumettaient d'eux-mêmes à une flétrissure judiciaire ; Tibère les exila tous, hommes et femmes, afin que personne ne pût s'abriter derrière de pareils subterfuges. »²⁹⁸

Suétone ne distingue pas les deux pratiques frauduleuses qui furent vraisemblablement sanctionnées par la même peine. Ce témoignage est précieux en ce qu'il confirme notre compréhension du procédé frauduleux évoqué dans le sénatus-consulte de Larinum. Il confirme tout d'abord l'idée que les individus ayant recours à ce type de procédés sont des « jeunes gens des deux ordres » (*iuuentute utriusque ordinis*). Ensuite, il mentionne l'existence d'un sénatus-consulte les empêchant de se produire sur scène et dans l'arène ; l'expression *in opera scaenae harenaeque edenda*, plus générale mais certainement beaucoup moins ambiguë que celles du sénatus-consulte de Larinum, ne permet pas de douter des activités prohibées. Enfin, le procédé consiste bien à subir volontairement (*sponte subibant*) la « marque d'un procès infamant » (*famosi iudicii notam*). Cependant rien ne permet d'identifier le sénatus-consulte de Larinum avec celui adopté en réaction à l'attitude frauduleuse de la matrone Vistilia. Les premiers éditeurs et commentateurs du sénatus-consulte Larinum ont cherché à intégrer dans la lacune de la ligne 5 ou dans un éventuel titre à la ligne 1 une référence à la *libido feminarum*²⁹⁹. Outre qu'aucune référence à ce sujet n'apparaît dans le texte conservé, l'intégration paraît délicate en raison de la taille des lacunes, et les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour la rejeter et pour écarter l'identification des deux documents³⁰⁰. Cependant, C. Ricci a très justement mis en évidence la connexion entre ces documents en raison de leurs liens thématiques, mais également du fait du contexte dans lequel ils s'inscrivent, de leurs relations chronologiques et des influences réciproques entre les dispositions dont ils témoignent³⁰¹. Ces deux sénatus-consultes interviennent vraisemblablement à quelques mois d'écart en vue de lutter contre les tentatives

298 SUET., *Tib.*, 35.

299 MALAVOLTA 1978 ; GIUFFRÉ 1980 ; LEBEK 1990.

300 BUONOCORE 1992, 25 ; RICCI 2006, 53-57.

301 RICCI 2006, 74-76.

de fraude vis-à-vis de la sévère législation augustéenne (relative aussi bien à l'adultère qu'à l'exhibition sur scène des élites) et dans un souci de préserver la dignité des ordres supérieurs.

Il convient à présent de revenir brièvement sur les activités interdites et sur les individus concernés. L'enjeu du sénatus-consulte de Larinum est la dignité des ordres supérieurs : c'est l'exhibition publique infamante de ces individus qui est prohibée. On a cependant eu soin de souligner plus haut que l'infamie n'est pas un statut juridique homogène et précisément défini et délimité. On ne peut affirmer que l'activité de bestiaire faisait partie des activités interdites aux membres des ordres supérieurs par le sénatus-consulte de Larinum, même si cette activité fait partie du catalogue d'infâmes de la *lex Iulia de adulteriis* et de la *lex Iulia Iudicorum*³⁰². Par ailleurs le sénatus-consulte propose une description particulièrement précise des activités, vraisemblablement rattachées à l'arène et entrant dans le cadre d'un *auctoramentum*, que l'on ne retrouve ni dans les sources littéraires ni dans les autres textes juridiques. Cela s'explique probablement par la fonction spécifique de ce document qui est de reformuler les interdictions antérieures de manière à lutter contre la fraude. Il est cependant difficile de dépasser le stade des hypothèses en ce qui concerne la traduction de ces expressions que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Le fait que l'infamie sanctionne avant tout le caractère public de la performance rémunérée nous pousse à préférer les interprétations qui traduisent ces expressions par des performances publiques. Par ailleurs, il ne peut s'agir que d'activités rémunérées puisqu'elles entrent dans le cadre d'un *auctoramentum*. Rappelons néanmoins que la législation tibérienne, afin de contenir les débordements du *studium*, tend par ailleurs à limiter tout contact entre les membres des ordres supérieurs et les artistes³⁰³. L'activité d'arbitre ou d'entraîneur peut être envisagée comme un moyen pour les élites de s'engager de manière ostentatoire dans le *studium*. En tout cas, quelle que soit la nature de l'activité exercée par ces élites dans les spectacles, il convient d'insister sur le fait que cette activité ne peut être qualifiée, comme le fait Buonocore, de « non professionnelle »³⁰⁴. En effet, ce qui caractérise l'engagement de ces individus, c'est qu'il est rémunéré et fait l'objet de contrats très spécifiques, l'*auctoramentum* et la *locatio/conductio*. Cet engagement est peut-être très ponctuel, mais peut-être pas. Nous n'avons aucune idée des motifs et de la fréquence avec laquelle ces individus se produisaient. Il semble bien en tout cas que seul l'engagement rémunéré soit condamné par le sénatus-consulte³⁰⁵. La distinction

302 PAUL, *Coll.* IV, 3, 1-4 = PAUL, 19L; ULP., 2, *adult.*, D., 48, 2, 4.

303 TAC., *An.*, I, 77.

304 BUONOCORE 1992, 24.

305 Un passage du *Digeste* souligne également le rôle déterminant de la rémunération pour la dimension infamante des performances (ULP., 6, *ad ed.*, D., 3.1.1.6 ; 3, 2, 2, 5).

entre professionnels et non professionnels qui a déjà été utilisée dans l'organisation de notre travail montre donc ici ses limites.

Une dernière question a été laissée en suspens concernant ces individus : pourquoi le sénatus-consulte ne mentionne-t-il que les individus appartenant par leurs liens de parenté aux ordres supérieurs sans mentionner les sénateurs et les chevaliers eux-mêmes ? De fait, nombre de chevaliers et de sénateurs sont inclus dans cette définition puisque, la dignité sénatoriale et équestre se transmettant aux enfants (de même que la fortune le plus souvent et lorsqu'elle n'a pas été dilapidée), les fils de chevaliers et de sénateurs deviennent fréquemment eux-mêmes chevaliers et sénateurs. Mais ce n'est pas systématique. On l'a vu, Juvénal évoque l'expulsion des rangs de l'ordre équestre de chevaliers désargentés³⁰⁶. De plus, tous les fils de sénateurs ne peuvent logiquement pas effectuer une carrière politique. Enfin et surtout, l'*adlectio* dans l'ordre sénatorial ou l'octroi du cheval public peuvent permettre à des individus n'appartenant pas à ces ordres définis par des liens de parenté de devenir chevaliers ou sénateurs. Est-ce que ces individus, parce qu'ils n'étaient pas fils de sénateurs, n'étaient pas concernés par le sénatus-consulte de Larinum ? C'est peu probable. Ces individus n'étaient peut-être pas les plus impliqués par les pratiques condamnées par le sénatus-consulte puisqu'on imagine mal qu'un individu ayant obtenu une telle promotion sociale puisse ensuite être tenté de l'abandonner pour s'adonner à une profession infamante. Il me semble plutôt que les individus concernés par ces pratiques scandaleuses appartenaient par leur naissance à un ordre qui ne leur offrait finalement pas les possibilités de carrière et donc de fortune et de prestige auxquelles ils auraient pu s'attendre.

Mais surtout il faut réinsérer le sénatus-consulte de Larinum dans son contexte juridique et historique. L'analyse du document permet d'affirmer que des interdits relatifs à la participation des élites aux spectacles sont bien en vigueur en 19 ap. J.-C. Si l'on replace cette information dans notre réflexion globale sur le phénomène, cela signifie soit qu'un interdit a été adopté depuis 15 ap. J.-C. et la dernière exhibition de chevaliers évoquée par Dion Cassius sans que ce dernier ne le mentionne, soit que les exhibitions de 11 et de 15 ap. J.-C. sont des exceptions autorisées par l'empereur, et dans ce cas le sénatus-consulte fait peut-être tout simplement référence aux mesures de 22 et 38 av. J.-C., voire de 11 ap. J.-C. En effet, la mesure de 11 ap. J.-C., plutôt que de libéraliser l'exhibition des chevaliers dans les spectacles, comme l'a imaginé G. Ville, reprenait peut-être en la précisant la législation antérieure de 22 et 38 av. J.-C., tout en prévoyant certaines exceptions autorisées par l'empereur, notamment

306 JUV., III, 154-155.

pour certains chevaliers et certains mineurs³⁰⁷. Ce qui est certain en tout cas, c'est que la participation des membres des ordres équestre et sénatorial, et donc vraisemblablement des chevaliers et des sénateurs, faisait déjà l'objet d'interdits. Les rédacteurs du sénatus-consulte de Larinum n'ont peut-être pas jugé nécessaire de préciser que l'interdit concernait également les « nouveaux » sénateurs et chevaliers alors qu'une législation antérieure les prenait certainement en compte et qu'ils n'étaient pas les premiers concernés par ces pratiques.

*

On peut conclure sur le règne de Tibère en rejoignant l'idée partagée par la plupart des spécialistes des spectacles, selon laquelle la politique des spectacles de l'héritier d'Auguste constitue un tournant important qui s'explique, d'une part, par sa politique de redressement économique et, d'autre part, par son absence de goût et même sa méfiance vis-à-vis de ces divertissements populaires. Cette politique se traduit notamment par un renforcement de la législation vis-à-vis de l'exhibition des élites sur scène et l'absence de références dans les sources littéraires à d'éventuelles exhibitions exceptionnelles après 15 ap. J.-C. Le sénatus-consulte de Larinum s'inscrit dans le contexte d'un renforcement plus général de la législation visant à préserver l'honorabilité des ordres supérieurs en sanctionnant les pratiques scandaleuses³⁰⁸. La parenthèse augustéenne qui se caractérise par la multiplication de ce type de pratiques subversives semble s'être refermée. Mais la législation tibérienne s'inscrit en réalité dans un processus juridique ancien. Elle reprend une législation antérieure pour la renforcer et surtout pour empêcher toute tentative de contournement de cette législation. La rupture n'est donc pas si évidente : des tentatives de législation avaient déjà été faites sous Auguste ; la nécessité de renforcer cette législation en 19 ap. J.-C. atteste la continuité de ces pratiques scandaleuses au moins au début du règne de Tibère ; enfin, si, comme on le pense, le sénatus-consulte de 11 ap. J.-C. mentionné par le sénatus-consulte de Larinum reprenait les interdictions de 22 et 38 av. J.-C. en les renforçant mais également en y prévoyant des exceptions octroyées par l'empereur afin de légaliser certaines pratiques attestées depuis César, le sénatus-consulte de Larinum semble confirmer l'existence de ces exceptions impériales. Il est vrai cependant, que les sources ne mentionnent plus aucun épisode exceptionnel similaire sous Tibère. Qu'en est-il de ces pratiques après le règne de Tibère ?

307 RICCI 2006, 112.

308 Exhibition dans les spectacles, mais également prostitution et participation au *studium*.

V. Quelques épisodes sous Caligula et Claude

A) Le règne de Caligula

La politique de Caligula tranche nettement avec celle de son prédécesseur³⁰⁹. Si l'on en croit Dion Cassius, la fortune léguée par Tibère fut rapidement dilapidée en largesses diverses et notamment à l'égard des professionnels des spectacles dont Caligula avait plaisir à s'entourer³¹⁰. Il rappelle les pantomimes exilés sous Tibère, multiplie le nombre de spectacles, dépense énormément dans ce domaine et oblige les magistrats à l'imiter. Il manifeste une passion personnelle pour ces divertissements, s'investit dans le *studium* et pratique même en amateur les arts de la danse, de la gladiature et des courses³¹¹. Le témoignage de Dion Cassius rejoint celui de Suétone qui décrit le faste et la diversité des jeux de cet empereur³¹² :

Munera gladiatoria partim in amphitheatro Tauri partim in Saeptis aliquot edidit, quibus inseruit cateruas Afrorum Campanorumque pugilum ex utraque regione electissimorum. Neque spectaculis semper ipse praesedit, sed interdum aut magistratibus aut amicis praesidendi munus iniunxit. Scaenicos ludos et assidue et uarii generis ac multifariam fecit, quondam et nocturnos accensis tota urbe luminibus. Sparsit et missilia uariarum rerum et panaria cum obsonio uiritim diuisit; qua epulatione equiti R. contra se hilarius auidiusque uescenti partes suas misit, sed et senatori ob eandem causam codicillos, quibus praetorem eum extra ordinem designabat. Edidit et circenses plurimos a mane ad uesperam interiecta modo Africanarum uenatione modo Troiae decursione, et quosdam praecipuos, minio et chrysocolla constrato circo nec ullis nisi ex senatorio ordine aurigantibus. Commisit et subitos, cum e Gelotiana apparatus circi prospicientem pauci ex proximis Maenianis postulassent.

« Il donna maintes fois des combats de gladiateurs, soit dans l'amphithéâtre de Taurus, soit dans l'enceinte des élections, en y joignant des troupes de lutteurs choisis parmi les plus habiles de l'Afrique et de la Campanie. Il ne présida pas toujours lui-même les spectacles, mais confia parfois ce rôle soit à des magistrats soit à l'un de ses amis. Il donna fréquemment des représentations théâtrales, de différents genres et dans divers lieux, une fois même pendant la nuit, en faisant illuminer toute la ville. Il fit aussi lancer à la foule des cadeaux variés et distribuer au peuple des paniers contenant des vivres ; dans un repas de ce genre, voyant un chevalier romain, placé en face de lui, manger avec beaucoup d'entrain et d'appétit, il lui envoya sa propre part, et, qui plus est, pour le même motif, il fit porter à un sénateur une lettre de nomination le désignant comme préteur extraordinaire. En outre, il donna très souvent des jeux du cirque, durant du matin jusqu'au soir, avec des intermèdes qui consistaient soit en une chasse de bêtes d'Afrique, soit en une parade troyenne ; pour certains jeux exceptionnels, il fit parsemer le cirque de vermillon et de malachite, et n'admit à conduire les chars que des membres de l'ordre sénatorial. Il donna même des jeux à l'improviste, sur la demande que lui adressèrent, tandis qu'il examinait, du haut de la maison de Gelos, les installations du cirque, quelques personnes placées sur les balcons voisins. »

309 CAVALLARO 1989, 43.

310 SUET., *Cal.*, 37, 6 ; DION CASS., LIX, 2.

311 DION CASS., LIX, 5.

312 SUET., *Cal.*, 17.

Quelques remarques d'ordre général s'imposent. Tout d'abord, la description de Suétone se rapproche par le ton et la construction de celles relatives aux jeux de César et d'Auguste, l'objectif étant de souligner le faste de ces célébrations. On retrouve ainsi une description par types de jeux et, à l'intérieur de ces types, une insistance sur leur diversité mais aussi sur la diversité des lieux et des temps consacrés à ces jeux : *uarii generis ac multifariam fecit, quondam et nocturnos accensis tota urbe luminibus*. La mention des spectacles nocturnes intervient comme une surenchère exceptionnelle à cette diversité et on retrouve ici l'expression d'une domination de l'espace urbain par l'empereur à travers les jeux que nous avons déjà mise en évidence pour ses prédécesseurs. Il est intéressant de noter que, dans cette typologie, combats de gladiateurs et luttes athlétiques sont considérés ensemble. Intéressante également l'attestation de l'usage de l'amphithéâtre de Statilius Taurus, premier amphithéâtre en dur de Rome, dont nous savons qu'il fut inauguré en 29 av. J.-C.³¹³. mais pour lequel nous n'avons aucune information quant à son utilisation avant ce passage. Cela nous renseigne sur l'évolution des spectacles de gladiateurs qui quittent progressivement les espaces de la vie civique, comme le Forum et l'enceinte des élections, pour un espace spécifiquement conçu pour les abriter, l'arène. Les deux usages coexistent sous Caligula. Enfin, les jeux de Caligula sont présentés comme l'occasion de largesses populaires tout à fait exceptionnelles et qui semblent caractériser son règne par opposition au règne de Tibère. Cette générosité du Prince s'incarne dans les spectacles eux-mêmes mais aussi dans des cadeaux distribués à cette occasion. De telles libéralités font l'objet d'une critique acerbe de la part de Dion Cassius qui y voit des dépenses excessives déséquilibrant le budget de l'État et une attitude démagogique³¹⁴.

Deux aspects de cette synthèse nous intéressent cependant plus particulièrement ; Suétone évoque d'une part la fréquence des Jeux Troyens sous Caligula et d'autre part la tenue de jeux exceptionnels au cirque au cours desquels seule la noblesse sénatoriale fut autorisée à participer : *nec ullis nisi ex senatorio ordine aurigantibus*. Le participe présent *aurigantibus* ne laisse pas de doute sur la nature de la performance : il s'agit de courses de chars dans lesquelles les conducteurs ne sont pas les professionnels des différentes équipes du cirque mais des membres de l'ordre sénatorial. Ces épisodes sont présentés comme exceptionnels et surtout comme socialement homogènes : les sénateurs ne concourent pas avec des professionnels, ni même avec des amateurs de rang inférieur.

313 TAC., *An.*, III, 72 ; SUET., *Aug.*, 29 ; DION CASS., LI, 23, 1.

314 DION CASS., LIX, 2.

En dehors de cette synthèse, Suétone distille dans sa *Vie* de Caligula quelques informations intéressantes sur l'attitude de cet empereur vis-à-vis des spectacles. Il présente en particulier son goût pervers pour le *studium* comme une source de discorde. Certains aspects relatifs au fonctionnement de l'activité partisane transparaissent dans ces anecdotes qui visent essentiellement à mettre en évidence le caractère cruel, la mauvaise foi et le goût pour le conflit de l'empereur. Celui-ci s'investit tellement dans le *studium* qu'il manque de retenue et s'emporte contre le peuple romain qui soutient d'autres favoris que les siens : *Infensus turbae fauenti aduersus studium suum*³¹⁵. Paradoxalement il accuse les chevaliers de passion excessive pour le théâtre et l'arène (*scaenae harenaeque devotum assidue*)³¹⁶, ce qui est particulièrement intéressant car cela fait écho aux remarques de la partie précédente sur la place éventuelle des chevaliers dans le *studium*. Outre que ce passage témoigne du goût probable d'au moins certaines élites, il souligne également cette division réelle ou fantasmée des publics : il est méprisable pour les élites de partager les passions du peuple ; les chevaliers semblent pourtant faire preuve d'un investissement particulier dans les jeux ; ces derniers, l'empereur et le peuple peuvent ne pas soutenir les mêmes favoris. Il en ressort l'image d'un public clivé par l'investissement (ou non) dans le *studium*. Cette même image apparaît nettement dans un autre extrait où Suétone accuse Caligula d'exciter au théâtre les tensions entre les chevaliers et le peuple³¹⁷.

Dion Cassius rapporte également quelques épisodes concernant les spectacles sous le règne de Caligula. L'inauguration du temple d'Auguste, tout d'abord, est l'occasion pour Caligula de donner des jeux fastueux, de manifester son goût pour les spectacles et de faire participer la jeunesse sénatoriale à travers une course troyenne³¹⁸. Jeunes gens et jeunes filles de l'ordre sénatorial sont aussi sollicités pour chanter en l'honneur du Prince. Ce souci de ménager dans les jeux un temps d'exhibition pour les jeunes élites trouve peut-être un écho chez Suétone qui évoque l'ajout d'un *diem Iuuenalem* aux fêtes des Saturnales³¹⁹. Dion Cassius mentionne par ailleurs à trois reprises la participation de chevaliers aux combats de gladiateurs. L'une des évocations peut être évacuée rapidement car elle concerne un chevalier que Caligula souhaitait faire mourir dans l'arène pour avoir outragé Agrippine³²⁰. On ne peut donc pas vraiment considérer cet épisode comme s'insérant dans le phénomène de la

315 SUET., *Cal.*, 30, 6.

316 SUET., *Cal.*, 30, 5.

317 SUET., *Cal.*, 26, 7. Les raisons de la rixe qui éclate alors ne sont pas très claires, mais la répartition hiérarchique des places semble évidemment influencer sur la situation. Le clivage est accentué par cette répartition.

318 DION CASS., LIX, 9.

319 SUET., *Cal.*, 17.

320 DION CASS., LIX, 10, 4.

participation volontaire des élites aux *ludi*. Une autre anecdote concerne un certain Atanius Secundus qui pour le rétablissement de l'empereur aurait fait le vœu de devenir gladiateur et aurait été contraint par ce dernier de s'exécuter pour ne pas se parjurer³²¹. Là encore, la performance, conçue comme un sacrifice, est aux limites du phénomène qui nous intéresse. En revanche, Dion Cassius évoque également vingt-six chevaliers qui furent exécutés dont certains pour être descendus dans l'arène d'autres pour avoir dilapidé leur fortune³²². L'anecdote surprend par la démesure de la réaction de Caligula. L'objectif est évidemment d'insister sur la folie et la cruauté de cet empereur voué à la *damnatio memoriae*. Mais elle étonne aussi parce qu'elle contraste avec l'image que nous dressent les sources d'un empereur particulièrement complaisant vis-à-vis des spectacles et lui-même souvent tenté d'y participer. On retrouve ici quelque chose de similaire à l'anecdote de Suétone selon laquelle Caligula aurait reproché aux chevaliers leur passion pour les spectacles alors que lui-même aurait été un partisan actif : il s'agit de démontrer la mauvaise foi et l'absurdité du comportement de l'empereur. À cet égard, le contexte de l'exécution des vingt-six chevaliers est éclairant :

Ἐπαίτια δὲ δὴ πρὸς πάντων ὁμοίως τάδε ἐξειργάσατο. Πλείστους ὅσους ὀπλομαχῆσαι ἐποίησε. Καὶ γὰρ καὶ καθ' ἓνα καὶ ἀθρόους, ὥσπερ ἐν παρατάξει τινί, ἀγωνίσασθαί σφας ἠνάγκασε, παρὰ τῆς βουλῆς δὴ τοῦτο αἰτήσας· τὸ δὲ καὶ ἔξω τοῦ νενομοθετημένου πάνθ' ὅσα βούλοιο δρᾶσαι, καὶ ἀποκτεῖναι τῶν τε ἄλλων πολλοὺς καὶ τῶν ἰπέων ἕξ καὶ εἴκοσι, τοὺς μὲν τὰς οὐσίας κατεδηδοκότας, τοὺς δὲ καὶ ἄλλως ὀπλομαχίαν ἡσκηκότας.

« Il prit aussi des mesures unanimement blâmées. Il amena un grand nombre de citoyens à se faire gladiateurs ; et il les força à se battre soit un contre un soit en mêlée, comme dans une ligne de bataille, après avoir, il est vrai, demandé l'accord au Sénat ; mais pour le reste il fit, de façon illégale, tout ce qui lui plaisait de faire ; il fit mettre à mort beaucoup de gens, et en particulier vingt-six chevaliers, les uns parce qu'ils avaient dilapidé leurs biens, les autres parce qu'ils s'étaient volontairement battus comme gladiateurs. »

Alors que lui-même contraint (*ἠνάγκασε*) nombre d'individus à participer aux combats, Caligula condamne ceux qui s'adonnent à de telles pratiques. La construction laisse imaginer que l'empereur fit exécuter ces individus pour une faute qu'il les avait forcés à commettre. Cependant, Dion Cassius ne mentionne pas le statut des individus ainsi « contraints » à combattre et qui sont simplement qualifiés de « très nombreux » (*πλείστους*). Par ailleurs, les deux raisons évoquées pour justifier l'exécution illégale de ces chevaliers sont des critères de dégradation sociale : le fait de se produire dans des jeux est un motif de perte du cheval public tout comme le fait de passer sous le niveau de cens requis pour accéder à l'ordre équestre. Dion Cassius présente Caligula comme un souverain injuste qui sanctionne l'indignité sociale par la peine capitale.

321 DION CASS., LIX, 8, 3.

322 DION CASS., LIX, 10, 1-2.

En même temps le passage est peu clair et manque de cohérence. Caligula semble demander une autorisation au Sénat (*παρὰ τῆς βουλῆς δὴ τοῦτο αἰτήσας*) pour pouvoir faire participer un grand nombre d'individus à ces combats. L'ambiguïté du propos de Dion Cassius est renforcée à la phrase suivante par une accusation : Caligula faisait ce qu'il voulait en dehors des lois (*ἔξω τοῦ νενομοθετημένου πάνθ' ὅσα βούλοιτο δρᾶσαι*). Cette remarque intervient en opposition avec la phrase précédente. Le recours ponctuel au Sénat ne doit pas tromper le lecteur, précise Dion Cassius, car cette prévenance de l'empereur vis-à-vis des institutions à un moment précis, ne l'empêcha pas de bafouer les lois et donc les institutions qui les ont produites. La démarche dépréciative de Dion Cassius rend cependant son propos peu cohérent. Si Caligula faisait ce qu'il voulait, pourquoi a-t-il besoin d'obtenir l'accord du Sénat pour « contraindre des individus à combattre comme gladiateurs » ? On peut émettre deux hypothèses : ou bien l'intervention du Sénat est nécessaire pour engager des individus de force, ou bien elle l'est parce que parmi les individus concernés se trouvaient des chevaliers, peut-être même ceux qui furent ensuite condamnés à mort pour cette raison. On pourrait en effet imaginer que Caligula ait fait une demande au Sénat pour contourner exceptionnellement les interdits du sénatus-consulte de Larinum. Mais dans ce cas, comment comprendre qu'il fasse ensuite exécuter les chevaliers s'étant produits comme gladiateurs ? Dans tous les cas, il faut admettre que l'empereur ne faisait pas ce qu'il voulait et qu'il avait au moins le souci de paraître se plier à la législation et aux institutions. L'incohérence des événements rapportés par Dion Cassius est vraisemblablement due à la démarche critique de ce dernier qui cherche à mettre en évidence l'inconstance, l'impiété, la folie et la cruauté de l'empereur. Les témoignages sont trop confus pour pouvoir répondre à ces difficultés qu'il convenait toutefois de soulever. Il semble en tout cas que les élites n'aient pas été tenues aussi rigoureusement écartées des spectacles sous Caligula que sous Tibère. Un témoignage relatif au règne de Claude confirme d'ailleurs cette impression.

B) Le règne de Claude

Dion Cassius affirme qu'à son arrivée au pouvoir en 41 ap. J.-C. Claude « fit paraître sur l'orchestre, entre autres citoyens, des chevaliers et des femmes du même rang qui avaient coutume d'y monter du temps de Caius, non parce que la chose lui plaisait, mais il voulait faire honte du passé ; car, sous le règne de Claude, aucun d'eux ne fut admis désormais à monter sur la scène »³²³. L'expression *καὶ ἰππέας καὶ γυναικας τῶν ὁμοίων* est intéressante car

323 DION CASS., LX, 7, 1-2.

elle révèle la nécessité d'employer une périphrase pour désigner les femmes de l'ordre équestre et explique sans doute la récurrence d'une formule comme *γυναῖκες ἐπιφανεῖς* dans les passages qui nous intéressent, ainsi qu'en corrélation avec une référence aux chevaliers. Une telle expression sert vraisemblablement à désigner les femmes des ordres supérieurs et peut-être même plus précisément les femmes de l'ordre équestre, notamment si l'expression est employée avec une référence aux chevaliers eux-mêmes. En l'occurrence l'expression utilisée est suffisamment précise pour ne pas douter du statut des femmes qui sont ainsi produites sur scène (*ἐς τὴν ὀρχήστραν*) par Claude. Le verbe *ἐσήγαγε*, sans exprimer nécessairement une contrainte, attribue à l'empereur un rôle actif dans cette exhibition. Mais le groupe nominal, « les chevaliers et les femmes du même rang », qui occupe la fonction de complément d'objet dans la proposition principale, est également sujet de la proposition relative. Ce sont ces individus qui « avaient l'habitude » (*εἰώθεσαν*) de se produire sous Caligula : l'idée d'une éventuelle contrainte de ce dernier s'efface complètement dans ce passage. Il semble donc que des membres de l'ordre équestre se soient produits sous le règne de Caligula aussi bien sur scène que dans l'arène. La volonté de l'empereur est évidemment à l'origine de cette nouvelle entorse à la législation, mais l'idée d'une contrainte exercée sur les individus concernés doit être nuancée.

Dion Cassius précise que cette exhibition de 41 ap. J.-C. fut la seule de tout le règne de Claude. Ce dernier est présenté en opposition à Caligula. Ainsi, lorsque Dion Cassius affirme qu'il n'appréciait pas ce genre d'exhibition (*οὐχ ὅτι καὶ ἔχαιρέ σφισιν*), il l'oppose clairement à Caligula. La raison de cette exhibition est étonnante : si la dernière proposition, *ἀλλ' ἐς ἔλεγχον τῶν γεγονότων*, a été correctement traduite par les différents éditeurs, il s'agirait pour Claude de manifester publiquement la disgrâce que ces individus ont reçu en raison de leur comportement passé. Par la suite, aucun d'entre-eux ne fut plus autorisé à se produire sur scène (*αὐθις γοῦν οὐδεὶς αὐτῶν ἐν τῇ σκηνῇ ἐπὶ γε τοῦ Κλαυδίου ἐξητάσθη*). Quelque chose nous échappe ici : quel est le but de cette exhibition déshonorante ? Si ces individus se produisaient déjà publiquement sous Caligula, en quoi une exhibition supplémentaire peut-elle accroître leur honte et leur déshonneur ? Si ces individus avaient déjà été frappés d'infamie et dégradés socialement, cette nouvelle exhibition ne ferait que rappeler leur déshonneur. Dans ce cas, et si ces individus avaient été contraints par Caligula à ces performances infamantes, Claude n'aurait alors fait que rappeler cruellement cette infamie en s'inscrivant dans la lignée de son prédécesseur. Cela paraît d'autant moins probable que, comme on l'a dit, les individus concernés sont présentés comme volontaires dans cet extrait.

Mais si ces individus étaient volontaires pour cette exhibition scandaleuse, négligeant l'infamie et le déshonneur public comme les chevaliers de 11 ap. J.-C., à quoi bon les exposer une nouvelle fois sur scène ? On comprend mal l'intérêt d'une exhibition de ce genre qui ne ferait qu'augmenter le scandale pour l'ordre équestre. En revanche, on peut peut-être imaginer que les individus se produisant sous Caligula étaient exemptés des mesures infamantes. Si leur réputation a indubitablement été ternie par ces exhibitions, peut-être n'avaient-ils pas été contraints d'abandonner les privilèges et les prérogatives de leur ordre. Il faudrait alors voir cette ultime exhibition comme une dégradation publique imposée aux élites indignes qui auraient profité de l'immoralité de Caligula pour agir de manière contraire à la dignité de leur ordre sans en être pour autant expulsés. Il s'agirait donc d'un moyen de rétablir publiquement l'honorabilité de cet ordre en exposant les individus qui le méritent à l'infamie afin qu'ils en soient désormais exclus. C'est la seule hypothèse qui nous paraît expliquer l'attitude contradictoire de Claude et les propos de Dion Cassius.

Ce dernier évoque ensuite « les enfants que Caius avait fait venir pour apprendre la pyrrhique » (*τὴν τε πυρρίχην ἣν οἱ παῖδες οἱ ὑπὸ τοῦ Γαῖου μεταπεμφθέντες ἤσκουν*). Cette évocation fait écho à un passage de Suétone qui mentionne la présence à Rome, juste avant l'assassinat de Caligula, de *pueri nobiles ex Asia* que l'empereur aurait fait venir pour les préparer à se produire sur la scène romaine (*ad edendas in scaena operas*)³²⁴. Suétone ne parle cependant pas de pyrrhique. On peut toutefois faire un parallèle avec un autre passage de Suétone qui mentionne la participation, un siècle plus tôt, des « fils des plus grandes familles d'Asie et de Bithynie » (*Asiae Bithyniaeque principum liberi*) aux jeux de César, dans un numéro de pyrrhique³²⁵. Ces jeunes gens, tout comme sans doute le jeune Lycien qui se produisit sous Auguste³²⁶, sont vraisemblablement des pérégrins, la citoyenneté romaine étant moins répandue dans la partie orientale de l'empire et moins nécessaire au prestige des élites. En l'occurrence, Dion Cassius précise que les jeunes gens reçurent la citoyenneté romaine après leur performance qui resta unique. L'attitude de Claude est encore une fois difficile à interpréter et Dion Cassius ne nous aide pas beaucoup. Ces jeunes gens semblent être honorés pour leur performance mais celle-ci ne se reproduit pas plus que celle des membres de l'ordre équestre évoquée précédemment. Claude semble vouloir limiter la compromission des élites sur la scène romaine. Et en même temps les jeunes gens d'Asie ne sont ni membres des ordres supérieurs ni même citoyens romains au moment où ils souhaitent

324 SUET., *Cal.*, 58, 1.

325 SUET., *Iul.*, 39, 2.

326 SUET., *Aug.*, 43.

se produire. Leur exhibition ne peut donc porter atteinte à la dignité des ordres supérieurs ou au prestige de la citoyenneté romaine. La pyrrhique est une discipline aristocratique en Grèce qui n'a rien de déshonorant³²⁷. Renvoyer les jeunes gens qui concevaient probablement comme un honneur le fait de faire publiquement à Rome la démonstration de leurs talents dans le domaine de la danse militaire aurait sans doute été extrêmement maladroit. Il convenait donc de les laisser se produire au moins une fois. Mais de telles performances, à un moment où certaines élites romaines cherchaient à se produire sur scène, que ce soit par passion ou pour d'autres raisons, risquaient d'attirer leur attention sur un moyen de contourner les interdits.

Après avoir évoqué les spectacles du théâtre, Dion Cassius en vient au cirque et mentionne une tentative de mise en ordre du public qui ne nous intéresse pas directement si ce n'est qu'elle traduit une volonté de contrôle de ce public, et notamment des débordements populaires éventuels, mais également une volonté de hiérarchisation sociale du public romain dans le but, encore une fois, de préserver la dignité des ordres supérieurs. Le phénomène n'est pas nouveau et est bien attesté pour le théâtre sous Auguste³²⁸. Dion Cassius précise que, tout en réservant un banc spécifique aux sénateurs³²⁹, Claude laisse à ces derniers la possibilité de prendre place ailleurs dans le stade tant qu'ils le font *ιδιωτικῇ ἐσθῆτι*, c'est-à-dire littéralement « avec leurs vêtements de simples particuliers » et donc, sans doute, sans porter le laticlave. Cette information est doublement intéressante. Elle montre tout d'abord que la préoccupation essentielle de Claude à travers cette mesure est de préserver la dignité qui s'attache aux ornements de l'ordre sénatorial. Au cirque, un sénateur peut ne pas se plier à la rigoureuse hiérarchisation socio-spatiale qui dicte l'organisation des places aux spectacles et en particulier au théâtre, mais seulement s'il renonce au privilège de porter les insignes honorifiques de son rang. Cela révèle ensuite que certains sénateurs préféraient occuper d'autres places que celles qui leur étaient réservées. Le rejet de ce qui semble pourtant être un privilège est étonnant et s'explique peut-être par d'autres logiques de répartition des places au cirque dont nous n'avons pas connaissance, comme le souci de visibilité ou éventuellement la logique partisane du *studium*³³⁰. Par la suite, la participation des élites aux spectacles se fait plus rare sous Claude. Tacite et Suétone mentionnent tous deux des Jeux Troyens³³¹,

327 CECCARELLI 1998.

328 SUET., *Aug.*, 44, 1.

329 L'information est confirmée par Suétone (SUET., *Cl.*, 21, 7).

330 Il est en effet tout à fait possible que le spectateur ait eu la possibilité de se placer au cirque en fonction de son éventuelle préférence pour l'une ou l'autre des factions.

331 TAC., *An.*, XI, 11, 2 ; SUET., *Cl.*, 21, 7 ; SUET., *Ner.*, 7.

probablement en 47 ap. J.-C. à l'occasion des jeux donnés à l'occasion de la célébration des 800 ans de Rome, et précisent même que Britannicus et le jeune L. Domitius Nero y participèrent. À l'occasion de ces mêmes jeux, Suétone évoque la participation à une chasse d'une troupe de cavaliers prétoriens (*turma equitum praetorianorum*), en précisant qu'ils étaient dirigés par leurs tribuns et leurs préfets en personne (*ducibus tribunis ipsoque praefecto*), c'est-à-dire par des chevaliers (et des sénateurs ?).

En conclusion, il semble que les exhibitions d'aristocrates dans les spectacles se soient multipliées sous Caligula mais aient été à nouveau limitées sous Claude. Aucun changement législatif n'est mentionné par les sources. Tout se passe comme si les empereurs avaient la possibilité d'exempter les individus des conséquences prévues par la législation interdisant ces exhibitions, ou au contraire de l'appliquer rigoureusement. Les Jeux Troyens restent cependant fréquents et permettent à la jeunesse de l'ordre sénatoriale de se produire.

VI. Le règne de Néron : une idéologie impériale qui repose sur la mise en scène du Prince et des élites dans les spectacles

La documentation relative au règne de Néron représente un peu plus de 20 % de notre corpus et, du point de vue des sources, cette période constitue le point culminant du phénomène qui nous intéresse. Cette documentation particulièrement riche est évidemment précieuse pour notre étude, mais il convient de toujours garder à l'esprit le contexte spécifique des épisodes relatés. La politique des spectacles mise en œuvre par Néron est, par bien des aspects, originale. Dion Cassius mentionne dès 55 ap. J.-C. un premier épisode qui mérite notre attention :

Ἐν δὲ τινὶ θεῶν ἄνδρες ταύρους ἀπὸ ἵππων, συμπαραθέοντές σφισι, κατέστρεφον, τετρακοσίας τε ἄρκτους καὶ τριακοσίους λέοντας οἱ ἵππεῖς οἱ σωματοφύλακες τοῦ Νέρωνος κατηκόντισαν, ὅτε καὶ ἵππεῖς ἐκ τοῦ τέλους τριάκοντα ἐμονομάχησαν.

« Dans des jeux qu'il donna, des hommes montés sur des chevaux donnèrent la chasse à des taureaux qu'ils terrassèrent ; les cavaliers de la garde de Néron percèrent de javelots quatre cents ours et trois cents lions ; il y eut même trente chevaliers servant dans l'armée qui, alors, combattirent comme des gladiateurs. »³³²

La formulation de Dion Cassius est ambiguë. Ce dernier utilise en effet deux fois le terme *ἵππεῖς* qui peut désigner aussi bien le chevalier que le cavalier. Dans le premier cas, les membres de la garde montée de l'empereur qui participent à une chasse ne peuvent être des

332 DION CASS., LXI, 9, 1.

chevaliers ; il s'agit vraisemblablement des cavaliers germains attachés à la garde de l'empereur³³³. En revanche les trente individus qui combattent comme gladiateurs sont probablement des chevaliers d'abord parce que le terme *ἵππεῖς* est repris par Dion Cassius qui aurait pu en faire l'économie en utilisant un pronom, ce qui implique probablement une nuance de sens. Ensuite le verbe utilisé, *μονομαχέω*, désigne des combats singuliers ; or les combattants montés dans ce type d'affrontements sont rares. Il faut par ailleurs reprendre l'expression *ἵππεῖς ἐκ τοῦ τέλους* dans son ensemble pour tenter de comprendre le sens d'*ἵππεῖς*. Le terme *τέλος* a des significations variées. Son sens premier comprend une dimension temporelle forte qui n'est pas très adaptée ici ; on ne voit pas bien en effet ce que pourrait signifier l'expression chevaliers, ou cavaliers, « issus de » (*ἐκ*) « la fin », « l'achèvement » ou encore « la suite ». Mais le terme peut également signifier « la pleine puissance » et, par extension, « la magistrature » et « les personnages haut placés ». Il peut enfin désigner « le corps » ou la « troupe » notamment dans le domaine militaire.

Deux traductions ont été proposées : E. Cary semble considérer que l'expression *ἐκ τοῦ τέλους* sert simplement à préciser le sens d'*ἵππεῖς*, soit en évoquant le « corps » des chevaliers soit en évoquant leur position supérieure dans la société romaine, et traduit simplement l'expression par « membres de l'ordre équestre ». Mais on peut également considérer que *τέλος* a un sens propre précisant la fonction des chevaliers. E. Gros a ainsi choisi de traduire l'expression par « des chevaliers servant dans l'armée ». Une telle précision fait sens dans ce passage où vient d'être soulignée la participation aux jeux de la garde rapprochée de Néron et elle fait surtout écho au texte de Suétone sur les jeux de Claude, l'auteur évoquant également le caractère exceptionnel de la participation aux chasses de cohortes prétoriennes et de leurs commandants de rang équestre. La similitude entre les deux passages est frappante. Les fonctions militaires parfois prestigieuses occupées par ces individus sont présentées comme un critère du caractère exceptionnel des exhibitions. La traduction de Gros paraît à première vue fragile car le terme est employé au singulier et désigne normalement un corps de l'armée ou une garnison. Cependant, l'expression complète *ἵππεῖς ἐκ τοῦ τέλους* se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Dion Cassius et le contexte permet souvent de restituer cette traduction³³⁴. Mais on pourrait aussi considérer que le l'expression sert à désigner des chevaliers « de l'administration », c'est-à-dire occupant des fonctions importantes, ce qui participerait à accroître leur prestige et donc également le caractère exceptionnel de leur exhibition. C'est le sens que Cary retient pour cette même

333 COSME 2007, 83.

334 DION CASS., XLII, 51, 5 ; LVI, 42, 2 ; LXIII, 13.

expression dans un autre passage de Dion Cassius³³⁵. Quoi qu'il en soit, l'expression semble bien désigner des chevaliers occupant vraisemblablement des fonctions importantes soit dans l'armée soit dans l'administration.

A) Les funérailles d'Agrippine

Si l'on procède par ordre chronologique, Dion Cassius évoque ensuite pour l'année 59 ap. J.-C. plusieurs célébrations qui occupent une place essentielle dans notre corpus. Sa description des jeux donnés par Néron pour les funérailles d'Agrippine mérite d'être citée dans son intégralité :

Ἐπὶ δὲ δὴ τῇ μητρὶ καὶ ἑορτὴν μεγίστην δὴ καὶ πολυτελεστάτην ἐποίησεν, ὥστε ἐν πέντε ἡ καὶ ἐξ ἅμα θεάτροις ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας πανηγυρίσαι, ὅτε δὴ καὶ ἐλέφας ἀνήχθη ἐς τὴν ἀνωτάτω τοῦ θεάτρου ἀψίδα, καὶ ἐκεῖθεν ἐπὶ σχοινίων κατέδραμεν ἀναβάτην φέρων. Ἐκεῖνο δὲ δὴ καὶ αἰσχιστον καὶ δεινότατον ἅμα ἐγένετο, ὅτι καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιώματος ἐς τὴν ὀρχήστραν καὶ ἐς τὸν ἵππόδρομον τό τε θέατρον τὸ κυνηγετικὸν ἐσήλθον ὥσπερ οἱ ἀτιμώτατοι, καὶ ἠύλησάν τινες αὐτῶν καὶ ὀρχήσαντο τραγωδίας τε καὶ κωμωδίας ὑπεκρίναντο καὶ ἐκιθαρώδησαν, ἵππους τε ἤλασαν καὶ θηρία ἀπέκτειναν καὶ ἐμονομάχησαν, οἱ μὲν ἐθελονταὶ οἱ δὲ καὶ πάνυ ἄκοντες. Καὶ εἶδον οἱ τότε ἄνθρωποι τὰ γένη τὰ μεγάλα, τοὺς Φουρίους τοὺς Ὀρατίους τοὺς Φαβίους τοὺς Πορκίους τοὺς Οὐαλερίους, τάλλα πάντα ὧν τὰ τρόπαια ὧν οἱ ναοὶ ἐωρῶντο, κάτω τε ἐστηκότας καὶ τοιαῦτα δρῶντας ὧν ἕνια οὐδ' ὑπ' ἄλλων γινόμενα ἐθεώρουν. Καὶ ἐδάκτυλοδείκτου γε αὐτοὺς ἀλλήλοις, καὶ ἐπέλεγον Μακεδόνες μὲν « οὗτός ἐστιν ὁ τοῦ Παύλου ἔκγονος », Ἕλληνες δὲ « οὗτος τοῦ Μομμίου », Σικελιώται « ἴδετε τὸν Κλαύδιον », Ἡπειρῶται « ἴδετε τὸν Ἄππιον », Ἀσιανοὶ τὸν Λούκιον, Ἴβηρες τὸν Πούπλιον, Καρχηδόνοι Ἀφρικανόν, Ῥωμαῖοι δὲ πάντας. Τοιαῦτα γὰρ πού προτέλεια τῆς αὐτοῦ ἀσχημοσύνης ποιῆσαι ἠθέλησεν.

« Il donna aussi, pour la mort de sa mère, une fête si grande et si somptueuse, qu'elle fut célébrée pendant plusieurs jours sur cinq ou six théâtres à la fois : un éléphant fut monté jusqu'au haut de l'abside du théâtre, et il en redescendit sur des cordes, avec un cavalier sur son dos. Autre spectacle, honteux et cruel à la fois : des hommes et des femmes, non seulement de l'ordre équestre, mais aussi de l'ordre sénatorial, se produisirent sur la scène, dans le cirque, dans l'amphithéâtre, comme des hommes de la plus basse condition ; plusieurs d'entre eux se firent entendre sur la flûte, dansèrent, représentèrent des tragédies et des comédies, jouèrent de la lyre, conduisirent des chevaux, tuèrent des bêtes et se battirent comme gladiateurs, les uns de leur gré, les autres tout à fait à contrecœur. On vit alors les grandes familles, les Furius, les Horatius, les Fabius, les Porcius, les Valérius, et toutes les autres dont on pouvait contempler les trophées et les temples, debout au-dessous des spectateurs, se livrer à des exercices dont quelques-uns, faits par d'autres, n'auraient pas même attiré leurs regards. On se les montrait au doigt l'un à l'autre ; les Macédoniens disaient : « Voilà le petit-fils de Paulus » ; les Grecs : « Voilà celui de Mummius » ; les Siciliens : « Regardez Claude » ; les Épirotes : « Regardez Appius » ; les habitants de l'Asie montraient Lucius ; les Espagnols, Publius ; les Carthaginois, l'Africain ; les Romains les montraient tous. Tel fut l'apprentissage que Néron voulut faire de son propre déshonneur. »³³⁶

335 DION CASS., LII, 25, 2.

336 DION CASS., LXI, 17.

Cette description particulièrement riche et développée est précieuse même s'il faut garder à l'esprit la démarche très critique de l'auteur pour pouvoir prendre en compte les informations fournies. On retrouve dans cette description une partie des éléments, désormais familiers, qui permettent de mettre en valeur le caractère exceptionnel des jeux : durée des spectacles, multiplicité des espaces concernés, nouveauté des performances et prouesses techniques avec notamment un tour de force qui manifeste la toute puissance de l'éditeur des jeux, faire descendre un éléphant du sommet du théâtre ou de l'amphithéâtre³³⁷ sur une corde. Il faut corriger ici la traduction confuse d'E. Gros. L'expression *ἀνωτάτω τοῦ θεάτρου ἀψίδα* désigne vraisemblablement la partie la plus élevée du théâtre ou de l'amphithéâtre mais pas nécessairement sa voûte. Il pourrait notamment s'agir du sommet de la *cavea* et donc du dernier « arc de cercle » ou « cercle » (*ἀψίς*) de gradins. Mais surtout Dion Cassius explique que l'éléphant « descendit » (*κατέδραμεν*) lui-même « de cet endroit » (*ἐκεῖθεν*), « sur une corde » (*ἐπὶ σχοινίων*). Il n'y a aucune raison de supposer un sens passif au verbe *κατατρέχω* qui décrit l'action de cet éléphant funambule. Cette traduction plus appropriée permet par ailleurs de confronter ce passage avec la description synthétique de Suétone sur laquelle nous reviendrons après avoir pris en compte les différents épisodes rapportés par Dion Cassius et Tacite³³⁸.

Ce qui nous intéresse plus nettement dans cet extrait, c'est l'insistance de Dion Cassius sur la participation « d'hommes et de femmes, non seulement de l'ordre équestre, mais aussi de l'ordre sénatorial » (*καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιώματος*) aux spectacles « du théâtre » (*ὀρχήστραν*), « du cirque » (*ἵππόδρομον*) et « de l'arène » (*θέατρον τὸ κνηγητικόν*). Ce spectacle est qualifié de « honteux » (*αἴσχιστον*) et de « terrible » (*δεινότατον*) par Dion Cassius. Ce passage, bien que critique, est extrêmement précis. L'expression *βουλευτικοῦ/ἵππικοῦ ἀξιώματος* désigne très précisément la « dignité » équestre ou sénatoriale. Sont donc concernés des hommes et des femmes dépositaires de cette dignité, c'est-à-dire membres de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial, selon la définition rigoureuse du sénatus-consulte de Larinum. Dion Cassius énumère par ailleurs précisément tous les types de jeux concernés par ces performances aristocratiques exceptionnelles. Il semble ainsi que les membres de l'ordre sénatorial se produisent également sur scène et dans l'arène et pas seulement au cirque comme ils en avaient l'habitude sous Auguste. Le verbe *εἰσέρχομαι* est employé ici à l'actif et signifie

337 Le terme *θέατρον* qui désigne l'espace de spectacle en général peut signifier plus spécifiquement le théâtre et, fréquemment chez Dion Cassius, l'amphithéâtre.

338 SUET., *Ner.*, 11, 4.

simplement « venir sur/dans ». Il est donc relativement neutre mais la valeur péjorative de l'information transparait nettement dans l'expression *ὡσπερ οἱ ἀτιμότατοι* qui signifie littéralement, « comme les déshonorés », « les individus frappés d'*ἀτιμία* », c'est-à-dire les infâmes.

Dion Cassius précise ensuite de manière détaillée les activités auxquelles se livrèrent ces individus : certains « jouèrent de la flûte » (*ἠϋλῆσαν*), d'autres « dansèrent » (*ὠρχήσαντο*) ou « déclamèrent des tragédies et des comédies » (*τραγωδίας τε καὶ κωμωδίας*), enfin certains « chantèrent en s'accompagnant de la cithare » (*ἐκιθαρόδησαν*). À première vue, cette première série de verbes semble décrire les performances artistiques des compétitions grecques : danse, chant, musique et déclamations comiques ou tragiques. Cependant, le verbe *ὀρχέομαι* est plus spécifiquement utilisé pour décrire la performance du pantomime³³⁹. Par ailleurs, certains de ces individus « conduisirent des chevaux » (*ἵππους τε ἤλασαν*), d'autres « tuèrent des bêtes sauvages » (*θηρία ἀπέκτειναν*), d'autres enfin « combattirent comme gladiateurs » (*ἐμονομάχησαν*). À cette énumération des performances caractéristiques des jeux gréco-romains, il ne manque donc visiblement que l'activité de mimes qui comprend cependant du chant et de la danse et peut donc être sous-entendue. Les verbes sont toujours employés à l'actif (ou au moyen avec un sens réfléchi) ce qui suggère le rôle moteur et donc la responsabilité des élites dans ces événements. Cependant, Dion Cassius nuance l'idée en précisant que, si certains se produisirent ainsi « parce qu'ils le souhaitaient vraiment » (*μὲν ἐθέλονται*), d'autres le firent « contre leur volonté » (*πάνυ ἄκοντες*), ce qui suppose qu'on les y força.

Dion Cassius pousse plus loin la précision puisqu'il n'hésite pas à mentionner un certain nombre de « familles » (*γένη*) concernées par cet épisode scandaleux. Il évoque ainsi « les Furius, les Fabius, les Porcius, les Valérius », mais reste très général en ajoutant « et toutes les autres » (*τᾶλλα πάντα*). Cette formule lui permet à la fois de donner une impression globalisante, comme si toutes les familles importantes étaient concernées, et en même temps de ne pas rentrer davantage dans le détail des individus impliqués. Il est finalement assez rare que les individus se produisant dans les spectacles soient nommés dans les sources : les seuls cas que nous avons relevés jusqu'ici remontent à César et au début du règne d'Auguste, et il faudra revenir sur les raisons de ce silence. Dion Cassius, en tout cas, se contente d'évoquer certaines des familles concernées. En outre, les individus impliqués ne sont pas forcément

339 LUC., *Salt.*, 80, 83 ; A. P., IX, 248 ; XI, 254. Le nom *ὀρχηστής* est notamment employé pour qualifier le pantomime Pylade (DION CASS., LV, 10, 11-12).

eux-mêmes des individus célèbres mais bien des aristocrates au sens propre du terme, c'est-à-dire des individus qui tirent leur prestige et leur rang dans la société de leur famille et de la réputation de leurs ancêtres. Il s'agit pour Dion Cassius de mettre en avant des noms célèbres sans doute plus évocateurs que les noms des individus eux-mêmes. En même temps, ces noms de *gens* restent très imprécis car la *gens Fabia* par exemple se décompose en de nombreuses ramifications et il en va de même pour les autres groupes familiaux évoqués. Ce qui compte c'est que ces noms ont marqué l'histoire de la cité. Cette idée transparaît d'abord dans la précision de Dion Cassius selon laquelle on pouvait admirer les trophées et les temples de ces familles (*ὧν τὰ τρόπαια ὧν οἱ ναοὶ ἐωρῶντο*) mais surtout dans l'étonnante mise en scène du public qui clôt le paragraphe.

Dion Cassius propose en effet ce qui ne peut être qu'une reconstruction *a posteriori* de la réception de ce spectacle par le public romain. Ce dernier est représenté comme une mosaïque de peuples intégrés à l'empire romain et réagissant au fait de voir sur scène les descendants de grands généraux romains qui ont fait l'empire et qui ont donc vaincu leurs propres ancêtres, comme s'il existait à Rome, à la fin du I^{er} siècle ap. J.-C., des populations issues des quatre coins de l'empire et dont l'identité seraient encore profondément attachée aux territoires d'origine de ces populations et surtout à l'histoire de ces territoires. Dion Cassius semble aussi affirmer que seule la réputation et le statut de ces descendants de grands généraux confèrent à ce spectacle un attrait puisque, selon lui, certaines de ces performances, faites par d'autres, n'auraient pas même attiré les regards. Il ignore ainsi volontairement le succès populaire des spectacles en général pour démontrer que ce ne sont pas tellement les performances en elles-mêmes mais les individus qui les réalisent qui attirent l'attention du public. Et ce qui fait le succès de ces individus sur scène, ce n'est pas leur talent, mais leur réputation et surtout la mise à mal de cette réputation. La reconstruction très visuelle et théâtrale des réactions du public par Dion Cassius rend compte de l'humiliation publique de ces individus qui se soumettent au regard et donc au jugement populaire et sont montrés du doigt.

Ce qui est particulièrement intéressant c'est que chaque peuple de l'empire réagit à l'apparition du descendant de celui à qui est attribuée la victoire sur ce même peuple. Encore une fois, les individus qui se produisent ne sont pas cités mais ils sont associés au prestige de leur ancêtre célèbre qu'ils ternissent en s'humiliant ainsi publiquement. La mise en scène de Dion Cassius permet de mettre en évidence le caractère scandaleux, au sens premier du terme, de ces spectacles, puisque les descendants de ceux qui ont participé par leurs victoires à la

grandeur de Rome et ont imposé leur autorité et l'autorité de Rome sur les peuples vaincus, occupent au cours de ces spectacles une position subalterne infamante en s'exhibant pour le plaisir des anciens vaincus. Les descendants des grands vainqueurs sont assimilés à leurs ancêtres car ils sont dépositaires de la dignité et de l'autorité que ceux-ci leur ont légué en vertu de leurs exploits, mais aussi parce que leur humiliation porte atteinte à cette dignité et à cette autorité et donc à la réputation de ces ancêtres célèbres. Ainsi, au début de l'énumération, Dion Cassius explique que les Macédoniens montrent du doigt le petit-fils de Paulus mais il ne dissocie plus l'individu de son ancêtre quand, à la fin de l'énumération, il évoque les Carthaginois montrant du doigt celui qu'ils appellent « l'Africain ». Les Romains, eux, sont concernés par la performance de tous ces individus car les hauts faits que leurs ancêtres ont accomplis au nom du peuple romain les ont placés dans une position d'autorité qui justifie leur statut social et leur honorabilité.

Dion Cassius n'émet aucune opinion sur la nature de l'appréciation du public et se contente de souligner son intensité et les raisons de cette intensité : le peuple romain fut-il choqué par ce spectacle, indigné par l'humiliation de ceux à qui il délègue l'autorité et qui incarnent l'honneur de la cité, ou au contraire ce renversement social fut-il source de plaisir ? Dion Cassius ne prétend pas restituer le sentiment populaire plusieurs siècles après les événements. Ce qui importe c'est de restituer, à travers ces réactions théâtralisées, le renversement socio-politique induit par ces performances scandaleuses. Mais le scandale et le déshonneur retombent sur Néron qui est ainsi présenté, en tant qu'éditeur des jeux, comme le seul responsable. L'ensemble de la littérature sur les jeux de Néron vise ainsi à accabler le mauvais empereur. Si Néron est indiscutablement à l'origine de la multiplication de ces pratiques, il faut cependant rétablir la multiplicité des acteurs impliqués et dont le rôle est gommé par la démarche des auteurs anciens.

Il convient pour finir de revenir sur la nature très particulière de ces jeux et donc sur le contexte dans lequel ces aristocrates se produisent. Il s'agit, on l'a dit, de jeux funéraires donnés par l'empereur en l'honneur de sa défunte mère. Ils ont donc une dimension privée, même s'ils sont vraisemblablement ouverts à tous et si Dion Cassius insiste sur le fait que le public représente l'ensemble de la cité et même de l'empire. Malgré leur caractère hautement politique, ces jeux, donnés par l'empereur en l'honneur d'un membre de sa famille, s'insèrent cependant dans des pratiques aristocratiques qui relèvent de la piété filiale. Ces pratiques funéraires aristocratiques, même si elles donnent à la mémoire de la *gens* une dimension publique, sont des célébrations « privées » au sens où elles concernent avant tous les individus

de la *gens* et non les affaires de la cité. Ces célébrations exceptionnelles ne peuvent pas être mises sur le même plan que les jeux publics inscrits dans le calendrier romain et célébrés chaque année. Même si les types de spectacles donnés sont les mêmes, il convient de prendre en compte ce contexte spécifique. Il s'agit pour Néron d'honorer sa mère en produisant dans ses jeux des personnages illustres ce qui, dans un contexte funéraire, peut faire écho à de très anciennes traditions aristocratiques par lesquelles les aristocrates ne se déshonoraient pas mais au contraire faisaient la preuve de leur *virtus* en l'honneur du défunt³⁴⁰. Cependant, la convergence entre les différents types de jeux et surtout les spectacles donnés dans ces différents jeux à l'époque de Néron implique également un rapprochement et une confusion des discours relatifs à ces spectacles et aux jeux en général.

B) Les *Iuuenalia* de 59 ap. J.-C.

Des « Jeux de la jeunesse » ...

Peu après avoir évoqué les funérailles d'Agrippine, Dion Cassius mentionne d'autres jeux qui eurent lieu en 59 ap. J.-C. sous le nom de *Iuuenalia*³⁴¹. Ces jeux, instaurés par Néron lui-même, sont également attestés par Tacite et Suétone³⁴². Le témoignage de Dion Cassius, tout en fournissant de nombreux détails, ne permet pas de saisir la nature et le contexte de ces jeux :

Μετὰ δὲ ταῦτα ἕτερον αὖ εἶδος ἑορτῆς ἤγαγεν, ἐπεκλήθη δὲ Ἰουουενάλια ὡς περ τινὰ νεανισκεύματα, καὶ ἐτελέσθη ἐπὶ τῷ γενεῖῳ αὐτοῦ. Καὶ γὰρ τοῦτο τότε πρῶτον ἐξύρατο, καὶ τὰς γε τρίχας ἐς σφαιρίον τι χρυσοῦν ἐμβάλων ἀνέθηκε τῷ Διὶ τῷ Καπιτωλίῳ· καὶ ἐς τὴν ἑορτὴν οἱ τε ἄλλοι καὶ οἱ εὐγενέστατοι πάντως τι ἐπεδείξαντο. Τεκμήριον δέ, Αἰλία Κατέλλα τοῦτο μὲν γένει καὶ πλούτῳ προήκουσα, τοῦτο δὲ καὶ ἡλικίᾳ προφέρουσα (ὄγδοηκοντοῦτις γὰρ ἦν) ὠρχήσατο, οἱ τε λοιποὶ οἱ διὰ γῆρας ἢ νόσον ἰδίᾳ μηδὲν ποιῆσαι δυνάμενοι ἐχορώδησαν. Ἦσκουν μὲν γὰρ πάντες ὃ τι τις καὶ ὅπως οἴός τε ἦν, καὶ ἐς διδασκαλεῖα ἀποδεδειγμένα συνοφοίτων οἱ ἐλλογιμώτατοι, ἄνδρες γυναῖκες, κόραι μειράκια, γραῖαι γέροντες· εἰ δὲ τις μὴ ἐδύνατο ἐν ἑτέρῳ τῷ θεῶν παρασχεῖν, ἐς τοὺς χοροὺς κατεχωρίζετο. Καὶ ἐπειδὴ γέ τινες αὐτῶν προσωπεῖα ὑπ' αἰσχύνῃς, ἵνα μὴ γνωρίζωνται, περιέθεντο, περιεῖλεν αὐτὰ τοῦ δήμου δῆθεν ἀξιώσαντος, καὶ ἐπέδειξε καὶ τοῖς ὀλίγον ἔμπροσθεν ὑπ' αὐτῶν ἀρχθεῖσιν ἀνθρώποις. Καὶ τότε δὴ μάλιστα καὶ ἐκεῖνοι καὶ οἱ ἄλλοι τοὺς τεθνηκότας ἐμακάριζον· πολλοὶ γὰρ ἄνδρες τῶν πρώτων ἐν τῷ ἔτει τούτῳ ἐτελεύτησαν, ὧν ἐνίους καὶ τῷ Νέρωνι ἐπιβουλεύειν αἰτιαθέντας οἱ στρατιῶται περιστάντες ἐλιθοβόλησαν.

« Ensuite, il institua un autre genre de fête, qu'on appela les Juvénales, c'est-à-dire fête de la jeunesse, et cette fête fut célébrée en l'honneur de son menton. Car il se fit alors raser la barbe pour la première fois, et il en consacra les poils à Jupiter Capitolin, après les avoir renfermés dans une boule d'or. À cette occasion de fête, les autres citoyens et les personnes de la plus haute naissance, sans exception, donnèrent des spectacles. Par exemple, Aelia Catella, matrone aussi distinguée par sa naissance et ses richesses

340 VILLE 1981, 9-19.

341 DION CASS., LXI, 19.

342 TAC., *An.*, XIV, 15 ; SUET., *Ner.*, 11, 1.

qu'avancée en âge (elle avait quatre-vingts ans), dansa en public ; le reste des citoyens que la vieillesse ou la maladie empêchait de rien faire séparément, chantèrent dans les chœurs. Tout le monde en effet se livrait aux exercices dont il était capable, quels qu'ils fussent et n'importe de quelle manière ; les citoyens les plus considérables, hommes, femmes, jeunes filles, jeunes garçons, vieilles femmes et vieillards se rendaient à des écoles instituées à cet effet ; ceux qui ne pouvaient pas jouer d'autre rôle étaient relégués dans les chœurs. Quelques-uns s'étant masqués de honte, pour ne pas être reconnus, Néron leur ôta leurs masques à la prière du Peuple, et les montra à ceux dont ils avaient été peu auparavant les magistrats. Ce fut alors surtout qu'eux et les autres envièrent le bonheur des citoyens qui étaient morts ; car beaucoup de Romains des premières familles moururent cette année-là ; quelques-uns même d'entre eux, accusés de complot contre Néron, furent investis par les soldats, qui les lapidèrent. »

Dion Cassius commence par indiquer le sens de *Iuuenalia* en qualifiant ces célébrations de *νεανισκεύματα*, c'est-à-dire littéralement de « fêtes de la Jeunesse ». Les précisions qui suivent sur le contexte de cette célébration sont peu claires. Elles semblent indiquer que cette appellation « Jeux de la Jeunesse » aurait fait référence à la jeunesse de l'empereur lui-même puisque ces jeux sont célébrés en l'honneur de son menton, qu'il aurait alors rasé pour la première fois avant d'en dédier les poils à Jupiter Capitolin. Dion Cassius ne s'attarde pas sur le sens de ce cérémonial et sur sa symbolique. Né en décembre 37, Néron a un peu plus de 21 ans au moment de la célébration de ces jeux. Il est sorti de l'adolescence mais n'a pas encore atteint la majorité et entre pleinement dans la catégorie des *Iuuenes*³⁴³. Le fait de se raser pour la première fois pourrait symboliser son entrée dans cette catégorie intermédiaire.

Le terme *Iuuenalia* fait par ailleurs écho au *lusus Iuuenum* mentionné par l'épigraphie et qui semble être organisé par les associations de jeunesse dans un certain nombre de cités de l'empire³⁴⁴, mais ne peut être confondu avec celui-ci. En effet, on sait peu de chose sur ces célébrations civiques mais elles n'apparaissent dans la documentation qu'à partir du II^e siècle et semblent strictement liées au contexte de ces associations de jeunesse. On ne peut cependant s'empêcher de rappeler que la jeunesse des participants au *lusus troiae* semblait conférer à cette performance publique une dimension honorifique et la rendre acceptable. La dimension traditionnelle de ces jeux joue également un rôle important et il est possible que les pratiques provinciales qualifiées de *lusus Iuuenum* qui commencent vraisemblablement à se développer dans la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. relèvent d'une logique assez similaire. Certaines sources laissent notamment entendre que les jeunes gens ne se contentaient pas d'organiser ces jeux mais pouvaient également y participer sans

343 GINESTET 1991 ; LAES-STRUBBE 2014, 23-40.

344 GREGORI 1989, 111 ; LAES-STRUBBE 2014, 122-133.

que cela fasse l'objet d'une quelconque critique³⁴⁵. On peut donc émettre l'hypothèse selon laquelle Néron aurait tenté de rendre acceptable la participation des élites à ces spectacles et surtout sa propre participation sur laquelle s'étend longuement Dion Cassius dans le paragraphe suivant³⁴⁶, en tentant d'inscrire cette création par sa dénomination dans un ensemble hétérogène de traditions déjà admises.

... auxquels participent des nobles de tout âge

Dion Cassius affirme ainsi que des individus « de la plus haute naissance » (*εὐγενέστατοι*) se « produisirent en public » (*ἐπεδείξαντο*). La traduction d'E. Gros est en effet faible, voire fautive : le verbe *ἐπιδείκνυμι* signifiant bien à l'intransitif « s'exhiber », « se produire en public », on ne peut comprendre que les individus de haute naissance « donnèrent des spectacles ». Dion Cassius précise ensuite son propos en évoquant un cas qui semble se démarquer par son caractère exceptionnel et qui est d'ailleurs présenté comme exemplaire (*τεκμήριον δέ*), celui d'Aelia Catella. On l'a dit, ces individus des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles sont rarement nommés. Aelia Catella est la seule femme nommée dans l'ensemble de notre corpus. Selon Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, il s'agirait d'une femme de rang sénatorial, fille de Sex. Aelius Catus consul en 4 ap. J.-C.³⁴⁷. Dion Cassius n'utilise aucun nom pour qualifier le statut de cette femme, contrairement à ce que laisse entendre la traduction de Gros, mais définit sa position sociale par l'expression *γένει καὶ πλούτῳ προήκουσα*, qui signifie littéralement « se distinguant par sa famille et par sa richesse ». Il indique également son âge avancé qui semble participer, avec la richesse et la naissance, à l'honorabilité de cette femme s'exhibant sur scène et donc au caractère exceptionnel de l'exhibition. Pour qualifier sa performance, on retrouve le verbe *ὀρχέομαι* qui signifie danser et désigne plus précisément l'activité de pantomime. Étant donné son âge, il est exclu de considérer que ces « Jeux de la jeunesse » aient pu, comme les Jeux Troyens, être réservés aux jeunes aristocrates.

Aelia Catella ne fut pas la seule participante âgée, puisque Dion Cassius explique que d'autres participants, « ne pouvant se produire en solo en raison de leur vieillesse ou de leur maladie » (*διὰ γῆρας ἢ νόσον ἰδίᾳ μηδὲν ποιῆσαι δυνάμενοι*), « chantèrent dans des chœurs » (*ἐχορώδησαν*). Cette distinction entre le chœur et la performance qualifiée par l'adjectif *ἴδιος* qui signifie littéralement « propre à quelqu'un » et donc « séparé », correspond

345 DION CASS., LXVI, 15, 2.

346 DION CASS., LXI, 20.

347 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 34.

assez bien à l'idée que l'on peut se faire d'un spectacle de pantomime dans lequel se distinguent les performances du danseur et d'un chanteur soliste, et celles de l'orchestre et du chœur. Le superlatif *ἐλλογιμώτατοι* vient ensuite renforcer *εὐγενέστατοι* en insistant cette fois sur la réputation et non plus sur la naissance des individus concernés. Dion Cassius souligne également leur appartenance aux deux sexes et à tous les âges.

Cet extrait nous fournit encore deux informations intéressantes. Tout d'abord, il mentionne l'instauration d'écoles (*διδασκαλεῖα*) destinées à former ces aristocrates. Cette information vient nourrir le questionnement sur la formation des élites se produisant dans les spectacles. Manifestement, la formation de la majeure partie des élites ne leur permet pas de se produire dans les spectacles romains puisqu'il est nécessaire de mettre en place des lieux de formation pour préparer ces jeux exceptionnels auxquels aurait participé, selon Dion Cassius, toute l'aristocratie. Dès lors la question se pose de savoir comment et où se forment les élites qui se produisent dans les spectacles en dehors de ces jeux exceptionnels. Par ailleurs, et pour la première fois depuis le début de cette étude, l'auteur évoque le ressenti de certains des individus se produisant sur scène. La honte (*αἰσχύνῃς*) causée par la perspective d'être reconnu contraste avec la volonté des élites de se produire que nous avons constatée dans la plupart des sources. Il s'agit évidemment pour Dion Cassius d'insister sur la responsabilité de Néron qui, soumis au caprice populaire et faisant preuve d'un grave manque de piété à l'égard des institutions romaines, impose à certains de ces individus dont la réputation suffisait à les rendre reconnaissables d'enlever les masques qui étaient censés protéger leur identité. Le « mauvais empereur » prend le parti du peuple contre celui de l'aristocratie.

Plusieurs éléments méritent de plus amples explications. Si le contexte est bien celui d'un spectacle de pantomime ou éventuellement d'une représentation de tragédie ou de comédie classique (la distinction entre le chœur et les performances des solistes pourrait également correspondre à ce type de spectacles), le port du masque est tout à fait normal. Faire ôter ce masque aux élites ne s'explique pas nécessairement par une volonté conjointe de l'empereur et du peuple d'humilier l'aristocratie : l'intérêt de ces jeux exceptionnels reposait sur la participation des élites et que le port du masque diminuait considérablement cet intérêt. Le récit de Dion Cassius véhicule un mépris du peuple romain propre à l'aristocratie romaine et participe à l'élaboration du portrait type du mauvais empereur, cruel, démagogique et irrespectueux des institutions et de l'aristocratie. Il est cependant probable que, dans le cadre de ces jeux exceptionnels auxquels semblent participer massivement l'aristocratie, tous les participants n'aient pas été aussi volontaires les uns que les autres.

La description de la participation des élites aux *Iuuenalia* est plus concise chez Tacite³⁴⁸. Le témoignage de ce dernier concorde avec celui de Dion Cassius sur un premier point, Néron « institua des jeux appelés Juvénales » (*instituit ludos Iuuenalium vocabulo*). Ces jeux sont donc bien une nouveauté introduite par Néron et leur nom fait consensus. Tacite confirme également le caractère massif et indistinct (*passim*) de la participation et affirme que « ni la noblesse, ni l'âge ou le fait d'avoir rempli des charges n'empêchèrent personne de pratiquer l'art d'un histrion grec ou latin et même de s'abaisser à des gestes et des chants indignes d'un homme ». Cette remarque est précieuse d'abord parce qu'elle précise le type de performance dont il s'agit : *Graeci Latinive histrionis artem*. Le terme *histrion* peut désigner au sens large tous les types d'acteurs et la précision *Graeci Latinive* semble donc englober tous les genres théâtraux de la scène grecque et romaine, c'est-à-dire aussi bien la tragédie et la comédie que la pantomime et le mime. Ces deux derniers genres sont peut-être plus spécifiquement concernés par la précision *gestus modosque haud uiriles*, car le pantomime est souvent qualifié « d'efféminé » et le mime de « vulgaire »³⁴⁹. D'autre part, la formule *non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento* laisse entendre que la noblesse, l'âge et les charges effectuées auraient dû être un empêchement. Ces trois éléments sont des critères d'honorabilité qui augmentent le déshonneur de l'individu s'exhibant ainsi de manière scandaleuse. Dans ce passage, Tacite ne laisse aucunement comprendre que ces individus furent forcés par Néron de participer. Cependant, pour mieux comprendre la nature de ces jeux et le rôle qu'y tinrent respectivement Néron et les élites, il faut prendre en compte le contexte dans lequel s'insère ce bref récit.

Des jeux spécifiques instaurés pour permettre à Néron de se produire : Les degrés de « publicité » comme critère de l'infamie d'une performance

La question du public

Pour Tacite comme pour Dion Cassius, la participation des élites n'est qu'un prélude à l'exhibition de Néron lui-même. En effet, après avoir décrit les débauches qui eurent lieu à l'occasion de ces jeux, Tacite revient aux spectacles eux-mêmes en se concentrant sur la participation de Néron. Son récit fait directement écho à celui de Dion Cassius qui dédie également le paragraphe suivant, celui que nous venons de commenter, à l'exhibition de Néron sur scène, point culminant de ces spectacles scandaleux (*κολοφῶνα*)³⁵⁰. La construction

348 TAC., *An.*, XIV, 15.

349 CIC., *De Or.*, II, 242 ; MART., III, 86, 4 ; TERT., *Spect.*, 17, 1.

350 DION CASS., LXI, 20, 1.

des récits est identique : tous deux mentionnent l'apparition de Néron en dernier, comme s'il s'agissait du clou du spectacle ; tous deux précisent que Néron serait monté sur scène pour chanter en s'accompagnant de la cithare, c'est-à-dire comme *choraule* et insistent sur la préparation de Néron qui se comporte comme un professionnel ; tous deux évoquent la présence du préfet du prétoire Burrus, consterné selon Tacite, ridicule selon Dion Cassius, ainsi que le recrutement et l'activité des *augustiani*. S'ils s'accordent sur la fonction de ces individus qui constituent une véritable claque chargée d'acclamer les performances de l'empereur, les deux auteurs divergent à propos de leur statut. Dion Cassius parle de véritables « soldats » (*στρατιώτας*) alors que, selon Tacite, il s'agirait « chevaliers romains » (*equites Romani*), « remarquables par leur âge et leur vigueur » (*aetate ac robore conspicui*). Cette dernière version révèle encore une fois le potentiel investissement des jeunes gens de l'ordre équestre dans les spectacles et dans le *studium* et illustre de manière exceptionnelle les éventuelles retombées politiques et économiques d'un tel engagement, en particulier quand l'empereur est impliqué, puisque Tacite affirme que ces jeunes gens obtenaient *clari honoratique*.

Ainsi, le paragraphe de Tacite sur les *Iuuenalia* se conclut sur la performance affligeante de Néron qui est présentée comme l'objectif implicite de l'institution de ces jeux, puisque l'auteur affirme que c'est « pour ne pas se déshonorer en public » (*ne tamen adhuc publico theatro*) que Néron institue ces jeux. Cette affirmation sous-entend que le but de Néron en créant ces jeux était de créer un contexte spécifique pour se donner en spectacle sans se déshonorer. Il convient de revenir sur le paragraphe qui précède ce passage³⁵¹ et dans lequel Tacite s'attarde sur l'aspiration de Néron à se produire comme aurige et comme *choraule*. Ne pouvant le retenir, Sénèque et Burrus auraient d'abord fait en sorte qu'il se produise comme aurige dans une « enceinte fermée » (*clausumque spatium*) dans la vallée du Vatican. L'idée était de permettre au Prince de conduire un char *haud promisco spectaculo*. Le terme *promiscuo* signifie « non séparé », « en commun », « pèle mêle ». On peut donc traduire *promisco spectaculo* par « spectacle public » au sens de spectacle ouvert à tous.

Néron aurait donc commencé par se produire en dehors des « spectacles publics ». Il est difficile de savoir ce que cela signifie en termes d'audience. Qui assiste à cette exhibition *haud promisca* ? L'essence même de cette performance qui a vocation à être vue puisqu'elle est qualifiée de *spectaculum* ne permet pas d'imaginer que le Prince ait pu être seul. Outre Sénèque et Burrus qui sont mentionnés par Tacite comme les instigateurs de ce *haud promisco*

351 TAC., *An.*, XIV, 14.

spectaculo, on peut assez bien imaginer que d'autres proches de Néron étaient présents : membres de la famille impériale, personnel ou serviteurs les plus proches, éventuels conseillers et peut-être certains membres de la classe politique. Cependant, Tacite précise que, dans un deuxième temps, « on en vient à inviter le peuple romain » (*uocari populus Romanus*), ce qui suppose que celui-ci n'était d'abord pas présent. Il faut peut-être voir dans l'absence initiale du public populaire le critère de définition d'un *haud promiscuum spectaculum*. La présence du peuple constitue un échelon supplémentaire dans le caractère dégradant de la pratique du Prince. Tacite évoque en effet la « publicité de sa honte » (*euulgatus pudor*) dont on espérait à tort qu'elle serait suffisamment scandaleuse pour satisfaire les mauvais penchants du Prince. On voit ici comme la publicité de la performance est à la fois un critère du caractère scandaleux de celle-ci mais également une condition essentielle de l'attrait des spectacles, d'une part sur le public évidemment, mais d'autre part sur les élites qui, comme Néron, ne souhaitent pas seulement déclamer, danser, ou combattre, mais être vues et obtenir le succès populaire que Tacite décrit en ces termes réprobateurs :

[...] *mox ultro uocari populus Romanus laudibusque extollere, ut est uulgus cupiens uoluptatum et, se eodem princeps trahat, laetum.*

« [...] puis on en vient à inviter le peuple romain qui l'applaudit et le porte aux nues, vu que la foule est avide de plaisirs et, si le prince suit les mêmes penchants, pleine d'allégresse. »³⁵²

Cependant, le critère du public ne suffit pas à définir ce *haud promiscuum spectaculo*. L'expression *promiscas scaenas* est utilisée plus loin par Tacite à propos de l'année 64 ap. J.-C. pour indiquer le désir de Néron de se produire « sur des scènes publiques », par opposition à ces précédentes performances qui eurent lieu *per domum aut hortos*, c'est-à-dire dans des espaces que l'on pourrait qualifier de « privés » au sens où ils sont la propriété de l'empereur³⁵³. En effet, si aucun possessif n'est utilisé par Tacite, le terme *domus* au singulier et sans précision semble difficilement pouvoir désigner une autre demeure que celle de l'empereur. C'est notamment dans ces espaces qui sont par ailleurs qualifiés d'*angustos*, c'est-à-dire de « limités », que Néron se serait produit lors des *Iuuenalia*. Ce qui ne satisfait pas Néron dans ces premières exhibitions, c'est donc « l'étroitesse » du lieu qui ne permet pas d'accueillir un public digne de ce nom. On retrouve bien l'idée d'un public restreint ainsi que

352 TAC., *An.*, XIV, 14, 2.

353 TAC., *An.*, XV, 33, 1-2. Outre que les notions de « public » et de « privé » ne sont pas définies de la même façon dans l'Antiquité que dans notre conception contemporaine et que cette distinction n'est pas toujours pertinente pour l'appréhension des sociétés antiques, rappelons que des espaces comme le palais ou les jardins impériaux ne peuvent être considérés comme des espaces proprement « privés » au sens contemporain du terme puisqu'ils sont des espaces hautement politiques. Ils ne sont cependant pas constamment ouverts au peuple romain.

l'impression de gradation dans le processus d'exhibition de l'empereur qui semble progressivement chercher à se produire devant l'audience la plus large possible. C'est cette dimension « publique », pourtant infamante, qui rend le théâtre attractif pour l'empereur et les élites car elle en fait une véritable tribune politique.

Mais ce désir de se produire *promiscas scaenas* sert, dans le discours de Tacite, à expliquer que Néron ait décidé de se produire aux *Sebasta* de Naples qui sont des célébrations publiques, isolympiques, inscrites dans le calendrier de la cité, au rayonnement et donc au public important et se déroulant bien évidemment sur un théâtre public. La dimension spatiale et la dimension temporelle semblent ici essentielles. Les *Sebasta* sont des « spectacles publics »³⁵⁴ dans le sens où ils s'inscrivent dans l'espace et dans le temps partagés de la cité. Il semble donc que, par opposition, ce *haud promisco spectaculo* ait consisté en des performances « privées », c'est-à-dire organisées en dehors des temps de célébration civique et des espaces publics où se déroulent traditionnellement les célébrations officielles du calendrier romain. Si le Prince convia une partie du peuple, ces invitations furent sans doute limitées et le public restreint.

Des jeux en dehors du temps et de l'espace « publics »

Si les spectacles des *Sebasta* de Naples peuvent être qualifiés, selon Tacite, de *promiscae scaenae*, les courses de char de Néron dans une enceinte fermée de la vallée du Vatican sont dites *haud promiscum spectaculum* par le même auteur. Dans quelle catégorie se situent les *Iuuenalia* qui sont évoquées par Tacite juste après ce passage ? Les deux récits de Tacite entrent en contradiction. En effet, le passage relatif aux *Sebasta* rejette toutes les performances antérieures de Néron, y compris les *Iuuenalia*, en dehors de la sphère des *promiscae scaenae* mais, d'un autre côté, le premier récit de Tacite décrivant ses premières performances et l'instauration des *Iuuenalia* est construit selon une gradation. Néron aurait commencé par se produire *haud promisco spectaculo*, puis aurait invité le public. Dans le paragraphe suivant, l'instauration des *Iuuenalia* apparaît comme une étape supplémentaire franchie par l'empereur dans ce processus d'exhibition scandaleuse : Néron se produit désormais dans de vrais jeux auxquels participe également l'ensemble de l'aristocratie. Cependant, comme on l'a déjà précisé, Tacite commence son paragraphe en affirmant que le but pour Néron est alors, contrairement à ce qui se produira en 64 lors des *Sebasta* de Naples, « de ne pas encore se déshonorer sur un théâtre public » (*ne tamen adhuc publico theatro*

354 Plus précisément, il s'agit d'un concours dont les épreuves sont publiques et spectaculaires. DI NANNI 2011 ; MIRANDA 2007 ; MIRANDA 2013.

dehonestaretur)³⁵⁵. L'expression *publicum theatrum* est-elle synonyme de *promiscum spectaculum* et *promiscae scaenae* ? Il est difficile d'être catégorique sur ce point, car le degré de précision du vocabulaire dans les sources littéraires est variable. L'usage qu'en fait Tacite semble en tout cas assez proche. Parmi ces trois expressions, deux insistent davantage sur le lieu de la performance (*theatrum* et *scaena*) tandis que la troisième utilise le terme plus général de *spectaculum* qui peut désigner à la fois la performance, le lieu et le moment de cette performance³⁵⁶. Les performances spectaculaires des *Iuuenalia* s'inscrivent désormais dans de vrais jeux, avec une dimension cérémonielle et religieuse qui n'existait pas dans les performances antérieures « privées » de l'empereur. Par ailleurs, ces performances ont une tout autre ampleur puisque Néron n'est plus le seul à participer. Enfin elles eurent vraisemblablement une certaine audience si l'on en croit le récit de Dion Cassius qui évoque le rôle du public dans l'humiliation des élites³⁵⁷.

Qu'est-ce qui permet à Tacite d'affirmer que Néron (et l'aristocratie) ne se « déshonore pas », ou en tout cas estime ne pas se déshonorer, *publico theatro* lors des *Iuuenalia* ? Quels sont les éléments qui permettent de présenter dans le discours impérial ces jeux spécifiques comme un lieu et un temps exceptionnels permettant une exhibition « publique » (c'est-à-dire devant un public non négligeable) non déshonorante ? Ces jeux sont tout d'abord une célébration ponctuelle organisée en l'honneur du Prince et ne s'inscrivent pas parmi les grandes célébrations publiques officielles. Mais le point important est certainement le lieu où se déroulèrent ces Jeux. Dion Cassius ne donne aucune indication spatiale si ce n'est qu'il mentionne à la fin de sa description des jeux un banquet donné par Néron sur le bassin où Auguste avait donné sa naumachie. Il ne dit cependant rien de l'emplacement des spectacles. De la même façon, Tacite mentionne les bois environnant ce même bassin et où, dans le contexte de ces jeux, auraient été installés des établissements de plaisirs (*καπηλειᾶ καὶ οἰκήματα*), mais ne précise pas le lieu où se déroulèrent les spectacles. Ce n'est que beaucoup plus tard dans son récit, dans le passage déjà cité relatif à la participation de Néron aux *Sebasta* en 64 ap. J.-C., qu'il précise que Néron « avait chanté dans des jardins à l'occasion des *Iuuenalia* » (*hortos cecinerat Iuuenalibus ludis*). Cela signifie soit que, lors des *Iuuenalia*, Néron ne s'était pas produit au même endroit que les autres participants mais dans des jardins, soit que les *Iuuenalia* eurent intégralement lieu dans

355 Soulignons l'importance dans ces passages des adverbes marquant la temporalité, *adhuc* et *ne tamen adhuc*. Ils mettent en évidence le caractère irrémédiable du déshonneur induit pas une exhibition sur un théâtre « public ».

356 Voir chapitre 1, lexique, article « *Spectaculum* ».

357 DION CASS., LXI, 19, 3.

ces jardins, ce qui paraît plus cohérent avec les récits des jeux proposés par Dion Cassius et Tacite lui-même puisque ceux-ci ne dissocient pas spatialement la performance de l'empereur de celle des élites. Ce sont ces jardins qui sont jugés *angusti* par Néron, c'est-à-dire trop étroits pour recevoir le public auquel aspire l'empereur.

De quels jardins s'agit-il ? Toujours dans le passage relatif à la participation de Néron aux *Sebasta*, Tacite affirme que l'empereur s'était également produit *per domum*. On est tenté de supposer qu'il s'agit de propriétés de l'empereur. Or, Pline l'Ancien mentionne un « théâtre particulier » (*theatrum peculiare*) qui se trouvait dans « des jardins au-delà du Tibre » (*trans Tiberim in hortis*) et où Néron aurait eu l'habitude de chanter (*canente se*) jusqu'au moment où il se produisit dans le théâtre de Pompée (*dum Pompeiano producit*)³⁵⁸. Nous ne savons pas encore dans quel contexte Néron a pu se produire dans le théâtre de Pompée, mais il ne semble en tout cas pas, comme nous l'avons montré, que ce fut au cours des *Iuuenalia*. L'explication de Pline permet en tout cas de confirmer l'idée d'une gradation et d'une évolution dans l'exhibition de l'empereur : celui-ci commence par se mettre en scène dans des lieux « privés », c'est-à-dire ici littéralement qui sont sa « propriété privée », avant de monter sur une scène « publique ». Nous avons là un exemple de ce qui peut être qualifié de *theatrum publicum*, à savoir le théâtre de Pompée par opposition au *theatrum peculiare* où Néron fit ses débuts. Pline affirme cependant à propos de ce *theatrum peculiare* que « lorsqu'il était plein de spectateurs, Néron même s'en contentait », ce qui signifie bien que ce théâtre appartenant à l'empereur pouvait recevoir et reçut à plusieurs reprises un public tout à fait conséquent. Il est donc possible que ce théâtre « privé » situé dans des jardins au-delà du Tibre ait accueilli les *Iuuenalia*.

Or, les maigres indications spatiales données par Tacite et Dion Cassius à propos du déroulement des *Iuuenalia* correspondent également à la zone « transtibérine » : il est question d'un banquet, chez Tacite, et de lieux de plaisirs mis en place pour l'occasion, chez Dion Cassius, localisés respectivement sur et autour du bassin construit par Auguste pour sa naumachie. Ce bassin, référencé par le *Lexicon topographicum urbis Romae* sous le nom de *Naumachia Augusti*³⁵⁹ et le spectacle qui y fut organisé par Auguste sont également mentionnés une première fois par Tacite en comparaison avec la naumachie de Claude³⁶⁰ et par Suétone à propos des spectacles d'Auguste³⁶¹. Les deux auteurs indiquent que ce bassin

358 PLIN., XXXVII, 19.

359 LIBERATI 1996a.

360 TAC., *An.*, XII, 56, 1.

361 SUET., *Aug.*, 43, 4.

fut creusé *circa Tiberim*, mais Suétone précise qu'il se trouvait « à l'endroit où se trouve aujourd'hui le bois des César » (*in quo nunc Caesarum nemus est*). Auguste lui-même affirme dans les *Res Gestae* qu'il donna au peuple le spectacle d'une bataille navale, *Trans Tiberim, in quo loco nunc nemus est Caesarum*. Le bassin fut vraisemblablement aménagé pour la naumachie qui eut lieu lors de la dédicace du temple de Mars *Uitor* en 2 av. J.-C.³⁶². Stace évoque également un *stagnum navale* sur la rive droite du Tibre qui alimente alors les « jardins suburbains »³⁶³ et Dion Cassius mentionne la réutilisation par Titus de ce bassin construit par Auguste dans le bois de Caius et Lucius³⁶⁴.

Ce dernier passage permet d'abord de mieux comprendre ce que pouvait être ce *nemus Caesarum*³⁶⁵ : ce bois consacré à la mémoire de Caius et Lucius entourait la *naumachia Augusti* qui semble elle-même intégrée à cet espace honorifique puisque les statues (*εἰκόνων*) des jeunes princes surplombaient le bassin au milieu duquel se trouvait également une île abritant un *μνημεῖον*, c'est-à-dire un monument commémoratif. Mais cette description des jeux de Titus est surtout intéressante car elle montre que cet espace pouvait être utilisé comme amphithéâtre puisque, après l'avoir fait couvrir de planches (*κατοικοδομηθείσης σανίσι*), on y donna un combat de gladiateurs et une chasse (*μονομαχία τε καὶ θηρίων*).

Avant d'en finir avec la naumachie d'Auguste, il convient d'évoquer un dernier extrait qui permet d'émettre une hypothèse intéressante pour notre réflexion sur les *Iuuenalia*. Pour l'année 64 ap. J.-C., Dion Cassius indique des jeux organisés par Néron dans un amphithéâtre sans donner plus de précisions³⁶⁶. Il pourrait tout à fait s'agir de l'*amphitheatrum Neronis*³⁶⁷, construit en un an par Néron sur le champ de Mars en 57 ap. J.-C.³⁶⁸. Néanmoins, cet amphithéâtre, bien qu'impressionnant, était selon la plupart des sources une simple structure en bois. Or, Dion Cassius évoque un jeu de mise en scène spectaculaire lors des spectacles de 64 au cours duquel Néron aurait fait remplir l'amphithéâtre d'eau pour y donner une naumachie, l'aurait ensuite fait vider pour donner un combat avant qu'il ne soit rempli à nouveau. Une telle mise en scène fait fortement penser à celle mise en œuvre quinze ans plus tard par Titus dans l'amphithéâtre Flavien puis dans la *Naumachia Augusti*. Étant

362 VELL. PAT., II, 100 ; DION CASS., LV, 10.

363 STAC., *Silv.*, IV, 4, 5. Il est cependant possible que cette mention concerne plutôt un nouveau bassin construit par Domitien (SUET., *Dom.*, 4-5 ; DION CASS., LXVII, 8).

364 DION CASS., LVI, 25. L'information est confirmée par Suétone (SUET., *Tit.*, 7).

365 PAPI 1996.

366 DION CASS., LXII, 15.

367 PALOMBI 1993. *LTUR*, I, 36.

368 TAC., *An.*, XIII, 31, 1.

donnés les problèmes techniques que pose aujourd'hui aux spécialistes l'affirmation selon laquelle l'amphithéâtre Flavien aurait pu être rempli d'eau, il ne paraît pas absurde d'imaginer que « l'amphithéâtre » utilisé par Néron en 64 ap. J.-C. n'ait été autre que la *Naumachia Augusti* vidée pour donner des combats terrestres³⁶⁹. Si l'on pousse un peu plus loin cette hypothèse, il est intéressant de constater que, lors de ces jeux, Néron met en œuvre exactement les mêmes dispositifs que ceux décrits par Dion Cassius et Tacite à propos des *Iuuenalia* : un banquet sur l'eau et « des tavernes et maisons de débauches » (*καπηλεία και οικήματα*) autour du « bassin ».

C'est dans cette même zone que devait se trouver « l'enceinte fermée » de la vallée du Vatican, dans laquelle Néron se produisit comme auge selon Tacite. Il est d'ailleurs tentant de faire le rapprochement entre cette enceinte et le « cirque du Vatican » aménagé par Caligula et Néron selon Pline³⁷⁰ et qui avait vraisemblablement une dimension privée³⁷¹. Pour Samuel Ball Platner, cet édifice a été construit dans les jardins d'Agrippine l'Aînée dont Caligula hérita³⁷². L'existence de cette propriété maternelle de Caligula sur la rive droite du Tibre est attestée par Sénèque et Philon d'Alexandrie³⁷³. Ces jardins ont-ils pu revenir ensuite au petit-fils d'Agrippine l'Aînée, Néron ? Gerald Cariou et Monika Frass estiment que c'est le cas et que ces jardins ainsi que ceux que Néron aurait confisqués à sa tante Domitia constituent la propriété de l'empereur évoquée dans les sources par un possessif : « *horti...sui* »³⁷⁴. Tacite parle en effet à deux reprises des jardins de Néron en employant cette expression et en précisant dans le premier passage qu'ils se trouvaient à proximité du champ de Mars dans une zone qui ne fut pas atteinte par l'incendie de 64³⁷⁵ et dans le second qu'on y organisa des jeux dans le contexte des premières exécutions de chrétiens³⁷⁶. Il est enfin question chez Tacite d'une *domestica scaena* à propos de la performance de Néron pendant l'incendie de Rome³⁷⁷. À ce stade, il nous semble possible d'émettre l'hypothèse de l'existence d'une sorte de « complexe spectaculaire » impérial, comprenant sans doute sous Néron au moins un théâtre, un bassin pouvant servir d'arène et un cirque, aménagé progressivement à partir d'Auguste sur la rive droite du Tibre, dans des espaces appartenant à

369 D'un autre côté, Calpurnius Siculus (CALP., VII, 23-65) mentionne des combats d'animaux marins, comme le phoque, dans ce qui semble bien être l'*amphitheatrum Neronis*.

370 PLIN., XXXVI, 74.

371 COARELLI 2008, 480.

372 PLATNER 1965 (1929), 264.

373 PHILON, *leg. Ad Gaium*, II, 572. SEN., *Ir.*, III, 18.

374 FRASS 2006, 271 ; 348 ; 284-285 ; CARIOU 2009, 111.

375 TAC., *An.*, XV, 39, 2.

376 TAC., *An.*, XV, 44, 5.

377 TAC., *An.*, XV, 39, 3.

la famille impériale mais qui pouvaient être ouverts au public pour des célébrations ponctuelles³⁷⁸. C'est dans ces espaces que l'on pourrait qualifier de « semi-privé » que Néron se produit comme aurige et *choraule* et organise vraisemblablement les *Iuuenalia*. En dehors du cirque, nous n'avons cependant aucune trace archéologique d'un tel complexe.

Lorsque Tacite affirme que Néron « institua les *Iuuenalia* pour ne pas se déshonorer sur un théâtre public », il nous transmet, à travers le filtre déformant de sa désapprobation et surtout de son incompréhension, l'idée qu'il se fait de la démarche complexe et ambiguë mise en œuvre par l'empereur afin de se produire sur scène. L'attitude de Néron s'explique selon Tacite par une sorte de tension entre deux pôles opposés, sa volonté de se produire « en public », c'est-à-dire devant un public important, et son souci de préserver les apparences d'une dignité impériale en trouvant des subterfuges pour éviter le déshonneur irrémédiablement induit par un tel comportement. Ces subterfuges sont purement rhétoriques car le simple fait de les rechercher participe au comportement déshonorant décrit par Tacite. Pour ce dernier, la démarche de l'empereur découle exclusivement de sa passion pour les spectacles et de sa recherche démagogique de popularité.

Si l'on tente cependant de faire abstraction du jugement négatif de l'auteur, il est possible de considérer la politique des spectacles commencée par Néron avec les *Iuuenalia* comme le support d'une idéologie impériale nouvelle et fortement personnalisée par le dernier des Julio-claudiens³⁷⁹. Cette représentation du pouvoir qui s'appuie notamment sur la diffusion de la culture hellénique à Rome, sur le goût des spectacles et sur la conception de ces derniers comme un lieu de réunion et de partage civique n'a manifestement pas convaincu l'intégralité de la classe politique, mais le récit de Tacite témoigne bien de son succès populaire et on peut imaginer que certains membres des ordres supérieurs aient également pu y adhérer notamment parce que l'empereur, dans la mise en œuvre de cette représentation, leur ménage une place importante. Néron ne recherche pas à se produire sur un « théâtre public » pour le plaisir de se déshonorer mais parce que le théâtre constitue un média exceptionnel. Le projet de Néron est une entreprise de communication sur lui-même et sur son pouvoir, et en ce sens sa performance n'a de sens que si elle est publique, c'est-à-dire ouverte au plus grand nombre.

La notion de « public » a un sens beaucoup plus large, beaucoup plus riche mais aussi beaucoup moins précis et délimité dans la Rome antique que dans notre société. Dans

378 Cariou mentionne également l'hippodrome de Caligula (CARIOU 2009, 112).

379 BENOIST 2003.

les passages que nous venons d'étudier, ne lui est opposé aucun équivalent du terme « privé », mais plusieurs termes ou expressions dont les sens variés permettent d'envisager la complexité de cette notion. L'expression négative *haud promiscus* met l'accent sur la séparation, le retrait, et comporte indéniablement l'idée d'un public limité, mais également celle d'un espace et d'un temps séparés, coupés du temps et de l'espace « communs ». Le terme *peculiaris* lui recouvre un sens beaucoup plus précis puisqu'il qualifie la propriété, le bien d'un individu, ce qui est à lui par opposition à ce qui est à tout le monde. Enfin l'adjectif *domesticus* désigne ce qui relève de la famille, du foyer, ce groupe social qui se trouve à un niveau intermédiaire entre l'individu et la cité. Si l'on résume, par opposition à ces différentes acceptions du « privé » dans le monde antique, le public est ce qui concerne la vie en commun au sein de la cité. Ces notions sont cependant perméables de même que les réalités qu'elles qualifient. Le peuple romain, composante essentielle de la cité, peut ainsi être convié (dans une certaine mesure) dans des espaces qui sont la propriété de l'empereur et de sa famille. L'empereur décrit par Tacite joue de cette perméabilité pour contourner dans le discours officiel le déshonneur induit par une exhibition « publique ». Le public est invité en dehors des espaces de la vie civique lors de jeux qui sont présentés à la fois comme un épisode exceptionnel et comme se rattachant à des traditions honorifiques anciennes.

La question de la législation n'a pas été soulevée jusqu'ici mais elle ne semble pas être au cœur du problème ; l'empereur est à l'origine de l'épisode qui fait donc nécessairement l'objet d'une exception à la législation infamante. Mais la levée des sanctions juridiques et sociales ne fait pas disparaître le blâme social et le déshonneur véhiculé par les sources. L'objectif de Néron avec la création de ces jeux est précisément de désamorcer ce blâme et de prévenir le scandale par l'élaboration d'un discours et d'une communication spécifique sur ces jeux. Par ailleurs, contrairement à des jeux publics, l'ensemble des participants semble être recruté parmi la classe politique. Si ces individus reçoivent peut-être des récompenses, ce ne sont pas des professionnels et ils ne contractent vraisemblablement pas de contrat ni ne perçoivent de salaire. La participation massive et honorifique de l'aristocratie contribue à faire de ces jeux, dans le discours officiel, une occasion non déshonorante de se produire sur une scène qui, par bien des aspects, ne peut être qualifiée de « publique » même si la « publicité » de la performance est un des objectifs de la démarche de Néron.

La participation des élites dans ce contexte

Pour finir sur les *Iuuenalia*, il reste à insister encore sur le rôle essentiel de la participation des élites dans le récit de Tacite. En effet, nous avons volontairement laissé de

côté jusqu'ici la fin du paragraphe 14 du livre XIV qui fait la jonction entre la performance solitaire de Néron dans la zone du Vatican et l'instauration des *Iuuenalia*. Ce passage peu clair mérite quelques explications. Après avoir finalement invité le public à assister à ses performances d'aurige, Néron aurait également cherché à produire dans les spectacles des membres des ordres supérieurs. On retrouve l'idée d'une gradation dans le comportement déshonorant de Néron. Celui-ci commence par se comporter de manière indigne puis il donne à ce comportement indigne une publicité qui aggrave considérablement le déshonneur, enfin par son comportement il porte également atteinte à la dignité d'autrui :

Ceterum euulgatus pudor non satietatum, ut rebantur, sed incitamentum attulit. ratusque dedecus moliri, si plures foedasset, nobilium familiarum posteros egestate uenales in scaenam deduxit; quos fato perfunctos ne nominatim tradam, maioribus eorum tribuendum puto. {nam et eius flagitium est, qui pecuniam ob delicta potius dedit, quam ne delinquerent.} notos quoque equites Romanos operas arenae promittere subegit donis ingentibus, nisi quod merces ab eo, qui iubere potest, uim necessitatis adfert.

« D'ailleurs la publicité de sa honte, loin de lui apporter la satiété, comme on le pensait, lui servit de stimulant ; et, pensant atténuer le déshonneur s'il multipliait la flétrissure, il fit monter sur la scène les descendants de familles nobles, que l'indigence forçait à se vendre ; bien qu'ils aient achevé leur destinée, je ne crois pas devoir les nommer, par respect pour leurs ancêtres. De fait, en vérité, le scandale retombe sur celui qui a donné de l'argent pour pousser aux fautes plutôt que pour en détourner. Des notables chevaliers romains furent aussi amenés par lui à promettre leurs services dans l'arène, à force de présents ; mais le salaire payé par qui peut ordonner a force de contrainte. »³⁸⁰

Tacite est doublement ambigu dans la façon dont il présente ce phénomène. Il commence par affirmer que le « déshonneur » (*pudor*) de Néron, aggravé par le caractère public (*euulgatus*) de sa performance qui était déjà honteuse en soi, plutôt que de lui apporter satiété (*satietatum*) l'aurait au contraire encouragé à aller plus loin. L'explication de Tacite est dépourvue de toute motivation raisonnable et cohérente : Néron recherche le scandale et le déshonneur pour eux-mêmes. On l'a dit précédemment, une telle explication ne paraît pas recevable. D'ailleurs, Tacite se contredit puisqu'il affirme ensuite que le but de Néron en produisant les élites dans les spectacles était « d'atténuer le déshonneur en multipliant la flétrissure » (*ratusque dedecus moliri, si plures foedasset*). La logique se comprend assez bien : si tous les membres de l'aristocratie commettent le même acte déshonorant, le scandale devient moins important pour chacun d'entre eux que pour celui qui aurait agit seul, l'honneur et la dignité d'un individu se fondant en grande partie sur une comparaison avec ses pairs et sur le jugement de ces derniers. Mais une telle affirmation va à l'encontre de ce que vient de dire Tacite : Néron ne cherche pas à se déshonorer davantage mais bien à contourner le

380 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

déshonneur. Le paradoxe de cette démarche c'est qu'en diminuant le déshonneur de chaque individu pris séparément et donc de l'empereur, elle démultiplie le caractère scandaleux de l'épisode puisque, pour Tacite qui n'est pas dupe de cette stratégie de « dilution », c'est toute l'aristocratie qui est déshonorée.

La seconde ambiguïté de ce passage, c'est que Tacite mentionne la participation des élites aux spectacles de la scène et de l'arène de manière vague et générale sans préciser dans quel contexte ces différentes performances eurent lieu. Comme Tacite insiste de part et d'autre de cette évocation sur le souci de Néron d'atténuer le caractère déshonorant de sa performance en faisant participer les élites et en fondant des jeux spécifiques, les *Iuuenalia*, on a l'impression que ces performances s'inscrivent dans le contexte de ces jeux. Pourtant, à y regarder plus précisément, ces performances ne semblent pas correspondre avec celles des *Iuuenalia* et, surtout, il n'est alors pas question d'une participation de Néron. Tacite parle notamment de chevaliers engagés dans l'arène alors que les spectacles des *Iuuenalia* sont essentiellement scéniques. Par ailleurs, l'expression *nobilium familiarum posteros* utilisée pour qualifier les individus se produisant sur scène fait davantage écho au passage de Dion Cassius relatif aux jeux donnés la même année pour les funérailles d'Agrippine et où les individus sont également présentés comme des descendants de grandes familles dont l'honorabilité est essentiellement liée à ces familles³⁸¹, alors qu'aux *Iuuenalia*, Tacite insiste sur l'âge avancé et les magistratures exercées par certains des individus s'exhibant. Il est possible que ce court passage fasse en fait référence à ces premiers jeux pour lesquels Dion Cassius parle également de combats de gladiateurs. Il est aussi possible qu'il s'agisse d'une évocation plus générale des divers jeux donnés par Néron au cours de son règne ou d'un autre épisode dont nous n'avons pas connaissance. Ce passage ne fait en tout cas pas référence aux *Iuuenalia* et vient donc en partie rompre la logique de ce récit entièrement centré sur la personne de Néron et sur l'idée que les actes de ce dernier sont avant tout dictés par sa volonté de se produire en public, puisque lors de ces épisodes, Néron ne semble pas se produire. Pour renforcer la cohérence de son récit et l'idée d'une gradation dans le comportement scandaleux d'un empereur uniquement motivé par le fait de s'exhiber publiquement, Tacite gomme ici les éléments contextuels.

Il est donc difficile de tirer quelque chose de ces informations. Notons tout de même l'utilisation du verbe *deducere* qui signifie littéralement « amener », et qui place Néron en position active de sujet et les membres des ordres supérieurs dans une position passive. Cela

381 DION CASS., LXI, 17, 4.

va dans le sens du propos de Tacite qui vise à condamner Néron bien plus que les élites. Le discours de Tacite à l'égard de ces dernières est en fait ambigu. Leur rôle dans cet épisode scandaleux est nuancé à plusieurs reprises. Tout d'abord, les individus se produisant sur scène sont selon Tacite « *egestate venales* », c'est-à-dire littéralement « rendus vénales par l'indigence » ou « se vendant à cause de leur indigence ». Il y a donc l'idée d'une contrainte de la nécessité s'exerçant sur ces individus. Tacite précise d'ailleurs que le scandale (*flagitium*) est pour celui « *qui pecuniam ob delicta potius dedit, quam ne deliceret* », c'est-à-dire celui qui finance ces jeux et qui est donc responsable de ce scandale. Les individus se produisant dans les jeux sont complètement déresponsabilisés. Pourtant à trois reprises, Tacite mentionne l'importance des salaires et présents (*pecuniam, donis* et *merces*) comme facteur essentiel de motivation des élites. Il laisse donc entendre malgré lui que ces individus se sont produits volontairement pour de l'argent et qu'ils n'ont donc pas été forcés.

En dépit des apparences, ce n'est pas tellement aux élites qui ont accepté ce salaire mais à l'empereur qui le leur a offert qu'incombe pour Tacite la responsabilité du scandale. Il affirme ainsi : *nisi quod merces ab eo, qui iubere potest, uim necessitatis adfert*. Il s'agit bien de déresponsabiliser complètement ces individus en sous-entendant qu'il est impossible de refuser un service rétribué par l'empereur. C'est là l'opinion de Tacite et on retiendra surtout que ces performances faisaient l'objet d'une rétribution. Alors que pour les *Iuuenalia* aucun salaire n'est mentionné, il semble qu'ici la question financière soit essentielle. C'est intéressant car si l'empereur est à l'origine de ce type de performances scandaleuses, comme le laisse entendre Tacite, on s'attendrait à se trouver dans un contexte spécifique dans lequel les élites seraient exceptionnellement autorisées à se produire sur scène et exemptées d'infamie. Dans un tel contexte, les critères pouvant être utilisés par l'empereur pour rendre acceptable la performance sont le caractère exceptionnel, « semi privé » et gratuit de la performance. Alors que Néron semble s'efforcer d'élaborer un discours pour présenter les *Iuuenalia* comme une occasion non déshonorante de se produire sur scène, il ne déploie visiblement pas les mêmes efforts pour d'autres spectacles scandaleux ne concernant que les membres de l'aristocratie.

Notons enfin que Tacite affirme vouloir taire le nom de ces individus pour protéger la dignité de leurs ancêtres. Il adopte ainsi une démarche contraire à celle de Dion Cassius qui, dans le passage relatif aux funérailles d'Agrippine, sans pour autant nommer les individus se produisant dans les spectacles, énumérait les grandes familles et les ancêtres glorieux auxquels ils se rattachaient dans une sorte de catalogue visant à frapper les imaginations. La

remarque de Tacite est très intéressante : ce n'est pas l'honneur des individus qu'il cherche à protéger, car celui-ci est irrémédiablement perdu, mais celui de leurs ancêtres. On retrouve ici l'idée que la réputation d'un individu retentit sur le reste des membres de sa famille et surtout se transmet aux descendants qui en sont responsables.

Il convient cependant de mentionner un autre témoignage de Tacite relatif aux *Iuuenalia* et qui entre en opposition complète avec la démarche que prône ici l'auteur des *Annales*. En effet, dans ses *Histoires*, après avoir évoqué la mort de Fabius Valens, à la fin de la guerre civile de 69, il entreprend un portrait de ce légat de Germanie allié à Vitellius et, dans le but de démontrer son caractère dévergondé, affirme qu'« aux fêtes des *Iuuenalia* sous Néron, il joua des mimes (*mimos actitavit*), soi-disant par contrainte (*velut ex necessitate*), puis de son plein gré (*mox sponte*), avec plus de talent que de décence (*scite magis quam probe*) »³⁸². Le silence respectueux de Tacite est dépendant des besoins de son œuvre. Il ne s'agit plus ici de dresser le portrait négatif d'un empereur qui humilie et contraint les membres des ordres supérieurs mais de démontrer le caractère dévergondé de Fabius Valens et notamment sa volonté de se faire une réputation par les voies les moins honorables (*famam urbanitatis per lascivam petere*). Il n'est plus du tout question d'argent, et la contrainte exercée par le Prince est largement nuancée. D'autres motivations sont mises en avant : la recherche de célébrité et le goût pour ce type de spectacles qui seuls peuvent expliquer la qualité de la performance de Valens. C'est également une précieuse confirmation des types de spectacles dans lesquels ont pu se produire les élites au cours des *Iuuenalia* puisque le mime est précisément cité.

Voilà ce que Dion Cassius et Tacite nous apprennent de l'épisode des *Iuuenalia*. Il s'agit de jeux exceptionnels, organisés par Néron dans ses espaces « privés », auxquels une partie du peuple romain put vraisemblablement assister et dans lesquels Néron et de nombreux membres des ordres supérieurs se produisirent. L'objectif de Néron en créant ces jeux exceptionnels, dans un contexte spécifique que l'on pourrait qualifier de « semi-public » et dont la participation était réservée aux élites, était de donner à leur exhibition et à la sienne une dimension acceptable. Le témoignage de Suétone apporte également un certain nombre d'informations mais soulève de nombreuses difficultés et, puisqu'il évoque de manière synthétique plusieurs *spectaculorum* du règne de Néron qui nous intéressent, il semble plus efficace et plus clair de commencer par commenter les récits que proposent Dion Cassius et Tacite d'un autre épisode essentiel pour notre étude, les *Neronia*.

382 TAC., *Hist.*, III, 62, 2.

C) Les Neronia, un concours d'inspiration grecque ouvert aux membres des ordres supérieurs ?

Juste après avoir décrit la participation de Néron aux *Iuuenalia*, Dion Cassius mentionne l'instauration de jeux quinquennaux (*ἀγῶνα πενταετηρικόν*) appelés *Neronia* :

Ταῦτα μὲν ἐπὶ τῷ τὸ γένειον ψιλισθῆναι ἔπραξεν· ὑπὲρ δὲ δὴ τῆς σωτηρίας τῆς τε διαμονῆς τοῦ κράτους αὐτοῦ (οὕτω γάρ που προέγραψεν) ἀγῶνα πενταετηρικόν κατεστήσατο, Νερώνεια αὐτὸν ὀνομάσας, καὶ ἐπ' αὐτῷ καὶ τὸ γυμνάσιον ὠκοδόμησεν, ἔλαιόν τε ἐν τῇ καθιερώσει αὐτοῦ καὶ τοῖς βουλευταῖς καὶ τοῖς ἵππεῦσι προῖκα ἔνειμε. Τὸν μέντοι στέφανον τὸν τῶν κιθαρωδῶν ἀνικεῖ ἔλαβε, πάντων ὡς καὶ ἀναζίων τῆς νίκης ἐκβληθέντων, καὶ εὐθὺς ἐς αὐτὸ τὸ γυμνάσιον ἐν τῇ στολῇ σφῶν ἐσεγράφη. Κὰκ τούτου καὶ οἱ ἄλλοι αὐτῷ στέφανοι οἱ τῆς κιθαρωδίας ἐξ ἀπάντων τῶν ἀγόνων ὡς καὶ μόνῳ ἀξιονίκῳ ἐπέμποντο.

« Telles furent les réjouissances qu'il célébra quand on rasa son menton ; il institua pour le salut et la durée de son pouvoir (c'étaient les termes de son édit) des jeux quinquennaux auxquels il donna le nom de Néroniens ; il construisit, à cette occasion, un gymnase, et distribua gratis, pour sa dédicace, de l'huile aux sénateurs et aux chevaliers. Il obtint, sans avoir remporté la victoire, la couronne des citharistes, tous ses concurrents ayant été écartés comme indignes, [et il alla aussitôt, dans son costume d'artiste, se faire inscrire au gymnase]. À partir de ce moment, on lui envoya toutes les autres couronnes gagnées par les citharistes dans les jeux, comme s'il eût seul mérité la victoire. »³⁸³

Le terme *ἀγών* désigne au sens large « la bataille », « la lutte », « le combat ». C'est en ce sens général que l'emploie le plus souvent Dion Cassius³⁸⁴. Mais le terme désigne plus spécifiquement dans la culture grecque les compétitions athlétiques et artistiques qui avaient lieu lors des grandes célébrations religieuses. On le traduit alors généralement par « concours » ou « jeux ». Cet usage du terme se retrouve chez Dion Cassius dans l'expression explicite « concours gymnique » (*γυμνικὸς ἀγών*) ; alors que dans certains cas l'expression désigne spécifiquement les concours de type grec³⁸⁵, elle peut également être utilisée dans le cadre de célébrations et de jeux typiquement romains pour désigner des luttes athlétiques³⁸⁶. Au pluriel le terme désigne très fréquemment les « jeux » en général et parfois, avec la précision *μονομαχίας*, des jeux de gladiateurs³⁸⁷. Dans un contexte romain également Dion Cassius utilise le terme dérivé *ἀγώνισμα* pour qualifier les compétitions entre acteurs, vraisemblablement de pantomime³⁸⁸. Dans le cadre de la « tournée » des concours grecs qu'effectue Néron en 64³⁸⁹, il utilise également à propos de l'empereur l'expression *ἀγώνων*

383 DION CASS., LXI, 21.

384 DION CASS., XLI, 55, 1 ; 56, 1 ; 61, 3 ; XLIII, 36, 1 ; XLV, 14, 3 ; XLVII, 38, 4 ; 40, 1 ; XLIX, 9, 2 ; LXXV, 6, 1.

385 Elle est par exemple employée dans le contexte des Jeux Olympiques et Pythiques (DION CASS., LII, 30, 7).

386 DION CASS., LIII, 1, 5.

387 DION CASS., LIV, 19, 4 ; LV, 27, 3 ; LX, 13, 1 ; LXV, 1, 3 ; 10, 1 ; LXXVI, 7, 5 ; LXXVII, 19, 3.

388 DION CASS., LIX, 5, 5.

389 ANDRE 1995.

σπεφανηφόροις γίνεσθαι qui qualifie « celui qui a été couronné vainqueur du concours » dans la tradition grecque³⁹⁰. Enfin le terme ἀγών est employé pour désigner les *Sebasta* fondés dans la cité grecque de *Neapolis* (Naples) en l'honneur d'Auguste³⁹¹.

Nous sommes indéniablement ici dans le contexte d'une création de jeux et les références ostentatoires aux concours grecs sont nombreuses. Le nom tout d'abord *Neroneia* fait directement référence aux nombreuses fondations de festivals par les rois hellénistiques en leur nom, comme les *Antigoneia*, les *Attaleia*, les *Demetreia*, les *Ptolemaia*³⁹². À l'époque romaine, sur ce modèle, sont fondés en Grèce les *Lucullia*, les *Caesaria* et les *Augusteia*³⁹³. Les *Sebasta* de Naples, créés en l'honneur d'Auguste, sont la première fondation de ce type dans la partie occidentale de l'empire³⁹⁴. Néron franchit un pas supplémentaire en créant le premier concours grec à Rome. Cette fondation s'inscrit dans la pratique de personnalisation par les souverains hellénistiques des jeux grecs traditionnellement consacrés à une divinité. Si les *Caesaria*, les *Augusteia* et les *Sebasta* ainsi que d'autres fondations ultérieures comme les *Traianeia*, les *Hadrianeia*, les *Antonineia* et les *Commodeia*³⁹⁵ témoignent d'une appropriation de ces pratiques royales hellénistiques par les empereurs romains en Grèce, il faut noter, d'une part, que de telles pratiques restent rares avant les Antonins et, d'autre part, qu'elles sont essentiellement mises en place dans les régions hellénisées de l'empire. Néron tente donc ici de manière originale d'introduire à Rome une pratique propre aux monarchies hellénistiques, ce qui est parfaitement inédit. Ces célébrations ne sont pas annuelles comme la plupart des jeux romains mais pluriannuelles comme tous les concours grecs avec en l'occurrence une fréquence quinquennale. Les références à la culture grecque ne s'arrêtent pas là : Néron fait construire un gymnase et offre de l'huile aux sénateurs et chevaliers. Par cet acte d'évergétisme, il crée les conditions nécessaires à une pratique proprement grecque en fournissant aux éventuels participants les équipements fondamentaux de cette pratique. Le gymnase en plus d'accueillir l'entraînement nécessaire des athlètes, constitue un lieu de sociabilité et de culture grecque par excellence et l'huile est une référence évidente à la pratique de l'athlétisme³⁹⁶.

390 DION CASS., LXIII, 20, 1.

391 DION CASS., LV, 10, 9.

392 PLUT., *Cleom.*, XVI ; *Arat.*, XLV ; *CIG*, 2139 b ; 2801 ; 2347 ; 1572.

393 PLUT., *Lucul.*, 23 ; APPIEN, *Mithr.*, 76 ; *CIG*, 381 ; 396 ; 1186 ; 1239 ; 1240 ; 1378 ; 1625 ; 3206 ; 3208 ; 3209 ; 5913.

394 *CIG*, 1123 ; 1124 ; 1126 ; 1186 ; 3676 ; 5915.

395 *CIG*, 3208 ; 3209 ; 3428 ; 246 ; 248 ; 283 ; 1720 ; 3208 ; 2428 ; 5913 ; 5916 ; 4472. On peut également évoquer l'instauration entre-temps de jeux en l'honneur des proconsuls d'Asie comme Mucius, qui constituent une étape importante dans l'adoption romaine de ces pratiques grecques (*CIC.*, *Verr.*, II, 21, 51).

396 SEN., *Ep.*, 88, 18 ; JUV., VI, 246 ; PLUT., *Mor.*, 274d.

Cette huile est distribuée aux chevaliers et sénateurs (*καὶ τοῖς βουλευταῖς καὶ τοῖς ἱππεῦσι*), ce qui laisse entendre que Néron attendait d'eux qu'ils y participent et cherchait ainsi à les y encourager. Il n'est cependant pas précisé si les élites participèrent ou non à ces jeux d'un genre nouveau. Soulignons dès à présent que dans le monde grec la participation aux jeux n'a rien de déshonorant et, au contraire, qu'elle est même souvent réservée aux élites car elle suppose de disposer d'un patrimoine suffisant pour consacrer la plupart de son temps à l'entraînement³⁹⁷. L'introduction des *Neronia* pourrait donc s'inscrire dans la démarche de Néron visant à mettre en place des conditions non déshonorantes d'exhibition dans les spectacles. Néron opérerait alors un renversement rhétorique assez simpliste : si les élites grecques peuvent se produire sans déshonneur dans leurs jeux, ce n'est pas tellement parce que culturellement il n'est pas déshonorant pour un grec de se produire dans des jeux³⁹⁸, mais parce que les jeux des grecs ne sont pas déshonorants. Les introduire à Rome permettrait donc aux élites romaines d'y participer également. Pourtant, il ne semble pas, à la lecture de ce passage, que Néron ait lui-même participé à ces jeux. Dion Cassius affirme qu'il reçut la couronne du *κιθαρωδῶν*, « celui qui chante en s'accompagnant de cithare », mais précise *ἀνῆκεί*, c'est-à-dire littéralement « sans victoire ». Néron est donc honoré du symbole de la victoire sans avoir lui-même gagné. Il n'y a donc normalement pas participé, car on imagine mal des juges, quels qu'ils soient, refuser la victoire à l'empereur avant de lui attribuer la couronne. En effet, Dion Cassius affirme que tous les participants sont jugés « insuffisants » (*ἀναζήτων*). Néron n'a donc pas besoin de participer ; la victoire lui est décernée en raison de l'incapacité des concurrents à atteindre le niveau estimé de l'empereur. Le phénomène semble se reproduire ensuite pour toutes les épreuves de ce type et Néron se comporte désormais comme un concurrent officiel puisque Dion Cassius nous indique qu'il alla « s'inscrire au gymnase » (*γυμνάσιον [...] ἐσεγγράφη*). Cette remarque nous renseigne sur le fonctionnement des jeux : il était nécessaire de s'y inscrire pour participer et le gymnase tenait un rôle institutionnel essentiel puisque c'est là que se faisaient les inscriptions. On peut d'ailleurs imaginer que cet édifice accueillait non seulement l'entraînement des athlètes et artistes mais également les concours eux-mêmes.

L'instauration des *Neronia* fait l'objet d'un long développement dans l'œuvre de

397 CALDELLI 1993b, 4-6. L'origine sociale des participants aux concours grecs se diversifie à l'époque hellénistique lorsque, avec la multiplication des concours, cette activité se professionnalise et devient une source de revenus et même de promotion sociale. Cependant les élites ne disparaissent pas des concours grecs (PLEKET 1992).

398 Cette proposition expliquerait pourtant plusieurs cas déjà évoqués d'exhibition à Rome de jeunes gens de l'aristocratie grecque, dans des numéros de pyrrhique notamment.

Tacite qui utilise sans ambiguïté les expressions *Graeca certamina* et *certaminibus sacris* pour qualifier les *Neronia*³⁹⁹. Le discours n'est pas facile à comprendre car l'auteur se lance dans une comparaison entre les réactions provoquées par l'introduction des *Neronia* et celles que susciterent plus d'un siècle plus tôt la construction par Pompée du premier théâtre en dur à Rome. Il développe dans le premier paragraphe les arguments hostiles à de telles innovations et dans le second les arguments favorables, sans bien distinguer dans son discours les deux événements comme pour mettre évidence le caractère cyclique du temps et la persistance d'un puissant antagonisme moral dans la société romaine vis-à-vis des spectacles. Les arguments des contemporains de Néron et de leurs ancêtres se confondent et font émerger une représentation très contradictoire des spectacles qui est avant tout celle de Tacite et de ses contemporains, même si l'auteur des *Annales* cherche à démontrer l'existence d'un débat séculaire entre les partisans et les détracteurs des spectacles. Tacite prend d'ailleurs ostensiblement position dans ce débat car, même si dans le contexte de cet exercice de style il s'attache à restituer les arguments des deux partis, il ne manque pas d'exprimer un jugement personnel critique vis-à-vis des partisans des spectacles : « Un plus grand nombre trouvait de l'agrément à cette licence même, tout en se couvrant de prétextes honnêtes (*Pluribus ipsa licentia placebat, ac tamen honesta nomina praetendebant*). » Par cette remarque, Tacite exprime son mépris vis-à-vis des arguments de ceux qui se montrèrent favorables à la création des *Neronia*.

Les deux argumentaires sont pourtant très proches dans leur construction. On retrouve au début des deux paragraphes une référence troublante au *mos maiorum*. Les « Anciens » sont ainsi mobilisés de façon identique pour soutenir des positions opposées : les uns affirment que les « vieillards » (*senioribus*) s'opposèrent à la construction du théâtre de Pompée, tandis que les autres affirment que les ancêtres (*maiores*) « n'avaient pas montré d'aversion » (*non abhorruisse*) pour « les divertissements de spectacles » (*spectaculorum oblectamentis*) et « qu'on en vint à réserver au théâtre un édifice permanent » (*quod perpetua sedes theatro locata sit potius*). Les arguments des anciens en faveur ou contre la construction du théâtre de Pompée s'inscrivent en fait dans une longue série d'arguments en faveur ou contre l'innovation dans le domaine des spectacles. Les contradictions de la société romaine face à l'innovation constituent un phénomène constant selon Tacite (*ut cuncta ferme nova*). On peut cependant, par une lecture attentive, démêler les arguments et discours d'époques distinctes enchevêtrés dans ces deux discours opposés.

399 TAC., *An.*, XIV, 20-21.

Le premier argumentaire permet de mettre en évidence les différents éléments qui participent à la représentation négative des spectacles dans la société romaine. Tacite commence par les arguments qui auraient été mobilisés par les « Anciens » contre la construction du théâtre de Pompée et qui, dans le contexte de l'introduction des *Iuuenalia*, auraient été repris par les opposants aux *Iuuenalia*. Le premier est que ces innovations s'opposent à la façon de faire « habituelle » lors des jeux (*solitos*), l'usage des anciens étant en soit un argument. La seconde raison invoquée par les opposants au théâtre de Pompée est la crainte que si le peuple « restait assis au théâtre, il n'y passât toutes ses journées à rien faire » (*si consideret theatro, dies totos ignavia continuaret*). Il y a là plusieurs éléments structurant de la représentation négative des spectacles à Rome, notamment leur caractère inutile et l'oisiveté qu'ils provoquent. Mais surtout on trouve bien ici l'idée que le peuple romain doit être contrôlé car il est fondamentalement irresponsable et soumis à ses passions dont les spectacles sont d'ailleurs une source essentielle. La crainte des anciens est donc en fait celle de certains anciens qui se distinguent du *populum*. Comme l'a bien montré Edmond Frézouls, la crainte des élites à l'égard du théâtre de Pompée ne s'explique pas seulement par une préoccupation morale vis-à-vis des mœurs et activités du peuple romain, mais par un souci politique de contrôle de ce peuple qui jusque-là ne pouvait se réunir que dans les espaces de la vie civique prévus à cet effet, dans le cadre restreint des élections⁴⁰⁰.

Tacite opère ensuite un glissement assez peu perceptible depuis les arguments des anciens à l'encontre du théâtre de Pompée, jusqu'aux arguments des contemporains de Néron à l'encontre des *Neronia*. Ce déplacement n'est pas évident car l'argumentation s'enchaîne sans rupture, mais le nouvel élément de discours rapporté par Tacite correspond davantage au contexte de l'introduction des *Neronia* puisqu'il est question de maintenir les usages anciens « lorsque le préteur présiderait les jeux » (*quotiens praetor sederet*), c'est-à-dire « qu'on n'obligerait pas les citoyens à participer » (*nulla cuiquam ciuium necessitate certandi*). Or la première occurrence de citoyens « forcés » à participer aux spectacles remonte à notre connaissance aux jeux de César. Par ailleurs, on sait par le témoignage de Suétone que les *Neronia* furent confiés de manière tout à fait exceptionnelle à des consulaires⁴⁰¹ et non aux préteurs comme c'est le cas pour la plupart des jeux depuis Auguste⁴⁰². Le sens de cette phrase n'est pas très clair mais semble laisser entendre que les opposants aux *Neronia* auraient craint que les nouvelles pratiques, introduites à l'occasion de ces jeux dont le caractère

400 FREZOULS 1983.

401 SUET., *Ner.*, 12, 8.

402 TAC., *An.*, I, 15, 3 ; DION CASS., LIV, 2, 5.

exceptionnel est mis en évidence par le fait que ce sont les consuls qui les président, ne s'étendent à tous les autres jeux.

La phrase suivante renforce l'idée que l'on parle désormais des *Neronia* et plus du théâtre de Pompée car elle introduit, avec l'adverbe *ceterum* qui implique un rapport étroit entre les deux phrases, une série de conséquences désastreuses pour les mœurs, provoquées par « l'introduction d'un tel dérèglement » (*accitam lasciuiam*). Si l'on retrouve parmi ces conséquences des éléments caractéristiques de la représentation traditionnelle des spectacles, comme l'exhibition corruptrice, le risque pour la jeunesse de l'influence des goûts étrangers (*externis studis*) et du désœuvrement (*otia*), la liste proposée par Tacite correspond particulièrement bien aux *Neronia*. Elle évoque en particulier le gymnase comme lieu de ce désœuvrement et de ces passions étrangères dont seront nécessairement victimes les jeunes et mentionne comme ultime conséquence les « amours infâmes » (*turpes amores*) qui s'y développent. Nous sommes là pleinement dans le *topos* romain d'une décadence de la culture grecque provoquée par le goût et les pratiques du gymnase qui pervertissent la jeunesse. Un passage des *Œuvres Morales* de Plutarque est à cet égard tout à fait éclairant :

Τὸ γὰρ ξηραλοφεῖν ὑφεωρῶντο Ῥωμαῖοι σφόδρα, καὶ τοῖς Ἕλλησιν οἴονται μηδὲν οὕτως αἴτιον δουλείας γεγονέναι καὶ μαλακίας, ὥς τὰ γυμνάσια καὶ τὰς παλαιίστρας, πολὺν ἄλλον καὶ σχολὴν ἐντεκούσας ταῖς πόλεσι καὶ κακοσχολίαν καὶ τὸ παιδεραστεῖν καὶ τὸ διαφθεῖρην τὰ σώματα τῶν νέων ὑπνοῖς καὶ περιπάτοις καὶ κινήσεσιν εὐρύθμοις καὶ διαίταις ἀκριβέσιν, ὑφ' ὧν ἔλαθον ἐκρύντες τῶν ὀπλῶν καὶ ἀγαπήσαντες ἀνθ' ὀπλιτῶν καὶ ἰπέων ἀγαθῶν εὐτράπελοι καὶ παλαιστρίται καὶ καλοὶ λέγεσθαι. Ταῦτα γοῦν ἔργον ἐστὶν ἀποφυγεῖν εἰς ὑπαιθρον ἀποδουμένους· οἱ δὲ κατ' οἰκίαν ἀλειφόμενοι καὶ θεραπεύοντες ἑαυτοῦς οὐδὲν ἀμαρτάνουσι.

« À Rome, en effet, on regarde avec une grande défiance le fait de s'oindre à sec et l'on s'imagine que rien n'est tant la cause de l'asservissement et du malheur des Grecs que les gymnases et les palestres, la source dans les cités du désœuvrement, d'une oisiveté et d'une perte de temps considérable, de la pédérastie, et de la corruption du corps des jeunes par la régularité des sommeils, des promenades et des mouvements et par la rigueur des régimes, qui, à leur insu, leur ont fait perdre l'aptitude à la pratique des armes et aimer qu'on dise d'eux qu'ils sont des modèles de souplesse, des produits de la palestre et de beaux hommes au lieu de bons hoplites et de bons cavaliers. Il est en tout cas difficile d'échapper à ces critiques quand on se déshabille en plein air, tandis que ceux qui s'oignent et procèdent à leur soins corporels à la maison ne commettent aucune faute. »⁴⁰³

On retrouve toujours les mêmes éléments mis en cause dans cette critique du gymnase : l'oisiveté, l'obsession pour le corps et sa transformation perçue comme une corruption, un amollissement, la nudité qui provoque inévitablement des « amours infâmes » selon Cicéron⁴⁰⁴, la peur d'une perversion de la jeunesse qui pourrait s'étendre à toute la

403 PLUT., *Mor.*, 274d.

404 CIC., *Tusc.*, IV, 70.

jeunesse romaine par l'introduction de goûts étrangers. Cette crainte repose sur deux idées fortes, premièrement celle selon laquelle la jeunesse est une composante dynamique fondamentale de la cité qui peut assurer son avenir ou provoquer sa décadence, deuxièmement celle selon laquelle les jeunes constituent un acteur autonome difficilement contrôlable à la moralité parfois fragile et fortement soumis à ses passions⁴⁰⁵. De manière générale, Sénèque le Jeune comme Sénèque l'Ancien condamnent les passions de la jeunesse pour les « arts efféminés » qui sont source d'asservissement et provoquent une perte irrémédiable de la *virtus*⁴⁰⁶. On retrouve cette idée plus spécifiquement liée au gymnase et à la palestre chez plusieurs auteurs⁴⁰⁷. Le discours de Tacite s'inscrit donc dans cette tradition de dénigrement du gymnase grec comme menace pour la jeunesse romaine. Plus encore que les spectacles de tradition « latine »⁴⁰⁸, à l'égard desquels on retrouve un discours assez proche, le gymnase provoque irrémédiablement des passions corruptrices. On peut émettre l'hypothèse que cette méfiance exacerbée vis-à-vis du gymnase s'explique d'une part par son origine étrangère, mais d'autre part et surtout parce que dans la culture grecque il concerne essentiellement les jeunes gens de l'élite et constitue le point de passage obligé vers l'exhibition publique dans le cadre des concours. Il confère donc un caractère licite à une pratique vivement condamnée par les romains.

Car il est bien question ici, d'après Tacite, de « faire venir se déshonorer sur scène par la force » (*uim adhibeant [...] scaena pollutantur*) des « aristocrates romains » (*proceres romani*). Il est encore une fois difficile de comprendre de quoi parle Tacite car il semble introduire une antériorité et même une valeur consécutive entre cette exhibition et le fait de s'adonner aux pratiques du gymnase : « que leur restait-il à faire sinon à mettre aussi leur corps à nu, prendre le ceste et se préparer pour ce genre de combats ». En tout cas, l'auteur impute la responsabilité de cette exhibition et plus généralement de la « licence accordée aux vices », à l'empereur et au Sénat (*principe et senatu auctoribus*). Nous sommes donc indéniablement dans le contexte du règne de Néron. Tacite peut donc ou bien faire référence aux *Iuuenalia* qu'il a déjà mentionnés plus tôt dans son œuvre, ou bien, plus probablement, aux *Neronia* eux-mêmes puisqu'il est question de produire ces élites « sous prétexte d'éloquence et de poésie » (*specie orationum et carminum*), or les concours grecs ne sont pas uniquement des concours athlétiques mais également des concours de déclamation, de musique et de chant.

405 CIC., *Cael.* 17, 41. LAES-STRUBBE 2014, 43.

406 SEN., *Contr.*, I, *praef.*, 8-9 ; SEN. *Nat.*, VII, 31 ; *Ep.*, 47, 17.

407 LUC., *Phars.*, VII, 270-274 ; PLIN., XXXV, 168 ; SEN., *Ep.*, 88, 18.

408 Les différents types de spectacles sont en fait, aux dires des auteurs anciens, tous des importations culturelles « étrangères » assimilées par les romains (LIV., VII, 2).

C'est d'ailleurs en tant que *citharoedus* et orateur que Néron est couronné vainqueur. Le réquisitoire rapporté et reconstruit par Tacite s'achève sur plusieurs effets rhétoriques : il effectue un parallèle sarcastique entre la fonction de juge des décuries de chevaliers et sur l'éventuel rôle de juge que pouvaient sans doute occuper certains d'entre-eux dans le contexte de ces concours ; il évoque également, de manière très évasive et sans donner la moindre précision, les scandales plus graves encore qui auraient eu lieu à la faveur de la nuit.

La plaidoirie des partisans des *Neronia* est construite de manière quasi mécanique en réponse au réquisitoire. Elle commence par mentionner l'ouverture dont auraient fait preuve les ancêtres face aux spectacles venus de l'étranger, s'opposant ainsi frontalement à l'argument relatif aux usages des anciens utilisé par les détracteurs des *Neronia*. Elle nie ensuite le risque de déshonneur pour les élites en affirmant que depuis l'introduction du théâtre en 145 av. J.-C. par L. Mummius « aucun Romain de bonne naissance » (*nec quemquam Romae honesto loco ortum*) n'avait « dégénéré en se livrant aux arts de la scène » (*ad theatrales artes degenerauisse*). L'argument choisi par Tacite ne peut que décrédibiliser les partisans des *Neronia* car il démontre immanquablement leur mauvaise foi, en particulier dans le contexte du règne de Néron.

Le plaidoyer répond ensuite aux réserves émises vis-à-vis du théâtre de Pompée en soulignant l'économie que représente la construction d'un théâtre en dur. La faiblesse de l'argument est patente malgré les apparences d'objectivité et de neutralité affichées par Tacite. D'abord, l'enjeu financier ne peut qu'être balayé par les préoccupations morales. Ensuite, cet enjeu n'est pertinent que dans une perspective favorable au développement des spectacles alors que la partie adverse y est hostile. L'argument suivant, selon lequel les magistrats n'auraient plus à épuiser leur fortune et le peuple à leur réclamer des concours grecs (*graeca certamina*) puisque les frais en seraient assurés par l'État, bien que révélateur d'un enjeu réel de la politique des spectacles des empereurs, est tout aussi absurde du point de vue des détracteurs des *Neronia*. La plaidoirie avance ensuite l'argument de « l'incitation aux talents » induite par les performances poétiques et rhétoriques que les discours des détracteurs avaient qualifiées de prétextes. Elle rebondit en outre sur la question des juges et désamorce la principale allégation de la partie adverse, celle du déshonneur, en affirmant que les *Neronia* ne procurent que des « passions honnêtes » (*studis honestis*) et des « plaisirs permis » (*uoluptatibus concessis*). Elle rejette le terme de *lascivia* utilisé par les détracteurs et reprend pour conclure le même jeu sémantique de l'ombre et de la lumière utilisé à la fin du réquisitoire.

La dimension très artificielle et rhétorique de ces deux argumentaires qui fonctionnent en miroir est donc patente et ne permet pas de tirer des informations très précises à propos des *Neronia*. Ce double discours permet cependant de mettre en évidence un certain nombre d'éléments caractéristiques de la représentation des spectacles dans la société romaine et d'appréhender la spécificité des concours grecs dans cette représentation. Transparaissent également à travers ces discours certains enjeux essentiels de la politique des spectacles des empereurs comme la question du financement. La question de l'exhibition des élites et de l'implication de la jeunesse dans ces nouveaux jeux apparaît au cœur du débat. Il est difficile de savoir si Tacite évoque simplement les craintes des détracteurs des *Neronia* ou des faits réels advenus au cours de ces spectacles puisque, en théorie, ce débat entièrement élaboré par l'auteur est censé avoir eu lieu avant les *Neronia*, ce qui n'empêche pas Tacite d'insérer rétrospectivement dans ces discours son opinion quant à ces jeux. Plusieurs éléments nous portent cependant à considérer que certaines élites participèrent aux *Neronia*. Nous avons mis en évidence pour l'institution des *Iuuenalia* une démarche cohérente de l'empereur visant à élaborer un contexte favorable et non déshonorant à l'exhibition des élites. Or, les *Neronia*, en tant que concours grecs, s'inscrivent parfaitement dans cette démarche, puisque dans la culture grecque ce type de performance est tout à fait honorable. Tacite et Dion Cassius font tous deux référence à une hypothétique participation des élites sans pour autant se montrer aussi affirmatifs qu'à propos des *Iuuenalia*. Enfin, Néron semble tout proche de participer, mais fait visiblement preuve d'une plus grande retenue qu'aux *Iuuenalia*, peut-être en raison de l'audience plus importante et du contexte plus « public » des *Neronia*.

Tacite conclut pourtant son développement avec une nuance et un relativisme troublant : « aucun scandale notoire ne marqua cette fête » (*nullo insigni dehonestamento id spectaculum transiit*), « les passions de la plèbe ne se déchaînèrent pas, même modérément » (*ne modica quidem studia plebis exarsere*). Cela s'explique selon Tacite par le fait que l'on ne permit pas aux pantomimes de participer, ce qui confirme, comme on l'a dit plus haut, le rôle de ces derniers dans les débordements populaires du théâtre. Mais comment expliquer une telle modération de la part de l'auteur des *Annales* vis-à-vis de spectacles dans lesquels se produisirent vraisemblablement des membres des ordres supérieurs ? Il faut rester prudent vis-à-vis de cet épisode sans pour autant l'exclure de notre raisonnement. Les élites participèrent probablement moins massivement ou de manière moins spectaculaire qu'aux *Iuuenalia*. Elles étaient cependant certainement au moins associées, par le geste de l'empereur leur offrant de l'huile, aux préparatifs des *Neronia* et à l'entraînement. Nous avons laissé de côté jusqu'ici le

témoignage de Suétone qui, dans sa synthèse sur les jeux de Néron, apporte de précieuses informations, notamment sur les *Neronia*, mais pose également un certain nombre de problèmes.

D) La synthèse de Suétone sur les jeux de Néron

Suétone consacre deux paragraphes aux spectacles de Néron⁴⁰⁹. À bien des égards cette synthèse entre en contradiction avec les témoignages de Tacite et de Dion Cassius. Comme les synthèses relatives aux spectacles de César, d'Auguste et de Caligula, elle commence par insister sur le nombre et la diversité (*plurina et uaria genera*) des spectacles donnés par Néron. La première liste censée attester cette diversité surprend. Suétone énumère ainsi *Iuuenales*, *circenses*, *scaenicos ludos*, *gladiatorium munus*, comme si les *ludi Iuuenales* étaient un « genre » de spectacles au même titre que les *ludi scaenici* et les *ludi circenses* alors que, d'après ce que nous avons pu conclure des témoignages de Tacite et Dion Cassius, les *Ludi Iuuenales* sont plutôt un type de festivités au cours desquelles les spectacles donnés sont essentiellement des *ludi scaenici*. Le terme *Iuuenalia* ne désigne pas un nouveau type de pratiques spectaculaires mais bien un nouveau « festival » qui se distingue par son caractère « semi-privé ». Cette caractéristique explique peut-être qu'il soit cité ici. On peut en effet considérer que l'énumération de Suétone ne s'appuie pas tellement sur la nature et le genre des performances, mais sur le lieu dans lequel elles se déroulèrent, à savoir le théâtre (*scaena*) et le cirque (*circences*). Dans ce contexte, il conviendrait alors peut-être d'évoquer les jeux un peu spécifiques que donna Néron dans un espace privé et qui, s'ils eurent donc une audience réduite, sont tout de même considérés comme des jeux officiels donnés par l'empereur. À propos de ces jeux, Suétone confirme les informations de Dion Cassius et de Tacite en affirmant que Néron y « admit comme acteurs (*recepit ad lusus*) même (*quoque*) de très vieux consulaires et des matrones très âgées (*senes consulares anus que matronas*) ». L'âge, le sexe et les charges exercées sont des critères qui renforcent le caractère à la fois exceptionnel et scandaleux de ces spectacles.

Suétone semble ensuite suivre dans son développement l'ordre introduit par son énumération initiale puisqu'il passe des « jeux Juvénaux » aux jeux du cirque au sujet desquels il ne mentionne que la performance exceptionnelle consistant en des quadriges attelés de chameaux. Il s'éloigne cependant dès la phrase suivante de cette logique en mentionnant d'autres « jeux » (*ludis*) qu'il n'avait pas évoqués précédemment :

409 SUET., *Ner.*, 11 et 12.

Ludis, quos pro aeternitate imperii susceptos appellari "maximos" uoluit, ex utroque ordine et sexu plerique ludicras partes sustinuerunt; notissimus eques R. elephanto supersidens per catadromum decurrit; inducta Afrani togata, quae Incendium inscribitur, concessumque ut scaenici ardentis domus supellectilem diriperent ac sibi haberent; sparsa et populo missilia omnium rerum per omnes dies: singula cotidie milia auium cuiusque generis, multiplex penus, tesserae frumentariae, uestis, aurum, argentum, gemmae, margaritae, tabulae pictae, mancipia, iumenta atque etiam mansuetae ferae, nouissimae naues, insulae, agri.

Hos ludos spectauit e proscaeni fastigio. Munere, quod in amphitheatro ligneo regione Martii campi intra anni spatium fabricato dedit, neminem occidit, ne noxiorum quidem. Exhibuit autem ad ferrum etiam quadringentos senatores sescentosque equites Romanos et quosdam fortunae atque existimationis integrae, ex isdem ordinibus confectores quoque ferarum et uaria harenae ministeria. Exhibuit et naumachiam marina aqua innantibus beluis; item pyrrichas quasdam e numero epheborum, quibus post editam operam diplomata ciuitatis Romanae singulis optulit. Inter pyrricharum argumenta taurus Pasiphaam ligneo iuuencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decidit ipsumque cruore respersit.

« Au cours des représentations qu'il donna pour l'éternité de l'empire et fit, pour ce motif, nommer « très grands jeux », de très nombreuses personnes des deux ordres et des deux sexes remplirent des rôles divertissants ; un chevalier romain très connu, juché sur un éléphant, descendit le long d'une corde ; on représenta la comédie d'Afranius intitulée *L'Incendie*, et l'on permit aux acteurs de mettre au pillage et de garder pour eux les meubles de la maison embrasée ; chaque jour on fit aussi pleuvoir sur la foule des cadeaux tout à fait variés : quotidiennement un millier d'oiseaux de toute espèce, des victuailles diverses, des bons de blé, des vêtements, de l'or, de l'argent, des pierres précieuses, des perles, des tableaux, [des bons donnant droit à] des esclaves, à des bêtes de somme, et même à des fauves apprivoisés, et jusqu'à des navires, des immeubles, des terres.

Néron suivit ces jeux du haut de l'avant-scène. Durant le combat de gladiateurs qu'il donna dans un amphithéâtre de bois construit en moins d'une année dans la région du Champ de Mars, il ne laissa tuer personne, même parmi les condamnés ; au nombre des combattants figurèrent quatre cents sénateurs et six cents chevaliers romains, dont certains jouissaient d'une fortune et d'une réputation intactes ; à ces deux ordres appartenaient aussi les bestiaires et les divers employés de l'arène. Il donna encore une naumachie, où l'on vit des monstres marins nageant dans de l'eau de mer ; il fit également exécuter des pyrrhiques par des éphèbes, qui tous, après avoir joué leur rôle, reçurent le brevet de citoyen romain ; entre ces danses, un taureau saillit une génisse de bois, où beaucoup de spectateurs crurent que Pasiphaé était enfermée ; Icare, dès son premier essai, tomba près de la loge de l'empereur, qui fut lui-même éclaboussé de sang. »

En raison de la démarche synthétique de Suétone, il n'est pas toujours facile de distinguer les différents jeux concernés par ce qu'il décrit car l'auteur passe parfois très subtilement des uns aux autres. Dans ce développement, il est nettement question dans un premier temps des jeux scéniques puis de *Munera* et de chasses et enfin d'une naumachie. Dans un dernier temps, l'auteur évoque ce qui semble être des intermèdes dansés et des exécutions mises en scène qui semblent avoir eu lieu dans le contexte de la naumachie ou des combats en général. Seuls deux lieux semblent *a priori* concernés par ces divertissements.

Dans la première partie du développement, les spectacles semblent se dérouler dans un théâtre : ce dernier n'est pas directement cité mais il est question de la représentation de la *Togata* d'Afranius, des *scaenici* qui l'interprétèrent et ce premier passage s'achève sur le fait que Néron assista à ces spectacles *e proscaeni fastigio*, c'est-à-dire du haut de la scène ou peut-être du mur de scène (*frons scaena*). La position du Prince est étonnante puisqu'il ne s'agit, dans tous les cas, pas d'un lieu fait pour voir mais plutôt pour être vu du public, ce qui peut traduire un choix médiatique fort qui correspondrait assez bien à la façon dont Néron utilise les spectacles pour mettre en scène sa personne et son pouvoir. Le terme *proscenium* est en tout cas réservé au vocabulaire du théâtre.

Suétone évoque ensuite le seul lieu précis de son développement, l'amphithéâtre en bois construit par Néron sur le Champ de Mars en moins d'un an, peut-être parce que ce lieu porte en lui-même une symbolique forte : résultat d'une véritable prouesse technique mise en œuvre par l'empereur, il constitue un espace fortement approprié par ce dernier. La construction de cet amphithéâtre est attestée par de nombreux auteurs⁴¹⁰. Comme on l'a déjà dit et même si ce n'est pas complètement exclu, il paraît techniquement compliqué de supposer que la naumachie ait eu lieu dans ce même amphithéâtre et on peut imaginer qu'elle ait été organisée dans le bassin construit par Auguste à cet effet dans un espace qui fut déjà mobilisé par Néron dans le cadre des *Iuuenalia*⁴¹¹.

A priori et faute d'indication contraire de la part de l'auteur, tous ces spectacles semblent appartenir aux mêmes jeux, c'est-à-dire les jeux institués *pro aeternitate imperii* et baptisés pour cette raison *Ludi Maximi*. Nous ne trouvons aucune référence à ces « Grands Jeux » dans les autres sources mais rappelons que Dion Cassius précise à propos des *Neronia* qu'ils furent institués « pour le salut et la durée de son règne » (*τῆς σωτηρίας τῆς τε διαμονῆς τοῦ κράτους*), formule qui fait évidemment écho à celle utilisée ici par Suétone. M. A. Cavallaro a montré que cette troublante répétition avait amené la plupart des commentateurs à conclure, à tort, à une erreur de Dion Cassius puisque Tacite ne donne pas une telle précision pour les *Neronia*⁴¹². La confusion de Dion Cassius s'expliquerait par le fait que nombre de jeux sacrés, comme les *Sebasta*, étaient célébrés pour le salut de l'empereur.

Cependant, Cavallaro insiste sur le fait que Dion Cassius prétend transmettre cette information *που προέγραψεν*, c'est à dire « telle qu'elle a été publiée ». Dion Cassius sous-

410 CALP., *Ecl.* 7, 23-72 ; PLIN., XVI, 76, 40 (200) ; TAC., *An.*, XIII, 31, 1 ; PS. A.-VICT., *Epit.*, 5, 1.

411 Voir p. 492.

412 CAVALLARO 1984, 4-12.

entend par là qu'il transmet la formulation exacte contenue dans la documentation officielle. Pour Cavallaro, la proximité des formulations n'implique pas nécessairement une confusion de la part des auteurs mais une connexion forte entre ces différents spectacles. La formulation très spécifique n'est pas anodine et doit être remise dans le contexte des années qui suivent l'assassinat d'Agrippine et du discours politique élaboré par Néron pour justifier son acte par la nécessité de se « sauver » des complots menés par sa mère contre lui. Pour Cavallaro, les *ludi Maximi* et les *Neronia* servent ce discours en prenant la forme de remerciements religieux de la part de l'empereur pour avoir été sauvé du péril. En ce sens, les nombreux cadeaux distribués par Néron à cette occasion selon Suétone ne sont pas seulement l'expression d'un faste dispendieux ou d'un évergétisme excessif et démagogique mais s'inscrivent dans la démarche de remerciement.

La datation des *Ludi Maximi* n'est pas précisée par Suétone mais certains aspects semblent permettre de les identifier aux jeux qui furent donnés selon Dion Cassius en 59 à l'occasion des funérailles d'Agrippine⁴¹³, notamment la mention de la participation des élites aux spectacles de la scène et de l'arène et l'évocation du numéro très spécifique de « l'éléphant funambule ». Il y est précisé que l'éléphant était chevauché par un chevalier romain et l'expression *per catadromum decurrit* signifie littéralement « descendre le long d'une corde ». Enfin, dans le paragraphe suivant celui consacré à la participation des élites aux jeux célébrés en l'honneur d'Agrippine, Dion Cassius propose également un long développement sur les libéralités exceptionnelles de Néron à l'occasion de ces jeux et précise que l'empereur aurait célébré (ἐώρτασε) à la même époque de nombreuses σωτήρια, c'est-à-dire vraisemblablement des sacrifices ou des célébrations religieuses de remerciement pour son salut⁴¹⁴. Dion Cassius affirme d'ailleurs que cette formule était celle utilisée par Néron : ὡς δὴ ἔλεγε. La remarque va dans le sens de la théorie développée par Cavallaro selon laquelle, dès 59 ap. J.-C., Néron aurait mis en place un discours sur le « salut » de sa personne et de son pouvoir censé justifier l'assassinat d'Agrippine. Dion Cassius souligne l'existence d'un tel discours dans le contexte des funérailles d'Agrippine, ce qui renforce le parallèle entre ces jeux et les *Ludi Maximi* qui furent donnés, selon Suétone, *pro aeternitate imperii*. Dans les passages relatifs aux funérailles d'Agrippine et aux *Neronia*, Dion Cassius manifeste un souci de précision quant au choix des formulations exprimant cette idée de salut. Il n'y a donc aucune raison de supposer une confusion de sa part entre les deux célébrations, car le thème du salut de l'empereur et de la préservation de son pouvoir qui se trouvait au cœur des

413 DION CASS., LXI, 17.

414 DION CASS., LXI, 18.

Ludi Magni organisés dans le contexte brûlant des funérailles d'Agrippine a sans doute continué à dominer le discours politique de l'empereur pendant plusieurs années, ce qui explique parfaitement qu'il ait été inscrit dans le *programma* instituant les *Neronia* l'année suivante.

Assimiler les *Ludi Maximi* de Suétone au « coûteux festival » qu'organisa Néron en l'honneur de sa mère selon Dion Cassius permet de se sortir de la difficulté qu'aurait posée le silence de Dion Cassius sur des jeux au cours desquels se seraient produits dans l'arène, selon Suétone, quatre cents sénateurs et six cents chevaliers romains. Ces jeux ne pouvaient par ailleurs aucunement être assimilés aux *Iuvenalia* ou aux *Neronia* qui sont respectivement des jeux scéniques et des concours athlétiques et artistiques et qui sont par ailleurs déjà cités par Suétone. Le long développement de Suétone apporte donc vraisemblablement des précisions par rapport au témoignage de Dion Cassius relatif aux funérailles d'Agrippine. Les chiffres avancés par Suétone concernant la participation des élites paraissent complètement démesurés. Par ailleurs, Suétone précise que parmi ces individus certains avaient encore une fortune et une réputation intacte (*quosdam fortunae atque existimationis integrae*). L'information est avancée par Suétone comme un argument supplémentaire du caractère extraordinaire de ces jeux. La remarque sous-entend qu'il était encore plus rare, surprenant et sans doute scandaleux de voir dans les spectacles des élites dont la réputation et la fortune était intacte. On comprend assez bien en quoi la question de la fortune puisse être déterminante puisque nombre de sources insistent sur la motivation financière de certains de ces individus. On s'attendrait donc plutôt à voir dans les spectacles des nobles désargentés. Mais la remarque suppose également que la préservation de leur honneur parvenait à retenir certains individus de se produire et que, en général, la plupart des « chevaliers » et des « sénateurs » se produisant dans les spectacles était déjà déshonorée d'une façon ou d'une autre.

On pense évidemment aux jeunes gens qui recherchent l'infamie par divers moyens pour pouvoir ensuite se produire sur scène sans risquer les peines sanctionnant de telles pratiques⁴¹⁵. Mais le sous-entendu de Suétone est surprenant car il suppose *a priori* que des individus déshonorés ou infâmes pouvaient rester sénateurs. On peut proposer deux hypothèses pour interpréter la remarque de Suétone. Soit la plupart des individus se produisant aux *Ludi Maximi* étaient en fait, à quelques exceptions remarquables près, des anciens membres des ordres supérieurs s'étant déjà déshonorés par le passé et ayant été exclus

415 SUET., *Tib.*, 35, 3.

de leur ordre. Suétone, dans une perspective d'amplification du scandale, utiliserait de manière abusive les termes *senatores* et *equites* pour désigner des individus qui ont appartenu aux ordres équestre et sénatorial. Soit le déshonneur dont parle Suétone doit être nuancé puisqu'il n'avait pas induit de conséquences juridiques infamantes impliquant l'exclusion de l'ordre supérieur. Relevons enfin à propos de cet extrait la mention de performances de pyrrhique grecque réalisées par des jeunes gens probablement issus des bonnes familles hellénisées de l'empire, mention qui se retrouve dans d'autres passages déjà commentés.

La fin de la synthèse de Suétone porte ensuite sur les *Neronia* et entre de nouveau en contradiction avec le témoignage de Dion Cassius sur un point bien précis :

Instituit et quinquennale certamen primus omnium Romae more Graeco triplex, musicum gymnium equestre, quod appellavit Neronia; dedicatisque thermis atque gymnasio senatui quoque et equiti oleum praebuit. Magistros toto certamini praeosuit consulares sorte, sede praetorum. Deinde in orchestram senatumque descendit et orationis quidem carminisque Latini coronam, de qua honestissimus quisque contenderat, ipsorum consensu concessam sibi recepit, citharae autem a iudicibus ad se delatam adoravit ferrique ad Augusti statuam iussit. Gymnico, quod in Saepis edebat, inter buthysiae apparatus barbam primam posuit conditamque in auream pyxidem et pretiosissimam margaritam adornatam Capitolio consecrauit. Ad athletarum spectaculum inuitavit et uirgines Vestales, quia Olympiae quoque Cereris sacerdotibus spectare conceditur.

« Il institua en outre, chose entièrement nouvelle à Rome, un concours quinquennal, triple, suivant l'usage grec – musical, gymnique et hippique –, auquel il donna le nom de « Joutes néroniennes » ; après avoir inauguré des thermes et un gymnase, il fournit l'huile même aux sénateurs et aux chevaliers. Il fit présider tout ce concours par des consulaires tirés au sort et siégeant à la place des préteurs. Ensuite il descendit se placer dans l'orchestre, avec les sénateurs ; il accepta la couronne d'éloquence et de poésie latines, que s'étaient disputée les plus honorables citoyens et qu'ils lui cédèrent d'un commun accord, mais quand les juges lui décernèrent celle des joueurs de cithare, il s'agenouilla et la fit porter devant la statue d'Auguste. Pendant le concours de gymnastique, donné dans l'enceinte des élections, il se fit couper la barbe pour la première fois, dans la pompe d'une hécatombe, et il la renferma dans une boîte d'or enrichie de perles d'un très grand prix, qu'il consacra au Capitole. Aux luttes athlétiques il invita même les Vestales, parce qu'à Olympie même les prêtresses de Cérès sont admises à ce spectacle. »⁴¹⁶

Ce témoignage apporte plusieurs informations précieuses qui permettent de compléter notre compréhension des *Neronia*. Suétone est extrêmement précis dans sa description de l'institution. Il s'agit d'un « concours quinquennal (*quinquennale certamen*) selon la façon grecque (*more Graeco*) ». Ce concours « triple » comprenait des épreuves musicales, gymniques et équestres. Suétone précise que Néron fut « le premier de tous » (*primus omnium*) à fonder des jeux de ce type à Rome. Il confirme le nom de *Neronia*, la construction d'un gymnase et mentionne également celle de thermes. Il confirme aussi le don d'huile aux sénateurs et aux chevaliers sans expliquer le but d'un tel acte. Il affirme que ces

416 SUET., *Ner.*, 12, 7-10.

concours furent présidés par des consulaires, c'est-à-dire des anciens consuls qui prirent la place des préteurs. L'information est très intéressante : les individus présidant ces jeux ne sont pas des magistrats en charge dont ce serait la fonction, ce sont des anciens consuls, c'est-à-dire des personnalités politiques particulièrement éminentes qu'il s'agit d'honorer et qui donnent à ces jeux une dimension tout à fait exceptionnelle. D'après le récit de Suétone, Néron semble bien recevoir la couronne d'éloquence et de poésie et celle du *citharoedus* sans avoir participé puisqu'il se contente de s'asseoir dans l'orchestre avec les sénateurs avant de recevoir la couronne que lui attribuent les juges. Suétone parle de concurrents *honestissimi*, ce qui implique un rang élevé sans pour autant préciser lequel. Il est en tout cas impensable de qualifier un gladiateur, un pantomime ou même un aurige d'*honestissimus*. Enfin, la justification de l'autorisation des vestales à assister aux épreuves gymniques, alors qu'Auguste avait interdit aux femmes d'assister aux luttes athlétiques⁴¹⁷, par l'autorisation dans le public des prêtresses à Olympie révèle bien la logique de Néron lorsqu'il institue les *Neronia* : dans le contexte d'une pratique fondamentalement grecque, les normes romaines peuvent être transgressées au profit des normes grecques.

Est néanmoins problématique l'affirmation selon laquelle c'est dans le contexte de ces jeux et plus précisément pendant le concours de gymnastique donné dans l'enceinte des élections que Néron se fit pour la première fois couper la barbe *inter buthysiae apparatus*, c'est-à-dire « au milieu des préparatifs de l'hécatombe », et la sacrifia au Capitole après l'avoir enfermée dans une boîte d'or et de perle. Cette cérémonie religieuse fait directement écho à celle mentionnée par Dion Cassius à l'occasion des *Iuuenalia*⁴¹⁸. En dehors de cette opposition concernant les jeux au cours desquels eut lieu cette cérémonie, les deux témoignages convergent : chez Dion Cassius comme chez Suétone, la barbe est enfermée dans une boîte précieuse et consacrée à Jupiter Capitolin. Le témoignage de Suétone semble plus détaillé et mieux informé que celui de Dion Cassius. En même temps, chez Dion Cassius, ce sont les *Iuuenalia* dans leur ensemble qui sont dédiés au menton de Néron et donc à ce rite de passage de l'empereur qui atteint alors sa majorité. Selon Dion Cassius, le nom des jeux fait référence à ce rite de passage. Suétone évoque de manière moins vraisemblable le sacrifice de Néron qui semble s'insérer au milieu des préparatifs d'un sacrifice plus important. D'un autre côté, les *Neronia*, on l'a vu, sont célébrés en l'honneur de l'empereur et conçus comme une offrande religieuse de remerciement aux dieux pour le salut de l'empereur et pour l'éternité de son pouvoir. L'offrande de la barbe du jeune empereur ferait sans doute sens dans ce contexte.

417 SUET., *Aug.*, 44.

418 DION CASS., LXI, 19, 1.

Il convient de s'interroger sur la signification de cette cérémonie. Cette pratique semble exister en Grèce sous des formes très diverses : « En Grèce antique, selon l'âge, le sexe et les circonstances on se coupe mèche, boucle, tresse, chevelure entière, première barbe pour les dieux. »⁴¹⁹ À Rome, la coupe de la première barbe semble être un rituel privé concernant toutes les classes sociales et qui peut être associé à la prise de la toge virile⁴²⁰. En 39 av. J.-C., Octavien, alors âgé de 23 ans, donne à cette occasion un somptueux banquet. Il n'est cependant pas fait mention d'une éventuelle offrande à Jupiter⁴²¹. Les références à ce rituel sont limitées et il est donc difficile d'en tirer des conclusions. Il semble en tout cas bien constituer un rite de passage. Il est donc tentant de voir les *Iuuenalia* comme la célébration publique par l'empereur de ce rite de passage⁴²². Les informations que nous apporte Suétone sur les jeux de Néron, notamment les jeux qu'il donna en l'honneur de sa mère et les *Neronia*, sont donc précieuses mais difficiles à utiliser car sa description très synthétique tend à confondre les différents événements.

E) La deuxième édition des *Neronia* et la fin du règne de Néron

Avant la deuxième édition des *Neronia* qui fut célébrée en 65 ap. J.-C., plusieurs épisodes importants marquent la politique des spectacles de Néron. En 63 ap. J.-C., selon Tacite, l'empereur donne un combat de gladiateurs auquel participèrent, en dehors de tout contexte spécifique, *feminarum inlustrium senatorumque plures*⁴²³. En 64 ap. J.-C., toujours selon Tacite, Néron se produisit pour la première fois sur un « théâtre public » (*promiscas scaenas*) aux *Sebasta* de Naples⁴²⁴. Il franchit donc un pas supplémentaire, mais Tacite précise que, « n'osant pas toutefois débiter à Rome » (*non tamen Romae incipere ausus*), l'empereur choisit pour cela une ville grecque, Naples. Le témoignage de Tacite confirme l'idée qu'il existe une différence culturelle forte entre Rome et les cités grecques de l'empire notamment dans la façon de considérer les spectacles et ceux qui s'y produisent. En évoquant les scrupules de Néron à se produire à Rome, Suétone met en évidence l'attitude prudente et la démarche hautement réfléchie de l'empereur qui cherche la manière la plus appropriée de mettre en œuvre sa politique médiatique. À Rome et dans l'empire, Néron joue sur différents aspects du contexte culturel pour franchir les étapes en direction d'une véritable exhibition

419 BRULE 2015, 266. Pierre Brulé estime plus spécifiquement que les *paides* déliens devaient offrir leur première barbe (319).

420 PETR., *Sat.*, 29, 8 ; 73, 6 ; JUV., III, 186 ; SUET., *Cal.*, 10.

421 DION CASS., XLVIII, 34.

422 LAES-STRUBBE 2014, 58.

423 TAC., *An.*, XV, 32.

424 TAC., *An.*, XV, 33, 1-2.

publique. Il s'agit de faire progressivement accepter à l'opinion publique romaine ce type de mise en scène de son pouvoir. Fort du succès de cette première performance Néron se lance ensuite dans ce que J.-M. André a appelé sa « tournée philhellène » en Grèce⁴²⁵. Dans ce contexte culturel plus propice à l'exhibition de sa personne et de son pouvoir sur une scène « ludique », il se produit dans la plupart des concours grecs. Reste ensuite un dernier échelon à franchir : se produire publiquement à Rome.

C'est justement par cette volonté de se produire finalement à Rome que Suétone explique que la seconde édition des *Neronia* soit célébrée avec un peu d'avance⁴²⁶. La datation précise de cette deuxième édition a fait l'objet de débat et M. A. Cavallaro a proposé son interprétation du problème⁴²⁷. L'anticipation de l'événement n'est en tout cas pas évoquée par Tacite qui mentionne en revanche la tentative de l'entourage de l'empereur de lui faire décerner « la victoire du chant » (*uictoriam cantus*) et « la couronne de l'éloquence » (*facundiae coronam*) pour l'empêcher de se produire publiquement⁴²⁸. Cependant, Néron refuse cette fois de l'emporter sans concourir. Tacite distingue une première performance de chant sur scène (*in scaenicas*) qu'il semble considérer comme une parenthèse distincte de sa véritable participation en tant que *citharoedus* aux concours musicaux qui se déroulèrent au théâtre (*theatrum*). Tacite dénonce l'anxiété feinte de l'empereur qui se soumet aux jugements des juges en sachant très bien que le résultat ne peut qu'être en sa faveur.

Suétone confirme une grande partie du récit de Tacite en renforçant la responsabilité du peuple puisqu'il affirme que Néron se produisit à la demande du peuple, qu'il aurait même d'abord proposé de se produire « dans ses jardins » (*in hortis*), comme aux *Iuuenalia*, mais que face aux prières du peuple et des soldats de sa garde rapprochée il accepta d'aller s'inscrire immédiatement sur la liste des *citharoedi*. On retrouve dans cette procédure des éléments très proches de ceux mentionnés par Dion Cassius pour la première édition des *Neronia*. La responsabilité du peuple qui encourage l'empereur dans son mauvais penchant apparaît également chez Tacite qui explique que c'est à la suite des prières du peuple que Néron s'inscrivit aux concours. Par ailleurs, Tacite évoque l'insouciance de l'assistance vis-à-vis du scandale public, renforçant l'idée d'un fort clivage social et culturel autour de Néron et de sa pratique du pouvoir. Plus précisément, Tacite parle de l'insouciance de la « Ville » (*Urbs*), c'est-à-dire du public romain. Ainsi se mêle à la critique du peuple une critique de la

425 ANDRE 1995.

426 SUET., *Ner.*, 21, 1.

427 CAVALLARO 1984, 59-66.

428 TAC., *An.*, XVI, 4.

dégradation des mœurs romaines qui fait d'ailleurs honte aux étrangers puisque Tacite évoque dans le paragraphe suivant la réception bien différente de ce spectacle par les individus de passage à Rome. Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette deuxième édition des *Neronia* c'est que, selon Suétone, Néron associe à sa performance certains des hommes politiques les plus importants de son règne, notamment le consulaire Cluius Rufus, mais aussi les tribuns militaires et les « intimes du Prince » (*iuxtaque amicorum intimi*). Ces individus ne participent pas réellement aux concours mais participent à l'exhibition du Prince.

F) Quelques cas précis d'individus blâmés pour s'être produits dans les jeux de Néron

Reste enfin à prendre en considération quatre témoignages qui évoquent la participation de certaines élites aux spectacles pendant le règne de Néron de façon très générale. Tacite, tout d'abord, rapporte le mot d'un certain Flavus qui, dans le contexte de la conjuration de Pison, aurait affirmé « qu'on ne diminuerait pas le scandale (*non referre dedecori*) si l'on chassait un citharède pour le remplacer par un tragédien (*si citharoedus demoueretur et tragoedus succederet*) », sous-entendant que Pison se serait produit comme acteur tragique⁴²⁹. Tacite explique par ailleurs la haine de Néron à l'encontre de Thræsea par le fait que ce dernier n'aurait pas manifesté un zèle assez prononcé aux *Iuuenalia*⁴³⁰. Ce témoignage fait écho à celui de Dion Cassius qui évoque également le refus de Thræsea de participer aux acclamations dont le Prince fit l'objet à cette occasion⁴³¹. Par cette attitude, Thræsea manifeste publiquement sa désapprobation de l'exhibition du Prince, ce qui est d'autant plus mal perçu par ce dernier, explique Tacite, que le même Thræsea se serait lui-même produit comme *tragoedus* à l'occasion des Jeux Cétacés de sa ville d'origine, Padoue. Nous ne savons rien de ces jeux qui semblent spécifiques à la cité de Padoue et dans lesquels Thræsea semble s'être produit pour honorer les traditions de sa ville natale. L'épisode révèle à la fois les tensions suscitées par la politique de Néron au sein des élites et l'existence d'autres occasions de se produire publiquement en dehors des celles ménagées par l'empereur.

Enfin, deux passages satiriques de Juvénal évoquent l'exhibition d'un certain Gracchus qui n'est pas connu autrement mais qui, selon le satiriste, appartenait à la plus haute noblesse⁴³². Toute la seconde satire traite de la décadence des élites en particulier de celles qui

429 TAC., *An.*, XV, 65.

430 TAC., *An.*, XVI, 21, 1.

431 DION CASS., LXI, 20.

432 JUV., II, 143-148 ; VIII, 183-210.

transgressent les limites sociales et de genre, et Gracchus incarne ces élites : juste avant d'évoquer son exhibition dans l'arène, Juvénal décrit avec ironie sa parodie de mariage avec un joueur de trompette. Jouant vraisemblablement le rôle « passif » de l'épouse, Gracchus aurait payé une dot, porté une robe et un voile de mariée, et se serait allongé sur les genoux de son nouvel époux lors du banquet. Il y a là une double transgression : Gracchus adopte un comportement indigne d'un homme mais surtout d'un homme de sa classe puisqu'il se soumet à un musicien. C'est d'autant plus choquant que Gracchus qui a « sué en portant les *anciles* », c'est-à-dire les boucliers sacrés liés au culte de Mars, semble être membre du collège des Saliens, les prêtres de Mars⁴³³. L'exhibition comme rétiaire, puisqu'il est armé d'un filet et d'un trident, de celui qui est présenté comme « plus noble » (*generosior*) que les Capitolins, les Marcellus, les descendants de Catulus, de Paulus et de Fabius ainsi que tous les spectateurs, y compris celui qui donnait les jeux, c'est-à-dire sans doute Néron, apparaît comme l'apogée de son comportement déshonorant. On retrouve le procédé d'énumération exemplaire des grandes familles aristocratiques romaines que l'on avait observé dans le même contexte chez Dion Cassius⁴³⁴. L'exhibition du personnage le plus noble devant des individus de rang inférieur est encore une fois source de scandale et de transgression sociale. La performance de Gracchus apparaît par ailleurs comme le point culminant de son comportement efféminé, ce qui est très intéressant du point de vue des représentations car associer le combat de gladiateurs à une transgression de genre ne va évidemment pas de soit pour le lecteur contemporain⁴³⁵.

Dans la huitième satire, Juvénal reprend l'anecdote et l'utilise encore une fois comme le point culminant d'une critique du comportement déshonorant de l'aristocratie, mais condamner cette fois des comportements bien spécifiques à savoir l'exhibition dans les spectacles. Il évoque ainsi un certain Damasippe se louant pour jouer dans un mime de Catulle, mimographe déjà connu sous Caligula⁴³⁶. Il condamne par ailleurs le peuple qui assiste ainsi sans honte à ces spectacles scandaleux et participe donc au scandale. La description des *Fabii* et des *Mamerci* qu'il qualifie de « patriciens » et qu'il décrit « jouant sans chaussures » et « recevant des soufflets » semble être une périphrase pour évoquer de manière générale l'exhibition des plus nobles sur la scène romaine et plus spécifiquement dans des mimes. La

433 COLIN 1955, 347 ; COURTNEY 2013 (1980), 365.

434 DION CASS., LXI, 17.

435 Dans un article consacré à ce passage de Juvénal, Michael Carter estime que tous les gladiateurs ne devaient pas être considérés comme efféminés mais qu'il faut prendre en compte les différents types de gladiateurs, leurs armements et leurs techniques de combat. Il montre pourquoi le rétiaire pouvait être considéré comme le type de gladiateur le plus infâme et le moins « viriles ». CARTER 2008.

436 MART., *Spect.*, 7 ; SUET., *Calig.*, 57 ; TERT., *Adu. Valent.*, 14.

motivation financière de ces individus est fortement mise en avant par Juvénal qui nuance nettement la contrainte qu'aurait pu exercer Néron, même s'il affirme toutefois que, si tant est qu'il y ait eu contrainte, il aurait été préférable pour ces individus d'affronter la mort.

Juvénal précise cependant l'importance du contexte en affirmant : *Res haut mira tamen citharoedo principe mimus nobilis*. Puisque le Prince qui devrait montrer l'exemple se comporte de manière indigne, il n'est pas étonnant que les nobles qui doivent montrer l'exemple au reste de la société mais prennent exemple sur le Prince se comportent de manière encore plus indigne. Juvénal propose une sorte de gradation ou de hiérarchisation dans les comportements dégradants : se produire dans un mime constitue une étape supplémentaire par rapport au fait de chanter comme *citharoedus*. Mais le pire, affirme Juvénal, c'est l'exhibition dans l'arène. Ici intervient l'exemple de Gracchus qui choisit en plus, nous dit le satiriste, l'*armatura* la plus humiliante, celle du rétiaire qui combat à moitié nu et visage dégagé, ce qui permet d'identifier le combattant. On ne peut pas mettre sur le même plan le témoignage de Juvénal et ceux de Dion Cassius, Tacite et Suétone. La logique satirique grossit les traits et renforce l'indignation du narrateur. L'anecdote de l'exhibition du noble Gracchus ne peut être considérée comme un fait mais elle nous renseigne sur les représentations transmises par les auteurs du début du II^e siècle sur le règne de Néron et la participation des élites aux spectacles à cette époque. Elle nous fournit également des clefs pour tenter de comprendre ce qui est plus ou moins dégradant dans ces pratiques et les causes de ces différences.

*

Pour conclure sur le règne de Néron, on peut commencer par affirmer que ce dernier mène manifestement une politique des spectacles particulièrement favorable à la participation des élites aux performances spectaculaires. Cette politique originale et spécifique à Néron, bien qu'elle soit vivement critiquée par les auteurs anciens qui présentent les différents épisodes d'exhibitions de l'empereur et des membres de l'aristocratie comme les caprices d'un empereur dépravé, possède une certaine cohérence et a vraisemblablement fait l'objet d'un véritable projet médiatique⁴³⁷. Néron utilise les jeux comme lieu de représentation de son pouvoir et de sa personne d'une façon tout à fait inédite et associe la classe dirigeante à cette mise en scène. La popularité des spectacles assure à l'empereur un certain succès et le développement d'un discours officiel sur les jeux intégrant des éléments culturels grecs doit permettre de construire la légitimité de telles pratiques. À travers les différents témoignages des historiens, on perçoit la volonté de Néron de faire accepter sa participation et celle des

437 BENOIST 2003.

élites aux spectacles, en l'inscrivant dans un contexte culturel spécifique. Cette politique culturelle et médiatique n'est pas reprise par les successeurs de Néron qui cherchent à s'inscrire en opposition à ce dernier. Le règne de Néron est donc un moment particulièrement intéressant : il s'agit d'une sorte de parenthèse, un moment d'expérimentation particulièrement aigu où ces pratiques controversées sont poussées à leur paroxysme. Par ailleurs, la diversité des témoignages permet de préciser notre compréhension du phénomène, même s'il est difficile d'étendre les observations puisque ce qui est possible sous Néron ne l'est vraisemblablement pas avant ou après son règne.

VII. Les épisodes postérieurs

A) Un nouveau tournant législatif ?

Notre corpus comprend néanmoins encore une vingtaine de documents qui attestent la persistance des pratiques étudiées jusqu'au début du III^e siècle au moins, même si la documentation se fait beaucoup plus rare. Il faut tout d'abord mentionner un probable effet de sources puisque nous n'avons pas, pour le II^e siècle, d'équivalent aux œuvres de Tacite et Suétone. En revanche, la documentation épigraphique abondante pour cette période n'a rien laissé de comparable au sénatus-consulte de Larinum. Deux possibilités peuvent alors expliquer ce déclin de la documentation : soit ces pratiques déclinent effectivement en raison d'un renforcement de la législation et peut-être d'une réaction culturelle violente après la crise de 69 ap. J.-C., ou tout simplement d'un désintérêt des empereurs et des élites ; soit ces pratiques demeurent mais sont finalement plus ou moins acceptées, ce qui expliquerait que les sources littéraires mais aussi législatives les négligent.

Le tournant législatif qui a lieu après le règne de Néron est incarné par les mesures prises par Vitellius, mentionnées à la fois par Tacite et Dion Cassius, pour empêcher les élites de se produire en public. Chez Dion Cassius, l'évocation de cette mesure intervient au faîte d'un paragraphe élogieux développant les actions dignes de louange de cet empereur et contrebalançant un plus long développement relatif à ses mœurs et à sa conduite dissolue :

Ἀπηγόρευσε δὲ καὶ τοῖς βουλευταῖς καὶ τοῖς ἰππεῦσι μονομαχεῖν ἢ ἐν ὀρχήστρῳ θεᾶν τινὰ παρέχειν. Καὶ διὰ ταῦτα ἐπηνεῖτο.

« Il défendit aussi aux sénateurs et aux chevaliers de se faire gladiateurs, ou de se donner en spectacle sur l'orchestre. Cette conduite lui valut des éloges. »⁴³⁸

438 DION CASS., LXV, 6, 3.

La loi de Vitellius fait donc l'objet d'un jugement moral favorable au même titre que sa clémence vis-à-vis de ses adversaires politiques détaillée en amont. L'interdiction clairement exprimée par le verbe *ἀπαγορεύω* concerne aussi bien les sénateurs que les chevaliers (*τοῖς βουλευταῖς καὶ τοῖς ἱππεῦσι*) et les activités proscrites sont également bien identifiées par le verbe *μονομαχεῖν* et l'expression « ἡ ἐν ὀρχήστρᾳ θέαν τινὰ παρέχειν » qui signifie littéralement « s'exhiber sur scène ». La mention de cette même mesure dans les *Histoires* de Tacite est à la fois moins précise et riche d'informations contextuelles. La structure du récit de Tacite est assez proche de celle de Dion Cassius : après avoir évoqué les mesures répressives relativement modérées de Vitellius contre le parti d'Othon et certains de ses défauts les plus blâmables comme la gourmandise, il propose un récit relativement neutre des différentes lois adoptées juste après sa victoire. Il prend cependant le temps d'expliquer celle qui nous intéresse :

Cautum seuerè ne equites Romani ludo et harena polluerentur. priores id principes pecunia et saepius ui perpulerant, ac pleraque municipia et coloniae aemulabantur pretio inlicere.

« On prit des mesures rigoureuses pour empêcher les chevaliers romains de se dégrader dans les écoles de gladiateurs et dans les jeux de l'arène. Les princes précédents les y avaient poussés à prix d'or ou, plus souvent, par la contrainte et beaucoup de municipes et de colonies s'efforçaient à l'envi d'y attirer en la payant leur jeunesse la plus corrompue. »⁴³⁹

Les *ludi scaenici* et les sénateurs disparaissent de l'interdiction qui ne semble plus concerner que les chevaliers et l'arène (*harena*). Le terme *ludo*, ici au singulier, ne peut en effet désigner les « jeux » et doit être compris comme une référence au *ludus* c'est-à-dire le lieu d'hébergement et de formation des gladiateurs. Ce qui est donc interdit aux chevaliers, ce n'est pas seulement de combattre comme gladiateurs mais également de se « vendre au *ludus* » via un *auctoramentum* ou même peut-être de fréquenter ce lieu infâme pour pratiquer la gladiature en amateur. La formulation de Tacite est moins rigoureuse et précise que celle de Dion Cassius. La tournure impersonnelle ne permet pas de dire que l'empereur est à l'origine de la décision. La formule « *cautum seuerè ne* » est vague, contrairement à l'interdit exprimé par le verbe *ἀπαγορεύω*. Les activités proscrites aux chevaliers sont également moins explicites puisque le seul verbe utilisé, *polluerentur*, désigne la conséquence dommageable de ces activités, à savoir le fait de se déshonorer. Les activités déshonorantes sont sous-entendues par les compléments circonstanciels de lieux *ludo et harenam*. Nous ne pouvons que deviner les activités source de déshonneur correspondant à ces lieux, mais cela n'a rien d'évident. Que signifie se déshonorer dans le *ludus* ? On l'a vu, il y a plusieurs façons d'interpréter la

439 TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

référence à ce lieu. Il existe par ailleurs de nombreuses façons de se produire dans l'arène et il semble qu'elles ne soient pas toutes également dégradantes. En particulier la *uenatio* apparaît moins fréquemment dans les interdits et les mesures infamantes que la gladiature. De plus, on l'a dit, « l'arène » n'a pas toujours été le lieu exclusif de la gladiature et de la chasse. Cependant, l'usage du terme *harena* témoigne vraisemblablement de l'évolution des pratiques et d'une progressive association entre ce lieu et ces activités.

En tout cas, Tacite utilise des images qui relèvent vraisemblablement du langage courant et sa formulation n'a pas la précision du vocabulaire juridique. La démarche semble donc différente : Tacite ne cherche pas à restituer précisément la mesure prise par Vitellius, mais à mettre en évidence un changement politique en insistant sur les pratiques préexistantes. Il est donc possible que l'auteur ait choisi de ne retenir que la pratique de la gladiature par les chevaliers, parce que celle-ci était plus courante que l'exhibition des membres de l'ordre sénatorial sur scène. En effet, Tacite semble parler d'un phénomène à la fois ancien et durable, puisqu'il évoque la responsabilité « des princes précédents » (*priores id principes*) et non pas seulement de Néron, qui se serait étendu à l'ensemble de l'empire. Ainsi la responsabilité de la dégradation est attribuée aux empereurs ainsi qu'aux cités plus qu'aux chevaliers eux-mêmes. Cependant, si Tacite mentionne l'exercice d'une certaine contrainte de la part des empereurs sur ces individus, il évoque également à deux reprises les récompenses financières qui auraient constitué leur motivation principale.

Ce passage est l'un des rares de notre corpus, avec le sénatus-consulte de Larinum, à mentionner l'exhibition d'élites en dehors de Rome et à indiquer les rouages de ce phénomène. Ce sont les municipes et les colonies, c'est-à-dire les cités les plus prestigieuses, les plus proches du modèle romain, et où résidaient vraisemblablement la plupart des chevaliers en dehors de Rome, qui sont assez logiquement concernées. D'après Tacite, ce sont ces colonies et ces municipes, qui cherchent à « attirer » (*aemulabantur*) « les jeunes gens les plus corrompus » (*corruptissimum quemque adulescentium*). Puisqu'il est question, dans ce passages, des pratiques déshonorantes des chevaliers, la remarque de Tacite n'a de sens que si l'on considère que « ces jeunes gens corrompus » sont de naissance honorable et pour certains issus de l'ordre équestre. Encore une fois, c'est principalement la jeunesse qui semble concernée par ces pratiques. La responsabilité des municipes et colonies est ambiguë. Qui propose de l'argent aux membres de l'ordre équestre, contrevenant ainsi au sénatus-consulte de Larinum ? Probablement les décurions ou les magistrats chargés de l'organisation des jeux, c'est-à-dire des représentants officiels de la cité. On peut envisager l'intervention

d'intermédiaires professionnels, sortes d'entrepreneurs de spectacles, mais on ne peut imaginer que ces individus aient pu recruter de jeunes gens issus de l'ordre équestre sans l'accord des autorités locales. Celles-ci sont donc vraisemblablement impliquées dans ce phénomène transgressif. Tacite semble par là sous-entendre que, depuis le règne de Néron et peut-être même sous les empereurs précédents, le sénatus-consulte de Larinum ne s'appliquait plus ou très partiellement, puisque même en dehors des occasions exceptionnelles créées par les empereurs, des chevaliers pouvaient également se produire dans les provinces ou en Italie dans des contextes très différents.

Mentionner la mesure de Vitellius ne sert pas le discours idéologique de Tacite et de Dion Cassius qui ont plutôt tendance à critiquer celui qu'ils considèrent comme un usurpateur, puisqu'elle est présentée positivement par les deux auteurs. Dion Cassius en amont de cet extrait utilise notamment le *topos* de la fréquentation des acteurs et des conducteurs de chars pour discréditer Vitellius. Chez Caligula, on l'a vu, cette attitude dégradante s'accompagne de comportements plus graves encore comme le *studium*, la pratique privée et l'exhibition des élites. Ce n'est pas le cas ici et les deux auteurs semblent bien transmettre avec plus ou moins de rigueur et d'interprétation personnelle la même information qui leur permet cependant de renforcer dans leur récit l'idée d'une rupture avec le règne de Néron qui caractérise cette période de crise.

Et en effet, sous le règne des deux premiers empereurs flaviens, notre corpus regroupant les pratiques qui nous occupent se réduit à un seul témoignage marginal. Selon Dion Cassius, Vespasien aurait eu peu de goût pour les combats de gladiateurs, ce qui n'aurait pas empêché son fils Titus de se produire en armes contre un certain Aliénus lors d'un combat organisé par des jeunes gens de sa patrie⁴⁴⁰. Le verbe *σκιαμαχέω* utilisé pour décrire le type de performance dans laquelle s'affrontèrent les deux hommes signifient littéralement « combattre contre une ombre » et par extension « combattre en vain », ce qui a amené les éditeurs à interpréter ce combat comme un combat « à blanc ». Pour A. Suspène, nous sommes là dans le contexte typique d'un *lusus Iuuenum* organisé, comme en atteste l'épigraphie, par les organisations de jeunesses et plus spécifiquement ici par l'organisation de jeunesse de Reate dont sont originaires les Flavians⁴⁴¹. Suspène estime également que l'adversaire de Titus ne serait autre que le général Alienus Caecina et que le combat aurait avant tout eu une valeur honorifique pour le fils de l'empereur comme pour la cité.

440 DION CASS., LXVI, 14, 4.

441 SUSPENE 2004, 349. L'existence de combats « sans danger » avec des armes émoussées est également attestée chez Dion Cassius à propos des combats donnés par Marc Aurèle (DION CASS., LXXI, 29, 3).

En dehors de cet épisode marginal, nous ne trouvons plus dans les sources de références à la participation des élites aux spectacles avant l'avènement de Domitien, même à propos du règne de Titus qui manifeste pourtant un goût prononcé pour les spectacles et qui, à l'occasion de l'inauguration de l'amphithéâtre, donne des jeux d'envergure exceptionnelle dont la description par Dion Cassius rappelle celles des jeux de César, Auguste ou Néron, en mettant l'accent sur le nombre et la diversité des performances proposés, leur originalité, les prouesses techniques déployées⁴⁴². Dans cette logique de surenchère, l'exhibition des élites n'a cette fois pas sa place.

B) Le règne de Domitien

Pour le règne de Domitien, les références à la participation des élites aux spectacles sont plus nombreuses mais ambiguës. Tout d'abord, Domitien est le premier à réitérer l'expérience néronienne en instituant à Rome des concours grecs avec cependant plus de succès que son prédécesseur, puisqu'au contraire des *Neronia* qui disparaissent avec Néron ils furent maintenus après la mort de Domitien, probablement parce que ce dernier avait eu la finesse de consacrer ces jeux à Jupiter et non à sa propre personne⁴⁴³. Il est extrêmement difficile de déterminer le statut social des individus se produisant dans ces concours. Dans le reste de l'empire et notamment à Naples, les participants aux concours grecs étaient généralement des professionnels, souvent issus des classes sociales les plus élevées même si l'origine sociale des participants s'est diversifiée avec la professionnalisation de cette activité, qui voyageaient pour participer aux grands concours du bassin méditerranéen. *L'agon Capitolinum* faisait partie de ces grands concours qui ponctuaient les tournées des athlètes⁴⁴⁴. Maria Letizia Caldelli, dans ses travaux consacrés à cette institution, souligne une surprenante diversité sociale parmi les participants connus entre l'époque de Domitien et le IV^e siècle. Elle relève notamment la participation d'un ancien sénateur romain sous Domitien et d'un notable municipal au début du II^e siècle⁴⁴⁵.

Pour qualifier les participants, Suétone utilise des termes techniques qui semblent se

442 DION CASS., LXVI, 25.

443 SUET., *Dom.*, IV, 8-11 ; DION CASS., LXVII, 8.

444 La liste des inscriptions d'athlètes grecs mentionnant, en bonne place dans leur palmarès, leur victoire à ce concours a été dressée par Friedländer et pourrait être largement augmentée aujourd'hui (FRIEDLÄNDER 1910 IV, 276-279). Louis Robert mentionne également une inscription (*Rev. Phil.* 1930, 30-31), dans laquelle le départ des athlètes vers Rome est pris en compte pour fixer la date d'un nouveau concours à Aphrodisias (ROBERT 1946, 70). Enfin un document épigraphique récemment découvert à Alexandrie de Troade et comportant trois lettres d'Hadrien adressées à des associations d'artistes dionysiaques confirme la place occupée par *l'agon Capitolinum* et les *Sebasta* au sein des concours grecs (JONES 2007 ; STRASSER 2010 ; MIRANDA 2013).

445 CALDELLI 1993a, 95. SUET., *Dom.*, 13, 1 ; *CIL*, IX, 2860.

référer à des professionnels (*citharoedos chorocitharistae quoque et psilocitharistae*) sauf lorsqu'il mentionne les « jeunes filles » (*virgines*) qui participèrent aux courses du stade. Ces jeunes filles (*παρθένοι*) sont également mentionnées par Dion Cassius comme le seul élément digne d'attention. Qui sont ces jeunes femmes ? La participation de jeunes femmes aux concours grecs est attestée à l'époque hellénistique et romaine⁴⁴⁶ et notamment aux *Sebasta* de Naples⁴⁴⁷. Une inscription retrouvée à Ischia mais probablement originaire de Naples mentionne en effet la victoire de Seia Spes, fille de l'*agoranomos* Seius Liberalis, à une course qui semble réservée « aux filles de magistrats » (*βουλευτῶν θυγατέρ*), en 154 ap. J.-C.⁴⁴⁸. Les femmes qui participent à cette course ne sont donc pas des professionnelles s'impliquant dans des carrières sportives mais appartiennent vraisemblablement à l'aristocratie locale. Cependant, les catalogues de vainqueurs récemment découverts à Naples et étudiés par Elena Miranda mentionnent également les victoires de deux femmes dans des épreuves de courses, *Flavia Thalassia* et *Amelia Rekteina*⁴⁴⁹. Toutes deux portent un gentilice romain mais la première est dite originaire d'Éphèse. Qu'en est-il des jeunes filles se produisant lors de la première édition de l'*agon Capitolinum* sous Domitien ? D'où viennent-elles et quel est leur statut social ? Rien ne permet d'affirmer que des membres des ordres supérieurs se produisirent dans ces jeux malgré leur caractère honorable. En effet, Dion Cassius et Suétone n'auraient sans doute pas manqué de le mentionner. Un doute subsiste concernant les jeunes coureuses qui frappèrent suffisamment les contemporains pour que les deux auteurs mentionnent leur participation comme un fait digne d'être remarqué. Le caractère remarquable de cette performance pourrait cependant s'expliquer uniquement par le sexe des participantes et non par leur statut social.

Mais rien dans la documentation n'évoque une volonté de Domitien de voir se produire les élites. Au contraire, la plupart des témoignages relatifs à la participation des élites aux spectacles sous son règne témoignent de l'attitude « négative » de l'empereur vis-à-vis de ces pratiques. Cette attitude « négative » se traduit de deux façons apparemment opposées. La première consiste à mener une politique d'épuration du Sénat en excluant les sénateurs qui se seraient déshonorés sur scène. Ainsi, Dion Cassius et Suétone indiquent tous deux l'exclusion d'un ancien questeur, en raison de sa « passion pour la pantomime et la danse » (*gesticulandi saltandique studio*) nous dit Suétone, car « il s'était produit comme pantomime » (*ὄτι*

446 MANTAS 1995.

447 DI NANNI 2007, 14.

448 *SEG*, XIV, 602 ; BUCHNER 1952 ; GOLDEN 1998, 127-128.

449 MIRANDA 2007, 209.

ὄρχεϊτο) précise Dion Cassius. Les deux épisodes étant très proches, il paraît raisonnable d'identifier l'un à l'autre⁴⁵⁰. Le *studium* évoqué par Suétone n'est pas une passion de simple spectateur. Le gérondif permet ici de décliner les infinitifs nominaux au génitif et l'expression de Suétone pourrait se traduire littéralement par « la passion de danser et de jouer la pantomime ». Les deux auteurs précisent que cette exclusion intervient dans le contexte d'une tentative de Domitien pour « réformer les mœurs » (*suscepta correctione morum*).

La politique de Domitien est en effet fortement marquée par cette préoccupation puisqu'il adopte le titre de *ensor perpetuus* à la différence de Vespasien et Titus qui s'étaient contentés d'exercer la censure pour l'année 73/74 ap. J.-C.⁴⁵¹. L'entreprise de l'empereur vise tout particulièrement les ordres supérieurs. Parmi les autres mesures adoptées, selon Suétone, deux d'entre elles visent notamment à protéger les privilèges et la réputation des ordres supérieurs. Il s'agit d'une part de préserver le privilège équestre de siéger aux spectacles dans les quatorze premiers rangs en empêchant toute autre personne d'accéder à cet espace, et d'autre part de détruire les libellés diffamatoires qui déshonoraient *primores viri ac feminae*. Le verbe utilisé pour évoquer le discrédit que subissaient ces *primores* est *notare*, qui renvoie évidemment à la note d'infamie. Restaurer la réputation des ordres supérieurs suppose de supprimer toutes les atteintes à cette réputation, notamment celles qui sont induites par le comportement indigne de certains membres de ces ordres en les en excluant. On constate ici que la censure impériale continue d'exercer un contrôle sur les mœurs des élites⁴⁵².

La position de Domitien quant à l'exhibition des élites dans les spectacles est donc clairement exprimée par une politique d'exclusion. Mais elle transparaît également dans l'usage qu'il fait de ce type d'exhibitions publiques afin de discréditer et d'humilier un certain Acilius Glabrio⁴⁵³. Le dossier relatif à cet épisode comprend trois témoignages rapportant la participation du consul Acilius Glabrio à une chasse lors de spectacles donnés par Domitien dans son palais à Albe⁴⁵⁴. Les circonstances de cette performance ne sont pas aisées à restaurer, ce qui rend difficile l'interprétation de l'anecdote. Dion Cassius et Juvénal mentionnent tous deux la fin tragique de Glabrio qui aurait été mis à mort par Domitien peu de temps après. Cette exécution est confirmée par Suétone qui évoque une première peine d'exil pour cause de sédition⁴⁵⁵. Juvénal ne s'attarde pas sur les motifs de cette sanction car ils

450 SUET., *Dom.*, VIII, 4 ; DION CASS., LXVII, 13, 1.

451 DION CASS., LXVII, 4, 3.

452 BUR 2013, 257.

453 Sur cet épisode, voir DONDIN-PAYRE 1993, 252-254.

454 JUV., IV, 94-102 ; FRONT., *Ep.*, V, 22-23 ; DION CASS., LXVII, 14.

455 SUET., *Dom.*, X, 4.

ne l'intéressent pas. C'est la cruauté de l'empereur qu'il cherche à mettre en évidence. Il établit cependant une relation de causalité intéressante entre cette exhibition et la mort du consul :

*Profuit ergo nihil misero quod comminus ursos
figebat Numidas Albana nudus harena uenator.*

« Il ne lui servit à rien, le pauvre, de percer les ours numides en des combats corps à corps, chasseur sans armure dans l'arène d'Albe. »⁴⁵⁶

La remarque du satiriste sous-entend ainsi que la performance de Glabrio aurait pu lui éviter la mort. Une première possibilité d'interprétation consiste à comprendre que Glabrio aurait cherché en vain à s'attirer les faveurs de l'empereur en se produisant dans ses jeux. On a vu en effet que ce type de motivation est tout à fait envisageable, notamment sous César et Néron. Mais cette interprétation entre en contradiction avec la position que semble adopter Domitien vis-à-vis de l'exhibition des élites dans les spectacles. Cette contradiction pourrait peut-être s'expliquer par la nature moins déshonorante de la performance (il s'agit ici d'une chasse et non d'un combat de gladiateurs ou d'une performance de pantomime) et par son contexte très spécifique au sein d'une demeure impériale. On rappelle en effet que la localisation des *Iuuenalia* dans les propriétés de l'empereur semble avoir participé à rendre acceptable la participation des élites à ces spectacles. Mais le témoignage de Fronton s'oppose à ces deux arguments en insistant sur le fait que la performance eut lieu *populo romano spectante* et sur la faute morale que représente cette affaire qui relève du ressort des censeurs. Les Quinquatries apparaissent toutefois bien comme une fête très particulière : outre qu'elles eurent lieu dans le palais de Domitien, Fronton précise qu'y participèrent essentiellement des jeunes hommes, ce qui explique peut-être que Dion Cassius utilise le terme *Νεανισκεύματα*. La célébration de ces fêtes en l'honneur de Minerve dans la demeure de Domitien à Albe est confirmée par Suétone⁴⁵⁷.

L'autre possibilité d'interprétation de la remarque de Juvénal consiste à comprendre qu'il ne servit à rien à Glabrio de survivre dans l'arène puisqu'il fut de toute façon exécuté. En effet, Dion Cassius sous-entend très clairement que Domitien aurait imposé à Glabrio de descendre dans l'arène pour combattre comme *uenator* et présente la victoire de ce dernier comme parfaitement inattendue. Il semble donc que dès cette exhibition Domitien ait cherché à se débarrasser de Glabrio de manière particulièrement humiliante. Cette tentative se solde par un double échec car non seulement Glabrio survit mais fait qui plus est preuve d'une telle

456 JUV., IV, 99-100.

457 SUET., *Dom.*, IV, 11.

habileté qu'il s'attire l'admiration du public et donc la jalousie de l'empereur. Le témoignage de Dion Cassius est cependant extrêmement ambigu puisqu'il laisse imaginer que c'est uniquement à cause de cette jalousie et sous le prétexte que Glabrio se serait produit en public de manière scandaleuse que Domitien l'aurait fait exécuter. Cette affirmation paraît contradictoire à bien des égards car elle n'explique pas les premiers griefs de l'empereur à l'égard du consul. De plus, la peine de mort paraît tout à fait excessive pour sanctionner officiellement l'exhibition déshonorante d'un consul. Il s'agit pour Dion Cassius de mettre en évidence l'injustice et la cruauté d'un empereur qui force un individu à se déshonorer puis le fait exécuter au motif de cette action déshonorante. L'épisode reste difficile alors à interpréter. À première vue, on est tenté d'y voir une punition ou un outil de contrainte utilisé par Domitien contre un consul trop influent, mais l'histoire a pu être remaniée et le rôle des deux acteurs doit peut-être être nuancé.

C) Une persistance du phénomène jusqu'au III^e siècle ap. J.-C.

Quoi qu'il en soit, ces témoignages permettent de constater que les pratiques d'exhibition des élites ne disparaissent pas complètement à la fin du règne de Néron. Cependant, la documentation devient particulièrement silencieuse au II^e siècle. Comme on l'a indiqué au début de cette dernière partie, cela ne signifie pas nécessairement que le phénomène cesse complètement mais il devient impossible de l'appréhender. Ni l'*Histoire Auguste*, ni Dion Cassius ne mentionnent le moindre épisode d'exhibition des élites sous les Antonins. Seuls les spectacles de Commode retiennent l'attention car, selon Dion Cassius qui affirme avoir assisté aux événements, l'empereur se serait lui-même exhibé comme *uenator* et même comme gladiateur⁴⁵⁸. La mise en scène élaborée par Commode témoigne, malgré la critique acerbe de Dion Cassius, d'un réel projet idéologique et d'un choix de représentation de son pouvoir et de sa personne. Nous ne nous attarderons pas outre mesure sur ce passage qui se trouve aux limites de notre sujet, si ce n'est pour préciser deux aspects essentiels du contexte culturel. Le témoignage de Dion Cassius permet en effet d'accéder aux représentations des élites de la fin du II^e siècle et de constater qu'après un siècle de silence des sources la participation aux spectacles est toujours jugée dégradante, en particulier pour l'empereur. En même temps, ces spectacles restent manifestement un puissant moyen de communication, puisque l'empereur peut encore concevoir de développer une politique idéologique s'appuyant sur ce média.

458 DION CASS., LXXII, 17-20.

Si nous avons choisi de pousser cette étude jusqu'au début du III^e siècle, c'est que deux témoignages nous confortent dans l'idée que, malgré le silence des sources, les pratiques que nous avons décrites pour le I^{er} siècle ap. J.-C. ne disparaissent pas au II^e siècle. Tous deux concernent le règne de Septime Sévère et sont issus de l'œuvre de Dion Cassius qui se révèle évidemment un témoin précieux pour cette période. Dans un premier passage, Dion Cassius rapporte un discours de Septime Sévère dans lequel ce dernier aurait entrepris de réhabiliter Commode en 197 ap. J.-C. :

Εἰ γὰρ τοῦτο ἦν ἔφη δεινόν, ὅτι αὐτοχειρία ἐφόνευσεν ἐκεῖνος θηρία, ἀλλὰ καὶ ὑμῶν τις χθὲς καὶ πρόην ἐν Ὠστίοις, ὑπατευκῶς γέρων, δημοσίᾳ μετὰ πόρνης πάρδαλιν μιμουμένης ἔπαιζεν. Ἀλλ' ἐμονομάχει νῆ Δία. Ὑμῶν δ' οὐδεὶς μονομαχεῖ; πῶς οὖν καὶ ἐπὶ τί τάς τε ἀσπίδας αὐτοῦ καὶ τὰ κράνη τὰ χρυσᾶ ἐκείνα ἐπρίαντό τινες ;

« Si on trouve étrange, dit-il, qu'il ait tué des bêtes de sa propre main, l'un de vous, hier et avant-hier, personnage consulaire et avancé en âge, jouait en public avec une courtisane qui imitait la panthère. Mais, par Jupiter, vous direz qu'il s'est battu en gladiateur. Personne de vous, sans doute, ne se fait gladiateur ! Comment donc alors et pour quelle raison ses boucliers et ses casques d'or ont-ils eu des acheteurs ? »⁴⁵⁹

Le témoignage est éloquent et quelque peu surprenant. Dion Cassius, on l'a vu au cours de cette étude, témoigne fréquemment de la participation des élites aux spectacles pour les règnes d'Auguste, de Tibère et de Néron. Cependant, en dehors de ce passage, il ne fait nullement allusion à la persistance de telles pratiques au cours du II^e siècle. Il ne mentionne nulle part ailleurs l'exemple pourtant très précis de ce consulaire qui aurait « joué » en public. Le verbe *παίζω* utilisé ici signifie littéralement « faire l'enfant », c'est-à-dire « jouer » au sens purement ludique du terme, mais également « danser » et « jouer d'un instrument ». On voit se dessiner les contours de ce vaste champ que constitue l'activité ludique dont l'unique fonction est le divertissement et qui englobe ce qui se classe aujourd'hui dans la catégorie contemporaine valorisante d'activités « artistiques ». Ici le contexte nous aide à préciser l'activité de ce consulaire puisque celle-ci a lieu « en public » (*δημοσίᾳ*). Elle est ensuite explicitée par le verbe utilisé pour décrire l'activité de la partenaire de jeux, *μιμέομαι*, qui signifie « imiter ». Il s'agit donc vraisemblablement d'une pratique théâtrale de type mime ou pantomime. La partenaire en question est qualifiée de « prostituée » (*πόρνη*), ce qui n'a rien de surprenant, l'actrice et la prostituée étant fréquemment associées dans les sources antiques.

Le discours de Septime Sévère, tel qu'il est rapporté par Dion Cassius, sous-entend que l'individu ainsi dénoncé est connu de tous. La logique de cohérence et d'intelligibilité du récit suppose que, pour que le lecteur de Dion Cassius puisse s'assimiler au public du discours

459 DION CASS., LXXV, 8, 2-3.

de Septime Sévère, il dispose des mêmes informations nécessaires à la compréhension de ce discours. Or, Dion Cassius ne mentionne jamais cette anecdote en dehors de ce passage. Le procédé est troublant car le discours de Septime Sévère rapporté par Dion Cassius implique que le lecteur disposait d'une information dont nous ne disposons manifestement pas. Ce silence paradoxal de Dion Cassius s'explique sans doute doublement par le contexte d'écriture de l'*Histoire Romaine*. Dion Cassius est contemporain des événements qu'il relate dans ce passage et donc des individus qui sont accusés par Septime Sévère de se produire dans les spectacles. Mentionner le nom de ceux qui se produisent en public a donc un impact beaucoup plus important à ce stade du récit que lorsqu'il était question des jeux de César ou d'Auguste. Dion Cassius ne souhaite vraisemblablement pas mettre à mal la réputation de ses contemporains à tel point que les pratiques qu'il critiquait ouvertement pour les règnes des Julio-Claudiens ne sont désormais même plus évoquées. Par ailleurs, puisque Dion Cassius est contemporain des faits, il en va vraisemblablement de même du public visé par son œuvre. Il est donc également probable que l'auteur ait jugé inutile de préciser l'identité de l'individu au risque d'aggraver son déshonneur. Il est également possible, plus simplement, que les abrégiateurs de Dion Cassius n'aient pas jugés nécessaires de retenir ces informations. Dans le cas contraire, le raisonnement précédent permet d'expliquer en partie le silence de Dion Cassius sur les pratiques qui nous intéressent, à la fin de son œuvre.

Quoi qu'il en soit, ce passage atteste l'attractivité persistante de la scène et de l'arène sur certaines élites romaines qui pratiquent ces activités sans doute le plus souvent dans des cercles privés mais parfois également en public. En effet, Septime Sévère mentionne l'achat du matériel de gladiateurs par certaines de ces élites sans pour autant les accuser de se produire en public. Il est donc probable que le goût des élites pour la gladiature se traduise le plus fréquemment par une pratique privée qui échappe au déshonneur d'une performance publique. Mais c'est précisément parce que les élites pratiquent la gladiature et cultivent leur goût pour celle-ci que certaines d'entre elles peuvent dans certains cas céder à l'attrait d'un succès public.

Avant de clore la longue analyse de ce vaste corpus, il convient de revenir sur un document déjà étudié dans le premier chapitre de ce travail mais qui prend ici une dimension différente. Il s'agit de l'anecdote rapportée par Dion Cassius, selon laquelle Septime Sévère aurait adopté un édit interdisant aux femmes de combattre (*μονομαχεῖν*) en 200 ap. J.-C. On rappelle ici le texte dans sa version corrigée par Boissevain⁴⁶⁰ :

460 Concernant la correction de l'expression *ἀγὼν γυναικός* par *ἀγὼν γυμνικός*, voir chapitre 1, p. 63.

Ἐγένετο δ' ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις καὶ ἀγῶν γυναικῶν, ἐν ᾧ τοσοῦτον πλῆθος ἀθλητῶν ἀναγκασθὲν συνῆλθεν ὥσθ' ἡμᾶς θαυμάσαι πῶς αὐτοὺς τὸ στάδιον ἐχώρησε. Καὶ γυναῖκες δὲ ἐν τῷ ἀγῶνι τούτῳ ἀγριώτατα ἀλάμεναι ἐμαχέσαντο, ὥστε καὶ ἐς τὰς ἄλλας πάνυ ἐπιφανεῖς ἀπ' αὐτῶν ἀποσκώπτεσθαι· καὶ διὰ τοῦτ' ἐκωλύθη μηκέτι μηδεμίαν γυναῖκα μηδαμόθεν μονομαχεῖν.

« Il y eut aussi, en ces jours-là, une compétition athlétique, où se trouva réuni par contrainte un si grand nombre d'athlètes, que nous fûmes surpris que la lice pût les contenir. Au cours de cette compétition, les femmes, courant en groupes désordonnés, combattirent avec tant d'acharnement qu'elles furent l'occasion d'injures à l'adresse des matrones les plus illustres ; ce qui fit qu'on défendit qu'aucune femme, à l'avenir, quelle que fût son origine, combattît en gladiateur. »

Comme on l'a vu précédemment, il est question dans cet extrait d'une compétition athlétique (*ἀγῶν γυμνικός*) et plus précisément d'un combat qui aurait eu lieu « au cours de cette compétition » (*ἐν τῷ ἀγῶνι τούτῳ*) et qui aurait été réservé aux femmes. Celles-ci, explique Dion Cassius, « combattirent si sauvagement (*ἀγριώτατα ἀλάμεναι ἐμαχέσαντο*) qu'on hua des femmes particulièrement illustres en dehors d'elles (*ὥστε καὶ ἐς τὰς ἄλλας πάνυ ἐπιφανεῖς ἀπ' αὐτῶν ἀποσκώπτεσθαι*) ». On retrouve l'adjectif *ἐπιφανεῖς* qui traduit l'appartenance de ces femmes aux ordres supérieurs. C'est donc encore une fois pour préserver l'honneur des membres des ordres supérieurs que l'empereur adopte un interdit concernant la participation des femmes à ce type de performance. Dion Cassius indique qu'il fut désormais « interdit » (*ἐκωλύθη*) aux femmes, « quelle que soit leur origine » (*μηδαμόθεν*) de « combattre » (*μονομαχεῖν*). On l'a vu, le verbe *μονομαχεῖν* est essentiellement employé par Dion Cassius dans le contexte des combats de gladiateurs. À la suite de cet épisode, Septime Sévère aurait donc interdit la pratique de la gladiature aux femmes. L'anecdote est peu claire et semble sous-entendre que les insultes proférées par la foule à l'encontre des combattantes se soient attachées à leur sexe et aient par conséquent affecté des matrones présentes dans le public. Il ne semble pas que des femmes nobles aient combattu et Dion Cassius paraît évoquer un épisode foncièrement misogyne au cours duquel le public masculin n'aurait plus fait de distinction entre des femmes de positions sociales très différentes. Cela paraît tout à fait étonnant dans une société où les distinctions sociales l'emportent souvent sur les distinctions de genre.

La mesure de Septime Sévère vise encore une fois à protéger l'honneur des membres des ordres supérieurs, mais ce qui est original c'est que l'interdit ne doit plus concerner uniquement les membres de ces ordres mais tous les individus du même sexe afin de préserver ceux qui au sein de ce sexe appartiennent aux ordres supérieurs. Pour la première fois on voit s'opérer une nette distinction entre les hommes et les femmes au sein du phénomène qui nous intéresse. La mesure mise en place à l'égard des femmes est ici fortement discriminante. Il

serait évidemment absurde d’imaginer à l’inverse un interdit visant l’ensemble des individus de sexe masculin dans le but de préserver la réputation de ceux appartenant aux ordres supérieurs. Nous sommes à la fin du II^e siècle et il se peut que la place des femmes de l’aristocratie au sein de la société ainsi que celle des différents groupes sociaux aient évolué. Cette question nous conduit dans le second volet de cette étude à nous intéresser, à travers une analyse thématique, plus spécifiquement à la place des femmes dans ce phénomène. Remarquons toutefois que, si la nouveauté de l’interdit de Septime Sévère consiste à viser les femmes de basse condition, il intègre également les femmes de condition plus élevée, ce qui suppose que le rappel de cette interdiction n’est pas inutile et que, si des sénateurs se produisaient encore en public à la fin du II^e ap. J.-C., cela pouvait également être le cas de certaines femmes du même ordre.

Afin de donner une vision plus synthétique du phénomène que nous venons de décrire, de la documentation que nous venons d’interpréter et des épisodes qu’elle rapporte et que nous venons de démêler, on propose en conclusion de ce chapitre un tableau récapitulatif des exhibitions des élites depuis Sylla jusqu’à Septime Sévère⁴⁶¹. Dans ce tableau figure les vingt-sept épisodes précisément identifiés qui témoignent de ce phénomène. On y a également fait figurer en italique des attestations plus vagues de ces pratiques : il peut s’agir de la mention d’un renforcement de la législation qui témoigne des pratiques antérieures ou de l’évocation non datées de l’exhibition de certains individus. Ce travail de présentation chronologique et synthétique de la documentation sous forme de tableau a déjà été proposé par Bur dans son article de 2011 et on aurait donc pu se contenter de renvoyer à son travail⁴⁶². Cependant, le tableau chronologique et l’étude de Bur s’arrêtent au règne de Caligula. De plus, Bur ne distingue pas les références très générales aux pratiques qui nous intéressent des épisodes précisément identifiables. Bien que l’idée n’ait rien d’original, on a donc préféré proposer notre propre tableau de synthèse, notamment parce que celui-ci paraît à la fois nécessaire pour rendre compte du travail réalisé dans ce chapitre mais également pour que le lecteur puisse s’y référer et avoir un aperçu rapide de la chronologie pendant la lecture du chapitre 5 qui, par sa dimension thématique, gomme en partie la dimension diachronique du phénomène. Toujours pour faciliter la lecture du chapitre 5, les épisodes ou références mentionnant des femmes ont été surlignés dans le tableau.

461 Voir annexe.

462 BUR 2011, 112-113.

On se contentera de conclure ce chapitre en mettant en évidence quelques aspects qui se sont dégagés de ce développement chronologique et qui seront approfondis dans le chapitre 5 dont l'approche sera thématique. Le phénomène qui nous intéresse apparaît sous César et se développe sous Auguste. L'apparition de ces pratiques jugées scandaleuses par les auteurs anciens va de pair avec le développement d'une législation qui tente de limiter ces pratiques. Celles-ci se maintiennent, cependant, pendant tout le I^{er} siècle ap. J.-C. et même au II^e siècle ap. J.-C. malgré une législation renforcée sous Tibère puis sous Vitellius. L'application de cette législation dépend en grande partie de l'empereur qui semble en mesure de la lever dans le contexte d'exhibitions exceptionnelles. Le règne de Néron, en particulier, se démarque par une politique assumée qui favorise les occasions d'exhibition des élites. Cependant, l'autorisation de l'empereur ne protège pas les individus du jugement sévère des auteurs anciens et on perçoit dans les choix de Néron le souci de trouver des subterfuges moraux pour faire accepter ces pratiques. On reviendra sur les motivations de l'empereur et des individus qui acceptent voire cherchent à s'exhiber, ainsi que sur l'identité de ces individus. On peut cependant déjà souligner qu'il se dégage nettement de ce travail la très forte dimension médiatique prise par les spectacles dans la société romaine. Ces derniers constituent en effet un outil de communication exceptionnel en raison de leur portée inégalée. Ils sont essentiels notamment à la construction de l'image de l'empereur, mais on soupçonne déjà que l'accès à ce média ait pu être convoité par d'autres individus jaloux du succès populaire exceptionnel de certains professionnels des spectacles⁴⁶³.

463 Nous avons choisi de ne pas traiter dans cette étude l'inscription rapportant le programme détaillé des Jeux Séculaires organisés en 204 par Septime Sévère (*AE*, 1932, 70) car ce document fait, en ce moment même, l'objet d'un travail d'édition et de commentaire renouvelé de la part de Baerbel Schnegg-Koehler, avec la collaboration de François Chausson et sous l'égide du Fonds de la Recherche Scientifique Helvétique. Il convient cependant de souligner que ce document mentionne la participation de *puellae* issues des ordres supérieurs à un chœur de jeunes gens. Ce type de performances réservé aux jeunes gens de l'aristocratie semble s'inscrire dans un principe relativement proche de celui des Jeux Troyens et il est particulièrement intéressant de constater que des jeunes filles pouvaient y être associées.

Chronologie des exhibitions des élites dans les spectacles (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.)

	Épisodes	Date	Types de spectacles	Individus concernés	Sources
C E S A R	1) Introduction des Jeux Troyens par Sylla	81 av. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	PLUT., <i>Cato Mi.</i> , 3.
	2) Triomphe de César	46 av. J.-C.	Théâtre et gladiature	Chevaliers : Decimus Laberius, Furius Leptinus (famille prétorienne) et Q. Calpenus (ancien sénateur). La participation du Sénateur Fulvius Septimus est refusée.	DION CASS., XLIII, 23 ; SUET., <i>Iul.</i> , 39 ; CIC., <i>Fam.</i> , XII, 18, 2 ; SEN., <i>Contr.</i> , VII, 3, 8-9 ; SEN., <i>Ir.</i> , II, 11, 3 ; GELL., VIII, 15 ; XVII, 15, 1-2 ; MACR., <i>Sat.</i> , II, 3, 10 ; 7.
			Courses troyennes	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	
	3) Jeux de Balbus en Espagne	43 av. J.-C.	Théâtre	Balbus octroie l'anneau d'or au comédien, Herennius Gallus.	CIC., <i>Fam.</i> , X, 32, 2.
A U G U S T E	4) Jeux Apollinaires	40 ou 41 av. J.-C.	Gladiature	Chevaliers	DION CASS., XLVIII, 20, 2 ; 33, 4.
			Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	
	<i>Participation refusée et interdit</i>	<i>av. J.-C.</i>	<i>Gladiature</i>	<i>Un jeune sénateur se voit refuser de participer à un combat. Une loi interdit aux sénateurs de se faire gladiateurs.</i>	<i>DION CASS., XLVIII, 43.</i>
	5) Jeux d'Agrippa	33 av. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatoriale	DION CASS., XLIX, 43.
	6) Consécration du Temple de Mars par Auguste	29 av. J.-C.	Course troyenne et autres courses	Membres de l'ordre sénatorial	DION CASS., LI, 22.
			Gladiature	Un sénateur, Caius Vitellius	
	7) Jeux en l'honneur d'Actium	28 av. J.-C.	Course troyenne	Membres de l'ordre sénatorial	DION CASS., LIII, 1, 4.
8) Édilité de Marcellus	28 av. J.-C.	Théâtre	Un chevalier et une femme « illustre »	DION CASS., LIII, 31, 3.	

	Renforcement législatif	22 av. J.-C.	Théâtre	L'exhibition de chevaliers et de femmes « illustres » → Extension de l'interdiction de se produire des sénateurs aux chevaliers.	DION CASS., LIV, 2, 5.
	9) Jeux de Domitius Ahenobarbus	16 av. J.-C.	Théâtre	Chevaliers et « matrones » romaines	SUET., Ner., 4, 2.
	10) Dédicace du Théâtre de Marcellus	13 av. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	DION CASS., LIV, 26, 1.
	11) Dédicace du temple de Mars	2 av. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	DION CASS., LV, 10, 6-7.
	12) Jeux du pantomime Pylades	2 av. J.-C.	Théâtre	Chevaliers et femmes « illustres »	DION CASS., LV, 10, 11.
	13) Jeux en l'honneur de Germanicus	6 ap. J.-C.	Gladiature	Un chevalier	DION CASS., LV, 33, 5.
	14) Levée de la législation	11 ap. J.-C.	Gladiature	Les chevaliers sont autorisés à combattre	DION CASS., LVI, 25, 7.
T I B È R E	15) Jeux de Drusus	15 ap. J.-C.	Gladiature	Chevaliers	DION CASS., LVII, 14, 3.
	Renforcement législatif	15 ap. J.-C.	Gladiature et théâtre	Hommes et femmes des ordres sénatorial et équestre	AE, 1978, 145.
	Tibère exile les fraudeurs	Sous Tibère	Théâtre	Jeunes gens des deux ordres	SUET., Tib., 35, 3.
C A L	16) Dédicace du temple d'Auguste	37 ap. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial	DION CASS., LIX, 7.
	Exhibitions (contraintes ?) sous Caligula	37-38 ap. J.-C.	Gladiature	Chevaliers	DION CASS., LIX, 8, 3 ; 10, 1-2 et 4.
C L A U D E	17) Exhibition contrainte par Claude	41 ap. J.-C.	Théâtre	Chevaliers et femmes de l'ordre équestre qui se produisaient déjà sous Caligula	DION CASS., LX, 7, 1.
	18) Jeux séculaires	47 ap. J.-C.	Course troyenne	Jeunes gens de l'ordre sénatorial dont Britannicus et Néron	TAC., An., XI, 11 ; SUET., Ner., 7.
	19) Non précisé	55 ap. J.-C.	Gladiature	Chevaliers	DION CASS., LXI, 9, 1.
	20) Funérailles d'Agrippine	59 ap. J.-C.	Théâtre, chasse, gladiature, courses	Hommes et femmes des ordres sénatorial et équestre	DION CASS., LXI, 17, 2-5 ; SUET., Ner., 11, 4 – 12, 6.

N E R O N	21) <i>Iuuenalia</i> de Néron	59 ap. J.-C.	Théâtre et concours musicaux	Hommes et femmes des ordres sénatorial et équestre ainsi que l'empereur. Notamment Fabius Valens et Aelia Catella.	DION CASS., LXI, 19-20 ; TAC., <i>An.</i> , XIV, 15 ; TAC., <i>Hist.</i> , III, 62, 2 ; SUET., <i>Ner.</i> , 11, 2.
	22) <i>Neronia</i>	60 ap. J.-C.	Concours grecs	Probablement des chevaliers et des sénateurs	DION CASS., LXI, 21 ; TAC., <i>AN.</i> , XIV, 20-21 ; SUET., <i>Ner.</i> , 12, 7-10.
	23) Non précisé	63 ap. J.-C.	Gladiature	Sénateurs et femmes « illustres »	TAC., <i>An.</i> , XV, 32.
	24) <i>Neronia II</i>	65 ap. J.-C.	Concours grecs	Probablement des chevaliers et des sénateurs ainsi que Néron	TAC., <i>An.</i> , XVI, 4 ; SUET., <i>Ner.</i> , 21.
	<i>Exhibitions variées sous Néron</i>	<i>Sous Néron</i>	<i>Gladiature, théâtre, concours</i>	<i>Tiberius Gracchus, Pison, Thrasea.</i>	<i>TAC., An., XV, 65 ; XVI, 21 ; JUV., II, 143 ; VIII, 183-210.</i>
	<i>Renforcement législatif</i>	<i>69 ap. J.-C.</i>	<i>Gladiature et théâtre</i>	<i>Vitellius adopte une loi interdisant l'exhibition des chevaliers et sénateurs au théâtre et dans l'arène</i>	<i>DION CASS., LXV, 6 ; TAC., Hist., II, 62, 2.</i>
	25) Jeux de la Jeunesse de Reate	Sous Vespasien	Gladiature	Titus combat Aelius Caecina	DION CASS., 66, 15, 2.
D O M I T I E N	26) <i>Capitolia</i> de Domitien	89 ap. J.-C.	Athlétisme	Probablement des chevaliers et des sénateurs et notamment des jeunes filles	DION CASS., LXVII, 8 ; SUET., <i>Dom.</i> , 4, 8-11.
	27) Quinquateries de Domitien	91 ap. J.-C.	Chasse	Le sénateur Acilius Glabrio	JUV., IV, 94-102 ; FRONT., <i>Ep.</i> , 5, 22-23 ; DION CASS., LXVII, 14.
	<i>Sanction contre une exhibition</i>	<i>93 ap. J.-C.</i>	<i>Théâtre</i>	<i>Un ancien questeur est exclu de l'ordre équestre pour avoir dansé comme pantomime.</i>	<i>DION CASS., LXVII, 13, 1 ; SUET., Dom, 8.</i>
	<i>Non précisé</i>	<i>197 ap. J.-C.</i>	<i>Théâtre</i>	<i>Consulaire</i>	<i>DION CASS., LXXV, 8, 1-3.</i>
	<i>Renforcement législatif</i>	<i>200 ap. J.-C.</i>	<i>Gladiature</i>	<i>Interdiction aux femmes de toutes classes sociales de combattre</i>	<i>DION CASS., LXXV, 16, 1.</i>

Chapitre 5

L'exhibition des élites dans les spectacles :

Un phénomène social global dans lequel s'insère les femmes des ordres supérieurs.

Synthèse et analyse de la place des femmes

Pour comprendre les ressorts et enjeux de l'exhibition des femmes issues des ordres supérieurs dans les spectacles, il convenait de reprendre et de décrypter l'intégralité de la documentation relative l'exhibition des membres des ordres supérieurs quel que soit leur sexe. En effet, ces pratiques, si elles sont mises en œuvre notamment par des femmes, s'inscrivent dans un phénomène qui concerne l'ensemble des classes sociales supérieures de la société romaine, et ne peuvent se comprendre isolément. Certaines questions soulevées par l'analyse de la documentation peuvent paraître nous avoir éloignée de notre objet d'étude, mais elles ont permis de faire ressortir certaines caractéristiques essentielles à la compréhension de ces pratiques. Une synthèse thématique sera maintenant à même de mettre en évidence les grands éléments d'explication de ce phénomène qui sont ressortis du travail d'analyse de la documentation. C'est dans le cadre de cette synthèse que nous pourrons étudier plus précisément ces acteurs spécifiques que sont les femmes et leur place dans le phénomène étudié.

Le tableau de synthèse qui a été réalisé à l'issue du chapitre précédent permet de visualiser tous les épisodes d'exhibition de membres des ordres supérieurs rapportés par les sources et pourra servir de support. On a surligné dans ce tableau toutes les références à des épisodes qui concernent des femmes. Des femmes issues des ordres supérieures apparaissent ainsi en public à l'occasion de huit épisodes spectaculaires mentionnés dans les sources : les

jeux de l'édilité de Marcellus en 28 av. J.-C., les jeux de Domitius Ahenobarbus en 16 av. J.-C., les jeux de Pylade en 2 av. J.-C., des jeux organisés par Claude en 41 ap. J.-C., les jeux en l'honneur d'Agrippine et les *Iuuenalia* en 59 ap. J.-C., un combat de gladiateurs sous Néron en 63 ap. J.-C. et le *certamen Capitolino* de Domitien en 89 ap. J.-C. Mais l'exhibition de femmes de l'aristocratie dans les spectacles est également attestée par trois tentatives de législation, en 22 av. J.-C., en 15 et en 200 ap. J.-C., qui visent à interdire ces pratiques. Au total, on relève dans la documentation quinze références à des exhibitions de femmes de l'aristocratie dans les spectacles, certains épisodes étant évoqués plusieurs fois¹. Ce recensement ne prend pas en compte les références à des pratiques privées qui ont été évoquées dans le chapitre 4 et sur lesquelles il pourra être nécessaire de revenir².

Dans ce travail thématique, on commencera par reprendre la question des acteurs : qui sont les individus issus des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles ? Sera ensuite analysée précisément la question du contexte des exhibitions car c'est lui qui permet de comprendre les enjeux et les conséquences de ces exhibitions pour les individus. L'appréhension de ces enjeux et conséquences nous permettra enfin de proposer une hypothèse d'interprétation de ce phénomène. Dans une dernière partie nous reviendrons plus spécifiquement sur ce que signifie la participation des femmes à ce phénomène.

I. Qui étaient les individus concernés par les exhibitions scandaleuses ?

A) « *Ex utroque ordine et sexu* »

L'expression utilisée par Suétone pour qualifier les individus se produisant dans les spectacles des Ludi Maximi organisés par Néron, *pro aeternitate imperii*³, et que nous avons identifiés avec les jeux en l'honneur d'Agrippine mentionnés par Dion Cassius⁴, pourrait tout à fait qualifier le phénomène qui nous intéresse. Certes, en fonction des épisodes recensés, le sexe et le statut des individus concernés varient. Il est rare de trouver mentionnés dans la documentation à la fois des hommes et des femmes de l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial. Cependant, les trois documents qui mentionnent des membres des deux ordres supérieurs et des individus des deux sexes occupent une place prépondérante dans ce corpus

1 TAC., *An.*, XIV, 15 ; XV, 32 ; SUET., *Ner.*, 4, 2 ; 11, 2 ; 11, 4 – 12, 6 ; *Dom.*, 4, 8-11 ; DION CASS., LIII, 31, 3 ; LIV, 2, 5 ; LV, 10, 11 ; LX, 7 ; LXI, 17, 2-5 ; LXI, 19 ; LXVII, 8 ; LXXV, 16, 1 ; *AE*, 1978, 145.

2 Notamment SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 et JUV., VI, 246-267.

3 SUET., *Ner.*, 11.

4 DION CASS., LXI, 17, 2-18.

et sont essentiels pour définir le phénomène qui nous intéresse. Deux documents nous renseignent notamment sur deux épisodes spectaculaires, les Iuuenalia et les jeux en l'honneur d'Agrippine, qui eurent lieu pendant le règne de Néron, période présentée dans les sources comme l'apogée de ce phénomène, et qui en constituent sans doute les deux exemples les plus aboutis⁵. Le troisième document qui évoque l'implication d'hommes et de femmes des deux ordres dans ce phénomène est le seul document juridique attestant de ces pratiques et tentant de les légiférer qui nous soit parvenu⁶. Or, toute tentative de législation implique de définir et de circonscrire les pratiques interdites et les individus concernés par ces pratiques. Si la documentation témoigne rarement d'une participation conjointe des hommes et des femmes des deux ordres supérieurs, c'est ainsi que la législation semble définir ce phénomène.

Il convient de préciser avant toute chose que, comme le laisse bien entendre le sénatus-consulte de Larinum, les individus concernés par ces pratiques scandaleuses n'étaient pas nécessairement des chevaliers ou des sénateurs mais des membres des ordres équestre et sénatorial. La distinction apparaît nettement dans la définition juridique proposée par ce sénatus-consulte. L'objectif des législateurs à l'origine de ce document était de délimiter précisément deux groupes d'individus qui se définissent par des liens familiaux et une dignité qui, transmise par ces liens familiaux, confère aux individus membres de ces groupes une supériorité au sein de la société romaine mais également des devoirs. Se comporter de manière contraire à cette dignité ne fait pas seulement perdre aux individus leur supériorité. Cela porte atteinte à cette dignité dont ils sont à la fois héritiers et responsables. C'est pourquoi la législation tente de prohiber ces pratiques. Le texte de loi doit pour cela indiquer précisément l'ensemble des individus qui, parce qu'ils sont dépositaires de la dignité équestre ou sénatoriale, ont interdiction de la compromettre par des pratiques contraires à cette dignité. Les premiers efforts de définition de ces ordres dans le contexte de la réglementation de ces pratiques jugées indignes se manifestent dès 22 av. J.-C., d'après Dion Cassius qui parle d'une extension de l'interdiction de la scène des sénateurs à leurs enfants (*παισι τῶν βουλευτῶν*) et aux « membres de l'ordre équestre » (*τοῖς γε ἐν τῇ ἰππιάδι*)⁷.

On rappelle que l'ordre sénatorial se définit dans le sénatus-consulte de Larinum par une transmission héréditaire de la dignité sénatoriale sur trois générations. Sont ainsi concernés le fils, la fille, le petit-fils, la petite-fille, l'arrière-petit-fils ou l'arrière-petite-fille d'un sénateur. Les femmes pouvaient donc également être dépositaires de la dignité

5 SUET., *Ner.*, 11-12 ; DION CASS., LXI, 17 et 19.

6 *AE*, 1978, 145.

7 DION CASS., LIV, 2, 5.

sénatoriale même si elles étaient écartées des fonctions qui fondaient cette dignité. En revanche, elles ne pouvaient pas être à l'origine de cette dignité puisqu'elles ne pouvaient exercer les fonctions qui la fondaient. Elles semblent cependant avoir pu transmettre cette dignité puisque le sénatus-consulte, dans le but préserver celle-ci, interdit à tous les petits-enfants et arrière-petits-enfants de sénateurs de se produire dans les spectacles. Puisque les auteurs du sénatus-consulte ne précisent pas que les agnats étaient les seuls descendants de sénateurs concernés par cet interdit, il n'y a aucune raison de considérer que les cognats n'étaient pas également visés⁸. Or, si les cognats étaient concernés par ce sénatus-consulte, c'est qu'ils devaient être considérés, dans une certaine mesure au moins, comme dépositaires de la dignité sénatoriale de leur ancêtre sénateur qui leur avait donc été transmise par leur mère ou leur grand-mère.

Les auteurs du sénatus-consulte de Larinum définissent les individus membres de l'ordre équestre concernés par l'interdit comme « celui ou de celle qui aurait soit pour père, soit pour grand-père, paternel ou maternel, soit pour frère, soit enfin pour mari dans le cas d'une femme, quelqu'un qui aurait disposé du droit d'assister aux spectacles depuis les rangs équestres », c'est-à-dire un chevalier. Comme il en a déjà été question dans l'analyse du document mise en œuvre au chapitre 4, on peut souligner les modes d'énonciation distincts employés dans les définitions des deux groupes : alors que la définition de l'ordre sénatorial et la transmission de la dignité sénatoriale sont centrées sur le sénateur à l'origine de cette dignité, l'appartenance à l'ordre équestre est définie à partir de l'individu visé par l'interdit. La dignité équestre se transmet sur une génération de moins que la dignité sénatoriale, mais elle se transmet également de manière « horizontale », aux frères, sœurs et épouses des chevaliers⁹. Les individus concernés ne sont donc pas nécessairement à l'origine de la dignité dont ils sont dépositaires. Ils peuvent appartenir à ces ordres supérieurs par leur naissance ou leurs liens familiaux sans avoir rien fait pour cela. C'est ce qu'indique l'expression de Suétone « *ex utroque ordine* ». C'est également ce qu'indiquent certaines expressions qualifiant, dans nos sources, de jeunes gens qui ne pouvaient pas être eux-mêmes chevaliers

8 Ségolène Demougin estime que la parenté décrite par le sénatus-consulte de Larinum est bien agnatique et s'appuie pour l'affirmer sur les lois réglementant les mariages (DEMOUGIN 1988, 561). Effectivement, Paul, dans son commentaire de ces lois (PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44), affirme clairement que les mariages dégradants avec des affranchis et des comédiennes étaient interdits aux sénateurs, à leur fils et à leurs descendants par voie agnatique : « *qui senator est, quive filius, neposue ex filio, proneposue ex filio nato* ». Les mariages avec des comédiens et des affranchis étaient également interdits aux filles et descendantes de sénateurs par voie agnatique. Cependant, cet exemple nous permet précisément de montrer que les auteurs du sénatus-consulte de Larinum auraient pu préciser que seuls les agnats étaient concernés par leur interdit et qu'ils ne l'ont pas fait, vraisemblablement volontairement, à moins que les dimensions de la pierre ne les y aient contraints.

9 DEMOUGIN 1988, 565-568.

ou sénateurs, telles que « *nobilissimi iuuenes* »¹⁰, « *nobilissima iuuentute* »¹¹ « *εὐγενῶν παίδων* »¹², « *βουλευτῶν παῖδας* »¹³, « *εὐπατρίδαι παῖδες* »¹⁴.

Les pratiques qui nous intéressent ne concernaient pas, sauf cas exceptionnels comme les Iuuenalia, l'intégralité des individus des ordres supérieurs mais quelques individus des deux sexes appartenant à ces deux ordres. Les individus qui s'exhibaient de manière exceptionnelle dans les spectacles pouvaient le faire individuellement ou collectivement, mais l'implication de chevaliers, ou de membres de l'ordre équestre, n'impliquaient pas nécessairement la participation de sénateurs, ou de membres de l'ordre sénatorial, et vice-versa. De même, la participation d'hommes de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial à un spectacle n'impliquait pas nécessairement la participation de femmes issues des mêmes ordres. Si le phénomène étudié semble être collectif et concerner un certain nombre d'individus des deux sexes et des deux ordres, les trajectoires et les aspirations individuelles sont vraisemblablement à l'origine de ces pratiques. Notons tout d'abord qu'en dehors des courses troyennes réservées aux enfants de l'ordre sénatorial, la première exhibition d'élites dans des spectacles publics concerne des chevaliers¹⁵ mais que, dès cette première exhibition en 46 av. J.-C., un membre de l'ordre sénatorial manifeste la volonté de s'exhiber également.

Sous Auguste, les exhibitions de chevaliers se multiplient dans les spectacles de gladiateurs et dans les spectacles du théâtre¹⁶, alors que les aspirations des sénateurs en ce sens se heurtent à un renforcement de la législation¹⁷. L'exhibition d'un premier sénateur dans un combat de gladiateurs est cependant mentionnée dès la consécration du temple de Mars par Octavien en 29 av. J.-C.¹⁸. Par ailleurs, les Jeux Troyens se multiplient et les jeux du cirque s'ouvrent plus largement à l'aristocratie sénatoriale qui participe à des courses et à des chasses¹⁹. La participation des sénateurs aux spectacles est donc attestée, même si elle semble

10 SUET., *Iul.*, 39, 4.

11 SUET., *Aug.*, 43, 4.

12 DION CASS., XLVIII, 20, 1-2 ; LIII, 1, 4.

13 DION CASS., XLIX, 43.

14 DION CASS., LI, 22, 4 ; LV, 26, 1.

15 SUET., *Iul.*, 39 ; DION CASS., XLIII, 23, 5.

16 Des chevaliers se produisent dans une chasse en 40 ou 41 av. J.-C. (DION CASS., XLVIII, 33, 4), dans des jeux scéniques à l'occasion de l'édilité de Marcellus en 28 av. J.-C. (DION CASS., LIII, 31, 3), de la préture de Domitius Ahenobarbus en 19 ou en 16 av. J.-C. (SUET., *Ner.*, 4, 2) et des jeux de Pylade en 2 av. J.-C. (DION CASS., LV, 10, 11), enfin dans des combats de gladiateurs en 6 ap. J.-C. lors des jeux en l'honneur de Germanicus (DION CASS., LV, 23, 4) et en 11 ap. J.-C. après qu'Auguste a levé l'interdiction les concernant (DION CASS., LVI, 25, 7).

17 Dion Cassius mentionne la volonté d'un jeune sénateur de se produire comme gladiateur et l'interdit qui est adopté pour empêcher ce genre d'exhibitions (DION CASS., XLVIII, 43).

18 DION CASS., LI, 22, 4.

19 Des courses troyennes sont mentionnées en 40 puis en 33 av. J.-C. (DION CASS., XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43). En 29 et en 28 av. J.-C., ces courses ne concernent plus seulement des enfants de l'ordre sénatorial mais

se limiter essentiellement aux jeux du cirque. C'est ce que laisse en tout cas entendre Suétone lorsqu'il évoque de manière synthétique les jeux d'Auguste²⁰ : les « jeunes gens les plus nobles » (*nobilissima iuuentute*) se produisaient dans le cirque pour des courses ou des chasses (*in Circo aurigas cursoresque et confectores ferarum*), alors que les chevaliers s'exhibaient *ad scaenicas quoque et gladiatorias operas*. Dans un premier temps, il semble exister une distinction dans les pratiques, scandaleuses mais autorisées, des membres des ordres supérieurs. Les sénateurs et membres de l'ordre sénatorial, en dehors du cas exceptionnel de C. Vitellius en 29 av. J.-C., apparaissent essentiellement dans les jeux du cirque. La volonté de certains individus de s'exhiber dans des combats de gladiateurs se manifeste cependant à trois reprises et provoque l'adoption d'un interdit juridique. Les chevaliers, eux, semblent s'être produit principalement dans des combats de gladiateurs et au théâtre et les épisodes d'exhibition se poursuivirent malgré l'interdiction adoptée en 22 av. J.-C.

Après Auguste et jusqu'aux jeux d'Agrippine sous Néron, les exhibitions des membres de l'ordre sénatorial ont surtout lieu à l'occasion de courses troyennes, alors que les chevaliers apparaissent à plusieurs reprises dans des combats de gladiateurs. Cependant, le souci des rédacteurs du sénatus-consulte de Larinum de définir précisément les individus qui appartiennent à l'ordre sénatorial laisse penser que certains de ces individus devaient être concernés par les pratiques d'exhibition sur scène et dans l'arène. Par ailleurs, Suétone mentionne l'exil de jeunes gens des deux ordres (*ex iuuentute utriusque ordini*) qui auraient cherché à se faire exclure de leur ordre pour pouvoir se produire sur scène²¹. Les exhibitions de membres de l'ordre sénatorial au théâtre et comme gladiateurs sont moins visibles et devaient donc être moins fréquentes, mais semblent bien exister avant le règne de Néron. Sous cet empereur, on l'a dit, des membres des deux ordres se produisent dans tous les types de spectacles et il est encore question d'un sénateur s'étant produit au théâtre, plus d'un siècle plus tard, sous Septime Sévère²².

C'est également sous Auguste que des femmes issues des ordres supérieurs commencent à se produire dans les spectacles. On reviendra dans la dernière partie de ce travail consacrée aux femmes sur les expressions employées pour les qualifier. En effet, les

également des jeunes gens et des adultes (DION CASS., LI, 22, 4 ; LIII, 1, 4). Deux courses sont encore attestées en 13 et en 2 av. J.-C. pour la dédicace du théâtre de Marcellus et du temple de Mars (DION CASS., LIV, 26, 1 ; 55, 10, 6-7).

²⁰ SUET., *Aug.*, 43.

²¹ SUET., *Tib.*, 35, 3.

²² DION CASS., LXXV, 8, 1-3.

termes de « chevalier » ou de « sénateur » ne s'appliquent pas à tous les individus détenteurs de la dignité équestre ou sénatoriale et appartenant donc à ces ordres définis par les liens de parenté mais uniquement aux individus qui possédaient le cheval public ou le droit de siéger au Sénat, c'est-à-dire uniquement aux hommes. Des expressions telles que *γυναῖκες ἐπιφανεῖς*²³ ou *feminae inlustres*²⁴ permettent donc aux auteurs de désigner les femmes qui se produisaient avec des hommes de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial dans des exhibitions jugées scandaleuses. Ainsi, la première « *γυναῖκά τε ἐπιφανής* » se produisit à notre connaissance en 28 av. J.-C. pour l'édilité de Marcellus, avec un chevalier²⁵. Dans la documentation, ces femmes dites « illustres » n'apparaissent jamais seules dans les spectacles, et leurs exhibitions sont présentées comme tout aussi scandaleuses que celles des chevaliers lorsqu'une loi est adoptée en 22 av. J.-C. pour limiter ces pratiques²⁶. C'est ce contexte spécifique qui nous permet d'estimer que ces expressions désignent bien des femmes issues des ordres supérieurs sans qu'il soit possible, comme nous le verrons, d'être plus précis.

Des femmes s'exhibent ainsi à plusieurs reprises avec des chevaliers sous Auguste. De manière tout à fait exceptionnelle, Dion Cassius utilise une expression parfaitement explicite pour désigner les femmes de l'ordre équestre qui se produisirent avec des chevaliers sous Caligula, puis une dernière fois sous Claude : « *καὶ ἰππέας καὶ γυναῖκας τῶν ὁμοίων* »²⁷. Jusqu'au règne de Claude, les femmes qui se produisent dans les spectacles le font uniquement avec des chevaliers, ce qui laisse penser, comme on y reviendra, qu'il s'agissait de femmes de l'ordre équestre. Cependant le sénatus-consulte de Larinum interdit cette pratique aussi bien aux femmes de l'ordre équestre qu'aux femmes de l'ordre sénatorial. Les femmes des ordres supérieurs réapparaissent ensuite sous Néron et elles sont alors aussi bien issues de l'ordre équestre que de l'ordre sénatorial comme le laissent entendre l'expression de Dion Cassius « *καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἰππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιώματος* »²⁸ et celle de Suétone « *ex utroque ordine et sexu* »²⁹. L'exemple qui atteste l'exhibition de femmes de l'ordre sénatorial est celui d'Aelia Catella³⁰ qui serait, selon Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, la fille du consul Sex. Aelius Catus³¹. Par ailleurs, Tacite mentionne également des femmes illustres (*inlustres*) qui se produisirent avec des sénateurs

23 DION CASS., LIII, 31, 2-3 ; LIV, 2, 5.

24 TAC., *An.*, XIX, 15, 2 ; XV, 32.

25 DION CASS., LIII, 31, 2-3.

26 DION CASS., LIV, 2, 5.

27 DION CASS., LX, 7, 1.

28 DION CASS., LXI, 17, 3.

29 SUET., *Ner.*, 11, 4.

30 DION CASS., LXI, 19.

31 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 34.

dans un combat de gladiateurs sous Néron³² et dont on peut penser qu'elles étaient issues de l'ordre sénatorial, comme les jeunes femmes qui s'entraînent à la gladiature dans la sixième satire de Juvénal³³. Enfin, il est probable que les « jeunes filles » (« *παρθένοι* » chez Dion Cassius ou « *uirgines* » chez Suétone) qui participèrent à l'*Agon Capitolinum* de Domitien aient été issues des ordres supérieurs³⁴. La participation de femmes des ordres équestre et sénatorial à l'exhibition des élites dans les spectacles apparaît ainsi à plusieurs reprises. On peut donc affirmer que ce phénomène concernait aussi bien les hommes que les femmes de ces deux ordres supérieurs.

B) Les individus cités

L'identification des individus concernés par les pratiques qui nous intéressent est très difficile car les auteurs anciens ne nous transmettent que très rarement leurs noms, notamment parce qu'ils parlent généralement de groupes de personnes. Tacite justifie par ailleurs son silence concernant l'identité des individus se produisant sous Néron :

Quos fato perfunctos ne nominatim tradam, maioribus eorum tribuendum puto

« Bien qu'ils aient achevé leur destinée, je ne crois pas devoir les nommer, par respect pour leurs ancêtres. »³⁵

Tacite explique ainsi préférer taire le nom de ces individus par respect pour leurs ancêtres. On reviendra sur cette question de l'ascendance illustre des individus. Remarquons simplement que le procédé de Tacite consiste à accuser Néron de ternir la réputation des élites de son époque mais également celle de leurs ancêtres dont les noms sont attachés à l'histoire de Rome, comme le montre très bien Dion Cassius qui insiste également sur l'importance de ces ancêtres illustres³⁶. En revanche, dans un autre texte dont l'objectif n'est plus de salir Néron, Tacite ne se gêne pas pour évoquer l'exhibition de Fabius Valens aux *Iuuenalia*³⁷. Il convient alors de recenser les quelques noms dont nous disposons ainsi que les informations que nous pouvons rassembler sur ces individus.

En dehors des exhibitions des empereurs au pouvoir, notamment Néron et Commode, dont on a expliqué qu'elles ne relevaient pas exactement des mêmes logiques que les exhibitions des élites, on recense dans la documentation relative à ces exhibitions vingt-cinq

32 TAC., *An.*, XV, 32.

33 JUV., VI, 246-267.

34 DION CASS., LXVII, 8, 1 ; SUET., *Dom.*, 4, 9.

35 TAC., *An.*, XIV, 14, 3.

36 DION CASS., LXI, 17.

37 TAC., *Hist.*, III, 62, 2.

noms d'individus appartenant aux ordres supérieurs et qui se seraient produits dans une performance publique. La plupart sont des jeunes nobles, sans doute encore enfants, qui se produisirent dans des courses troyennes et parmi eux on trouve fréquemment de potentiels héritiers au trône. Ainsi, Caius, le petit-fils d'Auguste, fils de Julie et d'Agrippa, se produisit en 13 av. J.-C., à l'âge de sept ans, dans les Jeux Troyens qui eurent lieu à l'occasion de la dédicace du théâtre de Marcellus³⁸. Son frère, Agrippa Postumus se produisit, lui, à l'âge de dix ans dans les Jeux Troyens que ses frères présidèrent à l'occasion de leur consulat en 2 av. J.-C.³⁹. Néron et Britannicus, le fils de Claude, se produisirent lors de la course troyenne qui eut lieu pendant les Jeux « Séculaires » de Claude en 47 ap. J.-C.⁴⁰. Britannicus n'avait alors que six ans et Néron dix. Ces enfants font tous partie de la plus haute noblesse sénatoriale et de la famille impériale, héritiers potentiels du trône. Il semblerait que ces performances très spécifiques de la noblesse romaine ne relèvent pas exactement des mêmes problématiques que les autres performances spectaculaires, notamment celles du théâtre et de l'arène.

Cependant, on la vu⁴¹, les courses troyennes semblent être sous Auguste un prétexte pour l'ouverture des courses du cirque à des individus plus âgés de l'ordre sénatorial. Il existe donc une réelle volonté des membres de la plus haute noblesse romaine de s'exhiber publiquement dans des spectacles même s'il s'agit essentiellement de *ludi circensis* dont les professionnels apparaissent moins fréquemment que les acteurs et les gladiateurs dans les listes d'infâmes⁴². Un seul sénateur se produit sous Auguste comme gladiateur, un certain Q. Vitellius⁴³ qui fait figure d'exception avant le règne de Néron. Les Jeux Troyens semblent être une des solutions acceptables trouvées par les membres de la noblesse pour accéder à cette tribune politique et sociale exceptionnelle que sont les spectacles. C'est sans doute également le cas des jeux de la jeunesse de Reate dans lesquels se produisit Titus dans un combat « à blanc »⁴⁴ contre un certain Alienus qui a été identifié comme étant le sénateur et ancien général des armées de Germanie A. Caecina Alienus⁴⁵. Il est difficile de déterminer l'âge de Titus et Caecina au moment de cette exhibition car Dion Cassius ne précise pas sa date.

38 DION CASS., LIV, 26, 1.

39 DION CASS., LV, 10, 6-7.

40 TAC., *An.*, XI, 11 ; SUET., *Ner.*, 7.

41 Voir chapitre 4 p. 598-599.

42 Voir ci-dessous, « les contexte d'exhibition ».

43 *PIR*² V 745.

44 DION CASS., LXVI, 15, 1-2. Le passage assez ambigu mentionne des jeux organisés par des « jeunes gens » (*νεάνισκος*) de la « patrie » (*πατρίς*) de Titus. Le verbe utilisé pour décrire le combat est *σκιωμαχέω* qui signifie littéralement « combattre contre des ombres ».

45 SUSPENE 2004, 349 ; *PIR*² C 99.

À la fin de la République, les enfants qui participèrent à la course troyenne donnée par Sylla⁴⁶ et dont Plutarque nous a transmis l'identité sont Caton le jeune, alors âgé de six ans, Sextus, le neveu de Pompée, et M. Aemilius Scaurus, qui n'est pas cité par son nom mais évoqué comme le fils du premier mariage de Caecilia Metella, l'épouse de Sylla et la fille Lucius Caecilius Metellus Dalmaticus qui fut consul en 119 av. J.-C., censeur en 115 av. J.-C. et *pontifex maximus* en 114 av. J.-C.⁴⁷. Ces enfants sont donc issus de grandes familles sénatoriales, en particulier le jeune Scaurus et le jeune Caton. Sous Auguste, Suétone mentionne la participation à diverses courses troyennes de Nonius Calpurnius Asprenas Torquatus⁴⁸ et de M. Claudius Marcellus Aeserninus⁴⁹, petit-fils d'Asinius Pollio. Tous deux sont issus d'anciennes familles sénatoriales ayant fourni de nombreux consuls.

Des individus se produisant dans les spectacles de Néron, *Iuuenalia* ou funérailles d'Agrippine, sont assez bien identifiés. C. Calpurnius Pison⁵⁰, consul en 41 ap. J.-C. et qui organisa la conspiration contre Néron, se serait produit comme *tragoedus* dans un contexte qui n'est pas précisé par les sources, mais probablement lors des *Iuuenalia*⁵¹. P. Clodius Thræsea Paetus⁵², consul suffect en 56 ap. J.-C., refusa de se produire aux *Iuuenalia* mais se serait produit, selon Dion Cassius, dans des jeux organisés dans sa cité de Padoue⁵³. Fabius Valens⁵⁴, qui devait alors entamer sa carrière sénatoriale puisqu'il est légat en Germanie dix ans plus tard⁵⁵, se produisit dans les *Iuuenalia*⁵⁶. Tous ces individus sont donc engagés dans des carrières sénatoriales et Pison, notamment, est issu d'une ancienne famille sénatoriale.

Un certain Gracchus⁵⁷, de naissance particulièrement noble selon Juvénal, se serait également produit dans les spectacles de Néron⁵⁸. Ce personnage n'est cependant évoqué par aucune autre source et on ne connaît de lui que ce que nous dit Juvénal. Ce dernier utilise le personnage de Gracchus comme un exemple de décadence de l'aristocratie romaine. Il insiste sur sa noblesse d'une part⁵⁹ et sur son comportement indigne d'autre part. Il indique

46 PLUT., *Ca. Min.*, 3.

47 OOTEGHEM 1967, 106-109 et 110-123.

48 *PIR*² N 126.

49 *PIR*² C 927.

50 *PIR*² C 284.

51 TAC., *An.*, XV, 65.

52 *PIR*² C 1187.

53 TAC., *An.*, XVI, 21, 1.

54 *PIR*² F 68.

55 Et donc vraisemblablement sénateur de rang prétorien.

56 TAC., *Hist.*, III, 62, 2.

57 *PIR*² G 200.

58 JUV., II, 143-148 ; VIII, 199-208.

59 Gracchus est dit « *Capitolinis generosior et Marcellis et Catuli Paulique minoribus et Fabiis et omnibus ad podium spectantibus* » (JUV., II, 145-147).

notamment ce qui semble être une parodie de mariage avec un musicien⁶⁰ et surtout une exhibition comme gladiateur. Ce comportement est mentionné à deux reprises. Dans la huitième satire, elle intervient comme le comble d'une énumération d'exhibitions dégradantes de membres de l'aristocratie romaine dans les spectacles publics. Les individus mentionnés par Juvénal dans cette liste ne sont cependant pas identifiables car ils ne sont pas cités précisément : Juvénal accumule des noms faisant référence à de grandes familles sénatoriales⁶¹. La seule chose de plus que nous pouvons déduire des propos de Juvénal concernant l'identité de Gracchus est qu'il détenait vraisemblablement une prestigieuse prêtrise. En effet, la deuxième satire de Juvénal affirme que Gracchus « portant les anciles, les boucliers sacrés que balance la courroie mystérieuse, a sué sous leur poids » (*arcano sacra ferens nutantia loro sudavit clupeis ancilibus*)⁶². Selon la plupart des commentateurs, cette phrase renvoie à la fonction prestigieuse de prêtre Salien⁶³.

La seule femme issue des ordres supérieures qui se soit produite dans les spectacles et dont nous connaissons le nom est Aelia Catella⁶⁴ qui s'exhiba à l'âge de 80 ans dans les *Iuuenalia*⁶⁵. L'âge avancé de certaines matrones qui se produisirent aux *Iuuenalia* est confirmé par Suétone⁶⁶. Aucune autre source ne mentionne cette femme. Raepsaet Charlier a déduit de l'ononastique et de son âge en 59 ap. J.-C. qu'elle pouvait être la fille de Sex. Aelius Catus⁶⁷ qui fut consul en 4 ap. J.-C. On ne peut malheureusement pas dire grand-chose de plus de cette femme, si ce n'est que Dion Cassius insiste sur sa noblesse et sa fortune exceptionnelles.

Nous n'en savons malheureusement pas beaucoup plus sur les personnages qui se produisirent ou cherchèrent à se produire sous César. Le sénateur Fulvius Sepinus qui demanda à combattre comme gladiateur, selon Dion Cassius, n'apparaît nulle part ailleurs dans les sources littéraires et épigraphiques⁶⁸. Il en va de même pour les individus, probablement de rang équestre, cités par Suétone, Furius Leptinus et Q. Calpenus⁶⁹. L'auteur explique que le premier était « *stirpe praetoria* » c'est-à-dire vraisemblablement « originaire d'une famille prétorienne », ce que semble confirmer Dion Cassius qui ne donne pas de noms mais évoque la participation de chevaliers dont un qui aurait été « fils d'un homme qui avait

60 JUV., II, 117-120.

61 COURTNEY 2013 (1980), 361-362.

62 JUV., II, 125-126.

63 COURTNEY 2013 (1980), 120.

64 *PIR*² A 289 ; RAEPSAET-CHARLIER 1987, 34.

65 DION CASS., LXI, 19, 2.

66 SUET., *Ner.*, 11, 2.

67 *PIR*² A 157.

68 DION CASS., XLIII, 23, 5.

69 SUET., *Iul.*, 39, 2.

été préteur » (*ἑστρατηγηκότος τινὸς ἀνδρὸς υἱός*). On en conclut que c'est ce qu'entend Suétone par l'expression « *stirpe praetoria* ». Il est intéressant de remarquer que, sous César, un fils de préteur n'était pas considéré comme appartenant à l'ordre sénatorial dans le sens où il ne semble pas concerné par les interdits moraux qu'implique la dignité sénatoriale. Ainsi, César interdit à un sénateur de se produire mais autorise à le faire un fils de sénateur qui dispose du cheval public mais qui n'a pas commencé de carrière sénatoriale. Quant à Q. Calpenus, Suétone nous dit qu'il fut lui-même sénateur et avocat par le passé, ce qui signifie que cet individu aurait renoncé à sa carrière sénatoriale et ne serait donc plus dépositaire de la dignité sénatoriale. Rien ne laisse imaginer ici qu'il existait alors un ordre sénatorial tel qu'il est défini dans le sénatus-consulte de Larinum, si ce n'est la remarque de Suétone elle-même. En effet, celui-ci nomme ces deux individus précisément en raison de leur naissance et de leurs fonctions. S'il n'émet aucun jugement, sa démarche suppose que l'exhibition de ces individus est exceptionnelle sans doute parce que contraire à leur naissance et à leurs fonctions. De même, Dion Cassius choisit de ne citer que le chevalier dont le père fut préteur, ce qui suppose que ce chevalier se démarque pour lui des autres.

La documentation concernant D. Laberius est abondante mais traite essentiellement de l'épisode relatif à son exhibition dans les jeux du triomphe de César. On sait qu'il était mimographe, c'est-à-dire auteur de mimes, et qu'il fut amené à jouer ses propres mimes sur scène (*minimum suum egit*)⁷⁰ à 60 ans passés⁷¹, à l'occasion du triomphe de César, ce qui amène à dater sa naissance vers 106 ou 105 av. J.-C. Certaines sources insistent sur la contrainte que César aurait exercée sur Laberius qui semble d'ailleurs se plaindre de son sort dans l'extrait rapporté par Macrobe. Mais on a montré que le discours de Laberius est plus ambigu qu'il n'y paraît et que sa récompense financière ne fut pas négligeable⁷². Le cas du consul de 91 ap. J.-C., M. Acilius Glabrio⁷³, qui combattit un lion aux Quinquatries de Domitien à Albanum dans une performance qui semble réservée à des jeunes gens présente la même ambiguïté⁷⁴. On ne revient pas ici sur l'interprétation difficile de cet épisode qui a fait l'objet d'un long développement dans le chapitre 4.

Un autre sénateur, du nom de Caecilius Rufinus⁷⁵, vraisemblablement ancien questeur, est connu pour s'être produit dans des *ludi scaenici* sous Domitien, avec pour

70 SUET., *Iul.*, 39, 3.

71 MACR., *Sat.*, II, 7, 3.

72 Voir chapitre 4.

73 *PIR*² A 73.

74 Sur les *Acilii Glabriones*, voir DONDIN-PAYRE 1993, notamment 252-254.

75 *PIR*² C 73.

conséquence d'avoir été exclu du Sénat⁷⁶. Cet individu n'est pas attesté par ailleurs mais d'autres *Caecilii Rufini* sont recensés par la *Prosopographia Imperii Romani* dont un proconsul de Crète⁷⁷. Le dernier nom dont nous disposons est celui d'Herennius Gallus qui se trouve *a priori* aux marges du phénomène qui nous intéresse puisqu'il n'appartenait pas aux ordres supérieurs avant de se produire sur scène selon le témoignage de Cicéron. Balbus aurait, aux dires de l'orateur, donné l'anneau d'or des chevaliers à l'un des acteurs s'étant produits dans ses jeux⁷⁸.

Pour conclure, les noms des individus dont nous disposons sont majoritairement les noms de membres de grandes familles sénatoriales voire de la famille impériale. Il s'agit d'individus relativement connus dont les auteurs anciens ont trouvé pertinent de mentionner le nom malgré les scrupules que pouvait susciter une telle démarche selon Tacite. Les individus dont on ne trouve pas de traces dans la documentation sont essentiellement ceux qui se produisirent sous César. On trouve parmi eux un sénateur parfaitement inconnu et des individus de rang équestre qui n'ont pas laissé plus de traces. Que les noms de ces individus soient encore connus à l'époque de Suétone s'explique vraisemblablement par le fait que ces premières exhibitions ont probablement fortement marqué les esprits. Dans l'ensemble, cette liste de noms ne paraît pas représentative de l'ensemble des élites qui se produisaient dans les spectacles et qui étaient probablement, comme on le verra, majoritairement des chevaliers et des membres de l'ordre sénatorial plus éloignés de la carrière politique. Les occurrences d'exhibition de chevaliers sont en tout cas plus fréquentes, surtout si on met de côté les exhibitions dans le contexte très particulier des Jeux Troyens qui semblent concerner essentiellement la plus haute aristocratie romaine et ne semblent pas soumis aux mêmes règles que le reste des spectacles.

C) Des descendants de grandes familles aristocratiques

La documentation concernant l'identité des individus qui se produisaient dans des exhibitions scandaleuses insiste fortement sur leur ascendance illustre. On peut repartir ici de la même citation de Tacite qui affirme ne pas vouloir divulguer le nom des individus s'étant produits sous Néron, pas tellement pour les épargner mais pour épargner leurs ancêtres (*maioribus eorum*)⁷⁹. Tacite qualifie en effet ces individus qui se produisirent dans les jeux de

76 DION CASS., LXVII, 13, 1 et probablement également SUET., *Dom.*, 8, 3.

77 *PIR*² C 74-77.

78 CIC., *Fam.*, X, 32, 2-3.

79 TAC., *An.*, XIV, 14, 3.

Néron de *nobilium familiarum posteri*. La noblesse étant fondamentale héréditaire, Tacite aurait pu qualifier ces jeunes gens de *nobiles* mais il choisit volontairement de mettre à distance la noblesse dont bénéficient ces individus par leur naissance comme si celle-ci pouvait venir d'autre part. Il convient ici de rappeler le passage dans lequel Dion Cassius, décrivant les jeux donnés par Néron en l'honneur d'Agrippine, s'attarde sur la participation des élites :

Καὶ εἶδον οἱ τότε ἄνθρωποι τὰ γένη τὰ μεγάλα, τοὺς Φουρίους τοὺς Ὀρατίους τοὺς Φαβίους τοὺς Πορκίους τοὺς Οὐαλερίους, τὰλλα πάντα ὧν τὰ τρόπαια ὧν οἱ ναοὶ ἐωρῶντο, κάτω τε ἐστηκότας καὶ τοιαῦτα δρῶντας ὧν ἓνια οὐδ' ὑπ' ἄλλων γινόμενα ἐθεώρουν. Καὶ ἐδακτυλοδείκτου γε αὐτοὺς ἀλλήλοις, καὶ ἐπέλεγον Μακεδόνες μὲν « οὗτός ἐστιν ὁ τοῦ Παύλου ἔκγονος », Ἕλληνες δὲ « οὗτος τοῦ Μομμίου », Σικελιώται « ἴδετε τὸν Κλαύδιον », Ἑπειῶται « ἴδετε τὸν Ἄππιον », Ἀσιανοὶ τὸν Λούκιον, Ἰβηρες τὸν Πούπλιον, Καρχηδόνιοι Ἀφρικανόν, Ῥωμαῖοι δὲ πάντας.

« On vit alors les grandes familles, les Furius, les Horatius, les Fabius, les Porcius, les Valérius, et toutes les autres dont on pouvait contempler les trophées et les temples, debout au-dessous des spectateurs, se livrer à des exercices dont quelques-uns, faits par d'autres, n'auraient pas même attiré leurs regards. On se les montrait au doigt l'un à l'autre ; les Macédoniens disaient : « Voilà le petit-fils de Paulus » ; les Grecs : « Voilà celui de Mummius » ; les Siciliens : « Regardez Claude » ; les Épirotes : « Regardez Appius » ; les habitants de l'Asie montraient Lucius ; les Espagnols, Publius ; les Carthaginois, l'Africain ; les Romains les montraient tous. »⁸⁰

Ce passage a déjà été abondamment commenté dans le chapitre précédant et on se contentera donc de souligner quelques aspects essentiels⁸¹. Dion Cassius n'évoque pas dans ce passage des individus mais des familles (*τὰ γένη τὰ μεγάλα*), c'est-à-dire les familles qui ont fait l'histoire de Rome. Il n'utilise à aucun moment dans ce passage d'adjectifs exprimant la noblesse ou la supériorité de ces familles en dehors de *μεγάλα*. En revanche, il illustre parfaitement ce qu'il entend par « grande famille ». Il énonce d'abord quelques exemples : les *Furii*, les *Horatii*, les *Fabii*, les *Porcii* et les *Valerii*. Ces gentilices sont relativement fréquents mais correspondent effectivement à certaines familles importantes de l'ordre sénatorial comme les *Furii Camilli* dont le premier représentant connu est le célèbre général, consul et dictateur du V^e siècle av. J.-C.⁸², mais qui sont encore attestés sous l'Empire⁸³. Les premiers représentants des *Horatii* sont les trois Horaces, héros légendaires de la période royale qui combattirent les Curiaces d'Albe-la-Longue⁸⁴. Les *Fabii* sont extrêmement nombreux dans l'aristocratie sénatoriale romaine, à l'image par exemple des *Fabii Maximi* qui multiplièrent

80 DION CASS., LXI, 17, 4-5.

81 Voir chapitre 4, VI, A « Les funérailles d'Agrippine ».

82 PLUT., *Cam.* ; LIV., V, 49.

83 *PIR*² F 574-577.

84 LIV., I, 24-25.

les consulats aux III^e et II^e siècles av. J.-C.⁸⁵. Le nom Porcius fait vraisemblablement référence à la famille de Caton l'ancien et Caton d'Utique, les *Porcii Catones*. Quand aux *Valerii*, il s'agit d'une des plus anciennes et importantes familles patriciennes romaines qui comprend de nombreuses branches dont certaines remontent à la fondation de la République avec des personnages comme Publius Valerius Publicola⁸⁶.

Ces grandes familles possèdent donc toutes des ancêtres particulièrement célèbres qui sont liés à l'histoire de Rome depuis ses origines. Certaines font remonter leurs origines aux héros légendaires de l'époque royale ou aux fondateurs de la République. Les grandes figures qui font la réputation de ces familles peuvent également être de grands généraux ou des hommes politiques érigés en modèle de vertu comme Caton. D'ailleurs, certaines de ces familles, comme les *Horatii*, ne sont plus beaucoup attestées à l'époque impériale. Ce qui compte ici, pour Dion Cassius, c'est de rappeler que les individus qui appartiennent aux ordres supérieurs sont les représentants de cette glorieuse histoire de Rome, qu'ils descendent ou non de ces individus illustres. Leurs noms sont attachés à cette histoire qui fonde leur supériorité sociale et qui est rappelée dans l'espace urbain, nous dit Dion Cassius, par des monuments et des temples qui entretiennent le mémoire des *gentes*. Si ces noms sont salis par certains membres de ces familles, ou même par n'importe quel membre des ordres supérieurs qui par son appartenance à l'un de ces ordres est associé à son prestige, c'est donc l'histoire de Rome qui est ternie.

Or, cette histoire, affirme Dion Cassius, est garante de la cohésion d'un empire qui s'est construit par la conquête et l'annexion de vastes territoires, et des peuples qui y habitaient. C'est le sens de l'étonnante reconstruction des réactions du public que propose Dion Cassius et que nous avons déjà commentée⁸⁷. Plus d'un siècle après les événements qu'il décrit, Dion Cassius reconstitue artificiellement les réactions d'un public romain qu'il imagine fortement structuré par les origines variées des individus qui le composent et qui sont censés représenter les différents peuples de l'empire. Chacun de ces peuples réagit à la vue du descendant du général romain qui l'a vaincu. Il est difficile de savoir si ces réactions sont des réactions de jubilation face à l'humiliation de leurs conquérants, ce qui constituerait une sorte de revanche, ou au contraire de colère et de honte face à l'indignité de ceux dont leurs ancêtres ont reconnus la supériorité et la domination. Dans les deux cas, la supériorité et la domination romaine, et donc l'unité de l'empire, sont mises en cause. On remarque le poids

85 Plutarque a également fait la biographie de l'un d'entre-eux.

86 PLUT., *Publ.*

87 Voir chapitre 4, VI, A « Les funérailles d'Agrippine ».

de l'époque républicaine dans la représentation de l'aristocratie et de sa fonction que transmet ici Dion Cassius, plus de deux siècles après la fin de la République.

La démarche vise à démontrer la responsabilité des individus qui ternissent la réputation de leurs ancêtres et donc de la cité. Les individus qui descendent de ces grandes familles sont responsables de l'honneur de ces familles et donc de l'honneur de Rome. Leur identité est tellement liée à celle de leur famille qu'on ne les identifie même pas spécifiquement. Ils sont les *Furii* ou les *Valerii*. Si Dion Cassius évoque ensuite des individus précis il ne donne toujours pas leur nom mais celui de leurs ancêtres célèbres. Il mentionne ainsi le « petit-fils de Paulus ». Mais très vite on ne distingue plus l'identité de l'ancêtre de celle du descendant dans le propos de Dion Cassius et dans l'appréciation du public que prétend retranscrire Dion Cassius.

Ce type de procédé se retrouve fréquemment dans la littérature latine et notamment à propos des spectacles. Il apparaît à plusieurs reprises chez Juvénal notamment, car il sied particulièrement bien à la démarche satirique. Ainsi, dans un passage de la huitième satire qui s'en prend spécifiquement à cette aristocratie impériale jugée décadente, Juvénal énumère des noms d'aristocrates s'exhibant au théâtre dans des mimes⁸⁸. Ces noms sont employés au singulier et semblent désigner des individus précis : Damasippe, Lentulus, Fabius, Mammercus. En réalité, les éléments onomastiques énumérés par le satiriste ne sont pas assez précis pour identifier des individus particuliers. Il s'agit simplement pour le satiriste qu'on reconnaisse des membres de l'aristocratie sénatoriale. Dans la sixième satire, consacrée aux femmes, il utilise le même procédé pour préciser l'identité des femmes qu'il accuse de s'adonner, en privé, à la gladiature, pratique qu'il tourne vivement en dérision d'abord parce qu'elle est contraire au sexe de ces individus mais également parce qu'elle est contraire à leur statut social :

*Dicite uos, neptes Lepidi caeciue Metelli
Gurgitis aut Fabii, quae ludia sumpserit umquam
hos habitus, quando ad palum gemat uxor Asyli.*

« Dites-moi, ô filles de Lepidus, de Metellus l'aveugle, de Fabius Gurges, quelle femme de gladiateur s'est ainsi accoutrée ? Quand la femme d'Asylus ahane-t-elle ainsi devant le poteau ? »⁸⁹

Juvénal affirme que même une femme de gladiateur, c'est-à-dire une femme appartenant au niveau le plus bas de la société, a plus de pudeur que ces femmes de

88 JUV., VIII, 183-210.

89 JUV., VI, 265-267.

l'aristocratie qui s'entraînent ainsi à combattre. Ces femmes encore une fois ne sont pas citées mais sont dites « filles de Lepidus, de Metellus l'aveugle et de Fabius Gurgés ». Il est difficile d'identifier précisément le Lépidus mentionné par Juvénal, les *Lepidi* étant nombreux dans l'aristocratie sénatoriale romaine. En revanche, le satiriste est plus précis concernant l'identité des deux autres individus évoqués. L. Caecilius Metellus l'aveugle, qui appartenait à la puissante *gens* des *Caecilii Metelli* fut plusieurs fois consul puis dictateur et grand pontife et perdit la vue en se précipitant dans le temple de Vesta lors d'un incendie pour sauver les objets sacrés en 241 av. J.-C.⁹⁰. Il constitue donc un modèle de piété et de courage dans la mémoire de cette *gens*. Quand à Fabius Maximus Gurgés, il fut consul en 275 et 265 av. J.-C. et reçut, à deux reprises, les honneurs du triomphe⁹¹. On constate que les *Fabii* apparaissent dans les trois énumérations que nous venons d'évoquer.

Cet extrait révèle la place non négligeable des femmes dans la mémoire gentilice et leur responsabilité vis-à-vis de la dignité que leurs ancêtres ont transmis à la *gens* à laquelle elles appartiennent. Même si la critique du satiriste porte dans un premier temps sur le fait que ces femmes ont un comportement contraire à leur sexe, l'évocation finale de leurs illustres ancêtres fait éclater toute la gravité de leur acte. Ainsi, les femmes sont responsables, au même titre que les hommes, de la dignité de leur *gens* et de l'ordre auquel elles appartiennent en vertu de leur naissance. On l'a vu, le sénatus-consulte de Larinum ne fait pas de distinction entre les hommes et les femmes dans la transmission de la dignité sénatoriale sur trois générations à partir du dernier sénateur. Une fille de sénateurs est détentrice de la dignité équestre de même que ses enfants et ses petits-enfants, garçons ou filles.

Ces trois extraits montrent que les individus qui se produisaient en public, notamment sous Néron, puis sous les Flaviens, tenaient leur noblesse et leur appartenance aux ordres supérieurs de leur naissance et de leurs liens familiaux et non, à la différence de leurs ancêtres, de l'exercice de fonctions prestigieuses, de victoires militaires ou de comportements exemplaires. Cela signifie-t-il pour autant que ces individus n'exerçaient aucune fonction politique ? La noblesse (*nobilitas*), c'est-à-dire littéralement la naissance noble, est la première raison pour laquelle les individus des ordres supérieurs ne devraient selon Tacite pas se produire dans les *Iuvenalia*⁹². Mais, d'après la liste dressée par l'auteur à cette occasion, d'autres éléments viennent renforcer, pour certains individus, la contradiction entre leur statut social élevé et ces pratiques jugées indignes.

90 PLIN., VII, 141 (45).

91 PLUT., *Fab.*, 24.

92 TAC., *An.*, XIV, 15, 1.

D) L'importance des magistratures exercées

Comme il en a été question dans le chapitre 4, la formulation du sénatus-consulte de Larinum ne mentionne même pas les sénateurs et les chevaliers dans la liste des individus concernés par l'interdiction de se produire dans les spectacles, mais uniquement les individus qui appartiennent à l'ordre sénatorial ou équestre en raison de leurs liens familiaux avec des sénateurs ou des chevaliers. L'objectif étant de préserver la dignité des ordres supérieurs, il paraît absurde d'imaginer que les sénateurs et chevaliers n'étaient pas concernés par ces interdits. Probablement étaient-ils affectés par une législation antérieure. Le sénatus-consulte de Larinum vise, lui, des individus qui ne sont pas nécessairement sénateurs ou chevaliers. Est-ce le cas de la majorité des membres des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles ? Pour répondre à cette question, il convient de recenser les informations dont nous disposons sur les éventuelles magistratures exercées par les individus dont l'exhibition dans les spectacles est attestée dans la documentation.

Avant même de parler de magistratures, il est utile de reprendre les occurrences des termes grecs et romains servant à désigner les sénateurs. Dans l'ensemble de la documentation relative à l'exhibition des élites dans les spectacles, le terme *βουλευτής*, qui désigne le sénateur en grec, apparaît à quatre reprises pour désigner des individus concernés par une éventuelle exhibition. Il est employé par Dion Cassius une première fois à propos de Fulvius Sepinus qui ne reçut pas l'autorisation de se produire comme gladiateur lors du triomphe de César⁹³, une seconde fois à propos de l'adoption d'une première mesure interdisant aux sénateurs de se produire dans les spectacles en 38 av. J.-C.⁹⁴, puis pour désigner le sénateur Q. Vitellius qui se produisit comme gladiateur en 29 av. J.-C.⁹⁵ et enfin à propos de la législation adoptée par Vitellius en 69 ap. J.-C., interdisant une nouvelle fois aux sénateurs de se produire dans les spectacles⁹⁶. Il faut sans doute ajouter à ce recensement l'expression *βουλευτικὸν ἐσγραφεῖς* qui signifie littéralement « inscrit au sénat » et qui est utilisée par Dion Cassius pour désigner l'individu qui chercha à s'exhiber en 38 av. J.-C., provoquant un renforcement de la législation⁹⁷. Si l'on résume, ce terme est employé deux fois sur quatre pour évoquer non pas la participation effective de sénateurs aux spectacles mais le contenu d'une loi interdisant aux sénateurs ce type de pratiques. Certes, les interdits

93 DION CASS., XLIII, 23, 5.

94 DION CASS., XLVIII, 43, 2.

95 DION CASS., LI, 22, 4.

96 DION CASS., LXV, 6.

97 DION CASS., XLVIII, 43, 2.

révèlent très probablement l'existence du phénomène qu'ils cherchent à prohiber. Néanmoins, ces deux extraits ne sont pas des attestations directes de l'exhibition de sénateur dans les spectacles. Il en va de même pour les deux passages évoquant les tentatives d'exhibition de Fulvius Sepinus sous César et d'un individu « inscrit au sénat » en 38 av. J.-C. Ces deux anecdotes révèlent bien la volonté de ces sénateurs de se produire mais n'attestent pas directement l'existence de ce type de pratiques. Le seul individu qualifié de *βουλευτής* et qui se produisit effectivement dans les spectacles, d'après nos sources, est donc Q. Vitellius en 46 av. J.-C.

Le terme latin *senator* n'apparaît que trois fois : la première chez Suétone à propos de l'ancien sénateur Q. Calpurnius qui se produisit lors du triomphe de César⁹⁸, la seconde chez Suétone toujours pour évoquer les quatre-cents sénateurs qui se seraient produits sous Néron⁹⁹, la troisième chez Tacite à propos de la participation de sénateurs à un combat de gladiateurs, toujours sous Néron¹⁰⁰. Il semble raisonnable de considérer que, quand les termes « *senator* » et « *βουλευτής* » sont employés, ils désignent bien des individus qui sont eux-mêmes sénateurs et non de simples membres de l'ordre sénatorial car les auteurs semblent disposer d'expressions variées pour évoquer des individus appartenant, par les liens du sang, à cet ordre : *εὐγενῆς παῖς*¹⁰¹, *βουλευτῆς παῖς*¹⁰², *εὐπατρίδης παῖς*¹⁰³, « *διὰ τε τῶν παίδων καὶ διὰ τῶν ἀνδρῶν τῶν εὐγενῶν* »¹⁰⁴, « *τοῖς παισὶ τῶν βουλευτῶν [...] ἀλλὰ καὶ τοῖς ἐγγόνοις* »¹⁰⁵, *οἱ παῖδες οἱ εὐπατρίδαι*¹⁰⁶, *οἱ παῖδες οἱ πρῶτοι*¹⁰⁷, *nobilissima iuuentute*¹⁰⁸, *οἱ τε εὐγενέστατοι παῖδες*¹⁰⁹, *rueri nobiles*¹¹⁰, « *καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ* »¹¹¹, *οἱ εὐγενέστατοι*¹¹², *ex utroque ordine et sexu*¹¹³, *nobile*¹¹⁴, *iuvenes quos ex nobilissimis domibus*¹¹⁵. Les références à des individus issus de l'ordre sénatorial semblent ainsi plus fréquentes que les références à des sénateurs. Cependant, il convient d'ajouter aux

98 SUET., *Caes.*, 39, 2.

99 SUET., *Ner.*, 12, 3.

100 TAC., *An.*, 15, 32.

101 DION CASS., XLVIII, 20, 2.

102 DION CASS., XLIX, 43, 3.

103 DION CASS., LI, 22, 4.

104 DION CASS., LIII, 1, 4.

105 DION CASS., LIV, 2, 5.

106 DION CASS., LIV, 26, 1.

107 DION CASS., LV, 10, 6.

108 SUET., *Aug.*, 43, 4.

109 DION CASS., LIX, 7, 1.

110 TAC., *An.*, XI, 11.

111 DION CASS., LXI, 17, 3.

112 DION CASS., LXI, 19, 1.

113 SUET., *Ner.*, 11, 4.

114 JUV., VIII, 199.

115 SEN., *Ep.*, XVI, 99, 13.

dénombrements des sénateurs les individus qui sont mentionnés par leur nom et dont on sait par ailleurs qu'ils étaient sénateurs et les individus dont les magistratures impliquent leur statut de sénateur.

Ainsi, comme on l'a vu, les sources mentionnent le nom de certains individus précisément parce qu'ils sont relativement connus notamment en raison des fonctions qu'ils occupaient. Il est difficile de dire si Fabius Valens avait déjà commencé sa carrière sénatoriale lorsqu'il se produisit dans les *Iuuenalia* de Néron ; mais, si Tacite choisit de mentionner cet épisode lorsqu'il évoque ce personnage, c'est parce qu'il estime que ce comportement est indigne des fonctions qui lui furent confiées par la suite¹¹⁶. Le scandale est rétrospectif : il ne s'agit pas d'un individu qui se comporte de manière contraire à la dignité de sa fonction mais d'un individu qui était déjà indigne, en raison de son comportement antérieur, de la fonction qu'on lui a confié ensuite, ce qui eut indéniablement en cette année 69 ap. J.-C., du point de vue de Tacite, un impact sur l'histoire de Rome. Tacite mentionne également les exhibitions de Pison et de Thrasea qui furent tous deux consuls¹¹⁷. Juvénal mentionne la performance d'un certain Gracchus et insiste notamment sur la contradiction entre son comportement et sa fonction prestigieuse de prêtre Salien¹¹⁸. La fonction de consul exercée par M. Acilius Glabrio au moment où il se produisit comme gladiateur dans les jeux de Domitien à Albanum semble en faire un exemple tout à fait exceptionnel puisque Fronton le présente comme un cas d'école dans une lettre à Marc Aurèle et que ce dernier, dans sa réponse, qualifie cet épisode d'invraisemblable (*ἀπίθανος ὑπόθεσις*)¹¹⁹. Dion Cassius mentionne l'exclusion du Sénat d'un certain Caecilius sous Domitien¹²⁰ et Suétone précise que l'individu était un ancien questeur, ce qui est le cas de tout sénateur qui n'a pas bénéficié d'une adlection et n'a donc rien d'exceptionnel¹²¹. Si Suétone évoque cette magistrature c'est donc sans doute pour rappeler la dignité que confère l'exercice de celle-ci.

De la même façon, les sources insistent à plusieurs reprises sur les anciennes magistratures exercées par certains des individus se produisant dans les spectacles comme si le fait d'avoir détenu ces charges aggravait le caractère scandaleux de leur comportement. Et en effet, l'exercice de magistratures prestigieuses confère indéniablement aux individus une dignité et un prestige qu'ils conservent par la suite. Leur comportement menace donc la

116 TAC., *Hist.*, III, 62, 2.

117 TAC., XV, 65 ; XVI, 21, 1.

118 JUV., II, 125-126. Voir COLIN 1955, 347 ; COURTNEY 2013 (1980), 365.

119 FRONT., *Ep.*, V, 22, 23.

120 DION CASS., LXII, 13.

121 SUET., *Dom.*, VIII, 4.

dignité et le prestige de ces magistratures, même s'ils ne les exercent plus au moment où ils se conduisent de manière indigne. Selon ce principe, Suétone précisa l'ancien statut de sénateur de Q. Calpurnius qui se produisit comme gladiateur à l'occasion du triomphe de César, comme si l'attitude de cet individu avait encore un impact sur la dignité du sénat¹²². De la même façon, Suétone insiste également sur le statut de consulaire, c'est-à-dire d'ancien consul, de certains des individus qui s'exhibèrent aux *Iuuenalia*¹²³. Dion Cassius évoque également l'exhibition d'un consulaire (*ὀπαρευκῶς*) à l'époque de Septime Sévère dans une performance théâtrale¹²⁴. Le fait d'exercer une magistrature, mais aussi d'en avoir exercé une, apparaît donc comme un critère renforçant le caractère scandaleux d'une exhibition publique. Cette idée est parfaitement exprimée par Tacite lorsqu'il déplore, à propos des *Iuuenalia*, que le fait d'avoir accompli des charges (*acti honores*) ne fut un empêchement (*impedimento*) pour personne de se produire en public¹²⁵.

Si l'on considère maintenant le vocabulaire utilisé pour mentionner les chevaliers et les membres de l'ordre équestre on constate que les proportions sont inversées. En effet, le terme *ἵππεύς* qui désigne le chevalier est employé à douze reprises par Dion Cassius pour évoquer des individus se produisant dans les spectacles ou concernés par un interdit¹²⁶. Le terme *equus* au sens de chevalier romain apparaît également neuf fois pour qualifier des individus se produisant dans les spectacles¹²⁷, dont trois à propos de Laberius. Les expressions servant à désigner des individus non pas chevaliers mais membres de l'ordre équestre sont moins fréquentes¹²⁸. Il est possible que le terme *equus* ait été employé moins rigoureusement que le terme *senator* pour qualifier des individus de l'ordre équestre et non uniquement les détenteurs du cheval public. Si l'on se fie au vocabulaire, il ressort de cette étude que les individus se produisant dans les spectacles étaient majoritairement des chevaliers et des membres de l'ordre sénatorial. Soulignons cependant qu'il est également possible que l'exhibition de membres de l'ordre équestre, ne possédant pas eux-mêmes le cheval public, n'ait pas été jugée aussi scandaleuse que celle des chevaliers, des membres de l'ordre

122 SUET., *Iul.*, 39, 2.

123 SUET., *Ner.*, 11, 1.

124 DION CASS., LXXV, 8, 3.

125 TAC., XIV, 15, 1.

126 DION CASS., XLIII, 23, 5 ; LIII, 31, 3 ; LIV, 2, 5 ; LV, 10, 12 ; LV, 33, 4 ; LVI, 25, 7 ; LVII, 14, 3 ; LIX, 8, 3 ; LIX, 10, 2 ; 4 ; LX, 7, 1 ; LXI, 9, 1.

127 SUET., *Caes.*, 39, 3 ; *Aug.*, 43, 8 ; *Ner.*, 4, 2 ; 11, 4 ; 12, 2 ; TAC., *An.*, XIV, 14, 4 ; *Hist.*, II, 62, 2 ; MACR., *Sat.*, II, 3, 10 ; II, 7.

128 En dehors des deux expressions, l'une grecque, l'autre latine, employées respectivement par Dion Cassius et Suétone pour mentionner conjointement la participation aux spectacles d'hommes et de femmes des ordres équestre et sénatorial (DION CASS., LXI, 17, 3 ; SUET., *Ner.*, 11, 4), on trouve les expressions « *ἄνδρες ἐς τὴν ἵππάδα* » et « *τῆ ἵππάδι* » chez Dion Cassius (DION CASS., XLVIII, 33, 4 ; LIV, 2, 5).

sénatorial et des sénateurs. Cela pourrait expliquer que les exhibitions de tels individus soient rarement mentionnées par les sources même si le sénatus-consulte de Larinum les interdisait.

Il semble en effet important d'insister sur ce qui amène vraisemblablement les auteurs anciens à parler de ces pratiques. C'est la logique du scandale : plus un événement est scandaleux plus il est exceptionnel et plus il risque donc de frapper les esprits et d'être remarqués par les contemporains. De plus, l'évènement scandaleux met en danger la société romaine et son organisation. C'est donc un événement relativement rare mais aux conséquences importantes qui mérite d'être mentionné. Par ailleurs, les auteurs anciens se doivent probablement de dénoncer une telle mise en danger de la société et une telle mise en cause des valeurs romaines. Cette logique transparait bien dans la mention que fait Dion Cassius des spectacles donnés par le pantomime Pylade¹²⁹. L'auteur précise effectivement qu'il n'aurait pas pris la peine de mentionner cet épisode si des femmes illustres et des chevaliers ne s'y étaient pas produits : « *Λέγω δὲ οὐ τοῦτο ἀλλ' ὅτι ἄνδρες τε ἱππῆς καὶ γυναῖκες οὐκ ἀφανεῖς ἐς τὴν ὀρχήστραν ἐπ' αὐτοῦ ἐσῆχθησαν* ». La désapprobation de Dion Cassius transparait lorsqu'il remarque que « Auguste ne tenait aucun compte de tout cela » (*Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐν οὐδενὶ λόγῳ ὁ Αὐγουστος ἐτίθετο*). La logique qui préside donc à ces récits dans les sources est simple : plus un épisode est scandaleux plus il est grave et plus il convient donc de le mentionner. Cependant, on suppose également que les comportements les plus scandaleux étaient les plus rares car les plus condamnés moralement et les plus réprimés par la loi. Or, on peut déjà émettre l'hypothèse selon laquelle plus le statut et les fonctions d'un individu étaient importants plus sa dignité était grande et plus son exhibition, le cas échéant, était scandaleuse car contraire à cette dignité.

Par conséquent, la mention de l'exhibition des élites dans les spectacles répond à deux principes contradictoires. L'exhibition des individus possédant le statut le plus important, notamment les sénateurs, devait être rare parce que particulièrement scandaleuse. Il est donc normal que les sources en fassent rarement mention. Au contraire, l'exhibition de chevaliers devait être considérée comme moins grave et devait donc être plus fréquemment tolérée ce qui explique que les chevaliers dominent dans la documentation relative à l'exhibition des élites. Mais d'un autre côté, les exhibitions les plus remarquables et les plus dignes d'être mentionnées étaient celles des individus dont le statut était le plus élevé précisément car c'étaient les plus rares et les plus scandaleuses. Cela signifie que les auteurs mentionnent vraisemblablement plus systématiquement les exhibitions de ces individus que

129 DION CASS., LV, 10, 11-12.

celles des individus de rang inférieur. La proportion de chevaliers, de membres de l'ordre équestre, de sénateurs et de membres de l'ordre sénatorial se produisant dans les spectacles selon les sources ne traduit donc pas les proportions réelles d'individus de ces différentes catégories qui étaient concernés par ces pratiques scandaleuses. En effet, les proportions fournies par les sources sont déformées par le principe du scandale, de l'exceptionnel et du remarquable.

Ainsi, si l'on suit l'organisation hiérarchique de la société romaine, il paraît pertinent de considérer que les auteurs anciens oubliaient moins volontiers de mentionner l'exhibition d'un chevalier que celle d'un membre de l'ordre équestre et, moins volontiers encore, celle d'un membre de l'ordre sénatorial que celle d'un chevalier. Le sénateur, et plus encore le consul ou l'ancien consul, se situant en haut de cette hiérarchie, on estime que l'exhibition de ces individus devaient être rarement passées sous silence. Moins rarement en tout cas que celles d'individus de rang inférieur¹³⁰. On estime que le nombre de sénateurs et de membres de l'ordre sénatorial se produisant dans les spectacles devait être relativement proche de ce qu'indiquent les sources. En revanche, il est probable que le nombre de membres de l'ordre équestre et, dans une moindre mesure de chevaliers, se produisant dans les spectacles était beaucoup plus important que ce qu'indiquent les sources.

L'exhibition des sénateurs, magistrats ou ancien magistrat était donc un phénomène exceptionnel, relativement rare mais qui se reproduisit tout au long de la période étudiée, de César à Septime Sévère. Les membres de l'ordre sénatorial qui s'exhibaient dans les spectacles n'étaient majoritairement pas des sénateurs mais des individus issus de familles sénatoriales. Leur comportement portait donc atteinte à la dignité de leur famille et de l'ordre sénatorial, mais épargnait vraisemblablement celle des institutions romaines, ce qui les rendaient moins scandaleuses et donc également moins remarquables. La majorité des individus issus des ordres supérieurs s'exhibant dans les spectacles étaient vraisemblablement des chevaliers et, plus généralement, des membres de l'ordre équestre, même si ces derniers sont moins visibles dans la documentation en raison de leurs moins grandes notoriété et dignité. L'idée que certains individus de l'ordre équestre auraient été particulièrement investis dans les spectacles, notamment dans le *studium*, et ce au point de vouloir se produire eux-mêmes, a été soutenue par Slater et paraît tout à fait pertinente¹³¹. Les chevaliers occupaient la

130 En tout cas lorsque les auteurs mentionnent des événements dont ils ne sont pas les contemporains, car dans le cas contraire des logiques personnelles peuvent entrer en jeu et modifier la logique que nous venons de décrire.

131 SLATER 1994, 129-132. L'investissement des chevaliers dans le *studium* transparaît dans la législation

position sociale la plus favorable à un investissement de ce type dans les spectacles. Nous reviendrons plus tard sur les motivations qui poussaient vraisemblablement les individus à se produire dans les spectacles mais on peut déjà souligner que l'exhibition des chevaliers faisait manifestement l'objet d'une plus grande tolérance que celle des membres de l'ordre sénatorial car elle était jugée moins scandaleuse¹³². La question de l'âge, mentionnée dans les sources selon une logique analogue à celle qui préside à l'évocation des magistratures, permet de préciser davantage le statut de ces individus qui se produisaient le plus fréquemment dans les spectacles.

E) L'importance de l'âge

En effet, l'âge est une donnée évoquée à plusieurs reprises par les sources et fréquemment dans l'énonciation d'un jugement défavorable qu'elle vient renforcer. Or l'énonciation d'une critique ou d'un jugement dépréciatif constitue généralement une source d'informations précieuses sur la norme, même s'il est question ici de comportements qui sont, dans tous les cas, jugés déviants. Ils le sont cependant dans une plus ou moins grande mesure. En l'occurrence, l'énonciation d'un jugement de valeur s'appuyant sur un critère tel que l'âge peut nous permettre d'estimer la tranche d'âge à laquelle devaient appartenir le plus souvent les élites se produisant dans les spectacles, selon un procédé analogue à celui mis en œuvre pour les magistratures. En effet, l'âge des individus n'est mentionné par les sources que lorsqu'il est jugé digne d'être remarqué, soit parce qu'il est exceptionnel soit au contraire parce qu'il est caractéristique des comportements évoqués et peut même les expliquer. Ainsi, à partir des données fournies ponctuellement par les sources, il se dégage deux catégories opposées d'individus issus des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles et pour lesquels l'âge est une donnée perceptible : les « vieillards » et les jeunes, voire très jeunes gens.

évoquée par Tacite et adoptée pour remédier aux émeutes du théâtre. Cette législation interdit notamment aux chevaliers d'escorter les pantomimes sur la voie publique (TAC., *An.*, I, 77, 4). Slater souligne également que les chevaliers disposaient de places réservées au théâtre, les quatorze premiers rangs, ce qui leur conférait une grande visibilité et leur permettait donc d'exprimer une opinion comme le montre bien une anecdote rapportée par Suétone à propos de la *lex Iulia de maritandis ordinibus* (SUET., *Aug.*, 34). L'existence d'une véritable opinion collective partagée par les chevaliers et s'exprimant au théâtre transparaît dans l'anecdote d'Horace à propos d'Arbuscula qui affirme sa fierté d'être soutenue spécifiquement par les chevaliers (HOR., *S.*, I, 10). L'éventualité de dissensions entre les chevaliers et le peuple à propos des spectacles transparaît également dans une épître d'Horace (HOR., *Ep.*, II, 1, 185). On peut encore mentionner un passage de Suétone d'après lequel Caligula aurait accusé l'ordre équestre d'une passion exclusive pour les spectacles (SUET., *Cal.*, 30, 5 : « *Equestrem ordinem ut scaenae harenaeque deuotum assidue proscidit* »).

¹³² Ainsi, César accepte l'exhibition des chevaliers mais refuse celle des sénateurs (DION CASS., XLIII, 23, 5) ; Auguste autorise longtemps les chevaliers à se produire sur la scène et dans l'arène (SUET., *Aug.*, 43, 8) ; Tibère tolère une exhibition de chevaliers (DION CASS., LVII, 14, 3).

La catégorie pour laquelle le jugement de valeur est le plus clairement exprimé est celle des « vieillards ». Lorsque Tacite affirme qu'à l'occasion des jeux de Néron « ni la noblesse, ni l'âge ou le fait d'avoir rempli des charges n'empêchèrent personne de pratiquer l'art d'un histrion grec ou latin » (*non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento, quo minus Graeci Latiniue histrionis artem*)¹³³, il exprime bien une norme selon laquelle la noblesse, les charges effectuées et l'âge auraient dû empêcher les comportements condamnés. Ces trois éléments viennent renforcer le scandale de ces exhibitions car ils devraient s'opposer à des comportements indignes. Ces trois éléments sont donc vraisemblablement des critères de la dignité d'un individu. On a déjà évoqué cet aspect à propos de la noblesse et des charges exercées. Le passage de Tacite place sur le même plan, et présente donc comme source de dignité et de respectabilité, l'âge c'est-à-dire vraisemblablement l'âge avancé.

Cinq passages viennent confirmer cette idée en insistant sur l'âge avancé des individus se produisant dans les spectacles comme si cette donnée renforçait à la fois le scandale et le caractère exceptionnel de ces épisodes. De fait, puisque nous ne disposons que de cinq attestations, ils semblent que les exhibitions de ce type aient été relativement exceptionnelles. Le premier passage est issu du prologue qu'aurait prononcé Laberius lorsqu'il se produisit dans les spectacles du triomphe de César, selon Macrobe. Dans ce passage, Laberius évoque son âge en insistant sur le nombre d'années qu'il vécut sans se déshonorer, comme si cette longue vie respectable aurait dû le prémunir d'un tel déshonneur : « *Ego bis tricenis annis actis sine nota* »¹³⁴. Il n'est plus ensuite fait mention d'aucun individu particulièrement âgé se produisant dans les spectacles avant le règne de Néron. En revanche, pour le règne de Néron, Dion Cassius et Suétone confirment et précisent le témoignage de Tacite que nous avons déjà mentionné. Suétone évoque les *senes consulares* et *anus matronas* qui furent recrutés dans les *Iuuenalia* comme l'un des éléments remarquables de ces jeux¹³⁵. On voit bien comme les critères du déshonneur et du scandale se renforcent mutuellement. Les individus qui se produisirent dans ces spectacles étaient pour certains non seulement des anciens consuls mais en plus des vieillards. Dion Cassius est encore plus précis puisqu'il cite, toujours à propos des *Iuuenalia*, l'une de ces *anus matronae*, Aelia Catella, et qu'il mentionne également son âge, 80 ans :

133 TAC., *An.*, XIV, 15, 1.

134 MACR., *Sat.*, II, 7, 3.

135 SUET., *Ner.*, 11, 1.

Τεκμήριον δέ, Αιλία Κατέλλα τοῦτο μὲν γένοι καὶ πλούτῳ προήκουσα, τοῦτο δὲ καὶ ἡλικία προφέρουσα (ὀγδοηκοντοῦτις γὰρ ἦν) ὠρχήσατο.

« Par exemple, Aelia Catella, matrone aussi distinguée par sa naissance et ses richesses qu'avancée en âge (elle avait quatre-vingts ans), dans en public. »¹³⁶

Le fait qu'Aelia Catella se soit produite en public est exceptionnel en raison de sa grande noblesse, de sa grande richesse et de son grand âge. Encore une fois, la noblesse et l'âge avancé semblent entrer en contradiction avec ce type de comportements. Le critère des charges accomplies, qui ne peut évidemment entrer en ligne de compte pour une femme, est remplacé par celui de la richesse. Cet argument de la richesse est également invoqué par Dion Cassius pour présenter comme exceptionnelle et scandaleuse l'exhibition d'un chevalier dans un combat de gladiateurs organisé par Germanicus¹³⁷. La richesse constitue vraisemblablement le témoignage d'une origine sociale élevée. Sa mention vient donc renforcer l'évocation de la noblesse. Elle est également, pour une femme ou un chevalier qui n'aurait pas pu entreprendre de carrière politique, un moyen d'agir dans la vie publique. On peut donc peut-être y voir un équivalent de l'évocation des charges effectuées pour les individus de sexe masculin engagés dans une carrière politique. Mais surtout, comme on le verra à propos des enjeux de ces exhibitions, cette richesse aurait vraisemblablement dû prémunir ces individus de tels recours financiers.

Si l'on revient à Aelia Catella, il faut bien souligner que cet âge de 80 ans est en soit un élément remarquable pour l'époque qui méritait donc d'être mentionné, indépendamment de la dignité et de la respectabilité qu'il conférerait à Aelia Catella et qui sont mises en cause par le comportement de celle-ci. Pline l'Ancien propose notamment une liste des individus ayant vécu le plus longtemps et, parmi eux, ceux qui se produisirent sur scène à un âge avancé comme pour témoigner en public de cet âge¹³⁸. Cependant, l'âge d'Aelia Catella est loin d'être aussi exceptionnel que ceux des individus cités par Pline, la plupart d'entre eux étant centenaires. L'exhibition de « vieillards » ne se limite pas au règne de Néron puisque le discours de Septime Sévère rapporté par Dion Cassius à propos des exhibitions des élites parle également d'un très vieux consulaire (*ὕπατευκῶς γέρον*). On retrouve dans ce passage la corrélation des charges effectuées et de l'âge avancé comme argument de l'indignité du comportement de l'individu en question.

L'âge avancé est donc placé sur le même plan que la noblesse et les charges

136 DION CASS., LXI, 19, 2.

137 DION CASS., LV, 33, 4.

138 PLIN., *N.H.*, VII, 156-159.

effectuées. La norme qui transparaît dans ces cinq passages est bien celle d'une représentation de la vieillesse comme un critère d'une respectabilité et d'une dignité incompatibles avec une exhibition déshonorante dans les spectacles publics. Pour cette raison, les exhibitions d'individus issus des ordres supérieurs âgés sont plus rares car plus réprochées et plus déshonorantes encore que ne le sont celles d'individus moins âgés du même rang, tout comme les exhibitions de consuls ou anciens consuls sont plus rares car plus réprochées et plus déshonorantes. Et en même temps, parce qu'elles sont rares et particulièrement déshonorantes et donc scandaleuses, ces exhibitions sont remarquables. Elles sont donc, selon toute vraisemblance, plus systématiquement rapportées par les sources.

Cependant, la classe d'âge la plus fréquemment mentionnée par la documentation concernant l'exhibition des élites n'est pas la vieillesse mais au contraire la jeunesse. Il faut tout de suite faire un sort aux nombreuses références aux courses troyennes sur lesquelles nous reviendrons dans la partie relative aux contextes spécifiques des exhibitions et qui évoquent nécessairement le très jeune âge des participants¹³⁹. Les termes employés pour désigner les individus se produisant dans ces Jeux Troyens sont systématiquement *παῖς*¹⁴⁰ en grec et *puer*¹⁴¹ en latin. La double spécificité des Jeux Troyens est en effet qu'ils étaient réservés aux enfants de l'ordre sénatorial. Certains de ces enfants étaient particulièrement jeunes : Caton avait six ans lorsqu'il se produisit dans les Jeux Troyens de Sylla¹⁴², tout comme Britannicus lorsqu'il se produisit dans les « Jeux séculaires » de Claude¹⁴³ et Caius, le petit-fils d'Auguste, sept ans au moment où il apparut dans les Jeux Troyens de Marcellus¹⁴⁴. Nous reviendrons sur la spécificité de ces jeux qui ne semblent pas concernés par l'infamie ni faire l'objet du moindre jugement dépréciatif de la part des auteurs anciens et qui relèvent donc vraisemblablement d'une problématique distincte de celle des exhibitions scandaleuses qui nous intéressent. Il n'en reste pas moins qu'ils sont l'occasion d'une exhibition publique de jeunes aristocrates et qu'ils connaissent un réel succès jusqu'au règne de Claude.

Mais les Jeux Troyens ne sont pas l'unique témoignage d'un goût spécifique de la jeunesse aristocratique pour les exhibitions spectaculaires. Un certain nombre de documents laissent entendre que ces pratiques aristocratiques scandaleuses étaient avant tout le fait de la

139 PLUT., *Ca. Min.*, 3, 1 ; SUET., *Iul.*, 39, 2 ; *Aug.*, XLIII, 5 ; TAC., *An.*, XI, 11, 2 ; DION CASS., XLIII, 23 ; XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43, 3 ; LI, 22, 4 ; LIII, 1, 5 ; LIV, 26, 1 ; LV, 10, 6-7 ; LIX, 7, 4.

140 PLUT., *Ca. Min.*, 3 ; DION CASS., XLIII, 23, 6 ; XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43, 3 ; LI, 22, 4 ; LIII, 1, 4 ; LIV, 26, 1 ; LV, 10, 6 ; LIX, 7, 4.

141 SUET., *Iul.*, 39, 4 ; *Aug.*, 43, 5 ; TAC., *An.*, XI, 11, 2.

142 PLUT., *Ca. Min.*, 3.

143 TAC., *An.*, XI, 11, 2.

144 DION CASS., LIV, 26, 1.

jeunesse. Sur le plan légal, rappelons tout d'abord que les cibles de la législation de 22 av. J.-C.¹⁴⁵ et du sénatus-consulte de Larinum¹⁴⁶ ne sont pas tellement les sénateurs et chevaliers mais leurs « enfants » et « petits-enfants ». Évidemment, les termes utilisés par le sénatus-consulte de Larinum (*filius, nepos*) et par Dion Cassius (*παῖς*) sont l'expression d'une filiation et non d'un âge. Cependant, le sénatus-consulte de Larinum réaffirme également, aux lignes 17 à 19, une législation antérieure, datée de 11 ap. J.-C., interdisant le recrutement dans les spectacles du théâtre et les combats de gladiateurs d'ingénus mineurs quel que soit leur statut social. L'objectif du sénatus-consulte de Larinum, rappelé à la ligne 5, était de lutter contre ceux qui se comportent de manière contraire à « la dignité de leur ordre » (*contra dignitatem ordinis sui*). Il s'agissait donc de préserver la dignité des ordres supérieurs. Pourquoi donc se préoccupe-t-il de tous les mineurs ingénus ? On peut formuler deux hypothèses qui ne s'excluent pas nécessairement. Ou bien les législateurs du sénatus-consulte de Larinum ont estimé que l'indignité de ces pratiques pouvait également menacer la dignité de l'ensemble du corps civique romain et ont cherché à préserver également cette dignité, avec une moindre rigueur¹⁴⁷. Ou bien les législateurs ont voulu renforcer la législation relative aux membres des ordres supérieurs en limitant plus généralement le recrutement des mineurs. Cette deuxième hypothèse sous-entend que certains mineurs issus des ordres supérieurs auraient pu se faire recruter en cachant leur origine sociale à leur recruteur. Dans un cas comme dans l'autre, cette législation mise en place dès 11 ap. J.-C. mais renforcée en 15 ap. J.-C. montre que, jusqu'à cette dernière date au moins, des mineurs ingénus cherchaient à se faire recruter.

Par ailleurs, un texte de Suétone relatif au règne de Tibère vient renforcer l'idée que le sénatus-consulte de Larinum visait en priorité les jeunes gens des ordres supérieurs¹⁴⁸. Suétone y explique en effet que des individus « issus de la jeunesse des deux ordres » (*ex iuuentute utriusque ordinis*), expression qui semble coïncider particulièrement bien avec les catégories d'individus ciblées par le sénatus-consulte de Larinum, s'exposaient volontairement à la « nota » d'un jugement infamant (*famosum iudicium*), afin de ne pas être empêchés par un sénatus-consulte de se produire sur scène ou dans l'arène (« *quominus in opera scaenae harenaeque edenda senatus consulto teneretur* »). Ce texte semble décrire précisément le genre de subterfuge que pouvaient utiliser les individus qui, selon le sénatus-

145 DION CASS., LIV, 2, 5.

146 AE, 1978, 145.

147 Une telle législation a vraisemblablement eu un impact important sur les éventuelles vellétés de carrières professionnelles dans ce domaine de la part des ingénus étant donné que la plupart des professionnels des spectacles commençaient leur carrière bien avant leur majorité.

148 SUET., *Tib.*, 35, 3.

consulte de Larinum, contournaient la législation antérieure pour pouvoir agir contre la dignité de leur ordre¹⁴⁹.

La jeunesse sénatoriale, et vraisemblablement équestre, semble avoir cherché à se produire dans les spectacles publics dès le règne d'Auguste. Suétone utilise une expression assez proche de celle employée dans le passage précédent pour désigner les individus recrutés dans les spectacles qu'Auguste donna dans le cirque : « *In Circo aurigas cursoresque et confectores ferarum, et nonnumquam ex nobilissima iuuentute, produxit.* »¹⁵⁰ Il n'est pas question ici d'une course troyenne, les Jeux Troyens d'Auguste étant évoqués juste après dans le même paragraphe, mais bien de *ludi circenses* dans toute leur diversité puisqu'il s'agit de recruter des conducteurs de char (*auriga*), des *cursores*, c'est-à-dire des coureurs-acrobates aussi appelés *desultores*¹⁵¹, et des bestiaires (*confectores ferarum*), les chasses ayant fréquemment lieu dans le cirque. Par ailleurs, la législation de 38 av. J.-C. interdisant aux sénateurs de se produire comme gladiateurs fut adoptée, selon Dion Cassius, en réaction à la tentative d'un individu qui venait d'être inscrit au Sénat (*βουλευτικὸν ἐσγραφεῖς*) de s'exhiber de la sorte¹⁵². Or, nous avons évoqué l'hypothèse, partagée par la plupart des commentateurs, selon laquelle le terme *ἔτερος* employé pour désigner cet individu renvoyait au terme *παῖς* utilisé en début de phrase par Dion Cassius pour évoquer un autre individu tout juste élu questeur et au comportement indigne de cette charge. Les deux individus mentionnés dans cette phrase seraient donc tous les deux des *παῖδες*, c'est-à-dire de très jeunes gens plutôt que des enfants, intégrés au Sénat sans doute avant l'âge légal et dont le comportement mettrait en cause la dignité de cette institution. Le comportement indigne du premier individu consistait vraisemblablement à être trop jeune pour sa charge et à l'afficher de manière ostentatoire en s'inscrivant dans la classe des *iuuenes*. En revanche, le second, en plus d'être trop jeune, est également accusé d'un comportement indigne.

L'implication de la jeunesse dans ce phénomène d'exhibition publique des élites est également mise en évidence par Tacite lorsque celui évoque la législation adoptée par Vitellius en 69 ap. J.-C., plus de cent ans après la première tentative de réglementation que nous venons d'évoquer¹⁵³. Alors que Dion Cassius mentionne un interdit qui concerne à la

149 Sur l'interprétation de ce document en relation avec le sénatus-consulte de Larinum, voir chapitre 4, « Le sénatus-consulte de Larinum et la répression de l'adultère sous Tibère ».

150 SUET., *Aug.*, 43, 4.

151 NELIS-CLEMENT 2002, 290.

152 DION CASS., XLVIII, 43, 2.

153 TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

fois les chevaliers et les sénateurs et à la fois la gladiature et le théâtre¹⁵⁴, Tacite ne parle que des chevaliers et de la gladiature. En revanche, il insiste sur le contexte qui amena à ce nouvel effort de législation, ce qui n'est pas le cas de Dion Cassius. Il est probable que cette différence s'explique par une différence de démarche : Dion Cassius évoquerait le contenu précis de la loi, alors que Tacite insisterait sur les pratiques réelles. On a en effet avancé l'idée que les chevaliers se produisaient sans doute plus fréquemment que les membres de l'ordre sénatorial. Mais ce qui nous intéresse ici c'est que Tacite utilise ensuite l'expression *corruptissimum adulescentium* pour qualifier les individus qui cédèrent selon lui aux pressions des empereurs et aux sollicitations des cités. Il s'agirait donc encore une fois de jeunes gens.

Cette angoisse vis-à-vis d'une éventuelle corruption de la jeunesse, source d'une corruption de la société toute entière, apparaît fréquemment dans les sources en lien avec des pratiques grecques dont certaines peuvent être corrélées aux spectacles comme la fréquentation du gymnase¹⁵⁵. Elle repose sur deux idées fortes, premièrement celle selon laquelle la jeunesse est une composante dynamique fondamentale de la cité qui peut assurer son avenir ou provoquer sa décadence, deuxièmement celle selon laquelle la jeunesse est un acteur autonome difficilement contrôlable, à la moralité parfois fragile et fortement soumise à ses passions¹⁵⁶. C'est cette idée que l'on retrouve parfaitement exprimée dans une lettre de Sénèque :

Aspice illos iuvenes quos ex nobilissimis domibus in harenam luxuria proiecit.

« Vois ces jeunes hommes des plus illustres maisons que le dévergondage a tirés de là pour les jeter dans l'arène. »¹⁵⁷

La pratique que décrit Sénèque de manière très générale comme une pratique récurrente, mais sans en donner d'exemple précis, consiste en une exhibition de jeunes gens, vraisemblablement issus de l'ordre sénatorial puisque l'expression utilisée est *ex nobilissimis domibus*, dans des spectacles de gladiateurs. Le ton très générique de Sénèque donne l'impression qu'il décrit une pratique courante. Ajoutons enfin que, pour qualifier les femmes de l'aristocratie qu'il accuse de s'entraîner à la gladiature sans égard pour la dignité de leur sexe et de leur rang, Juvénal utilise dans sa sixième satire le terme « *puellae* » qui désigne littéralement les jeunes filles non mariées, l'âge du mariage se situant pour les filles entre quatorze et seize ans¹⁵⁸.

154 DION CASS., LXV, 6.

155 PLUT., *Mor.*, 274d. Voir à ce sujet chapitre 4 p. 507.

156 LAES-STRUBBE 2014, 43. CIC., *Cael.*, 17, 41.

157 SEN., *Ep.*, XVI, 99, 13.

158 JUV., VI, 258.

Alors que les évocations ponctuelles et événementielles des pratiques aristocratiques et scandaleuses qui nous intéressent mentionnent rarement l'âge des individus impliqués ou au contraire insistent sur leur exceptionnelle vieillesse, certains témoignages plus généraux, faisant notamment référence à la législation, semblent considérer que la population concernée par ce phénomène était essentiellement la jeunesse. On remarque que les références allant dans ce sens et que nous venons d'énumérer ne présentent jamais l'âge des individus comme un critère aggravant de leur comportement. Au contraire, cette donnée semble parfois presque expliquer les comportements condamnés, sans pour autant les excuser. Il se dessine dans les témoignages de certains auteurs une catégorie d'individus dont la moralité déviante et le comportement indigne semblent corrélés à l'âge : Suétone parle d'individus « issus d'une jeunesse dépravée des deux ordres » (*ex iuventute utriusque ordinis profligatissimus*), Tacite utilise l'expression *corruptissimum adulescentium* à propos d'individus de l'ordre équestre et Sénèque déplore la *luxuria* des jeunes gens issus de ces « maisons les plus nobles ». Par l'emploi de ces termes et expressions extrêmement péjoratifs, les auteurs anciens cherchent à souligner un état moral dégradé de la jeunesse qui serait à l'origine de ces comportements indignes. Les individus issus des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles semblent donc avoir été majoritairement des jeunes. C'est ce qui rend l'exhibition d'une matrone de 80 ans et de vieux consulaires aussi exceptionnelle. On verra lorsque l'on abordera les enjeux de ce phénomène que cette tranche d'âge était vraisemblablement plus concernée par les éventuelles motivations qui pourraient expliquer de telles pratiques.

*

Pour résumer cette synthèse relative à l'identité des individus impliqués dans des épisodes exhibitions scandaleuses, on peut énoncer certaines remarques qui s'appliquent à l'ensemble des aspects abordés : ces pratiques ne sont pas réservées à un profil d'individu au sein des ordres supérieurs. Dans leurs évocations des jeux de Néron, notamment des *Iuvenalia* et des spectacles en l'honneur d'Agrippine, Dion Cassius, Suétone et Tacite insistent toujours sur la diversité des individus qui se s'exhibèrent sur scène, donnant à voir au public romain un panorama complet de leur aristocratie : Dion Cassius énumère des catégories d'individus d'âges et de sexes différents (*ἄνδρες γυναῖκες, κόραι μαιράκια, γράϊαι γέροντες*)¹⁵⁹, Tacite insiste sur la noblesse et les charges¹⁶⁰, Suétone sur le fait que les individus sont bien issus des

159 DION CASS., LXI, 19, 2.

160 TAC., *An.*, XIV, 15, 1.

deux ordres et des deux sexes¹⁶¹. Cependant, une autre caractéristique se dégage du discours des auteurs anciens à propos de ces épisodes scandaleux : il s'agit de la volonté de mettre en avant les individus dont le comportement est le plus scandaleux c'est-à-dire le plus contraire à leur dignité et donc vraisemblablement aussi le moins fréquent, le plus exceptionnel et donc le plus digne d'attention. En ce sens, les exhibitions les plus scandaleuses, en ce qu'elles impliquaient des individus dont la dignité était la plus élevée, c'est-à-dire les plus connus, ceux issus des plus grandes familles, ceux ayant exercé des charges importantes, les plus âgés, devaient être assez exceptionnelles. On verra, à propos des enjeux de ces pratiques, que c'est précisément parce que ces pratiques les plus scandaleuses étaient rares qu'elles avaient le plus de succès et donc qu'elles se reproduisaient. Les rares individus nommés dans les sources comme Aelia Catella appartenaient sans doute à ces catégories particulièrement remarquables.

Par opposition à ces individus dont les exhibitions devaient être particulièrement exceptionnelles, il nous semble possible de préciser le profil de la majorité des individus qui devaient se produire beaucoup plus fréquemment que ne le laissent entendre les passages recensés. En effet, les évocations générales, qui accompagnent notamment les références aux divers tentatives de législations du phénomène, indiquent que les pratiques qui nous intéressent devaient dépasser largement le cadre des quelques spectacles, essentiellement romains¹⁶², évoqués ponctuellement dans les sources¹⁶³. Ces individus qui devaient se produire relativement fréquemment et dans toutes les cités de l'empire, sans que Suétone, Tacite ou Dion Cassius en fassent mention, étaient vraisemblablement des jeunes gens, principalement des chevaliers et des membres de l'ordre équestre et dans une moindre mesure des membres de l'ordre sénatorial qui n'était pas eux-mêmes sénateurs. Ces jeunes gens n'avaient vraisemblablement exercé aucune charge au moment de leur exhibition. Il s'agissait aussi bien d'hommes que de femmes, si on en croit le sénatus-consulte de Larinum ainsi que la critique acerbe de Sénèque concernant ces maris et épouses qui s'entraînent au théâtre sur des scènes privées¹⁶⁴.

II. Dans quel contexte se produisaient ces individus ?

Avoir précisé l'identité des individus issus des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles va nous permettre de proposer, dans la prochaine partie, des hypothèses

161 SUET., *Ner.*, XI, 4.

162 Ayant lieu à Rome.

163 SEN., *Ep.*, XVI, 99, 13 ; TAC., *Hist.*, II, 62, 2 ; SUET., *Tib.*, 35, 3 ; *AE*, 1978, 145 ; DION CASS., LIV, 2, 5.

164 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3. Sur ce document voir ci-dessous.

d'interprétation de ce phénomène et de ses enjeux. Il convient cependant avant cela de préciser autant que possible le contexte des exhibitions dans lesquelles ces individus se produisaient. Il faut commencer par remarquer qu'il n'est pas toujours possible de déterminer précisément ce contexte. Contrairement à la documentation relative aux professionnelles des spectacles qui était essentiellement épigraphique et donc particulièrement peu disserte sur ces questions, la documentation relative aux exhibitions des élites est essentiellement littéraire et comporte donc une masse d'informations plus importante. Cependant, les informations fournies par les auteurs anciens sur ce phénomène varient fortement d'une évocation à une autre et la question du contexte ne semble pas toujours les intéresser. Nous allons tenter dans cette partie de rassembler les informations disponibles pour essayer de déterminer si les membres des ordres supérieurs se produisaient ou non dans des spectacles spécifiques.

A) Spectacles privés ou spectacles publics ?

Nous avons choisi de centrer l'enquête sur les spectacles publics sans pour autant exclure du raisonnement les éventuelles performances privées. Ce choix s'explique par la plus grande ampleur et la plus grande visibilité des exhibitions publiques et par l'existence d'enjeux spécifiques liés aux spectacles publics. Il nous semble également que la publicité des performances devait être un critère déterminant de l'infamie même si Ulpien semble, à première vue, affirmer le contraire dans son commentaire de l'édit du Préteur¹⁶⁵. On a, en effet, mis en évidence la façon dont Néron utilisait la dimension plus ou moins privée de ses performances pour les rendre acceptables¹⁶⁶. On remarque par ailleurs à quel point le fait de recevoir les applaudissements du public dans l'arène (*in harena passi sunt se honorari*), c'est-à-dire dans l'arène publique, rend beaucoup plus difficile le contournement de l'infamie, toujours selon Ulpien, même lorsque l'exhibition n'est pas rémunérée¹⁶⁷.

La première difficulté consiste donc à déterminer si tous les épisodes que nous avons analysés consistaient bien en des spectacles publics. En effet, Juvénal et Sénèque évoquent tous deux des pratiques aristocratiques très proches de celles qui nous intéressent si ce n'est qu'elles se déroulent en contexte privé¹⁶⁸. Juvénal ne mentionne « l'arène véritable » que

165 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5 : « *Ait praetor: "Qui in scaenam prodierit, infamis est". Scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco.* »

166 Voir chapitre 4, « Des jeux spécifiques instaurés pour permettre à Néron de se produire : Les degrés de « publicité » comme critère de l'infamie d'une performance »

167 ULP., 6, *ad ad.*, D., 3, 1, 1, 6.

168 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; JUV., VI, 246-267.

comme une éventualité parfaitement scandaleuse et très hypothétique¹⁶⁹. Il laisse alors percevoir la distinction entre pratique privée et exhibition publique : la pratique aristocratique privée est moquée et présentée comme indigne par le satiriste mais elle ne semble pas illégale, au contraire d'une éventuelle exhibition vera harena. Ces deux documents trouvent cependant parfaitement leur place dans notre corpus car ils éclairent certains aspects essentiels à la compréhension de ce phénomène tel que l'engouement des élites pour les arts et techniques des spectacles qui amène certains à les pratiquer eux-mêmes. Ils posent également la question des motivations d'un tel entraînement privé, s'il ne s'agissait pas de se produire en public.

Les notions de « public » et de « privé », on l'a déjà souligné, ne s'appliquent pas de manière aussi pertinente pour l'Antiquité qu'aujourd'hui. En témoigne les divers adjectifs aux sens variés utilisés pour qualifier des espaces que nous qualifierions aujourd'hui sans hésiter de privé : *domesticus*¹⁷⁰, *haud promiscus*¹⁷¹, *peculiare*¹⁷². On estime cependant que tous les épisodes que nous avons recensés, en dehors des passages de Sénèque et Juvénal que nous venons de citer, concernent des performances publiques au sens où elles avaient lieu devant un public important qui n'était pas composé uniquement de membres de l'aristocratie. En effet, il existe des nuances dans la publicité des spectacles sur lesquelles jouent certains empereurs et sans doute certains aristocrates pour se produire. Marc Aurèle, dans sa lettre à Fronton, ainsi que Suétone, à propos des spectacles de Domitien, utilisent le terme *Albanum* pour désigner le lieu où se déroulèrent les fêtes des Quinquatries à l'occasion desquelles Acilius Glabrio combattit comme chasseur¹⁷³. Ce terme désigne la demeure de l'empereur à Albe. Ces spectacles ont donc à la fois une dimension publique puisqu'ils sont officiels, et célébrés chaque année en l'honneur de Minerve, et une dimension privée puisqu'ils ont lieu dans la propriété privée de l'empereur. Cependant, Fronton est parfaitement explicite à propos de l'audience : Acilius Glabrio se produisit *populo Romano spectante*. On renvoie ici à la réflexion que nous avons menée dans le chapitre précédent sur les différents degrés de publicité des performances sur lesquels joue Néron afin de présenter ses exhibitions et celles des élites comme acceptable. Ce jeu est rendu possible par l'existence de nuances importantes que comportent les notions de « public » et de « privé » dans les représentations romaines, alors qu'elles sont pour nous relativement bien délimitées.

Ainsi, les *Iuuenalia* de Néron, parce qu'ils ont lieu dans des espaces privés

169 JUV., VI, 251.

170 TAC., *An.*, XV, 39, 3.

171 TAC., *An.*, XV, 33, 1.

172 PLIN., XXXVII, 19.

173 FRONT., *Ep.*, V, 23 ; SUET., *Dom.*, 4, 11.

appartenant à l'empereur, et les spectacles organisés par ce dernier pour les funérailles d'Agrippine, par leur dimension funéraire et aristocratique, ont également une dimension privée. Cependant, la présence du public constitue le critère essentiel qui nous permet de considérer ces spectacles comme des spectacles publics au sens moderne du terme, c'est-à-dire visibles par le plus grand nombre. On peut évidemment discuter de l'ampleur du public présent lors de ces performances mais, outre qu'il est impossible d'établir la moindre estimation¹⁷⁴, les auteurs insistent sur le déshonneur induit notamment par la publicité de ces comportements déshonorants. Ainsi, Dion Cassius évoque à propos des funérailles d'Agrippine le peuple de l'empire romain tout entier réagissant au déshonneur des plus grandes familles romaines¹⁷⁵. Il parle également, à propos des *Iuuenalia*, de l'intervention du peuple (*δημος*) qui aurait demandé à Néron de faire ôter leurs masques aux aristocrates se produisant dans les spectacles, ce qui aurait renforcé leur humiliation¹⁷⁶. Il est difficile de dire si ces spectacles furent considérés comme des « spectacles publics » par le préteur et les professionnels du droit romain. Il est probable que l'action de Néron pour les présenter comme des spectacles privés ait permis de créer les conditions d'une exception à l'infamie. Mais pour les auteurs anciens qui nous ont rapporté ces épisodes, la nuance importe peu et l'infamie sociale, sinon juridique, était réelle.

À bien y regarder, le texte d'Ulpien rapportant les propos de Labeo dans le but de préciser la nature de la *scaena* semble bien prendre en compte ces différentes nuances de l'opposition public/privé :

*Ait praetor: "Qui in scaenam prodierit, infamis est". Scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posita sit in publico privatove vel in vico, quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur.*¹⁷⁷

Il convient de reprendre le sens précis de ce passage. D'après Labeo, à ce que dit Ulpien, la *scaena* serait un lieu situé dans « n'importe quel endroit » (*quolibet loco*) où, « dans le but de faire des jeux » (*ludorum faciendorum causa*), il est possible de se « tenir debout et de bouger pour se donner en spectacle » (*consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus*). Cette première partie introduit déjà, par les termes *spectaculum* et *ludi*, plusieurs critères permettant de définir la performance infamante. Le terme *spectaculum* insiste sur la

174 On peut cependant rappeler le passage de Pline l'Ancien qui évoque la contenance d'un théâtre, vraisemblablement utilisé par Néron à cette occasion, et semble estimer qu'elle n'était pas négligeable (PLIN., XXXVII, 19).

175 DION CASS., LXI, 17, 4-5.

176 DION CASS., LXI, 19, 3.

177 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

dimension visuelle de la performance et sur le regard du public auquel elle s'offre, sans nécessairement présumer de l'étendue de ce public¹⁷⁸. Le terme *ludi* met en évidence l'objectif de divertissement mais peut également faire référence au contexte précis des célébrations publiques. Si *ludi* est compris dans ce sens, relativement fréquent¹⁷⁹, alors la performance infamante est bien celle qui se déroule, quel que soit le lieu, dans le contexte de jeux publics et non dans le contexte d'un divertissement aristocratique privé.

Il est ensuite précisé que ce lieu peut se trouver *in publico priuatoue*, c'est-à-dire dans un espace public ou privé, ou éventuellement dans une rue. La fin de la phrase ajoute cependant une restriction (*tamen*) : dans ce lieu (*loco*) doivent être admis comme spectateurs (*spectaculi causa admittantur*) « *passim homines* », c'est-à-dire vraisemblablement « tout le monde », sans distinction. Le terme *passim* rappelle ici l'expression *promisca scaena* utilisée par Tacite pour évoquer le désir de Néron de se produire sur une « scène publique », c'est-à-dire où le public ne serait pas restreint, en opposition notamment aux *Iuuenalia*¹⁸⁰. Si notre interprétation de ce passage est bonne, l'infamie n'est pas tant fondée par le lieu, mais par la présence du public. Le commentaire d'Ulpian et Labeo révèle bien la complexité des notions de « public » et de « privé » dans l'Antiquité et la nécessité d'en préciser le sens. Le fait d'organiser des spectacles dans des « espaces privés », comme le palais impérial à Albe ou les jardins de Néron, n'exempte pas les individus qui s'y produisent de l'infamie à partir du moment où ces spectacles sont ouverts au public. Néanmoins, on imagine qu'il était possible pour ces empereurs de jouer sur cette définition de *scaena* en limitant le public des spectacles, comme le fit manifestement Néron¹⁸¹, afin d'exempter les participants de l'infamie.

B) Nature de la performance

Il convient à présent de tenter de comprendre dans quels types de spectacles se produisaient ces individus. À propos des spectacles de Néron en l'honneur d'Agrippine, Dion Cassius décrit longuement les différentes pratiques spectaculaires auxquelles s'adonnèrent les membres des deux ordres. Sa description semble couvrir l'ensemble des performances qui composent les spectacles romains, des *ludi scaenici* aux *ludi circenses* en passant par les *munera* et les *uenationes* :

178 Notons cependant que le terme *spectaculum* désigne fréquemment les spectacles publics (LIV., II, 36, 1) et parfois même le public de ces spectacles (CIC., *Sest.*, 124).

179 Voir chapitre 1, lexique « *Ludi* ».

180 TAC., XV, 33, 1, 2.

181 Tacite affirme en effet que Néron jugeait le public des *Iuuenalia* trop limité (TAC., *An.*, XV, 33, 1).

Ὅτι καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιώματος ἐς τὴν ὄρχηστραν καὶ ἐς τὸν ἵππόδρομον τό τε θέατρον τὸ κνηγετικὸν ἐσῆλθον ὥσπερ οἱ ἀτιμότατοι, καὶ ἠῤῥησάν τινες αὐτῶν καὶ ὠρχήσαντο τραγωδίας τε καὶ κωμωδίας ὑπεκρίναντο καὶ ἐκιθαρώδησαν, ἵππους τε ἤλασαν καὶ θηρία ἀπέκτειναν καὶ ἐμονομάχησαν.

« Des hommes et des femmes, non seulement de l'ordre équestre, mais aussi de l'ordre sénatorial, se produisirent sur la scène, dans le cirque, dans l'amphithéâtre, comme des hommes de la plus basse condition ; plusieurs d'entre eux se firent entendre sur la flûte, dansèrent, représentèrent des tragédies et des comédies, jouèrent de la lyre, conduisirent des chevaux, tuèrent des bêtes et se battirent comme gladiateurs. »¹⁸²

À l'occasion de ces jeux tout à fait exceptionnels, les membres des ordres supérieurs semblent s'être produits dans tous les types de performances spectaculaires romaines. Cependant, comme on l'a vu, les spectacles de Néron sont exceptionnels tant par le contexte mis en œuvre par l'empereur que par le nombre et la « qualité » des individus issus des ordres supérieurs qui s'y produisirent. Un passage de Suétone semble au contraire opérer une distinction que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la documentation entre les types de jeux dans lesquels se produisaient les membres de l'ordre équestre et ceux dans lesquels se produisaient les membres de l'ordre sénatorial :

In Circo aurigas cursoresque et confectores ferarum, et nonnumquam ex nobilissima iuuentute, produxit. [...] Ad scaenicas quoque et gladiatorias operas et equitibus Romanis aliquando usus est, uerum prius quam senatus consulto interdiceretur.

« Dans le cirque il produisit des conducteurs de chars, des coureurs, des bestiaires, quelquefois même recrutés parmi les jeunes gens les plus nobles. [...] Il fit quelquefois aussi participer même des chevaliers romains aux représentations théâtrales et aux combats de gladiateurs, tant qu'un sénatus-consulte ne l'eût pas interdit. »¹⁸³

Cette distinction opérée selon Suétone par Auguste fait par ailleurs directement écho à une autre anecdote de l'auteur à propos de Caligula, qui aurait accusé l'ordre équestre d'une « passion continuelle pour la scène et l'arène » (*equestrem ordinem ut scaenae harenaeque deuotum assidue proscidit*)¹⁸⁴. Cette remarque renforce l'idée d'un investissement spécifique de l'ordre équestre dans certains types de spectacles, à savoir les spectacles du théâtre et de l'arène. Un recensement exhaustif des références aux exhibitions des membres des ordres équestre et sénatorial dans chacun des types de spectacles est nécessaire afin de vérifier cette éventuelle distinction dans la nature des exhibitions des membres de l'ordre équestre et des membres de l'ordre sénatorial. Le premier tableau énumère toutes les exhibitions de membres des ordres supérieurs au théâtre, en distinguant, s'il y a lieu, celles qui concernent uniquement les membres de l'ordre équestre et celles qui concernent uniquement les membres de l'ordre

182 DION CASS., LXI, 17, 3.

183 SUET., *Aug.*, 43, 4 ; 8.

184 SUET., *Cal.*, 30, 5.

sénatorial. Pour chaque épisode, les sources sont indiquées et on a surligné les épisodes qui concernent également des femmes¹⁸⁵, comme sur le tableau de synthèse général.

Exhibition des membres des ordres supérieurs au théâtre	
Membres de l'ordre équestre	Membres de l'ordre sénatorial
Triomphe de César 46 av. J.-C. : Laberius (SUET., <i>Iul.</i> , 39, 3 ; CIC., <i>Fam.</i> , XII, 18, 2 ; SEN., <i>Contr.</i> , VII, 3, 9 ; SEN., <i>Ir.</i> , II, 11, 3 ; GELL., VIII, 15 ; XVII, 14, 1-2 ; MACR., <i>Sat.</i> , II, 3, 10 ; 7 ; VII, 3, 8	
Édilité de Marcellus 28 av. J.-C. (DION CASS., LIII, 31, 2-3)	
Des pratiques récurrentes motivent l'adoption d'un interdit en 22 av. J.-C. (LIV, 2, 3-5)	
Consulat de L. Domitius Ahenobarbus 16 av. J.-C. (SUET., <i>Ner.</i> , IV, 2-3)	
Jeux de Pylade 2 av. J.-C. (DION CASS., LV, 10, 11-12)	
Des individus sont sanctionnés sous Tibère (SUET., <i>Tib.</i> , 35, 3)	
Des individus qui s'exhibaient sous Caligula sont exhibés une dernière fois sous Claude en 41 ap. J.-C. (DION CASS., LX, 7)	
Funérailles d'Agrippine 59 p. J.-C. (DION CASS., LXI, 17)	
<i>Iuuenalia</i> 59 ap. J.-C. (DION CASS., LXI, 19 ; TAC., <i>An.</i> , XIV, 15 ; SUET., <i>Ner.</i> , XI, 1)	
Des pratiques récurrentes motivent l'adoption d'une législation renforcée par Vitellius (DION CASS., LXXV, 6)	
	Exhibition de Caecilius sous Domitien (DION CASS., LXVII, 13 ; SUET., <i>Dom.</i> , 8, 4).
	Exhibition d'un consulaire en 197 ap. J.-C. (DION CASS., LXXV, 8, 1-3).

On constate que jusqu'au règne de Tibère, il n'est fait aucune mention d'une éventuelle exhibition de membres de l'ordre sénatorial au théâtre, alors qu'on recense quatre références précises à des exhibitions de chevaliers ainsi qu'une cinquième référence plus vague introduisant l'interdit qui fut adopté en 22 av. J.-C. Cet interdit s'applique aussi bien aux sénateurs qu'aux chevaliers mais Dion Cassius mentionne uniquement l'exhibition de chevaliers et de « femmes illustres » pour justifier l'adoption de ce nouvel interdit. Sous Tibère, cependant, il est bien question de l'exhibition au théâtre de jeunes gens issus des deux ordres (*ex iuuentute utriusque ordinis*) sans qu'aucun épisode précis ne soit mentionné. Sous Claude, la seule exhibition de membres des ordres supérieurs au théâtre concerne encore une fois uniquement des membres de l'ordre équestre et des « femmes illustres ». En revanche, sous Néron, deux épisodes exceptionnels sont l'occasion d'une exhibition conjointe des membres des ordres équestre et sénatorial au théâtre, les funérailles d'Agrippine et les *Iuuenalia*. Étonnamment, après le règne de Néron, les deux seules références explicites à une

185 Rappelons que dans les cas où des femmes sont mentionnées, il est difficile de déterminer si elles appartenaient à l'ordre équestre ou à l'ordre sénatorial.

exhibition des élites au théâtre concernent des sénateurs, avec l'expulsion du Sénat d'un certain Caecilius sous Domitien et l'exhibition d'un consulaire sous Septime Sévère. Il faut ajouter à ce recensement les références très imprécises de Juvénal et de Sénèque à l'exhibition, au théâtre, d'individus qui semblent indéniablement issus de l'aristocratie sénatoriale¹⁸⁶. Ces deux occurrences sont cependant aux marges de notre réflexion car Juvénal parle vraisemblablement des exhibitions qui eurent lieu sous Néron et qui sont évoquées par d'autres auteurs et Sénèque mentionne des pratiques privées.

Au théâtre, les exhibitions de membres de l'ordre équestre sont donc plus fréquentes que les exhibitions de membres de l'ordre sénatorial, en particulier au début de la période étudiée. Il faut rappeler, par ailleurs, que les auteurs anciens ont vraisemblablement plus systématiquement pris en compte les exhibitions des membres de l'ordre sénatorial que de celles des membres de l'ordre équestre car les premières étaient plus scandaleuses. Les deux dernières exhibitions mentionnées concernent à chaque fois un individu isolé, ce qui renforce l'idée que ces exhibitions étaient assez rares et ne passaient pas inaperçues, tandis qu'il est possible d'imaginer que les exhibitions de membres de l'ordre équestre se soient banalisées. L'écart s'accroît lorsque l'on considère les exhibitions des membres des ordres supérieurs dans les combats de gladiateurs.

Exhibition des membres des ordres supérieurs dans des combats de gladiateurs	
Membres de l'ordre équestre	Membres de l'ordre sénatorial
Triomphe de César 46 av. J.-C. (DION CASS., XLIII, 23, 5 ; SUET., <i>Iul.</i> , 39, 2)	
	Consécration du temple du <i>Diuus Iulius</i> 29 av. J.-C. : Q. Vitellius (DION CASS., LI, 22, 4)
Jeux en l'honneur de Germanicus 8 ap. J.-C. (DION CASS., LV, 33, 4)	
Levée de l'interdit en 11 ap. J.-C. (DION CASS., LVI, 25, 7-8)	
Jeux de Drusus 15 ap. J.-C. (DION CASS., LVII, 14, 3)	
Des individus sont sanctionnés sous Tibère (SUET., <i>Tib.</i> , 35, 3)	
Évocation générale du phénomène sous Caligula (DION CASS., LIX, 8, 3 ; 10)	
Exhibition collective en 55 ap. J.-C. (DION CASS., LXI, 9, 1 ; TAC., <i>An.</i> , XIV, 14, 4)	
Funérailles d'Agrippine 59 ap. J.-C. (DION CASS., LXI, 17 ; SUET., <i>Ner.</i> , 12, 3)	
	<i>Munus</i> de 63 ap. J.-C. (TAC., <i>An.</i> , XV, 32)
Évocation générale du phénomène sous Vitellius (DION CASS., LXV, 6 ; TAC., <i>Hist.</i> , II, 62, 2)	

186 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; JUV., VIII, 183, 210.

On constate tout d'abord, ce qui n'est guère surprenant, que les exhibitions de femmes sont beaucoup moins fréquentes qu'au théâtre. On a en effet montré à propos des professionnelles des spectacles que les femmes étaient bien plus nombreuses parmi les professionnels du théâtre que parmi les professionnels de l'arène, même si ce type de professions ne leur était pas fermé¹⁸⁷. Seuls trois épisodes précis d'exhibitions de membres de l'ordre sénatorial dans des combats de gladiateur sont attestés dans les sources. Il s'agit de l'exhibition du sénateur Q. Vitellius en 28 av. J.-C. et de deux exhibitions collectives sous Néron, les funérailles d'Agrippine et un *munus* exceptionnel en 63 ap. J.-C. Précisons que la description des funérailles d'Agrippine par Dion Cassius est telle qu'il est impossible de déterminer si des membres de l'ordre sénatorial se produisirent dans tous les types de spectacles. En effet, Dion Cassius affirme, d'une part, que des hommes et des femmes des deux ordres se produisirent dans ces jeux et, d'autre part, que tous les types de spectacles furent représentés sans préciser si les membres des deux ordres se produisirent effectivement dans tous les types de performances. Cependant, Suétone évoque bien l'exhibition de quatre-cents sénateurs et de six-cents chevaliers sous Néron, probablement dans les *Ludi Maximi* que l'on a identifiés aux funérailles d'Agrippine¹⁸⁸. Les jeunes gens issus de l'ordre sénatorial qui furent exilés sous Tibère sont selon Tacite accusés de se produire au théâtre ou dans l'arène. Enfin, Dion Cassius évoque un interdit de Vitellius qui concerne l'exhibition des sénateurs et des chevaliers au théâtre et comme gladiateurs.

Les remarques de Juvénal et Sénèque à propos des exhibitions au théâtre s'appliquent également pour les exhibitions en tant que gladiateurs. Juvénal évoque en effet l'exhibition comme gladiateur, sous Néron, d'un certain Gracchus, issu de l'aristocratie sénatoriale, et Sénèque parle aussi du phénomène de manière très générale. Il est probable que ces deux évocations fassent référence aux funérailles d'Agrippine ou au *munus* de 63 ap. J.-C. Les références précises à des exhibitions de chevaliers comme gladiateurs s'élèvent au nombre de sept. Les exhibitions des membres de l'ordre équestre dans l'arène comme au théâtre semblent donc effectivement plus fréquentes que celles des membres de l'ordre sénatorial. Cela n'est pas très surprenant puisqu'on a dit que les exhibitions des membres de l'ordre équestre, en général, étaient vraisemblablement plus régulières que celle des membres de l'ordre sénatorial. La comparaison avec les exhibitions au cirque est donc nécessaire. Le tableau relatif aux exhibitions des membres des ordres supérieurs dans le cirque est particulièrement démonstratif.

187 Voir chapitre 1, I, B « Le dossier des femmes gladiatrices ».

188 Voir chapitre 4, VI, D « La synthèse de Suétone ».

Exhibition des membres des ordres supérieurs dans les courses du cirque	
Membres de l'ordre équestre	Membres de l'ordre sénatorial
	Jeux Troyens de Sylla en 81 av. J.-C. (PLUT., <i>Ca. Min.</i> , 3)
	Triomphe de César en 46 av. J.-C. : Jeux Troyens et <u>course de chars</u> (DION CASS., XLIII, 23, 6 ; SUET., <i>Iul.</i> , 39, 4)
	Jeux Apollinaires d'Agrippa en 40 av. J.-C. : Jeux Troyens (DION CASS., XLVIII, 20, 2)
	Édilité d'Agrippa en 33 av. J.-C. : Jeux Troyens (DION CASS., XLIX, 43)
	Consécration du temple du <i>Divus Iulius</i> en 29 av. J.-C. : Jeux Troyens et <u>courses variées</u> (DION CASS., LI, 22, 4)
	Victoire d'Actium en 28 av. J.-C. : <u>Jeux Troyens enfants et adultes</u> (DION CASS., LIII, 1, 4)
	Dédicace du théâtre de théâtre de Marcellus en 13 av. J.-C. : Jeux Troyens (DION CASS., LIV, 26, 1-2)
	Dédicace du temple de Mars en 2 av. J.-C. : Jeux Troyens (DION CASS., LV, 10, 6-8)
	Dédicace du temple d'Auguste en 37 ap. J.-C. : Jeux Troyens (DION CASS., LIX, 7)
	Pratiques récurrentes sous Caligula : Jeux Troyens et <u>courses de chars</u> (SUET., <i>Cal.</i> , 18, 5)
	« Jeux Séculaires » de Claude en 47 ap. J.-C. : Jeux Troyens (TAC., <i>An.</i> , XI, 11)
	<u>Funérailles d'Agrippine en 59 ap. J.-C. (DION CASS., LXI, 17)</u>

Les épisodes recensés dans ce tableau concernent principalement des exhibitions d'enfants de l'ordre sénatorial dans des Jeux Troyens. Ces jeux, comme on le verra, avaient vraisemblablement une signification distincte de la plupart des spectacles, c'est pourquoi on a souligné, pour les rendre visibles, les épisodes relatifs à l'exhibition d'adultes dans des courses de char. Les sources mentionnent donc l'exhibition de membre de l'ordre sénatorial dans des *ludi circensis*, hors Jeux Troyens, à cinq reprises, alors qu'il n'est fait aucune mention d'une éventuelle participation des chevaliers à ce type de spectacles en dehors des funérailles d'Agrippine pour lesquelles, on l'a déjà dit, il est difficile de déterminer quels individus se produisirent exactement dans quel type de jeux. On recense par ailleurs onze références à l'exhibition de jeunes nobles dans des Jeux Troyens. Quels que soient la signification et les enjeux de ces Jeux Troyens, les performances du cirque semblent donc indéniablement privilégiées par les membres de l'ordre sénatorial pour s'exhiber dans les spectacles.

Il convient de remarquer ici que les exhibitions de membres de l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial dans le cirque ne font l'objet d'aucun interdit connu. À propos des interdits

de 38 et 22 av. J.-C., Dion Cassius ne mentionne que la gladiature et le théâtre¹⁸⁹. Les lacunes du sénatus-consulte de Larinum ont pu laisser planer le doute sur les activités prohibées aux membres des ordres supérieurs dans ce texte, mais les spécialistes s'accordent désormais pour estimer qu'il s'agissait probablement essentiellement de l'exhibition sur scène et dans l'arène comme gladiateur et peut-être comme chasseur¹⁹⁰. Aucune mention en tout cas n'est faite des courses du cirque. Le même constat s'impose pour la législation vitellienne évoquée par Dion Cassius et Tacite¹⁹¹. Par ailleurs, l'infamie des auriges n'est pas aussi consensuelle que celle des acteurs et a fait l'objet de nombreuses discussions¹⁹². Le fait de se produire dans les courses du cirque n'apparaît pas clairement dans la documentation juridique. Le débat repose sur l'emploi de l'expression *qui artem ludicram facit* qui apparaît à plusieurs reprises dans les sources juridiques relatives à l'infamie¹⁹³. Horsmann pense que, puisque le terme *ludi* désigne aussi bien les jeux du cirque que le théâtre, l'expression se rapporte aussi bien aux acteurs qu'aux auriges. La précision *in scaenam* qui apparaît parfois dans les textes juridiques semble cependant évoquer le théâtre. Alors que Horsmann s'appuie sur le commentaire d'Ulpien qui définit la scène comme n'importe quel lieu mis en place *ludorum faciendorum causa*¹⁹⁴ pour affirmer que le mot pouvait également avoir le cirque comme signification, Leppin, et d'autres avant lui, affirme au contraire que la précision *scaena* permet de préciser que l'on parle des artistes de la scène théâtrale et non des auriges¹⁹⁵. Dans ce cas, les auriges seraient concernés uniquement par certaines clauses infamantes. Clément Bur introduit lui une dimension diachronique : les auriges seraient devenus progressivement infâmes sous l'Empire, ce qui expliquerait à la fois l'évolution de l'expression employée dans les textes juridiques et le fait que Tertullien considère les auriges comme aussi indignes que les comédiens¹⁹⁶. Cela pourrait justifier également la fréquence des exhibitions de membres de l'ordre sénatorial dans ce type de performances, en particulier sous Auguste.

L'écart entre les proportions de membres de l'ordre équestre et de membres de l'ordre sénatorial se produisant au théâtre et comme gladiateurs d'une part, et au cirque d'autre part pourrait s'expliquer par un choix des membres de l'ordre sénatorial de se produire de

189 DION CASS., XLVIII, 43, 3 ; LIV, 2, 5.

190 Voir chapitre 4, « Les activités condamnées par le sénatus-consulte et la notion auctoramentum ».

191 TAC., *An.*, II, 62, 2 ; DION CASS., LXV, 6.

192 Les spécialistes ont longtemps estimé que les auriges n'étaient pas concernés par l'infamie (EDWARDS 1997, 75 ; SPRUIT 1971), mais l'ouvrage de G. Horsmann sur la condition sociale et juridique des auriges a ouvert le débat et on tend désormais à considérer que ces derniers étaient également concernés par l'infamie (HORSMANN 1998, 11-13 ; 42-77 ; NELIS-CLEMENT 2002, 276).

193 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44 ; ULP., 2, *adult.*, D., 48, 2, 4 ; MACER, 1, *Iudic. publ.*, D., 5, 25.

194 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

195 LEPPIN 1992, 77.

196 TERT., *Spect.*, 22, 2-3 ; BUR 2013, 727.

manière privilégiée au cirque en raison d'une moins grande indignité de ces performances publiques. Le phénomène ne se vérifie pas, cependant, pour les chasses qui étaient associées sous Auguste aux *ludi circenses* car elles se déroulaient dans le cirque mais qui deviennent progressivement un complément des *munera*, ce qui affecte sans doute leur réputation¹⁹⁷.

Exhibition des membres des ordres supérieurs dans des chasses	
Membres de l'ordre équestre	Membres de l'ordre sénatorial
Jeux Apollinaires d'Agrippa en 40 av. J.-C. (DION CASS., XLVIII, 33, 4)	
Funérailles d'Agrippine en 59 ap. J.-C. (DION CASS., LXI, 17)	
	Acilius Glabrio, 95 ap. J.-C. (FRONT., <i>Ep.</i> , V, 22-23 ; JUV., IV, 94-102 ; DION CASS., LXVII, 14, 1-3)

En dehors des funérailles d'Agrippine, on ne connaît qu'un seul épisode de chasse pour des chevaliers, en 40 av. J.-C., et un seul cas de sénateur s'étant produit dans une chasse, Acilius Glabrio. La réaction de Marc Aurèle à propos de cette anecdote¹⁹⁸ est révélatrice du scandale que représente une telle exhibition pour un sénateur et semble confirmer l'idée que la mauvaise réputation des performances de ce type ait pu se renforcer à mesure qu'elles étaient associées aux combats de gladiateurs. L'éventuelle tolérance vis-à-vis des exhibitions de sénateurs au cirque amène à présent à faire un point sur les Jeux Troyens, qui semblent constituer une véritable exception au sein du phénomène étudié.

C) Jeux Troyens et jeux de la jeunesse.

Une performance présentant des caractéristiques communes apparaît à plusieurs reprises dans la documentation relative à l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles¹⁹⁹. Cette performance est toujours présentée comme une course hippique et qualifiée par une expression faisant référence à ses origines troyennes proclamées : *Tpoία*²⁰⁰, *Troiae lusus*²⁰¹, *Troiae decursio*²⁰², *ludicrum Troiae*²⁰³, *Troia*²⁰⁴. L'origine troyenne de ces jeux est également longuement décrite par Virgile dans l'*Énéide*²⁰⁵. L'autre particularité de ces

197 Voir chapitre 1, lexique, article « *Munera* ».

198 FRONT., *Ep.*, V, 23.

199 On rappelle uniquement ici les titres les plus importants de la bibliographie sur le sujet : HERRMANN 1939 ; NERAUDAU 1979, 227-237 ; BINDER 1985 ; SCHEID – SVENBRO 2003 (1994), 40-49.

200 PLUT., *Ca. Min.*, 3 ; DION CASS., XLIII, 23, 6 ; XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43, 3 ; LI, 22, 4 ; LIV, 26, 1 ; LV, 10, 6 ; LIX, 7, 4.

201 SUET., *Aug.*, 43, 5 ; *Cl.*, 21, 7.

202 SUET., *Cal.*, 18, 5.

203 TAC., *An.*, XI, 11, 2.

204 SUET., *Iul.*, 39, 2 ; *Ner.*, 7.

205 VIRG., V, 545-603.

jeux est qu'ils semblent réservés aux enfants de la noblesse romaine, qualifiés par différentes expressions : *εὐγενῆς παῖς*²⁰⁶, *βουλευτῆς παῖς*²⁰⁷, *εὐπατρίδης παῖς*²⁰⁸, *οἱ παῖδες οἱ εὐπατρίδαι*²⁰⁹, *οἱ παῖδες οἱ πρῶτοι*²¹⁰, *οἷ τε εὐγενέστατοι παῖδες*²¹¹, *pueri nobiles*²¹². Les enfants participants à ces courses semblent être issus des grandes familles sénatoriales, comme l'indique l'expression *βουλευτῆς παῖς*, et non nécessairement des familles patriciennes, comme pourrait le laisser entendre l'adjectif *εὐπατρίδης* employé plusieurs fois par Dion Cassius, car Caton par exemple était issu d'une famille plébéienne de même que le petit-fils d'Asinius Pollion²¹³.

Bien que Virgile fasse remonter la tradition de cette course à Énée et Ascagne²¹⁴, nous n'en trouvons aucune trace dans la documentation avant l'époque de Sylla²¹⁵. Elle est ensuite bien attestée sous César²¹⁶ puis Auguste²¹⁷ et jusqu'à Claude²¹⁸. Les Jeux Troyens n'apparaissent plus ensuite dans la documentation avant le règne de Septime Sévère²¹⁹. La dimension étiologique du récit de Virgile a été étudiée par Binder²²⁰. Il paraît à la fois difficile et vain de tenter d'établir les origines de ces jeux qui ne peuvent évidemment pas être recherchées dans la réalité historique de Troie. À propos des jeux d'Auguste et de Claude, Suétone et Dion Cassius parlent tous deux d'une tradition ancienne²²¹ et Sylla ne semble pas être l'initiateur de cette tradition dans le récit de Plutarque²²². Faute de sources, il est difficile de savoir à quand remonte cette tradition, le moment important semble être le renouveau suscité par Auguste, dans la mesure où on dénombre au moins six éditions de ces jeux entre le deuxième triumvirat et la mort d'Auguste, toujours organisés par un proche de ce dernier. Dans ce contexte, le récit de Virgile prend toute son importance puisqu'il s'agit de fonder dans les origines troyennes de Rome une pratique qui, si elle n'était pas complètement nouvelle, prend toute son importance sous Auguste.

206 PLUT., *Ca. Min.*, 3 ; DION CASS., XLVIII, 20, 2 ; LIII, 1, 4 ; LIX, 7, 4.

207 DION CASS., XLIX, 43, 3.

208 DION CASS., LI, 22, 4.

209 DION CASS., XLIII, 23, 5 ; LIV, 26, 1.

210 DION CASS., LV, 10, 6.

211 DION CASS., LIX, 7, 1.

212 TAC., *An.*, XI, 11.

213 NERAUDAU 1979, 229.

214 VIRG., *En.*, V, 595-603.

215 PLUT., *Ca. Min.*, 3.

216 SUET., *Iul.*, 39, 2 ; DION CASS., XLIII, 23, 5.

217 SUET., *Aug.*, 43, 5 ; DION CASS., XLVIII, 20, 2 ; XLIX, 43, 3 ; LI, 22, 4 ; LIV, 26, 1 ; LV, 10, 6.

218 SUET., *Cl.*, 21, 7.

219 AE, 1932, 70 ; CUMONT 1932, 123.

220 BINDER 1985.

221 Dion Cassius, à propos des Jeux Troyens de César, utilise l'expression « *κατὰ τὸ ἀρχαῖον* » (DION CASS., XLIII, 23, 5), qui signifie littéralement « selon la façon de faire des anciens », et Suétone, à propos de ceux d'Auguste, parle des « *prisci moris* », « les usages d'autrefois » (SUET., *Aug.*, 43, 5).

222 PLUT., *Ca. Min.*, 3.

L'étude la plus récente de ces jeux est, à notre connaissance, celle proposée par John Scheid et Jesper Svenbro dans leur ouvrage de 1994, *Le métier de Zeus*²²³. Dans cet ouvrage consacré à la symbolique politique du tissage dans les rites gréco-romains, les deux auteurs consacrent un chapitre au *lusus troiae* et plus particulièrement à la description que fait Virgile de ces jeux, utilisant notamment des verbes qui semblent faire écho à cette symbolique du tissage²²⁴. Scheid et Svenbro, rejetant l'étymologie *truia* proposée par de nombreux commentateurs et s'appuyant sur les glossaires latins, estiment même que l'expression *lusus Troiae* signifiait à l'origine le « jeu de trame », ce qui faisait référence à la symbolique politique du tissage qu'ils étudient, et qu'elle fut « re-sémantisée » en « jeu de Troie » sous Auguste²²⁵.

Cette interprétation est sans doute audacieuse mais, quelle que soit sa pertinence, elle a le mérite de mettre en avant la dimension fondamentalement politique de ces jeux. Pour Scheid et Svenbro, la participation des élites de la société romaine à ce « jeu de la trame » représente l'unité des membres de la cité qui, malgré leurs oppositions, acceptent de faire corps. La symbolique est d'autant plus forte que ces jeux voient le jour en pleine période de guerre civile, d'abord sous Sylla, puis pendant le triumvirat et enfin sous Auguste. Les grandes familles dont les enfants participent à ces jeux manifestent ainsi leur adhésion à un homme politique ou à un régime. Cela apparaît encore plus nettement lorsque les héritiers du trône participent à ces jeux et prennent vraisemblablement la tête d'une des troupes de jeunes gens. Dès Sylla, l'importance politique de la performance transparaît clairement lorsque les enfants refusent d'être dirigés par le beau-fils du dictateur et exigent Caton comme chef. Le soutien des élites au dictateur ne semble pas acquis ici mais négocié. La dimension politique de ces jeux est renforcée par une anecdote rapportée par Tacite, selon laquelle le grand succès que reçut le jeune Lucius Domitius, futur Néron, lorsqu'il se produisit dans les Jeux Troyens face au fils de Claude, Germanicus, fut interprété par les contemporains comme un présage en faveur du futur empereur alors que celui-ci n'avait pas encore été adopté par Claude²²⁶.

L'intérêt de ces performances pour l'empereur est donc évident. Là où nous nous écartons de l'interprétation de Scheid et Svenbro, c'est dans l'interprétation des enjeux que représentent ces jeux pour les élites. Les deux auteurs estiment notamment que les grandes familles aristocratiques étaient prises au piège, contraintes de participer à cette cérémonie de

223 SCHEID – SVENBRO 2003 (1994).

224 SCHEID – SVENBRO 2003 (1994), 41.

225 SCHEID – SVENBRO 2003 (1994), 42.

226 TAC., *An.*, XI, 11.

consentement et de réconciliation avec leur ennemis de la vieille, simplement parce qu'Auguste leur présentait ces jeux comme une tradition ancienne qui les mettrait en valeur, comme si ces familles étaient essentiellement motivées par la crainte d'une entorse au *mos maiorum*²²⁷. Le critère que constitue l'honneur de la *gens* n'apparaît qu'ensuite dans leur analyse. De la même façon, il nous semble que Scheid et Svenbro balayent un peu trop rapidement l'interprétation que Suétone propose de ces jeux quant aux spectacles d'Auguste, la jugeant « elliptique », ce qui ne l'empêche pas de traduire une certaine réalité. Les deux auteurs le concèdent d'ailleurs finalement à demi-mot²²⁸. Les paroles de Suétone sont les suivantes :

Sed et Troiae lusum edidit frequentissime maiorum minorumque puerorum, prisci decorique moris existimans clarae stirpis indolem sic notescere.

« En outre, il fit très souvent donner des Jeux Troyens par des enfants de deux âges différents, car c'était, à son avis, un noble usage d'autrefois que de mettre ainsi en lumière la valeur d'une lignée illustre. »²²⁹

John Scheid et Jesper Svenbro affirment que la remarque de Suétone induit que les Jeux Troyens ont été institués dans le but de former des jeunes guerriers. Mais ce n'est absolument pas ce que dit Suétone. Il se limite à déclarer qu'Auguste souhaitait trouver dans ces jeux l'occasion de « faire connaître (*notescere*) la valeur (*indolem*) des grandes familles (*clarae stirpis*) ». Il ne s'agit donc pas de les préparer à une guerre future, mais de rappeler au peuple romain que ces familles se sont autrefois illustrées par leur valeur militaire, ce qui justifie leur supériorité sociale. Au risque d'empiéter sur la troisième partie de ce chapitre, il nous semble que l'intérêt des grandes familles aristocratiques qui produisaient leurs enfants dans ces exhibitions était loin d'être nul. Au contraire, Auguste ménage aux membres de l'aristocratie sénatoriale, à travers le *lusus Troiae*, une occasion d'accéder à cet outil extrêmement médiatique que sont les jeux qui ne serait pas soumise à l'infamie parce qu'elle relèverait d'une logique distincte, conforme au *mos maiorum* et valorisante pour les participants. Cette occasion permettrait à ces grandes familles de rappeler à l'ensemble de la société romaine les fondements de leur supériorité sociale.

Il était important de dire un mot de ces jeux car leur analyse s'insère, comme on le verra dans la troisième partie de ce chapitre, dans notre interprétation générale du phénomène d'exhibition des élites. On ne peut pas ne pas faire le lien ici entre le procédé mis en œuvre

227 SCHEID – SVENBRO 2003, 44-45.

228 SCHEID – SVENBRO 2003, 40.

229 SUET., *Aug.*, 43, 5.

par Auguste pour octroyer aux grandes familles aristocratiques un accès limité à cet espace hautement médiatique que sont les jeux d'une part et la création des *Iuuenalia* par Néron d'autre part ; Néron semble en effet construire avec les *Iuuenalia* un temps et un espace de représentation qui seraient sortis du temps et de l'espace traditionnel des *ludi* et ne seraient donc plus concernés par l'infamie afin de pouvoir s'y produire avec les élites²³⁰. Or, le nom choisi par Néron pour ces jeux exceptionnels, même s'il ne correspond pas du tout à l'âge réel des participants, renforce l'idée que la jeunesse peut être un argument en faveur d'une exemption de l'infamie.

Il convient ici de dire un mot de l'existence, dans certaines cités d'Italie, d'un *lusus Iuuenum* attesté essentiellement par des sources épigraphiques et dont la nature reste difficile à établir mais dans lesquels se produisaient peut-être les jeunes gens des cités sans que cela soit jugé dégradant²³¹. L'utilisation du terme *lusus* plutôt que *ludus*, pour les Jeux Troyens comme pour les jeux de la jeunesse, n'est pas anodin, selon Néraudau²³², et révèle sans doute la volonté de sortir ces performances spectaculaires du cadre spatio-temporel des *ludi* et d'en faire un spectacle à part à la signification distincte. On ne peut pas aller beaucoup plus loin faute de sources précises concernant ces jeux. On conclura en précisant les différents critères qui peuvent faire des Jeux Troyens une exception aristocratique au sein des jeux romains : la jeunesse des participants ; l'objectif de la performance qui viserait non pas à divertir le public mais à montrer la valeur de ces jeunes nobles et celle de toute leur lignée²³³ ; le lieu et la nature de la performance puisque, on l'a dit, les jeux du cirque semblent moins dépréciés que les jeux du théâtre et les combats de gladiateurs au moins au début de la période étudiée ; l'usage du terme *lusus* et la référence au *mos maiorum*.

D) Épisodes exceptionnels et pratiques récurrentes

Les exhibitions des élites rapportées par les sources et étudiées jusqu'à présent ont majoritairement lieu lors d'épisodes occasionnels qui devaient être rares. Elles concernent des individus dont le statut était le plus élevé, leur exhibition étant la plus exceptionnelle et la plus

230 Voir chapitre 4, VI, B « Les *Iuuenalia* de 59 ap. J.-C. ».

231 GREGORI 1989, 111 ; GINESTET 1991, 151-157. Pierre Ginestet (GINESTET 1991, 152 et 296) recense treize attestations de ces jeux dans dix cités italiennes et une dans une cité de Narbonnaise : Ostia (*CIL*, XIV, 409 ; 4616), Tusculum (*CIL*, XIV, 2592) ; Anagnina (*CIL*, X, 5928), Velitrae (*CIL*, X, 6555), Amiternum (*AE*, 1937, 119), Ameria (*CIL*, XI, 4371 ; 4386 ; 4395), Carsuale (*CIL*, XI, 4580), Aequa Sextiae (*CIL*, XII, 533). Trois attestations nous semblent incertaines : Reate (DION CASS., LXVI, 15), Spolète (*ILS*, 6635), Capena (*CIL*, XI, 3904).

232 NERAUDAU 1979, 227.

233 Un commentaire d'Ulpien à l'édit du Préteur (ULP., 4, *ad ad.*, D., 3, 1, 1, 6), laisse notamment entendre qu'un individu pouvait se produire dans une chasse sans être noté d'infamie s'il s'agissait de montrer sa valeur (*uirtutis ostendae causa*) et qu'il ne recevait donc pas de salaire.

scandaleuse. Cependant, certaines sources laissent également entendre que ces pratiques étaient relativement fréquentes, plus fréquentes que ce que les quelques épisodes recensés dans la documentation nous laissent entrevoir, et impliquaient sans doute des individus au statut moins remarquable. À cette première contradiction s'en ajoute une seconde, celle d'une politique impériale qui oscille, en particulier sous Auguste, entre un renforcement des interdits visant à proscrire les pratiques qui menacent l'honneur des ordres supérieurs d'une part et une certaine complaisance vis-à-vis de ces mêmes pratiques d'autre part. Ainsi, Dion Cassius évoque plusieurs lois adoptées sous Auguste pour interdire la scène et l'arène aux chevaliers et aux sénateurs²³⁴. Pourtant, le même auteur affirme qu'Auguste autorisa finalement les chevaliers à se produire comme gladiateurs en 11 av. J.-C.²³⁵.

Il convient sans doute de rappeler brièvement le raisonnement élaboré dans le chapitre précédent ayant montré que cette autorisation d'Auguste concernant les chevaliers ne consistait pas en la suppression permanente de l'interdiction mais en une levée temporaire et exceptionnelle de celle-ci. Tout d'abord, le sénatus-consulte de Larinum, daté de 15 av. J.-C., mentionne une législation antérieure, datée de 11 av. J.-C., visant à limiter les exhibitions des mineurs, ce qui semble indiquer que la tendance en 11 av. J.-C. était plutôt à limiter les exhibitions publiques d'individus respectables qu'à les encourager²³⁶. Par ailleurs, le sénatus-consulte de Larinum reprend cette législation mais évoque cependant d'éventuelles exceptions permises par l'empereur. Ainsi, des lignes 18 à 19, les auteurs du sénatus-consulte affirment qu'il ne faut pas permettre à un mineur ou une mineure de se produire sauf (*nisi*) si l'empereur est à l'origine de cette exhibition (*a diuo Augusto*). On en a conclu que le sénatus-consulte de 11 av. J.-C. s'inscrivait bien dans la continuité des mesures adoptées en 38 et 22 av. J.-C. puisqu'il renforçait le dispositif législatif visant à limiter l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles notamment en interdisant le recrutement des mineurs, mais qu'il prévoyait également la possibilité d'exceptions à ce dispositif. Ces exceptions décidées par l'empereur existaient vraisemblablement déjà puisque, malgré la législation de 22 av. J.-C., Auguste autorise vraisemblablement les exhibitions de chevaliers dans les jeux de Domitius Ahenobarbus en 16 av. J.-C. et dans ceux de Pylade en 2 av. J.-C.²³⁷. Elles sont cependant désormais inscrites dans la loi ce qui permet à l'empereur de normaliser ce type de pratiques et de s'en assurer le contrôle.

234 DION CASS., XLVIII, 43, 3 ; LIV, 2, 2-5.

235 DION CASS., LVI, 25, 7-8.

236 *AE*, 1978, 145.

237 SUET., *Ner.*, 4, 2-3 ; DION CASS., LV, 10, 11-12.

Auguste tâtonne donc et met progressivement en place une législation qui lui permet d'affirmer qu'il œuvre à préserver la réputation des ordres supérieurs et qui, dans les faits, devaient probablement permettre de limiter les exhibitions des membres des ordres supérieurs à certains épisodes exceptionnels. Après lui, Tibère a également recours à ce type de pratiques puisqu'il tolère, malgré sa désapprobation, l'exhibition de chevaliers dans les jeux de Drusus²³⁸. Un passage de Suétone semble indiquer que les exhibitions de chevaliers et de femmes illustres sur scène étaient fréquentes sous Caligula qui usa probablement aussi d'exceptions²³⁹. Le passage est ambigu et laisse entendre que le phénomène ne se reproduisit qu'une seule fois sous Claude car celui-ci était opposé à ce genre de pratiques et que le but de cette ultime exhibition était d'humilier les individus s'étant exhibés par le passé. On en a donc déduit que cette exhibition était forcée et que les individus contraints de se produire n'étaient pas exemptés des conséquences infamantes d'une exhibition publique puisque l'objectif de Claude était alors de sanctionner des individus, ce qui implique que le comportement indigne n'avait vraisemblablement pas été sanctionné par le passé. Le régime de l'exception n'est donc pas utilisé par Claude.

En revanche, Néron, on l'a vu, met tout en œuvre pour élaborer des occasions exceptionnelles rendant acceptables l'exhibition des élites et la sienne. On imagine difficilement que les quatre-cents sénateurs qui se produisirent selon Suétone dans les *Ludi Maximi* aient été exclus du Sénat à la suite de leur exhibition²⁴⁰. Le fait que Néron lui-même se produise dans les *Iuuenalia* constitue vraisemblablement, pour les membres des ordres supérieurs qui participèrent également à ces jeux exceptionnels, une garantie d'être préservés de toutes conséquences infamantes. Le caractère semi-privé des *Iuuenalia* qui sont organisées dans les propriétés privées de l'empereur permet de rendre acceptable ces pratiques²⁴¹. Tacite précise d'ailleurs que « ni la noblesse, ni l'âge, ni les charges effectuées ne furent un empêchement (*impedimentum*) pour personne de se produire »²⁴². Le terme *impedimentum* pourrait ici faire référence un éventuel interdit levé par Néron.

Il semble également que Domitien, en organisant ses Quinquatries dans sa propriété privée à Albe, ait cherché à rendre acceptable la participation de « jeunes gens » dont l'origine sociale n'est pas précisée mais qui devait être relativement élevée, sinon leur âge n'aurait pas

238 DION CASS., LVII, 14, 3.

239 DION CASS., LX, 7, 1.

240 SUET., *Ner.*, 12, 3.

241 Voir chapitre 4, « Des jeux en dehors du temps et de l'espace "public" ».

242 TAC., *An.*, XIV, 15, 1.

été mentionné²⁴³. Dans ce contexte, l'exhibition d'Acilius Glabrio pose problème car celui-ci n'a plus l'âge de participer et surtout parce qu'il exerce alors la charge de consul. Mais tout porte à croire que le contexte de ces spectacles était pensé pour rendre acceptable ce type d'exhibition. D'ailleurs, pour Suétone, l'exécution d'Acilius Glabrio n'a rien à voir avec ce comportement déshonorant²⁴⁴.

Il convient cependant de distinguer ces exhibitions exceptionnelles, autorisées et même encouragées par les empereurs, d'autres exhibitions scandaleuses qui semblent échapper au contrôle du pouvoir impérial. Ainsi, le sénatus-consulte de Larinum est adopté pour tenter de limiter les « fraudes » de certains individus vis-à-vis de la législation relative à l'exhibition des membres des ordres supérieurs au théâtre et dans les combats de gladiateurs²⁴⁵. Le terme *fraus* employé par les auteurs du sénatus-consulte indique que les individus visés ne bénéficient pas d'une exemption de la part de l'empereur. De même, les individus qui, selon Suétone, se soumettaient volontairement à l'infamie d'un *iudicium famosum* pour ne plus être empêchés de se produire dans les spectacles n'étaient manifestement pas soutenus par l'empereur puisque Tibère les fait exiler²⁴⁶. On imagine d'ailleurs que, dans le cas d'une exemption impériale permettant aux élites de se produire en public, celles-ci n'avaient évidemment pas besoin de recourir à un stratagème aussi radical qu'une soumission volontaire à l'infamie.

Enfin, Tacite mentionne dans un même passage, à la fois l'action des « anciens empereurs » (*priores principes*) et celle des cités qui, selon lui, poussent les membres de l'ordre équestre à se produire dans l'arène à l'époque où Vitellius adopte un nouvel interdit²⁴⁷. Ce passage de Tacite met manifestement en lumière des acteurs distincts, dans des situations diverses, participant à un même phénomène. D'une côté, certains empereurs favorisaient effectivement ce genre de performances en les autorisant à l'occasion de jeux exceptionnels qui se déroulaient toujours à Rome²⁴⁸ et qui étaient organisés par l'empereur lui-même ou éventuellement par ses proches²⁴⁹. D'un autre côté, certains membres des ordres supérieurs,

243 FRONT., *Ep.*, V, 22. Il n'y a en effet aucune raison pour que Fronton précise que les participants à ces jeux sont des jeunes gens (*iuuenes*) si ces jeunes gens sont des gladiateurs professionnels au statut social indigne. Ces *iuuenes*, s'ils sont dignes d'être mentionnés, ne sont pas des professionnels. Ils sont probablement de naissance honorable, voire très honorables, puisque les jeux réservés à la jeunesse, comme le *lusus iuuenum* ou le *lusus troiae*, servaient vraisemblablement à mettre en valeur les jeunes gens issus de classes sociales les plus élevées.

244 SUET., *Dom.*, 10, 4.

245 AE, 1978, 145, l. 6.

246 SUET., *Tib.*, 35, 3.

247 TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

248 Aucun des épisodes précis relatés par les sources ne se déroule ailleurs qu'à Rome.

249 Sous Auguste et Tibère. Sous Néron, le Prince semble avoir le monopole de ces spectacles exceptionnels.

principalement de l'ordre équestre, encouragés d'après Tacite par les cités, c'est-à-dire vraisemblablement par les magistrats locaux, cherchaient à se produire en public en dehors de toute autorisation impériale.

Pour conclure sur les contextes d'exhibition, on retiendra que ce qui rend fondamentalement ces pratiques scandaleuses et donc dignes d'être remarquées, c'est notamment qu'elles se déroulaient « en public », c'est-à-dire non pas nécessairement dans les espaces publics traditionnels des *ludi* mais au moins devant un public conséquent. Même si Juvénal et Sénèque critiquent des pratiques amateurs et privées qu'ils jugent indignes²⁵⁰, c'est la présence du public qui donne à ces comportements indignes leur dimension scandaleuse. Et même si les empereurs jouent sur le caractère exceptionnel de certains jeux ainsi que sur leur organisation dans des contextes et des lieux à dimension privée pour les rendre acceptables, le public constitue un témoin pour le peuple romain du comportement indigne de ses élites. Privilégier certains types de performances moins dégradantes, telles que les Jeux Troyens et les jeux du cirque en général, constitue la solution privilégiée par les membres de l'ordre sénatorial, jugés sans doute beaucoup plus sévèrement que les membres de l'ordre équestre. On constate à nouveau que plus le statut des individus est élevé plus les contraintes régissant et limitant ces pratiques sont élevées. Et pourtant, les pratiques de contournement et de transgression de la législation témoignent de la volonté renouvelée des individus de s'exhiber en public, que ce soit avec ou sans la volonté de l'empereur. Il convient donc à présent de s'interroger sur les motivations des différents acteurs qui participent à ce phénomène afin de pouvoir l'expliquer.

III Enjeux et conséquences de ces pratiques

Avant de recentrer notre réflexion sur les femmes, il convient, afin de proposer une interprétation satisfaisante du phénomène étudié, d'essayer de comprendre pourquoi certains acteurs ont permis à ces pratiques d'exister malgré le scandale qu'elles suscitaient dans la société romaine. Cela suppose de s'interroger sur les motivations de ces différents acteurs et donc sur les enjeux de ces comportements. Cette troisième partie sera également l'occasion de s'interroger sur les conséquences et implications de ces pratiques pour les individus. Nous touchons ici à des aspects que les sources ne mentionnent que très rarement. Il s'agit donc de s'appuyer sur les différentes données que nous avons mises en évidence jusqu'ici pour tenter de proposer des hypothèses d'interprétation.

250 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3 ; JUV., VI, 246-267.

A) Pourquoi le Prince autorise-t-il certaines exhibitions exceptionnelles ?

Le premier acteur dont il faut vraisemblablement interroger les motivations est l'empereur dont on a vu dans la partie précédente qu'il était partie prenante du phénomène qu'il favorise tout en tentant de le contrôler. Le rôle de Néron est particulièrement mis en avant par les sources : Dion Cassius l'accuse d'avoir forcé certains individus à se produire (*ἀκων*)²⁵¹ et Tacite insiste sur sa responsabilité en affirmant, à propos des exhibitions de chevaliers dans les combats de gladiateurs, que « le salaire payé par qui peut ordonner à force de contrainte » (*nisi quod merces ab eo, qui iubere potest, uim necessitatis adfert*)²⁵². Néron est également accusé par Dion Cassius d'aggraver le scandale de certaines performances en forçant les individus à ôter leur masque au théâtre, permettant ainsi au public de les reconnaître²⁵³. La volonté et le rôle moteur de César dans l'exhibition de chevaliers en 46 av. J.-C. est également mis en évidence par les sources, notamment en ce qui concerne Laberius, même si la contrainte exercée sur cet individu doit être nuancée²⁵⁴. Auguste, enfin, apparaît dans la documentation comme oscillant entre une volonté de limiter et de contrôler ces pratiques et une certaine complaisance. Dion Cassius évoque les réactions de surprise que provoque l'attitude d'Auguste lorsqu'il autorise Marcellus à exhiber un chevalier et une « femme illustre »²⁵⁵. Son ton se fait plus critique lorsqu'il affirme à propos des jeux de Pylade dans lesquels se produisirent également des « femmes illustres » et des chevaliers : « Auguste ne tenait aucun compte de tout cela. » (*ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐν οὐδενὶ λόγῳ ὁ Αὐγουστος ἐτίθετο*)²⁵⁶ Enfin, Dion Cassius explique qu'en 11 ap. J.-C., après avoir autorisé la participation de chevaliers à des combats de gladiateurs, Auguste les encouragea par son attitude favorable à combattre en assistant à leurs performances²⁵⁷.

De manière générale, la plupart des exhibitions mentionnées et décrites précisément par les sources ont vraisemblablement été autorisées par l'empereur. La question qui se pose est donc de savoir ce que gagne l'empereur à permettre, voire encourager ce type de pratiques. Le rôle et la volonté des élites dans ce phénomène dès le début de la période sont également

251 DION CASS., LXI, 17, 3.

252 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

253 DION CASS., LXI, 19, 3.

254 On a montré que, dans la description que fait Dion Cassius de ces jeux, le rôle de César, qui autorise ou au contraire empêche certaines exhibitions, est essentiel (DION CASS., XLIII, 23). Aulu Gelle (GELL., VIII, 15) présente Laberius comme une victime de César et Laberius lui-même évoque une contrainte dans son prologue mais ne la fait pas retomber sur César (MACR., *Sat.*, II, 7).

255 DION CASS., LIII, 31, 2-3.

256 DION CASS., LV, 10, 11-12.

257 DION CASS., LVI, 25, 7-8.

indéniables. César et Auguste, on l'a dit, semblent souvent se contenter d'autoriser ou interdire les exhibitions. Il devait donc s'exercer sur les empereurs une certaine pression de la part des individus issus des ordres supérieurs qui souhaitaient s'exhiber dans les spectacles pour des raisons que nous tenterons de déterminer sous peu. L'une des premières explications à l'attitude des empereurs serait donc que ces derniers aient cherché à se concilier ces élites en leur permettant très occasionnellement de se produire. On a cependant du mal à imaginer qu'Auguste, soucieux de rétablir les mœurs de l'aristocratie au point d'entrer en conflit avec l'ordre équestre à propos de la législation sur les mariages des membres des ordres supérieurs²⁵⁸, ait pu accepter de contrevenir à sa propre législation sur les exhibitions dans les spectacles uniquement pour se concilier ce même ordre équestre. Amadouer l'ordre équestre contrarié par une loi réglementant les mœurs en assouplissant une autre loi réglementant les mœurs paraît contreproductif. On peut toutefois imaginer qu'Auguste ait estimé qu'autoriser des exhibitions ponctuelles pourrait permettre de limiter et canaliser ces pratiques.

Par ailleurs, la demande des élites ne permet pas d'expliquer le comportement de Néron qui favorise ce genre de pratiques et multiplie les occasions. Le cas de Néron est un peu particulier car les exhibitions des élites sous son règne sont liées en grande partie à sa propre volonté de s'exhiber en public. Les enjeux sont assez proches sans être identiques : il s'agit pour lui de s'approprier d'une manière inédite un puissant média qui n'était traditionnellement employé par les empereurs romains que pour se représenter en évergète ou en spectateur partageant les plaisirs de son peuple. Au contraire, Néron souhaite donner de lui-même l'image d'un empereur artiste²⁵⁹. Il associe les élites à cette mise en scène, afin de faire basculer les normes morales qui régissent la représentation de l'aristocratie romaine dont il fait partie. Cette tentative est un échec si l'on en croit les sources qui nous sont parvenues mais il est difficile de connaître la réception de ce projet idéologique dans l'opinion publique romaine.

En outre, d'autres acteurs interviennent dans ce phénomène, plus discrets et moins visibles que les empereurs et les individus qui participaient à ces exhibitions scandaleuses, mais qui semblent avoir eu un intérêt réel dans ces pratiques puisqu'ils étaient prêts à contourner la législation pour permettre leur mise en œuvre. Comprendre l'intérêt de ces individus peut nous aider à comprendre celui de l'empereur lorsqu'il choisit d'autoriser ces

258 SUET., *Aug.*, 34.
259 BESNOIT 2003.

pratiques. Ainsi, le sénatus-consulte de Larinum²⁶⁰ ne sanctionne pas simplement les individus issus des ordres supérieurs se produisant au théâtre ou dans l'arène mais surtout ceux qui le leur permettent²⁶¹, vraisemblablement en les recrutant ou éventuellement en les assistant dans leurs tentatives de fraude. L'identité des individus visés fait débat. On a estimé dans le chapitre précédent qu'il pouvait s'agir aussi bien des éditeurs de jeux que des différents intermédiaires participants aux recrutements des individus qui se produisaient dans les spectacles²⁶². Étant donnée l'existence d'une législation antérieure sanctionnant ce type de pratiques, la persistance de certains éditeurs de jeux ou de certains organisateurs de spectacles à produire des élites dans leurs spectacles indique vraisemblablement un intérêt de leur part. Dans un passage de Tacite déjà mentionné, il est question des « municipales » et « colonies », c'est-à-dire vraisemblablement des magistrats de ces cités, qui cherchent à attirer les jeunes gens de l'ordre équestre dans leurs spectacles²⁶³. Enfin, sous Auguste, la plupart des spectacles impliquant des élites sont donnés, non par l'empereur lui-même mais par des individus plus ou moins proches de l'empereur tel que Marcellus son gendre²⁶⁴, Domitius Ahenobarbus l'époux de sa nièce Antonia Maior²⁶⁵ et le pantomime Pylade qui occupait vraisemblablement des fonctions importantes dans l'organisation des spectacles impériaux²⁶⁶. Quel pouvait donc être l'intérêt des magistrats des cités à contrevenir à la législation impériale pour exhiber des chevaliers, ainsi que de ces différents individus qui obtinrent vraisemblablement l'autorisation d'Auguste pour le faire ?

L'intérêt des différents acteurs qui participent à l'organisation des jeux se résume essentiellement au succès de ces jeux auprès du public. La réussite financière des différents intermédiaires participant au recrutement et à l'organisation des jeux dépend évidemment de ce succès, la réussite politique de l'éditeur des jeux également. L'empereur à Rome ainsi que les magistrats dans les cités de l'empire, lorsqu'ils donnent des jeux, se positionnent en évergètes. Ils cherchent à donner des jeux qui correspondent aux attentes du peuple pour obtenir en échange un soutien populaire²⁶⁷. Cette logique évergétique n'est pas nouvelle sous l'Empire. L'empereur ne fait que monopoliser progressivement les différents procédés de l'évergétisme. Mais il est également soumis à une logique de surenchère qui s'est mise en

260 *AE*, 1978, n°145.

261 *AE*, 1978, n°145, l. 11-12.

262 Voir chapitre 4, p. 452.

263 *TAC.*, *Hist.*, II, 62, 2.

264 *DION CASS.*, LIII, 31, 2-3.

265 *SUET.*, *Ner.*, 4, 2-3.

266 *DION CASS.*, LV, 10, 11-12. Sur Pylade voir chapitre 4 pp. 403-404.

267 Ce qui ne signifie pas pour autant, comme l'a bien montré Paul Veyne (VEYNE 1976), que le peuple romain ait été dépolitisé par ce phénomène.

place sous la République lorsque certaines personnalités politiques se sont retrouvées dans des situations de concurrence exacerbée par la crise des institutions républicaines. Pendant les guerres civiles, les spectacles sont ainsi devenus un lieu de compétition évergétique : Cicéron décrit notamment la concurrence et la surenchère auxquelles se livrent les individus qui se succèdent à l'édilité²⁶⁸. On sait par ailleurs que César s'endetta fortement à l'occasion de son édilité, en 65 av. J.-C., en donnant des jeux d'une envergure démesurée qui devaient lui permettre de lancer sa carrière politique²⁶⁹. En 55 av. J.-C., lors de son deuxième consulat, Pompée donne des jeux que Cicéron juge les plus splendides (*magnificentissimus*), mais il ne s'arrête pas là puisqu'il est, à cette occasion, le premier à faire construire un théâtre en dur à Rome²⁷⁰. Les deux hommes se sont ostensiblement lancés dans une rivalité évergétique. César après sa victoire, puis Auguste, poursuivent cette logique de surenchère pour s'assurer le soutien populaire d'un public romain rendu de plus en plus exigeant.

Or, un des éléments mis en valeur dans la documentation comme un gage de succès des spectacles est leur caractère exceptionnel, tant sur le plan du nombre et de la variété, c'est-à-dire du coût²⁷¹, que sur celui de l'originalité. Les éditeurs de jeux disposent de ces différentes modalités pour surenchérir sur leurs prédécesseurs. Ainsi, pour l'édilité de César, Plutarque insiste sur le nombre exceptionnel de paires de gladiateurs qui furent exhibés dans l'arène, à savoir trois-cent-vingt. Dans les paragraphes que Suétone consacre à la politique des spectacles mise en œuvre par chaque empereur au sein de chacune de ses vies, la volonté de surenchère à la fois dans le domaine du nombre, de la variété et de l'originalité est fréquemment perceptible. Il s'agit pour les empereurs de surpasser leurs prédécesseurs et donc de donner au public romain des jeux exceptionnels au sens de « jamais vu ». Il leur faut donc innover. Le thème du « jamais vu » et du remarquable est ainsi particulièrement présent dans les évocations des spectacles impériaux. Il peut s'agir de montrer un animal que les romains n'ont encore jamais vu, comme la girafe exhibée par César lors de son triomphe²⁷² ou le rhinocéros et l'hippopotame qui auraient été exhibés pour la première fois à Rome par Octavien en 28 av. J.-C.²⁷³. Il est également possible de démultiplier les lieux et les moments

268 CIC., *Off.*, II, 16 (57).

269 PLUT., *Caes.*, 5.

270 FREZOUL 1983.

271 Ces trois critères, ainsi que la volonté de surenchère par rapport aux prédécesseurs, sont mis en avant par Suétone lorsqu'il décrit les spectacles d'Auguste : *Spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit* (SUET., *Aug.*, 43, 1).

272 DION CASS., XLIII, 23, 1.

273 DION CASS., LI, 22, 5.

du spectacle²⁷⁴ ou de proposer des numéros innovants, comme celui de l'éléphant funambule sous Néron²⁷⁵.

Or, les exhibitions des membres des ordres supérieurs dans les spectacles, précisément parce qu'elles étaient interdites, étaient tout à fait exceptionnelles et originales. Plus les individus qui se produisaient étaient de rang élevé plus le spectacle était remarquable. Deux sphères normalement strictement séparées, celle des « jeux », divertissements populaires reposant sur les performances de professionnels indignes, et celle de l'aristocratie romaine, dépositaire des valeurs et des institutions romaines, se rencontrent dans ces exhibitions exceptionnelles. C'est l'infraction et le franchissement de l'interdit qui rendent ces pratiques dignes d'être remarquées, pour les auteurs anciens on l'a déjà dit, mais surtout pour le public romain. L'exhibition des membres de l'aristocratie semble ainsi devenir un des critères du caractère exceptionnel des jeux dans les descriptions des spectacles impériaux chez Suétone. On retrouve notamment des constructions très proches dans les *Vies* de César, Auguste et Néron avec d'abord une insistance sur le nombre et la variété des spectacles ainsi que la diversité des lieux utilisés pour les deux premiers. La participation des élites intervient ensuite plus ou moins rapidement comme un élément renforçant l'originalité de ces jeux au même titre que certaines performances exceptionnelles²⁷⁶.

Par ailleurs, le goût des Romains pour les spectacles, bien attesté par le développement des infrastructures, l'iconographie et les sources littéraires elles-mêmes, s'accompagne, d'après ces dernières, d'un plaisir à voir l'empereur partager ce goût populaire pourtant jugé indigne par les auteurs anciens : ainsi, l'attitude de l'empereur aux spectacles est épiée et on reproche à César de lire son courrier alors que le goût affiché d'Auguste pour les diverses performances semble être une attitude populaire²⁷⁷. On peut penser que cette attitude était également en partie valable pour les membres de l'aristocratie. Ainsi, voir certains personnages importants manifester leur goût pour les spectacles au point de se produire eux-mêmes dans ces performances devait susciter un certain engouement de la part des membres du public qui partageait la même passion.

Ceci est d'autant plus vrai que l'attitude qui semble attendue de la part des élites, si l'on en croit le jugement véhiculé dans les sources littéraires, consistait en un mépris

274 César et Auguste donnent des spectacles dans toute la ville y compris dans des lieux qui ne sont pas prévus à cet effet (SUET., *Iul.*, 39, 1 ; *Aug.*, 43, 2) et Suétone présente les spectacles nocturnes de Caligula comme quelque chose d'exceptionnel (SUET., *Cal.*, 18, 3).

275 DION CASS., LXI, 17, 2 ; SUET., *Ner.*, 11, 4.

276 SUET., *Iul.*, 39 ; *Aug.*, 43 ; *Ner.*, 11-12.

277 SUET., *Aug.*, 45 ; TAC., *An.*, I, 54.

ostentatoire vis-à-vis d'un divertissement jugé indigne, ou plutôt digne du *uulgus* et non de l'aristocratie. Ce positionnement élitiste transparaît nettement dans les propos du personnage de Craton, dans le dialogue que Lucien a consacré à la danse : ce personnage y menace un certain Lycinios, qui professe son goût pour la pantomime, d'être exclu des rangs des hommes bien nés (*γενναῖος*) et éduqués (*παιδεύω*)²⁷⁸. De même, Pline estime que le goût d'Ummidia Quadratilla pour les pantomimes est indigne de son rang²⁷⁹. Certes, ce jugement n'était pas nécessairement partagé par l'intégralité des classes sociales les plus élevées de la société romaine. Il semble cependant partagé par ceux qui nous ont transmis leur point de vue et qui sont indéniablement issus de ces milieux sociaux supérieurs, comme Tacite, Suétone, Pline, Lucien, Dion Cassius ou Sénèque. Les spectacles suscitent donc, d'après le témoignage de ces auteurs, une véritable opposition culturelle au sein de la société romaine entre d'une part une élite politique et intellectuelle consciente d'elle-même, de sa supériorité et de ses devoirs, et la majorité des romains désignée par le terme *uulgus*. Tacite affirme ainsi que le succès des exhibitions scandaleuses de Néron s'explique par le goût du *uulgus* pour les plaisirs : « *ut est uulgus cupiens uoluptatum* »²⁸⁰. La caractéristique essentielle de ce groupe social qui se distingue de l'aristocratie sénatoriale et éventuellement équestre, la limite n'étant pas précisément fixée, est d'être numériquement majoritaire. Sénèque le nomme ainsi au moyen des termes *plures* et *multitudo*²⁸¹. Horace oppose explicitement le goût des « *uirtute et honore minores* » pour la poésie et celui des « *numero plures* » pour les combats sanglants²⁸².

Cette opposition sociale est renforcée, d'après Valère Maxime, par la répartition des places aux spectacles qui matérialise la séparation entre le peuple romain et les ordres supérieurs²⁸³. Mépriser les divertissements populaires est vraisemblablement un moyen pour l'aristocratie d'affirmer sa supériorité culturelle, supériorité qu'il faut rappeler pour justifier sa supériorité sociale. C'est sans doute d'autant plus vrai sous l'Empire où elle n'a plus tellement l'occasion de rencontrer le peuple en dehors de ces grands rassemblements populaires que sont les spectacles. Par ailleurs, à cette occasion, l'aristocratie entre également en rivalité avec

278 LUC., *Salt.*, 3.

279 PLIN., *Ep.*, VII, 24, 4 : « *Habebat illa pantomimos fovebatque, effusius quam principi feminae convenit.* » Le terme *femina* désigne, par opposition au terme *mulier*, une femme d'un rang social supérieur (ADAMS 1972 et SANTORO L'HOIR 1992, 2 ; 29-46). Il semble donc que l'investissement d'Ummidia Quadratilla soit considéré par Pline comme plus important qu'il ne convient à son rang plutôt qu'à son sexe. En effet, Pline relaie plus loin une opinion selon laquelle le fait de regarder une performance de pantomime serait un loisir propre au sexe féminin. Les deux remarques seraient donc contradictoires si l'on considérait *femina* comme une référence au sexe d'Ummidia Quadratilla plutôt qu'à son rang.

280 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

281 SEN., *Ep.*, I, 7, 6.

282 HOR., *S.*, II, 1, 183.

283 VAL. MAX., IV, 3.

le reste du peuple romain car elle perd son lien privilégié avec l'empereur au profit de ce rival. Elle se trouve dans une situation inhabituelle : elle rend honneur à son souverain et doit lui manifester sa soumission au même titre que le reste du *populus Romanus*, qui, lui, ne rend honneur qu'à son Prince et n'a que très peu, voire aucun égard pour elle ; le Prince, lui-même, est plus soucieux à ce moment précis de soigner son image populaire et donc de flatter l'opinion de la foule que celle des élites. Dans ce « triangle des consciences politiques » mis en valeur par Paul Veyne²⁸⁴, l'aristocratie apparaît en porte-à-faux et on comprend mieux l'image extrêmement négative des spectacles qu'une partie de ces élites choisit de véhiculer : déprécier le contenu du spectacle c'est déprécier le goût du *vulgus* qui perd son temps dans des divertissements qui le ramollissent, le pervertissent, et le poussent aux débordements²⁸⁵.

Cependant, ce positionnement aristocratique de rejet est complètement remis en cause par l'attitude de certains individus issus de cette même aristocratie. Ainsi, Horace déplore le glissement du goût des chevaliers vers celui du plus grand nombre²⁸⁶. De même, Sénèque évoque le poids du nombre sur les jeunes gens²⁸⁷. Dans ce contexte, on imagine à quel point il pouvait être satisfaisant pour le public romain d'assister à la mise en cause de ce discours élitiste qui tendait à rabaisser socialement la plèbe en rabaisant ses plaisirs, et de voir certains membres de l'aristocratie partager les plaisirs « populaires » et même sortir de leur rang en s'exhibant publiquement. Ce comportement venait briser la frontière sociale farouchement alimentée par le discours aristocratique. Il sortait les élites sociales de leur éloignement et les rendait visibles au peuple et plus largement à la plèbe romaine qui n'a plus l'occasion de les voir. Si ces pratiques rendaient les élites indignes aux yeux de certains de leurs pairs, il les rendait certainement plus dignes des applaudissements et de l'adulation de ce public, habitué à ovationner telle ou telle vedette du cirque, du théâtre ou de l'arène, qu'une attitude de retrait méprisant.

Mais surtout, c'est la dimension de scandale et de mise en cause de l'ordre social qui participe au succès des exhibitions des élites. Dion Cassius semble en effet estimer que le public pouvait également être frappé de voir sur scène ces personnages importants descendants des grands hommes qui ont fait l'histoire de Rome et qui ont conquis l'empire. On peut ici rappeler le passage qui a largement été commenté dans le chapitre précédent²⁸⁸ :

284 VEYNE 1976, 714.

285 HOR., *Ep.*, II, 1, 186 ; TAC., *An.*, I, 77.

286 HOR., *Ep.*, II, 1, 187.

287 SEN., *Ep.*, I, 7, 6.

288 Voir chapitre 4, VI, A, « Les funérailles d'Agrippine ».

Καὶ ἑδακτυλοδείκτουν γε αὐτοὺς ἀλλήλοις, καὶ ἐπέλεγον Μακεδόνες μὲν “οὗτός ἐστιν ὁ τοῦ Παύλου ἔκγονος”, Ἕλληνες δὲ “οὗτος τοῦ Μομμίου”, Σικελιώται “ἴδετε τὸν Κλαύδιον”, Ἑπειρῶται “ἴδετε τὸν Ἀππιον”, Ἀσιανοὶ τὸν Λούκιον, Ἰβηρες τὸν Πούπλιον, Καρχηδόνιοι Ἀφρικανόν, Ῥωμαῖοι δὲ πάντας.

« On se les montrait au doigt l'un à l'autre ; les Macédoniens disaient : « Voilà le petit-fils de Paulus » ; les Grecs : « Voilà celui de Mummius » ; les Siciliens : « Regardez Claudius » ; les Épirotes : « Regardez Appius » ; les habitants de l'Asie montraient Lucius ; les Espagnols, Publius ; les Carthaginois, l'Africain ; les Romains les montraient tous. »²⁸⁹

Le procédé de Dion Cassius est intéressant parce que, dans ce qui ne peut être considéré autrement que comme une reconstruction *a posteriori* de la réception de ce spectacle par le public romain, il met en scène les différents peuples qui composent l'empire et qui sont représentés au sein du public, montrant du doigt le déshonneur de ceux qui les ont vaincus et soumis à l'autorité de Rome. Le public apparaît bien comme une représentation du peuple romain dans sa diversité et c'est bien le caractère de scandale, au sens de mise en cause de l'ordre social, qui est mis en évidence comme source de satisfaction pour le public.

L'enjeu de ces exhibitions scandaleuses des élites pour l'empereur était donc d'organiser des spectacles répondant aux aspirations des Romains. Derrière les choix de l'empereur on perçoit donc pression populaire indéniable. Pour se distinguer de la masse des divertissements spectaculaires toujours plus importants auxquels ont accès les Romains, les spectacles de l'empereur devaient être exceptionnels et donner à voir des performances rares, si ce n'est nouvelles. Exhiber les élites constituait certainement l'un des moyens de remplir ce critère. Mais ce type d'exhibition permettait également de « rendre » l'aristocratie romaine au peuple romain, et plus largement à la plèbe, de donner à voir ces individus dont la supériorité sociale tend sous l'Empire à les rendre inaccessibles. L'intérêt du public repose aussi sans doute sur la dimension scandaleuse et le renversement hiérarchique opéré à l'occasion de ces performances. Cette mise en cause temporaire de l'ordre social permet peut-être à l'empereur d'en assurer la cohérence et le maintien à la manière des carnivals des époques modernes et contemporaines dont la fonction cathartique a largement été mise en évidence²⁹⁰. Reste à présent à déterminer l'intérêt des élites à se prêter à ce jeu.

289 DION CASS., LXI, 17, 5.

290 L'ethnologue Daniel Fabre, dans la recension d'un ouvrage paru en 1974, met bien en évidence les problématiques et interprétations récurrentes dans l'étude de ce phénomène et propose une bibliographie (FABRE 1976).

B) Pourquoi se produire en public ?

Les sources mentionnent rarement les motivations des élites à se produire dans les spectacles. Elles tendent même fréquemment à déresponsabiliser les individus qui se prêtent à ce type d'exhibition en faisant porter la responsabilité sur l'éditeur des jeux. Ainsi, on l'a dit, Néron est accusé de forcer les élites à s'exhiber²⁹¹. Dans certaines sources, l'attitude de ces individus est complètement passive : César « produit » (*produxit*) Laberius dans ses spectacles, selon Sénèque, avant de le « rendre » (*reddidit*) à l'ordre équestre²⁹² ; de la même façon Marcellus « introduisit sur scène » (*ὀρχήστραν ἐσαγαγεῖν*), selon Dion Cassius, une femme célèbre et un chevalier²⁹³ ; la même expression est utilisée pour les exhibitions qui eurent lieu dans les jeux de Pylade, puis de Claude²⁹⁴ ; comme César, Domitius Ahenobarbus « produit » (*produxit*) des individus du même rang²⁹⁵ ; le même verbe est encore employé par Suétone à propos de l'exhibition des élites dans les spectacles d'Auguste²⁹⁶. On a vu également que Tacite fait porter la responsabilité du scandale à Néron plutôt qu'aux élites, accusant l'empereur de les avoir menacées²⁹⁷. Cependant, si Tacite a besoin d'évoquer une intimidation latente qui se cacherait derrière les présents (*merces*) du Prince, c'est bien que l'empereur ne manifeste aucune contrainte visible. L'insistance des auteurs anciens sur le rôle de Néron dans ces exhibitions sert indéniablement à la construction du portrait du mauvais empereur. De même, l'évocation très passive des individus qui se produisirent dans ces performances, chez Dion Cassius ou Suétone, permet de mettre l'accent sur la responsabilité de l'éditeur des jeux ou sur celle de l'empereur qui autorise ce type de performances.

Cependant, Dion Cassius utilise fréquemment le verbe de volonté *ἑθέλω* pour décrire l'attitude des élites dans ces exhibitions²⁹⁸. La volonté des individus concernés par ces exhibitions transparaît également nettement dans le passage de Dion Cassius relatif à la levée de l'interdit en 22 av. J.-C.²⁹⁹, puisque l'infamie est présentée comme insuffisante à dissuader les chevaliers de s'exhiber, ainsi que dans le passage de Suétone qui indique les moyens mis en œuvre par certains jeunes gens issus des ordres supérieurs pour contourner l'interdiction

291 DION CASS., LXI, 17.

292 SEN., *Contr.*, VII, 3, 9.

293 DION CASS., LIII, 31, 2-3.

294 DION CASS., LV, 10, 11 ; LX, 7, 1.

295 SUET., *Ner.*, 4, 2-3.

296 SUET., *Aug.*, 43, 4.

297 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

298 DION CASS., XLIII, 23, 5 ; XLVIII, 43, 2 ; LVI, 14, 3.

299 DION CASS., LVI, 25, 7-8.

d'exhibition³⁰⁰. Enfin, Dion Cassius admet que, sous Néron, une partie des élites au moins était volontaire pour ces exhibitions³⁰¹. Il semble donc que les membres des ordres supérieurs aient eu, la plupart du temps, un rôle moteur dans la mise en œuvre de leur propre exhibition.

La seule motivation explicite que mentionnent les sources pour expliquer un tel comportement est la rémunération. Il convient cependant de souligner que celle-ci est loin d'apparaître à chaque fois et n'est pas toujours présentée comme la motivation des individus eux-mêmes. Ainsi, Laberius aurait reçu de César la somme de cinq-cents sesterces pour avoir joué ses mimes lors du triomphe de ce dernier³⁰² mais préfère évoquer la fatalité et la nécessité d'obéir à César pour expliquer son attitude³⁰³. De la même façon, Tacite affirme que les chevaliers qui se produisirent dans l'arène sous Néron ne le firent pas en raison des présents (*donum*) offerts par Néron, mais parce que le « salaire donné par qui peut ordonner a force de contrainte » (*quod merces ab eo, qui iubere potest, uim necessitatis adfert*)³⁰⁴. Cependant, même s'il cherche à accabler Néron, Tacite évoque auparavant l'importance du salaire pour les individus qui acceptèrent de se produire :

Ratusque dedecus moliri, si plures foedasset, nobilium familiarum posteros egestate uenales in scaenam deduxit; quos fato perfunctos ne nominatim tradam, maioribus eorum tribuendum puto. {nam et eius flagitium est, qui pecuniam ob delicta potius dedit, quam ne delinquerent.}

« Et, pensant atténuer le déshonneur s'il multipliait la flétrissure, il fit monter sur la scène les descendants de familles nobles, que l'indigence forçait à se vendre ; bien qu'ils aient achevé leur destinée, je ne crois pas devoir les nommer, par respect pour leurs ancêtres. De fait, en vérité, le scandale retombe sur celui qui a donné de l'argent pour pousser aux fautes plutôt que pour en détourner. »³⁰⁵

La motivation financière de certaines familles sénatoriales est mise en évidence dans la mesure où c'est l'argent qui pousse à la faute. Tacite évoque plus tôt dans son récit les dons octroyés par Néron à certains individus de l'ordre sénatorial en difficultés financières³⁰⁶. On suppose que ces dons avaient des contreparties et on peut penser que l'exhibition dans les spectacles de Néron ait pu en faire partie. Nous sommes donc là dans une logique de rémunération. On peut d'ailleurs imaginer que l'exhibition de certaines élites constituait un service de la part de ces individus à l'égard de l'empereur en échange d'une faveur qui n'était pas nécessairement financière. Ainsi, selon Arnaud Suspène, les élites se seraient produites

300 SUET., *Tib.*, 35, 3.

301 DION CASS., LXI, 17.

302 SUET., *Iul.*, 39, 3.

303 MACR., *Sat.*, II, 7, 3.

304 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

305 TAC., *An.*, XIV, 14, 3.

306 TAC., *An.*, XIII, 34, 1.

dans les spectacles pour s'attacher les faveurs de l'empereur désireux de donner des spectacles exceptionnels³⁰⁷. Cette interprétation n'est valable cependant que pour les jeux donnés par l'empereur, ce qui ne correspond qu'à une partie du phénomène. La seule autre mention d'une motivation financière se trouve également chez Tacite à propos de la législation adoptée par Vitellius :

Cautum seuere ne equites Romani ludo et harena polluerentur. Priores id principes pecunia et saepius ui perpulerant, ac pleraque municipia et coloniae aemulabantur corruptissimum quemque adulescentium pretio inlicere.

« On prit des mesures rigoureuses pour empêcher les chevaliers romains de se dégrader dans les écoles de gladiateurs et dans les jeux de l'arène. Les princes précédents les y avaient poussés à prix d'or ou, plus souvent, par la contrainte et beaucoup de municipes et de colonies s'efforçaient à l'envi d'y attirer en la payant leur jeunesse la plus corrompue. »³⁰⁸

Dans ce passage, il est question d'une rémunération à la fois de la part des empereurs, à propos de performances qui devaient être exceptionnelles et qui échappaient vraisemblablement aux clauses infamantes de la législation romaine et à toutes les conséquences dissuasives prévues par la législation relative à l'exhibition des élites, mais également de la part des cités, à propos de performances non autorisées et donc vraisemblablement sanctionnées. Sachant que certaines vedettes telles que Roscius pouvaient recevoir un salaire de trois-cent-mille sesterces³⁰⁹, on imagine qu'un éditeur de jeux pouvait être tout aussi disposé à investir une somme comparable pour l'exhibition d'un individu dont le succès ne reposerait peut-être pas sur son talent ni sa popularité mais sur son statut et sur l'aspect exceptionnel de son exhibition. Dès lors, on comprend que certains individus, issus des ordres supérieurs mais en difficultés financières, aient fait le choix de s'exhiber publiquement, soit avec l'accord de l'empereur pour ne pas perdre leur statut, soit en renonçant à leur honorabilité et leurs privilèges voire au risque d'être gravement sanctionnés.

On peut même imaginer que certaines familles de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial aient fait le choix de « sacrifier » certains de leurs membres qui n'auraient, de toute façon, pas eu la possibilité de faire une carrière politique et de profiter des privilèges de leur ordre. On l'a dit, les individus qui se produisaient dans les spectacles étaient plus fréquemment des membres de l'ordre sénatorial que des sénateurs. Sans doute s'agissait-il de jeunes gens qui n'avaient pas encore commencé de carrière politique. Mais il est également très probable que, parmi ces individus plus ou moins jeunes, un grand nombre n'ait pas eu

307 SUSPENE 2004, 347.

308 TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

309 CIC., *Com.*, 8, 22-23.

pour perspective de commencer une carrière politique tout simplement parce que les possibilités dans ce domaine étaient évidemment restreintes. Certes, l'exhibition dans les spectacles d'un membre d'une famille sénatoriale portait vraisemblablement atteinte à la réputation de toute la famille. C'est en tout cas ce que laisse entendre de Tacite lorsqu'il évoque le tort qu'il ferait aux ancêtres (*maiores*) des individus s'étant exhibés sous Néron s'il dévoilait leur nom³¹⁰. C'est également ce que sous-entend Dion Cassius dans le passage relatif aux funérailles d'Agrippine, déjà commenté plusieurs fois, dans lequel les Romains montrent du doigt les descendants des grands généraux romains³¹¹. Cependant, il ne s'agit là que du jugement personnel de ces auteurs anciens qui était vraisemblablement partagé par une partie au moins de l'élite sociale et intellectuelle, mais probablement pas par l'ensemble des Romains. Par ailleurs, ce jugement négatif n'impliquait aucune conséquence juridique pour la famille de l'individu coupable de s'être exhibé en public : les sanctions prévues par le sénatus-consulte de Larinum, visaient les individus responsables de s'être exhibés malgré leur statut et ceux qui le leur auraient permis ; les conséquences juridiques infamantes frappaient les acteurs et éventuellement leurs enfants³¹² mais certainement pas le reste de leur famille. Les conséquences juridiques d'une exhibition scandaleuse ne touchaient donc pas l'ensemble de la famille équestre ou sénatoriale concernée mais uniquement l'individu coupable de s'être exhibé et éventuellement ses enfants. L'exclusion de l'ordre équestre ou sénatorial d'un membre de la famille qui n'aurait de toute façon pas eu la possibilité de faire une carrière politique pouvait donc constituer un moindre sacrifice en contrepartie d'une solution aux difficultés financières de toute la famille, difficultés qui pouvaient gravement entraver la carrière politique de ceux qui avaient réussi à s'y engager.

L'existence d'un intérêt financier transparait en négatif dans un dernier passage qui implique précisément que cette motivation n'était pas la seule possible. Suétone affirme ainsi, toujours à propos des spectacles de Néron, comme si cela constituait un critère supplémentaire à la dimension exceptionnelle de ces exhibitions, que certains des sénateurs et chevaliers qui s'y exhibèrent avaient une « fortune et une réputation intacte » (*fortunae atque existimationis integrae*)³¹³. On comprend tout à fait que la réputation intacte ait pu être un motif pour ne pas vouloir s'exhiber et risquer de compromettre cette précieuse réputation. En revanche, il n'y a pas de raison de penser que la fortune d'un individu ait pu être entamée par

310 TAC., *An.*, XIV, 14, 3.

311 DION CASS., LXI, 17.

312 La *lex de maritandis ordinibus* interdisait notamment aux membres de l'ordre sénatorial de se marier avec des individus dont les parents auraient exercé le métier de comédien (PAUL, 1, *Ad leg. Iul. Pap.*, D, 23, 2, 44).

313 SUET., *Ner.*, 12, 3.

ce type de pratique. Le fait d'être riche n'était donc pas un critère dissuasif. Cependant, si ces deux éléments, richesse et réputation, renforçaient le caractère exceptionnel de l'exhibition, c'est qu'il était particulièrement rare de voir des individus riches et de bonne réputation dans les spectacles et que la plupart des individus issus des ordres supérieurs s'exhibant dans les spectacles étaient déjà compromis de réputation et pauvres ou en difficulté financière. En effet, les individus dont la réputation était déjà compromise n'avaient sans doute plus rien à perdre sur ce plan, ce qui peut expliquer qu'ils aient choisi de s'exhiber plus facilement que d'autres. D'un autre côté, les difficultés financières expliquent le choix de s'exhiber contre rémunération.

Suétone affirme cependant que des individus fortunés et qui n'avaient donc pas besoin d'argent se produisirent dans les spectacles de Néron. Dion Cassius évoque plus précisément le cas de la matrone Aelia Catella qui se distinguait, selon lui, par ses richesses³¹⁴. Certes, des personnes déjà riches ont pu chercher à accumuler des richesses supplémentaires, mais cela paraît surprenant : ce serait au prix de leur réputation intacte et alors même qu'il n'en avait pas besoin. D'autres motivations doivent donc prévaloir à ces exhibitions. La première hypothèse que l'on peut formuler est celle d'un goût prononcé des individus pour les spectacles. Les documents attestant d'une pratique privée du théâtre et de la gladiature par certains membres de l'aristocratie des deux sexes vont dans ce sens. Ainsi Sénèque évoque les « scènes privées » (*priuatim pulpitum*) sur lesquelles maris et femmes reproduisaient les poses lascives des pantomimes Bathylle et Pylade³¹⁵. Sénèque ajoute que certains s'entraînaient également à la gladiature, ce que confirme Juvénal à propos de jeunes femmes issues de l'aristocratie sénatoriale³¹⁶. Si ces individus s'exerçaient dans le but de s'exhiber ensuite en public, le satiriste et le moraliste l'auraient signalé car la dimension publique de ces pratiques les rend autrement plus scandaleuses. Juvénal se contente d'évoquer cette possibilité comme l'hypothèse la plus condamnable (*nisi si quid in illo pectore plus agitatur ueraeque paratur harenae?*). Rien ne semble pouvoir expliquer ces pratiques privées en dehors d'une réelle passion pour les arts de la pantomime et de la gladiature. Il est d'ailleurs question de goût dans la critique de Sénèque puisque celui-ci déplore le désintérêt de ses contemporains pour la philosophie au profit des spectacles³¹⁷.

314 DION CASS., LXI, 19, 2.

315 SEN., VII, 32, 3.

316 JUV., VI, 246-267.

317 SEN., *Nat.*, VII, 32, 2-3.

Il convient de rappeler que le succès populaire de ces performances spectaculaires est tel qu'il provoque de véritables émeutes³¹⁸. Si cet engouement est présenté par les sources comme essentiellement populaire, il semble indéniablement partagé par une partie de l'aristocratie sénatoriale et équestre puisque la législation adoptée sous Tibère pour limiter les débordements liés aux spectacles concerne en particulier les chevaliers et les sénateurs. Il est en effet interdit aux chevaliers de faire escorte aux pantomimes et aux sénateurs de se rendre dans la maison d'un pantomime³¹⁹. Pourquoi des chevaliers auraient-ils fait escorte à un artiste et pourquoi un sénateur aurait-il rendu visite à un artiste, malgré l'indignité de ce type d'individus, si ce n'est pour marquer son soutien à cet artiste ? Le goût des élites pour les spectacles est également évoqué de manière explicite par Pline à propos de la matrone Ummidia Quadratilla qui professait, selon lui, un véritable plaisir à voir jouer ses pantomimes³²⁰. Il faut enfin souligner, comme on le verra à la fin de cette partie, que la maîtrise des techniques artistiques et de combat vraisemblablement nécessaires à une participation à ce type de performances nécessitait, pour des individus qui n'avaient pas été formés dès l'enfance, un entraînement important. Or, seules les élites disposaient du temps et de l'argent nécessaires à ce type d'occupation et avaient la possibilité de pratiquer la pantomime et la gladiature en amateurs.

Cependant, l'investissement des élites dans les spectacles, l'achat et la formation de troupes d'artistes, l'engagement de chevaliers et de sénateurs auprès de certains pantomimes et le financement de spectacles ou d'édifices de spectacles³²¹ ne répondaient pas uniquement à un enjeu de loisir. En effet, le succès populaire des spectacles en font, on l'a dit, un média, c'est-à-dire un moyen de communication avec les masses, unique pour l'époque. Il offre une visibilité incomparable aux individus qui s'y produisent, ainsi qu'à ceux dont le nom est associé à ces spectacles. Cette deuxième catégorie correspond aux éditeurs de jeux mais également aux propriétaires des artistes. On imagine aussi qu'en soutenant ouvertement un artiste un membre de l'aristocratie pouvait s'associer à sa popularité. Le gain de visibilité pour les aristocrates à posséder leurs propres artistes transparaît dans l'exemple d'Ummidia Quadratilla. Celle-ci possédait d'après Pline sa propre troupe de pantomimes car elle avait plaisir à les regarder. Mais ces artistes ne se produisaient pas uniquement en privé. Pline

318 VELL. PAT., II, 126 ; TAC., I, 54 ; 77 ; XIV, 17 ; SUET., *Tib.*, 34, 1 ; DION CASS., LVI, 47 ; LVII, 14, 10 ; ZOS., I, 6, 1. Sur le sujet voir SLATER 1994.

319 TAC., *An.*, I, 77, 4.

320 Pline utilise le terme *otium* pour décrire l'activité et le temps qu'Ummidia Quadratilla consacre à ses pantomimes (PLIN., *Ep.*, VII, 24, 5).

321 Ummidia Quadratilla a ainsi également laissé son nom sur le théâtre et l'amphithéâtre de Cassino (*CIL*, X, 5183 ; *AE*, 1946, 174). Sur le complexe archéologique de Cassino voir POLITO 2013.

raconte notamment la performance étonnante à laquelle il assista avec le petit-fils d'Ummidia, à l'occasion de *ludi sacerdotales* :

Proximis sacerdotalibus ludis, productis in commissione pantomimis, cum simul theatro ego et Quadratus egrederemur, ait mihi: 'Scis me hodie primum vidisse saltantem aviae meae libertum?' Hoc nepos. 7 At Hercule alienissimi homines in honorem Quadratillae — pudet me dixisse honorem — per adulationis officium in theatrum cursitabant exsultabant plaudebant mirabantur ac deinde singulos gestus dominae cum canticis reddebant; qui nunc exiguissima legata, theatralis operae corollarium, accipient ab herede, qui non spectabat.

« Alors qu'aux derniers Jeux des prêtres, les pantomimes avaient été produits sur le théâtre, je sortais de la représentation avec Quadratus, quand il me dit : « Savez-vous qu'aujourd'hui pour la première fois j'ai vu danser l'affranchi de ma grand-mère ? » Tel est le petit-fils. Tandis que, par Hercule, en l'honneur de Quadratilla (je rougis de ce mot : honneur), de complets étrangers, par devoir de flatterie, couraient au théâtre, s'enthousiasmaient, applaudissaient, admiraient et reproduisaient ensuite tous un à un les gestes de la dame avec des chants. Et maintenant, ils vont recevoir de minuscules legs, salaire de leur service au théâtre, de la main d'un héritier qui n'y mettait pas les pieds. »³²²

Le passage n'est pas simple et a notamment été expliqué par Catherine Gourdet à la lumière de ce que nous savons des phénomènes de claques et de factions au théâtre³²³. À l'occasion des *ludi sacerdotales* qui eurent lieu après la mort d'Ummidia Quadratilla, un des acteurs de cette dernière se produisit sur la scène publique. Ces jeux semblent avoir été au moins en partie organisés en l'honneur d'Ummidia Quadratilla, dont on sait par ailleurs qu'elle occupait une place importante à Cassino³²⁴. Quadratus, le petit-fils d'Ummidia Quadratilla, est non seulement présent à ces jeux, ce qui paraît exceptionnel, mais il semble également avoir eu un rôle dans leur organisation. En effet, Pline nous apprend qu'après les jeux Quadratus doit rémunérer certains individus pour leur activité au théâtre (*theatralis operae corollarium*). Le service rendu par ces individus qui sont qualifiés d'étrangers (*alienissimi*) est extrêmement ambigu. L'objectif est manifestement de rendre hommage à Ummidia Quadratilla puisque ces individus agissent « *in honorem Quadratillae* » et qu'il est question d'un « *adulationis officium* ». Mais le comportement mis en œuvre par ces individus en hommage à Ummidia Quadratilla ne va pas de soi et doit être expliqué. Ceux-ci commencent en effet par se rendre au théâtre et y manifester de l'enthousiasme face au spectacle qui leur est proposé. Ces individus ne sont pas les acteurs d'Ummidia Quadratilla mais des spectateurs. Mais ceux-ci sont loin d'être passifs. Ils manifestent tout d'abord leur enthousiasme par des applaudissements. Puis ils semblent eux-mêmes se donner en spectacle

322 PLIN., *Ep.*, VII, 24, 6-7. La traduction des Belles Lettres a été en partie retravaillée.

323 GOURDET 2004, 318-320.

324 POLITO 2013.

et participer à la représentation tant par leur gestes que par leurs chants. Le verbe utilisé pour décrire leur action est *reddo* qui signifie littéralement « rendre » ou « faire en retour ». Ces spectateurs reproduisent donc les gestes qu'ils voient et ces gestes, nous dit Pline, sont ceux d'Ummidia Quadratilla (*gestus dominae*).

Pour bien comprendre le rituel décrit de manière elliptique par Pline, il convient d'en rétablir l'intermédiaire essentiel qu'il passe sous silence : ces spectateurs imitent des gestes qui sont réalisés sous leurs yeux dans le théâtre et, Ummidia Quadratilla étant décédée, ce n'est évidemment pas elle qui en est à l'origine mais vraisemblablement son acteur qui imite sa défunte patronne dans une sorte de performance honorifique. Cette tradition funéraire d'imitation des défunts par les artistes est bien attestée à propos de l'archimime Favor qui, « selon la coutume » (*ut est mos*), imita, lors des funérailles de l'empereur Vespasien, les gestes et les paroles (*facta ac dicta*) de celui-ci³²⁵. Les individus rémunérés par Quadratus ont donc pour fonction d'applaudir ce spectacle et d'assurer son succès notamment en reprenant les imitations de l'acteur et en entonnant des chants qu'on imagine consacrés à Ummidia Quadratilla. Il s'agit là de ce qu'on appelle une « claque ». Ces individus renforcent l'action médiatique de l'acteur. Et celle-ci ne met pas seulement en valeur la défunte mais toute sa *gens*, ce qui explique l'investissement de Quadratus. En effet, C. Gourdet a insisté sur le fait que le succès et la popularité d'un acteur affranchi, comme celui d'Ummidia Quadratilla, rejaillissaient sur son patron et sur la *gens* de celui-ci, notamment parce que l'acteur en portait le gentilice³²⁶. Pour Gourdet, comme pour Sick³²⁷, l'investissement de cette matrone dans une troupe de pantomimes n'est pas qu'un loisir. C'est un véritable investissement économique. En effet, les services des affranchis étaient dus à leurs patrons et pouvaient être, dans le cas d'un acteur, extrêmement rémunérateurs. Mais l'investissement est également politique. Une troupe d'acteurs constitue ainsi sous l'Empire un outil médiatique non négligeable qui pouvait assurer à une famille aristocratique une visibilité importante. Sick a par ailleurs mis en évidence l'investissement tout à fait remarquable des femmes de l'aristocratie dans ce média en recensant vingt-sept artistes esclaves ou affranchis de matrones de l'aristocratie romaine³²⁸.

Une fois que l'existence d'un véritable investissement médiatique de la part de certaines familles aristocratiques dans les spectacles a été mise en évidence, il ne semble pas impossible d'expliquer l'exhibition de certains membres des ordres supérieurs par une

325 SUET., *Vesp.*, 19, 6.

326 GOURDET 2004, 312.

327 SICK 1999.

328 SICK 1999, 342-343.

stratégie médiatique similaire. Pour Clément Bur, si la rémunération et les faveurs de l'empereur sont des motivations non négligeables, il est des exhibitions scandaleuses qui ne proviennent que de la recherche de la célébrité³²⁹. En effet, étant donné le succès populaire considérable atteint par certaines vedettes et la place prise par les spectacles dans la société romaine, une telle interprétation paraît tout à fait pertinente. Bur insiste en particulier sur la perturbation culturelle et politique qu'a constituée le changement de régime pour l'aristocratie³³⁰. Il évoque notamment la disparition des élites de la scène politique et militaire avec la disparition des élections et la confiscation du triomphe par l'empereur. Les élites perdent indéniablement en visibilité dans la société romaine, ce qui menace les fondements de leur supériorité sociale. Elles ne sont plus jamais en contact avec le peuple romain en dehors des spectacles. On l'a dit, leurs perspectives de carrières politiques sont plus limitées et dépendent en grande partie de la faveur impériale. Lorsque Sénèque déplore l'investissement des jeunes gens dans les spectacles au détriment de la philosophie, il ne semble pas percevoir ou admettre que celle-ci est devenue beaucoup moins utile³³¹.

On peut ajouter à l'analyse de Bur des éléments établis à partir de nos recherches, notamment concernant l'identité des individus qui se produisaient dans ces performances et la distinction de nature que nous avons opérée entre les spectacles donnés par l'empereur à Rome de manière exceptionnelle et les performances non autorisées mais sans doute plus fréquentes dans le reste de l'empire. Bur perçoit bien que la plupart des individus qui cherchaient à se produire étaient de jeunes aristocrates conscients que la compétition aristocratique traditionnelle était devenue impossible dans le nouveau contexte politique. Cette compétition aristocratique était complètement bridée par l'empereur. Les jeunes gens de l'aristocratie n'avaient plus d'occasion de montrer à la cité qu'ils étaient dignes de leur supériorité sociale. Les Jeux Troyens, on l'a montré, avaient pour fonction essentielle de permettre à ces jeunes gens la manifestation publique de leurs mérites aristocratiques. Les spectacles romains ayant quasiment tous une dimension agonistique, on imagine qu'un même enjeu pouvait motiver les élites qui acceptaient de se produire dans les spectacles que l'empereur leur ouvrait exceptionnellement.

Par ailleurs, l'investissement politique au service de la cité qui constituait l'idéal républicain perd de son sens sous l'Empire, en particulier à Rome. Cette situation fait nécessairement évoluer les valeurs aristocratiques qui s'opposaient notamment à certains

329 BUR 2011.

330 BUR 2011, 105.

331 SEN., *Nat.*, VII, 32.

comportements jugés indignes. Si certains membres de l'aristocratie continuaient sous l'Empire de penser, comme la plupart des auteurs anciens qui nous ont transmis leur point de vue, que le seul moyen de réaffirmer leur supériorité sociale consistait à manifester leur attachement aux valeurs traditionnelles dont ils se voulaient les héritiers et à déprécier le *uulgus* et ses divertissements, d'autres estimaient sans doute que le succès populaire que pouvait leur assurer une performance dans les spectacles était le meilleur moyen de retrouver une certaine influence sociale. C'était probablement en particulier le cas des jeunes gens dont les perspectives de carrières politiques étaient nulles. Les individus qui choisissaient de se produire dans les spectacles avec ou sans autorisation de l'empereur étaient donc majoritairement des jeunes gens qui, pour la plupart, n'étaient pas engagés dans une carrière politique mais appartenaient à l'ordre équestre ou sénatorial en raison de liens familiaux sans avoir la perspective de devenir magistrats. On a dit que les membres de l'ordre équestre étaient plus concernés encore par ces pratiques que les membres de l'ordre sénatorial. Or, leurs possibilités de faire une carrière politique et donc d'exercer une quelconque influence sociale et politique étaient plus limitées encore que celles des membres de l'ordre sénatorial. En revanche, ils possédaient vraisemblablement de l'argent et du temps à investir dans les spectacles, soit sous la forme de *studium*, soit en s'entraînant pour acquérir renommée et richesse sur la scène ou dans l'arène.

Il nous semble donc que les motivations et modalités d'exhibitions des élites ont pu varier et se décliner en fonction du statut de celles-ci. Dans le contexte des spectacles organisés par l'empereur (ou par un proche de l'empereur sous Auguste), les jeunes gens trouvaient une occasion de manifester publiquement leur qualités aristocratiques, tandis que certains personnages de haut rang et plus âgés pouvaient se produire dans l'espoir de s'attirer les faveurs de l'empereur : en échange de leur participation qui permettait à l'empereur de donner des jeux exceptionnels ces individus pouvaient espérer des avantages financiers ou politiques. Les individus qui se produisaient dans ce contexte étaient vraisemblablement préservés des conséquences infamantes et des sanctions prévues par la législation par une autorisation exceptionnelle de l'empereur. Bur estime que leur *dignitas* était de toute façon irrémédiablement mise à mal. Cependant, on l'a dit, les valeurs aristocratiques sont confrontées à d'importants changements culturels et politiques et ne paraissent peut-être plus aussi pertinentes, même aux membres les plus importants de cette aristocratie. Parmi les individus qui se produisaient dans les jeux de l'empereur, certains le faisaient peut-être à contrecœur, sacrifiant leur réputation aux nécessités financières. Mais d'autres adhéraient

probablement au projet idéologique de Néron de renverser les valeurs aristocratiques et plus particulièrement la perception des spectacles. L'aristocratie toute entière était en effet confrontée au succès exceptionnel des spectacles et de leurs professionnels et pouvait souhaiter accéder à cette tribune médiatique.

Mais c'était vraisemblablement encore plus le cas de ceux, majoritaires, qui n'appartenaient à cette aristocratie que par les liens du sang et qui ne disposaient d'aucun des moyens traditionnels pour prouver, asseoir ni même exercer leur supériorité sociale. Ces individus étaient vraisemblablement prêts à assumer les conséquences infamantes d'une exhibition publique, à braver les interdits et même à renoncer à leur appartenance aux ordres supérieurs devenue un poids plutôt qu'un avantage, afin d'accéder à une tribune médiatique exceptionnelle, source de richesse et de célébrité, deux éléments nécessaires à toute supériorité sociale. Il y avait peut-être enfin dans la démarche de certains individus une volonté de provocation et de mise en cause de ces valeurs que l'on tentait de leur imposer en vertu d'une appartenance sociale qu'ils n'avaient pas choisie et qui, encore une fois, ne leur apportait que des devoirs. Ces individus, souvent jeunes et issus de l'ordre équestre, regardaient probablement les normes aristocratiques comme des contraintes qui assuraient la supériorité d'un tout petit groupe de membres de l'ordre sénatorial. Mettre en cause ces normes et ce système de valeurs revenait à mettre en cause la supériorité sociale de ce groupe minoritaire.

C) Infamie et répression du phénomène. Quelles conséquences pour ces individus ?

Maintenant que nous avons proposé une hypothèse d'interprétation du phénomène et des divers enjeux qui motivaient vraisemblablement les différents acteurs y participant, il convient de s'interroger sur les effets que ces pratiques pouvaient avoir sur les individus. On a déjà laissé entendre à plusieurs reprises que nous ne pensions pas que les différentes clauses infamantes prévues par la législation à propos de certains professionnels des spectacles ainsi que les peines prévues par la législation interdisant l'exhibition des membres des ordres supérieurs se soient appliquées systématiquement dans les différents épisodes que nous avons longuement décrit au chapitre précédent.

Tout d'abord, l'objectif de la législation visant spécifiquement l'exhibition des membres des ordres supérieurs était de préserver la réputation des ordres supérieurs en interdisant et sanctionnant ces pratiques scandaleuses afin de dissuader les individus de s'y

adonner. Il paraît donc absurde de penser qu'une telle législation ait été maintenue dans le contexte d'exhibitions autorisées et organisées par l'empereur. Parmi les sanctions évoquées par les sources, on trouve la privation de sépulture mentionnée par le sénatus-consulte de Larinum³³² et l'exil évoqué par Suétone qui ne précise pas s'il s'agit d'une décision ponctuelle de Tibère ou si cette sanction était inscrite dans la loi³³³. Il serait complètement contradictoire de la part du pouvoir impérial d'autoriser et même d'encourager certains individus issus des ordres supérieurs à s'exhiber publiquement pour ensuite les exiler ou les priver de sépulture. On l'a dit, ce phénomène semble, dans la plupart des cas évoqués par les sources, reposer sur des intérêts convergents de la part des différents acteurs que sont la plèbe romaine qui assiste aux spectacles, l'empereur et certains membres de l'aristocratie sénatoriale et équestre. C'est cette convergence d'intérêts qui amenait l'empereur à ménager des occasions d'exhibition échappant à la législation contraignante qui empêchait par ailleurs la multiplication de ces pratiques. La législation est essentielle car, en limitant ces pratiques, elle en assure le caractère exceptionnel et donc le succès. Mais il est évident que, dans la négociation entre l'empereur et les élites autour de ces exhibitions exceptionnelles, la levée des sanctions sévères de la législation relative à l'exhibition des élites était un préalable nécessaire.

Une des possibilités pour justifier et permettre le contournement de cette législation a pu reposer sur l'absence d'engagement contractuel. En effet, le sénatus-consulte de Larinum³³⁴ utilise le terme *auctoramentum* (ligne 9) pour désigner l'engagement comme gladiateur et le verbe *locare* (ligne 11) pour désigner plus généralement l'engagement des individus dans l'ensemble des activités citées. On devine également, malgré la lacune, l'emploi de l'expression *operas suas locare* (ligne 15). Tous ces termes et expressions évoquent un engagement contractuel en échange d'un salaire. Certes, on l'a dit, un certain nombre d'individus se produisant dans des spectacles de l'empereur semblent avoir reçu une rémunération. Mais dans le contexte exceptionnel de spectacles impériaux on peut tout à fait imaginer que ces rémunérations n'ait pas fait l'objet de contrats mais de dons³³⁵ et de faveurs personnelles de la part de l'empereur. Par ailleurs, on rappelle que le sénatus-consulte de Larinum prévoit, à propos des ingénus mineurs, la situation exceptionnelle d'individus ayant été produits dans les spectacles par l'empereur et les exempte de l'interdiction de se produire.

332 *AE*, 1978, 145, l. 15.

333 *SUET., Tib.*, 35, 3.

334 *AE*, 1978, 145.

335 Tacite utilise le terme *donum* à propos de la rémunération des chevaliers sous Néron.

Le même type d'exemptions exceptionnelles a sûrement été prévu dans la législation antérieure au sénatus-consulte de Larinum pour les individus issus des ordres supérieurs.

En ce qui concerne les clauses infamantes qui frappent les individus se produisant dans les spectacles, il nous paraît également peu probable qu'elles aient affecté les individus s'étant produits avec l'autorisation de l'empereur. En effet, il est assez peu logique qu'un sénateur ait pu accepter de s'exhiber dans un spectacle de l'empereur, en échange d'une rémunération importante ou de la promesse d'une fonction importante, s'il avait risqué d'être exclu du sénat. Sous Néron, nous dit Suétone, quatre-cents sénateurs et six-cents chevaliers sont concernés par ces exhibitions et auraient dû être exclus de leur ordre si l'infamie censorienne s'était appliquée³³⁶. La censure étant exercée par les empereurs, ceux-ci avaient au moins le contrôle sur l'infamie censorienne et pouvaient donc vraisemblablement éviter à un individu d'être exclu du Sénat ou de son ordre. Cependant, les individus n'étaient pas protégés contre un éventuel changement de politique induit par la succession impériale. Ainsi, lors de sa censure, Domitien exclut un ancien questeur du Sénat pour s'être produit comme pantomime³³⁷.

En ce qui concerne l'infamie juridique et prétorienne, en revanche, l'empereur disposait vraisemblablement d'une liberté d'action moins importante car, pour préserver un individu de toutes les conséquences infamantes d'une exhibition publique dans les spectacles, il aurait fallu contourner plusieurs lois et exercer un contrôle sur le fonctionnement des tribunaux et sur le préteur. On imagine pourtant mal qu'un sénateur puisse rester sénateur tout en perdant le droit d'agir en justice pour autrui³³⁸, tout en se retrouvant exposé comme n'importe quel acteur au pouvoir coercitif des magistrats³³⁹ et tout en étant passible du *ius occidendi* du mari dans une situation de flagrant délit d'adultère³⁴⁰. Il est également peu probable que les mariages de ces hommes et femmes des ordres supérieurs aient été invalidés en vertu de la *lex Iulia de maritandis ordinibus* qui interdisait aux membres des ordres supérieurs de contracter un mariage avec tout individu qui « *artem ludicram facit* »³⁴¹ et prévoyait notamment l'obligation de répudiation de l'épouse dans le cas où celle-ci aurait commencé le métier de comédienne après le mariage³⁴². Sans doute l'empereur jouait-il encore une fois sur le contexte exceptionnel et parfois semi-privé des performances, sur leur

336 SUET., *Ner.*, II, 3.

337 DION CASS., LXVII, 13.

338 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 5.

339 TAC., *An.*, 77, 2-4 ; SUET., *Aug.*, 45, 6. Voir BUR 2011, 563.

340 MACER, 1, *iudic. publ.*, D., 48, 5, 25 ; PAUL., *Coll.*, 4, 3, 1-4.

341 PAUL, 1, *ad leg. Iul. et Pap.*, D., 23, 2, 44.

342 PAUL, 1, *ad leg. Iul. et Pap.*, D., 23, 2, 44, 7.

nature et sur l'absence d'engagement contractuel, pour exempter les individus de ce type de ces conséquences infamantes.

En effet, les différentes clauses infamantes de la législation et de l'édit du préteur insistent sur la rémunération comme critère de l'infamie en utilisant, comme le sénatus-consulte de Larinum, un vocabulaire faisant référence à un engagement contractuel tel que *locare* et *auctoramentum rogare*³⁴³. Ulpien précise même explicitement qu'un individu qui se produisait comme chasseur sans toucher de salaire (*sin mercede*) n'était pas infâme³⁴⁴. Par ailleurs, les juristes utilisent également pour désigner l'activité infamante l'expression *artem ludicram*³⁴⁵ dont on a vu qu'il n'est pas certain qu'elle ait, dès le début de l'Empire, désigné l'ensemble des performances spectaculaires des *ludi*. Les exhibitions au cirque échappaient peut-être ainsi, à une certaine époque, à l'infamie. On l'a déjà mentionné, la limitation relative du public et donc de la publicité de la performance a pu également être un argument permettant de contourner certaines clauses judiciaires infamantes, en jouant notamment sur la définition de *scaena*. Enfin, les *Neronia* et l'*Agon Capitolinus* de Domitien échappaient vraisemblablement à l'infamie en tant que concours sacrés. C'est en tout cas ce que semble indiquer un passage d'Ulpien relatif aux athlètes et aux conducteurs de chars :

Athletas autem Sabinus et Cassius responderunt omnio artem ludicram non facere : virtutis enim gratia hoc facere : et generaliter ita omnes opinantur, et utile videtur; ut neque thymelici, neque xystici, neque agitadores, nec qui aquam equis spargunt, caeteraque eorum ministeria, qui certaminibus sacris deserviunt, ignominiosi habeantur.

« Sabinus et Cassius ont répondu qu'on ne devait point regarder les athlètes comme exerçant une profession infamante ; parce que leur but est de montrer leurs forces. C'est un sentiment général et qui paraît utile : en sorte que, ni les joueurs d'instruments, ni les lutteurs, ni les conducteurs des chevaux destinés aux spectacles, ni ceux qui leur jettent de l'eau, ni enfin ceux qui remplissent quelques fonctions aux jeux sacrés ne sont point infâmes. »³⁴⁶

L'interprétation de ce passage fait débat. Il semble en tout cas être question d'exempter de l'infamie « tous les individus exerçant une fonction (*caeteraque eorum ministeria [...] deserviunt*) dans des concours sacrés (*certaminibus sacris*) ». Cette exception est expliquée par l'utilité (*utile*) d'une performance qui consistait à montrer sa valeur (*uirtus*), idée que l'on retrouve à propos des chasseurs qui pouvaient être exemptés si leur performance ne faisait l'objet d'aucune rémunération³⁴⁷. L'idée sur laquelle reposent ces exemptions est

343 PAUL., *Coll.*, 4, 3, 1-4 ; ULP., 6, *ed.*, D., 3, 1, 1, 6 ; GAIUS, 1, *ad ed. prov.*, D., 3, 2, 3.

344 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 6.

345 PAUL., 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44 ; ULP., 2, *adult.*, D., 48, 2, 4 ; MACER, 1, *iudic. publ.*, D., 5, 25.

346 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 2, 2, 5.

347 ULP., 6, *ad ed.*, D., 3, 1, 1, 6.

celle d'une performance utile par opposition à une performance dont le but serait le simple divertissement populaire. Néron et Domitien ont tout à fait pu faire également passer pour des concours sacrés les *Iuuenalia* et les Quinquatries.

Tels sont, vraisemblablement, les différents biais qui pouvaient être utilisés par les empereurs et les membres des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles de ces empereurs pour contourner l'infamie. Cependant, il s'agissait vraisemblablement pour les individus concernés d'une négociation ponctuelle vis-à-vis de législation à chaque fois qu'une situation juridique soulevant la question se présentait. Même si ces individus parvenaient à contourner certaines clauses infamantes, leur réputation était vraisemblablement irrémédiablement entachée : cette indignité pouvait probablement être brandie et ces comportements indignes rappelés par des adversaires à l'occasion d'un procès afin de discréditer les individus voire de mettre en cause certains de leurs droits.

En revanche, en ce qui concerne les individus qui se produisaient dans les spectacles en dehors de l'autorisation impériale, pratique bien attestée au moins jusqu'à Vitellius par la législation visant à l'interdire³⁴⁸, il n'y a aucune raison de penser qu'ils échappaient à l'infamie. Au contraire, certains d'entre eux, nous apprennent Suétone et le sénatus-consulte de Larinum³⁴⁹, s'exposaient volontairement à l'infamie par d'autres moyens pour pouvoir se produire dans les spectacles, contournant ainsi un sénatus-consulte préexistant. La seule façon d'interpréter ces pratiques est d'imaginer que ces individus cherchaient à se faire exclure des ordres supérieurs par un comportement infamant mais ne faisant pas l'objet de sanctions supplémentaires, à savoir la condamnation dans un *iudicium famosum*, pour pouvoir ensuite se produire dans les spectacles sans être sanctionnés par la législation sévère relative à l'exhibition des membres des ordres supérieurs dont témoigne le sénatus-consulte de Larinum. Ces individus étaient donc prêts à passer du statut social supérieur que leur conférait leur naissance, celui de membre de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial, au statut d'individu infâme pour pouvoir se produire sur scène et obtenir une popularité à laquelle ils estimaient impossible d'accéder autrement. La multiplication de ces pratiques portant atteinte à la *dignitas* des ordres supérieurs, Auguste, Tibère et Vitellius s'employèrent, peut-être à la demande d'une partie du sénat, à renforcer la législation en prévoyant les possibilités de fraudes et en multipliant les sanctions. Ainsi, le sénatus-consulte de Larinum prévoyait la privation de sépulture et Tibère eut recours à l'exil. Cela étant, ces pratiques ne disparaissent

348 DION CASS., LXV, 6 ; TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

349 SUET., *Tib.*, 35, 3 ; *AE*, 1978, 145, l. 13.

pas puisqu'il en est toujours question sous Vitellius, ce qui signifie ou bien que ces sanctions n'étaient pas suffisamment dissuasives et que certains individus préféraient risquer l'exil et perdre leur droit de sépulture que de renoncer à la gloire qu'ils espéraient obtenir dans les spectacles, ou bien que ces individus parvenaient toujours à contourner la législation.

D) Une nécessaire mais invisible préparation

Le dernier aspect qui mérite d'être analysé tient à la préparation de ces exhibitions. En effet, la récurrence de ces pratiques et leur succès supposent nécessairement que les individus concernés recevaient une formation adaptée. On l'a vu dans la première partie de ce travail, la professionnalisation des spectacles romains s'explique par l'accroissement des exigences du public et, pour répondre à ces exigences, par une technicité accrue des performances³⁵⁰. Les artistes du théâtre étaient formés dès l'enfance³⁵¹. Les exigences de la formation de gladiateur étaient telles que les gladiateurs de profession acceptaient de renoncer, dans le cadre d'un contrat spécifique appelé l'*auctoramentum*, à leur liberté pour une durée de plusieurs années et se soumettaient volontairement à l'autorité du laniste³⁵². Même si les exhibitions des élites possédaient un intérêt spécifique qui reposait sur leur caractère exceptionnel et scandaleux, on comprendrait difficilement que le public romain, habitué à des performances d'un haut niveau de technicité, ait pu s'en contenter.

Se pose donc la question de savoir où et comment ces individus étaient formés aux diverses techniques des spectacles romains. Malheureusement, les informations dont nous disposons sur ces questions sont extrêmement limitées. Les exhibitions des membres des ordres supérieurs sont mentionnées par les auteurs anciens car la dimension publique de ces pratiques les rend particulièrement scandaleuses. Elles méritent donc d'être dénoncées. En revanche, ces mêmes auteurs s'attardent rarement sur les pratiques privées aussi indignes soient-elles car, tant qu'elles n'étaient pas connues du grand public, elles ne portaient pas atteinte à la dignité des ordres supérieurs. Quelques extraits peuvent cependant être apportés pour faire progresser l'analyse. Sénèque, tout d'abord, évoque de manière non équivoque une pratique privée de la gladiature et de la pantomime dans ce qui semble être des *domus* aristocratiques :

At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus, harum artium multi discipuli sunt multique doctores; priuatim

350 Voir chapitre introduction première partie.

351 Voir chapitre 3, p. 291.

352 Voir chapitre 4, « Les activités condamnées par le sénatus-consulte et la notion *auctoramentum* »

urbe tota sonat pulpitum; in hoc mares, in hoc feminae tripudiant: mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius. Deinde sub persona cum diu trita frons est, transitur ad galeam.

« Avec quel soin, au contraire, on s'applique à ce que le nom d'un pantomime ne disparaisse pas ! La tradition des Pylade et des Bathylle se maintient de successeurs en successeurs. Pour leur art, les disciples sont nombreux, et les maîtres aussi. Dans toute la ville se dressent de bruyantes scènes privées. Hommes et femmes se trémoussent pour s'y produire. Maris et épouses rivalisent de poses voluptueuses. Et puis, quand la pudeur s'est longuement effritée sous le masque, on passe au casque du gladiateur. »³⁵³

Juste avant ce passage, Sénèque déplore le désintérêt de ses contemporains pour la philosophie dont l'étude lui semble en plein déclin. Il attribue ce déclin à la passion de ses contemporains pour les spectacles et compare de façon péjorative l'enseignement des pantomimes à celui des maîtres de philosophie. L'expression « *Pyladis et Bathylli domus* » semble désigner des sortes d'écoles informelles dans lesquelles les disciples (*discipuli*) et les maîtres (*doctores*) étaient nombreux. Ces écoles n'étaient vraisemblablement pas institutionnalisées³⁵⁴. Sénèque laisse entendre que cet enseignement était dispensé dans un « *priuatam pulpitum* ». Le singulier est ici générique mais la précision « *tota urbe* » indique vraisemblablement que cette « scène privée » n'était pas unique. On peut imaginer que ces scènes privées étaient des lieux spécifiquement prévus pour l'enseignement. Dion Cassius évoque notamment l'institution d'« écoles » (*διδασκαλεῖον*), dans le contexte spécifique des *Iuuenalia*, pour permettre aux membres des ordres supérieurs de se former avant de s'exhiber³⁵⁵. Cependant, ces « écoles » semblent avoir été mises en place spécifiquement pour les *Iuuenalia*, il s'agit donc vraisemblablement de structures temporaires. Il est également possible que les « scènes privées » évoquées par Sénèque aient appartenu à des particuliers relativement riches. En effet, on sait que de nombreux aristocrates possédaient leurs propres artistes ; ils devaient donc disposer d'espaces appropriés à l'exhibition de ces artistes³⁵⁶. Par ailleurs, Tacite, lorsqu'il évoque les mesures adoptées pour limiter les débordements liés aux spectacles de pantomimes, laisse entendre qu'il arrivait à certains d'entre eux de se produire « ailleurs qu'au théâtre » (*alibi quam in theatro*) c'est-à-dire sans doute sur des scènes privées³⁵⁷.

353 SEN., *Nat.*, VII, 32, 3.

354 Pline le jeune utilise de la même façon le terme *domus* pour désigner la maison du Juriste Cassius Longinus qui devait également servir de lieu d'enseignement informel (PLIN., *Ep.*, VII, 24, 8).

355 DION CASS., LXI, 19, 2.

356 En dehors de l'exemple d'Ummidia Quadratilla dont on sait qu'elle avait l'habitude de regarder, chez elle, ses propres pantomimes (PLIN., *Ep.*, VII, 24, 5), on peut évoquer certaines des artistes que nous avons recensées dans le chapitre 2 et qui appartenaient à des membres de l'aristocratie sénatoriale, comme la *mima* Thalassia, affranchie d'un C. Pison, ou la *choraule* Licinia Selene, affranchie de M. Licinius Crassus.

357 TAC., *An.*, I, 77, 4.

Il est également intéressant de chercher à savoir qui dispensait une formation à ces élites. Sénèque parle de « l'école de Pylade et Bathylle » parodiant à travers l'évocation de ces deux acteurs célèbres la figure du maître de philosophie. On peut facilement supposer que les acteurs les plus célèbres aient pu dispenser eux-mêmes l'enseignement de leur art aux membres de l'aristocratie. L'exhibition de certains d'entre eux dans les maisons aristocratiques constituait vraisemblablement une très bonne occasion. Mais Tacite parle aussi de l'interdiction faite aux sénateurs de se rendre dans les maisons des pantomimes : « *ne domos pantomimorum senator introiret* ». En dehors de l'activité partisane, il est possible que l'objectif des individus de l'ordre sénatorial qui fréquentaient ainsi les maisons de certains pantomimes ait été de s'offrir la formation d'un professionnel particulièrement populaire.

Juvénal évoque également la pratique privée de la gladiature par des jeunes filles issues de l'aristocratie sénatoriale :

*Endromidas Tyrias et femineum ceroma
quis nescit, uel quis non uidit uulnera pali,
quem cauat adsiduis rudibus scutoque lacessit
atque omnis implet numeros dignissima prorsus*
250 *Florali matrona tuba, nisi si quid in illo
pectore plus agitat ueraeque paratur harenae?
quem praestare potest mulier galeata pudorem,
quae fugit a sexu? uires amat. haec tamen ipsa
uir nollet fieri; nam quantula nostra uoluptas.*
255 *Quale decus, rerum si coniugis auctio fiat,
balteus et manicae et cristae crurisque sinistri
dimidium tegimen; uel, si diuersa mouebit
proelia, tu felix ocreas uendente puella.
Hae sunt quae tenui sudant in cyclade, quarum*
260 *delicias et panniculus bombycinus urit ?
aspice quo fremitu monstratos perferat ictus
et quanto galeae curuetur pondere, quanta
poplitibus sedeat, quam denso fascia libro,
et ride positis scaphium cum sumitur armis.*
265 *Dicite uos, neptes Lepidi caeciue Metelli
Gurgitis aut Fabii, quae ludia sumpserit umquam
hos habitus, quando ad palum gemat uxor Asyli.*

« Et leurs endromides tyriens, leur ceroma féminin, qui ne les connaît ? Qui n'a vu les entailles du poteau ? Elles le creusent à grand coup de rapière, elles l'assaillent avec leur bouclier, attentives à exécuter toute la série de commandements. Celle-là mériterait de figurer aux Jeux Floraux, parmi les fanfares. Qui sait même si quelque ambition plus haute ne s'agite pas dans son cœur et si elle ne se destine pas à l'arène véritable ? Quelle pudeur peut garder une femme casquée, qui abdique de son sexe ? Elle aime la force. Pourtant elle ne voudrait pas devenir un homme : la volupté est chez nous si peu de chose ! Comme il serait glorieux pour toi, les affaires de ta femme étant mises aux enchères, qu'on exhibât un baudrier, un brassard, une aigrette, une demi-jambière pour la jambe gauche ! Quel agrément aussi, si ta jeune femme, ayant choisi un autre genre d'escrime, s'en allait vendre ses cuissards ? Et ce sont elles qui transpirent sous la robe la plus légère et dont une étoffe de soie accable la délicatesse ! Vois avec quelle ardeur émue

elle assène les coups qu'on lui enseigne, de quel poids son casque pèse sur elle, comme elle reste ferme sur ses jarrets, de quelle solide écorce ses bandes sont faites ; et ris quand elle dépose tout cet attirail pour prendre certain vase. Dites-moi, ô filles de Lepidus, de Metellus l'aveugle, de Fabius Gurgès, quelle femme de gladiateur s'est ainsi accoutrée ? Quand la femme d'Asylus ahane-t-elle ainsi devant le poteau ? »³⁵⁸

L'évocation des ancêtres illustres de ces femmes permet de préciser leur origine sociale et la longue description de leur équipement laisse entendre qu'elles ne s'entraînaient pas à n'importe quelle technique de combat mais bien aux différentes techniques de la gladiature qui reposaient sur des équipements spécifiques à chaque type de gladiateurs³⁵⁹. La technicité de ces pratiques et leur dimension didactique transparaissent à travers le terme *numeri* qui désigne vraisemblablement un enchaînement de gestes spécifiques et l'expression « *monstratos iactus* » qui laisse entendre que ces jeunes femmes reproduisent les gestes d'un enseignant. Rien n'indique que ces femmes se préparent à s'exhiber en public. Au contraire, Juvénal en parle comme d'une éventualité assez improbable. Mais ce texte témoigne de l'existence de pratiques privées qui permettent d'expliquer que certaines femmes de l'aristocratie aient été capables de se produire en public dans des spectacles de gladiateurs, même si la plupart des individus qui pratiquaient en privé ne se produisaient sans doute pas en public.

Juvénal semble évoquer une pratique essentiellement féminine puisqu'il n'est question ici que de jeunes femmes. Cela est d'autant plus surprenant que dans un autre passage des *Satires* ce sont bien des hommes de l'ordre sénatorial qui s'exhibent cette fois dans « l'arène véritable »³⁶⁰. Ces hommes devaient également s'entraîner avant de s'exhiber mais Slater estime que la formation militaire reçue par les jeunes gens des ordres supérieurs devait leur suffire³⁶¹. En effet, un passage de Suétone relatif aux jeux que César organisa en l'honneur de sa fille Julie, en 46 av. J.-C., laisse entendre que les gladiateurs furent à cette occasion formés, non pas dans des écoles de gladiateurs (*ludus*), mais par des chevaliers et des sénateurs dans leurs propres maisons (*in domibus*), ce qui implique que ces individus disposaient à la fois des compétences et d'un espace approprié à cet enseignement³⁶². En revanche, cette formation ne faisait vraisemblablement pas partie de l'éducation des jeunes filles. C'est pourquoi ces pratiques inhabituelles attirent l'attention du satiriste.

358 JUV., VI, 246-267.

359 Éric Teyssier identifie dans la description de Juvénal deux *armaturae* distinctes, celle du *prouocator* et celle du gladiateur thrace. TEYSSIER 2009, 96-97.

360 JUV., VIII, 183-210.

361 SLATER 1994, 133.

362 SUET., *Iul.*, 26, 3-4.

Si Juvénal choisit d'évoquer spécifiquement les femmes, c'est parce que selon lui ce comportement est particulièrement indigne d'une femme, c'est-à-dire contraire à leur sexe. On a pourtant déjà mentionné le passage dans lequel Sénèque semble estimer que la pratique de la gladiature constitue l'étape ultime dans l'échelle des comportements efféminés qu'il décrits³⁶³. Au sein de l'énumération des comportements « faisant injure à la virilité » (*uirilitati fiat iniuria*), le fait de se produire comme gladiateur est mis sur le même plan que le fait de se couper les organes génitaux. Cette critique repose vraisemblablement sur l'idée que la gladiature est une perversion de la *uiritus*, vertu fondamentalement militaire et civique du soldat citoyen³⁶⁴, au profit d'un pur divertissement. Il semble donc que cette pratique soit à l'opposé de la virilité civique du citoyen romain sans pour autant être appropriée à une femme. Il est difficile de dire si ces femmes s'entraînaient réellement entre elles, séparées des hommes de leur rang ou si cette impression découle de l'intérêt spécifique de Juvénal pour les femmes dans cette sixième satire qui leur est consacrée.

Malheureusement, Juvénal ne nous donne aucune information sur le lieu où se déroulaient ces entraînements ni sur les individus qui participaient éventuellement à la formation des ces jeunes femmes. Il est vraisemblable qu'elles utilisaient les mêmes espaces que ceux utilisés par les hommes de leur rang pour leur formation militaire, c'est-à-dire, si l'on en croit Suétone, des espaces privés. Sur la question du lieu, Slater a proposé de voir dans la palestre à la fois un lieu de sociabilité des jeunes gens des ordres supérieurs et un éventuel lieu de pratique et d'entraînement à l'art de la pantomime³⁶⁵. On peut imaginer qu'un entraînement au combat pouvait également être dispensé dans ces espaces. Notons enfin que, dans le contexte de la législation vitellienne, à propos de l'exhibition des élites dans les spectacles de gladiateurs, Tacite parle de la dégradation des chevaliers romains « dans les écoles de gladiateurs et dans l'arène » (*ludo et harena*)³⁶⁶. Le terme *ludus* employé au singulier ne peut pas désigner les spectacles du théâtre mais uniquement l'école, et plus spécifiquement l'école de gladiateur, généralement attachée à une arène. Tacite laisse donc entendre que les jeunes gens de l'ordre équestre qui se produisaient contre rémunération dans les spectacles de gladiateurs des cités de l'empire, recevaient généralement une formation dans le *ludus* avant leur exhibition.

363 SEN., *Nat.*, VII, 31, 3.

364 DUPONT 2003.

365 SLATER 1994, 132-138.

366 TAC., *Hist.*, II, 62, 2.

On imagine que les modalités de formation étaient finalement assez variées et dépendaient notamment des modalités d'exhibition. Certains aristocrates passionnés par les arts et techniques de la scène et de l'arène disposaient d'espaces privés adaptés à l'organisation de spectacles privés et donc vraisemblablement à une éventuelle pratique privée. Ils avaient par ailleurs les moyens de s'offrir l'enseignement privé des vedettes de la scène et de l'arène. Peut-être, certains d'entre eux se rendaient-ils chez les vedettes pour recevoir leur enseignement avec d'autres. Les individus moins fortunés se réunissaient vraisemblablement dans des espaces publics comme les palestres pour pratiquer ces techniques en amateurs. Ces pratiques n'impliquaient pas nécessairement une exhibition publique. Mais elles expliquent que certains individus de l'aristocratie aient été suffisamment formés pour se produire dans des spectacles publics. Dans le contexte de spectacles d'envergure comme les *Iuuenalia* des écoles pouvaient être institués pour permettre à tous de se préparer aux performances publiques. Enfin, dans le contexte d'exhibition non autorisées par l'empereur et faisant l'objet d'un véritable *auctoramentum*, les élites s'engageaient vraisemblablement à recevoir la même formation que n'importe quel gladiateur dans le *ludus* sous la direction d'un laniste.

L'étude des enjeux et des conséquences des pratiques scandaleuses d'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles a d'abord montré que la récurrence de ces pratiques s'explique par une convergence d'intérêts de la part de différents acteurs. L'intérêt et donc la demande venaient d'abord du public romain qui appréciait ces performances en raison de leur caractère exceptionnel et scandaleux. L'intérêt de l'empereur était de satisfaire cette demande populaire pour renforcer sa popularité tout comme la demande des élites pour assurer un certain consensus social. Les élites, quant à elles, pouvaient avoir diverses motivations. La passion pour les spectacles, la rémunération et les faveurs de l'empereur étaient probablement des motivations importantes. Mais surtout, les spectacles constituaient, sous l'Empire, le seul moyen de communication d'ampleur avec le peuple romain et ce média était fortement contrôlé par l'empereur. Dans un contexte où les contacts de l'aristocratie avec le peuple romain étaient fortement limités, de même que les perspectives de carrières politiques et militaires, les spectacles pouvaient être perçus par les élites comme un moyen de communiquer avec le peuple romain, de rappeler leur supériorité sociale et de regagner une forme de popularité, même si celle-ci était jugée indigne par certains de leurs contemporains. En fonction des contextes et des enjeux des exhibitions, les individus qui se produisaient dans les spectacles n'étaient évidemment pas affectés de la même façon par l'infamie et la

législation visant à limiter ces pratiques. Mais il semble que certains individus aient été prêts à devenir infâmes et à subir les sanctions sévères de la législation pour accéder à la célébrité et à la fortune promises par la scène. Il convient à présent de recentrer notre réflexion sur la place des femmes dans ces pratiques aristocratiques dont on a bien montré les enjeux sociaux et politiques

IV. Une pratique aussi bien féminine que masculine

Cette dernière partie doit nous permettre de tirer des conclusions sur ce second groupe de femmes se produisant dans les spectacles romains, à savoir les femmes de l'aristocratie. Le long développement sur l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles qui occupent la très grande majorité de la seconde partie de ce travail de thèse était absolument nécessaire à la compréhension de ces pratiques auxquelles participaient les individus qui nous intéressent plus spécifiquement. Si cette dernière partie semble courte en comparaison des pages qui ont été consacrées au phénomène dans son ensemble, c'est que beaucoup des conclusions qui s'appliquent à l'ensemble des individus concernés par ces pratiques, à propos de l'identité des individus, de la nature des performances et de leurs enjeux, s'appliquent vraisemblablement également à ceux qui, au sein de ce groupe, ont la spécificité d'être des femmes. Beaucoup de choses ont donc déjà été dites. Plusieurs points méritent cependant d'être précisés, dans la mesure du possible. Il est en effet très difficile d'établir des informations spécifiques aux individus de sexe féminin qui se produisaient dans ces exhibitions scandaleuses car les sources distinguent rarement la participation des hommes et des femmes à ces épisodes d'exhibition spectaculaires. Cette indistinction constitue cependant en elle-même une indication importante de la perception de la place qu'occupaient les femmes dans ce phénomène.

A) Un traitement relativement indifférencié par les sources ?

Ainsi, les auteurs qui mentionnent la participation de femmes à ce phénomène d'exhibition des élites dans les spectacles ne distinguent jamais cette participation de celle des hommes et n'en proposent jamais de traitement spécifique. Certes, la participation des femmes des ordres supérieurs est toujours précisée par un vocabulaire spécifique qui a déjà été longuement présenté dans la première partie de ce chapitre. Ce vocabulaire spécifique est nécessaire pour qualifier des individus qui appartenaient aux ordres supérieurs en raison de leurs liens familiaux et non par l'acquisition de ce statut personnel prestigieux. Les femmes de

l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial ne peuvent pas être qualifiées de chevaliers ou de sénateurs. Les expressions telles que *γυναῖκες ἐπιφανεῖς*³⁶⁷ ou *feminae inlustres*³⁶⁸ servent donc à les désigner. Certes, le fait que les auteurs prennent la peine de préciser la présence de femmes indique que cette présence n'était pas automatique et que lorsqu'elle n'est pas mentionnée par les sources, seuls des individus masculins s'exhibaient. Mais en dehors de cette précision, les auteurs ne manifestent aucune forme d'étonnement, aucun jugement spécifique. S'ils condamnent vivement ces pratiques en général, la participation des femmes n'est jamais présentée comme plus condamnable que celle des hommes.

Si la participation des femmes à ces pratiques scandaleuses n'est pas plus surprenante que celle des hommes, cela signifie que les sources ne la jugent pas plus inappropriée, ni particulièrement inhabituelle. Certes, les exhibitions de femmes de l'aristocratie semblent moins fréquentes que les exhibitions d'hommes du même rang. Elles sont en tout cas citées moins fréquemment dans les sources. Cependant, lorsque Dion Cassius évoque les pratiques qui amenèrent à un renforcement de la législation en 22 av. J.-C., il mentionne l'exhibition de femmes illustres sur le même plan que celle des chevaliers comme si cela n'avait rien d'exceptionnel, même si, à cette date, nous ne connaissons que l'exemple de la matrone qui fut exhibée dans les jeux de Marcellus. Le sénatus-consulte de Larinum définit avec la même précision les individus de sexe masculin et les individus de sexe féminin concernés par l'interdiction et les sanctions sont les mêmes pour les uns comme pour les autres.

Quatre sources prennent la peine de décrire spécifiquement l'investissement des femmes dans les spectacles, dont une seule concerne une exhibition publique. Dion Cassius mentionne ainsi l'exemple de la matrone Aelia Catella comme un exemple particulièrement scandaleux d'individus des ordres supérieurs ayant participé aux spectacles de Néron³⁶⁹. Cependant, parmi les éléments que Dion Cassius retient comme des critères aggravant le scandale de la performance, on trouve la noblesse d'Aelia Catella (*γένος*), sa richesse (*πλοῦτος*) et son âge avancé (*ἡλικία*), mais en aucun cas son sexe. De la même façon, le sexe n'apparaît pas dans la liste des critères qui selon Tacite aurait dû empêcher certains individus de se produire sous Néron, à la différence de la noblesse (*nobilitas*), de l'âge (*aetas*) et des charges effectuées (*acti honores*)³⁷⁰. Juvénal, on l'a vu, s'attarde longuement sur la pratique

367 DION CASS., LIV, 2, 5.

368 TAC., *An.*, XV, 32.

369 DION CASS., LXI, 19, 2.

370 TAC., *An.*, XIX, 15, 1.

privée de la gladiature par certaines jeunes femmes de l'aristocratie³⁷¹. Dans ce passage, le satiriste affirme que cette pratique serait contraire au sexe de ces jeunes filles. Cependant, il achève son discours par une idée qui concerne l'ensemble des individus, hommes et femmes, se livrant à ces pratiques, celle du tort fait aux ancêtres illustres. Par ailleurs, son propos témoigne de la diffusion de ces pratiques auprès des jeunes filles et présente l'exhibition publique de celles-ci comme une éventualité. De plus, son jugement est tout aussi négatif lorsqu'il aborde l'exhibition d'hommes du même rang dans des spectacles de gladiateurs³⁷².

Pline le Jeune est le seul à laisser entendre que l'investissement aristocratique dans les spectacles pourrait être considéré comme une pratique plus féminine que masculine³⁷³. Il ne s'agit certes pas tout à fait des pratiques qui nous intéressent, mais ce passage nous renseigne néanmoins sur la perception des pratiques aristocratiques liées aux spectacles par les contemporains. Le discours de Pline est ambigu : il commence par affirmer que l'investissement d'Ummidia Quadratilla pour ses pantomimes est trop important pour une femme de ce rang, avant d'affirmer que ce genre de divertissement était propre à son sexe. De fait, on a déjà remarqué que le nombre d'artistes esclaves ou affranchis de femmes dans la documentation épigraphique est particulièrement significatif³⁷⁴ et semble indiquer un engagement plus spécifiquement féminin dans cette pratique aristocratique d'entretien de troupes d'artistes. Cette spécificité ne se retrouve cependant pas dans les pratiques d'exhibitions qui relèvent selon nous d'enjeux relativement proches de ceux qui amènent certaines aristocrates à entretenir des artistes mais qui sont socialement beaucoup moins acceptables ; les hommes semblent ainsi s'exhiber plus fréquemment que les femmes, si l'on s'en tient aux informations fournies par la documentation.

À propos du traitement indifférencié de ces pratiques aristocratiques aussi bien masculines que féminines, il convient d'évoquer un passage de Dion Cassius qui se situe aux marges de notre corpus mais qui semble indiquer une évolution des représentations à la fin de la période étudiée. Dans ce passage, Dion Cassius n'évoque pas spécifiquement l'exhibition de femmes de l'aristocratie dans les spectacles mais simplement une exhibition de femmes, sans précision de leur statut, dans un combat de gladiateurs qui eut lieu sous Septime Sévère³⁷⁵. Cependant, cette exhibition est l'occasion d'insultes qui ne sont pas adressées par le public uniquement aux femmes se produisant alors dans l'arène mais aux femmes en général

371 JUV., VI, 246-267.

372 JUV., VIII, 199-210.

373 PLIN., *Ep.*, VII, 24, 5.

374 SICK 1999, 342-343.

375 DION CASS., LXXV, 16, 1.

et notamment certaines que Dion Cassius qualifie d'*ἐπιφανεῖς*, adjectif qui indique vraisemblablement, comme on le verra, une appartenance aux ordres supérieurs. Il semble donc que le comportement de ces femmes ait été jugé indigne de leur sexe par leurs contemporains, au point de mettre en cause la dignité de femmes qui n'avaient rien à voir avec ce comportement. Le fait que certaines femmes se comportent de manière indigne semble porter atteinte à la dignité de toutes les femmes, exactement comme le comportement indigne d'un membre des ordres supérieurs porte atteinte à la dignité de son ordre. En conséquence, une loi fut adoptée, nous apprend Dion Cassius, pour interdire à toutes les femmes de se produire comme gladiatrices, quel que soit leur statut. Un basculement culturel semble donc s'être opéré, puisque l'exhibition publique dans un combat de gladiateur n'est plus présentée comme indigne d'une classe sociale, mais bien comme indigne d'un sexe.

Cependant, ce dernier document se situe à la limite chronologique de notre étude et témoigne d'une évolution tardive. Jusqu'au II^e siècle ap. J.-C., en dehors du témoignage de Juvénal sur la pratique privée de la gladiature par des femmes de l'aristocratie, rien n'indique dans la documentation que ces pratiques d'exhibitions dans les spectacles aient été plus inappropriées pour les femmes que pour les hommes. On tentera de comprendre par la suite pourquoi, dans ce cas, les exhibitions de femmes semblent cependant moins fréquentes que celles des hommes.

B) Des informations très limitées concernant l'identité des individus

En ce qui concerne l'identité précise des individus de sexe féminin qui s'adonnaient à ces pratiques aristocratiques scandaleuses, nous disposons d'informations encore plus limitées que pour les individus de sexe masculin. Il est en particulier très délicat d'identifier le statut précis des femmes qui se produisaient dans ces spectacles et notamment l'ordre auquel elles appartenaient. Il convient de revenir ici plus précisément sur le vocabulaire utilisé pour désigner ces femmes. En effet, les termes *senatores* et *βουλευτεῖς* font uniquement référence aux sénateurs, c'est-à-dire aux individus autorisés à siéger au Sénat, et les termes *equites* et *ἵππεας* se rapportent uniquement aux individus qui possédaient le cheval public. Les auteurs devaient donc employer des périphrases pour désigner un individu qui, en raison de ses liens familiaux avec un sénateur ou un chevalier, possédait également la dignité équestre ou sénatoriale et appartenait donc à l'ordre équestre ou à l'ordre sénatorial. Alors que l'on peut éventuellement imaginer que les termes *senatores* et *equites* aient pu être employés abusivement par rapport à des groupes d'individus comprenant non seulement des sénateurs

ou des chevaliers mais également des membres de l'ordre sénatorial ou équestre, ce vocabulaire ne pouvait servir à désigner des femmes. Les auteurs anciens ont donc dû trouver un vocabulaire de substitution.

D'après nos sources, le premier épisode d'exhibition spectaculaire concernant une femme de l'élite eut lieu en 28 av. J.-C. pour l'édilité de Marcellus³⁷⁶. Pour qualifier cette femme, Dion Cassius utilise l'expression « *γυναικά τε ἐπιφανῆ* » qui signifie littéralement une « femme illustre ». L'expression est ici à l'accusatif singulier et dépend du groupe verbal « *ὀρχήστραν ἐσαγαγεῖν* » qui signifie « être amené sur scène ». L'adjectif *ἐπιφανής* vient du verbe *ἐπιφαίνω* qui signifie « se montrer », « mettre en lumière », « rendre manifeste ». Il signifie donc au sens premier « mis en lumière », « manifeste », « visible » et, par extension, « célèbre », « distingué », « réputé ». On retrouve l'adjectif *ἐπιφανεῖς* utilisé dans le même contexte par Dion Cassius à propos des exhibitions scandaleuses qui provoquent l'adoption d'un interdit en 22 av. J.-C.³⁷⁷. Dion Cassius explique que, parce que des chevaliers (*ἵππεῖς*) et des « femmes illustres » (*γυναικες ἐπιφανεῖς*) se produisaient sur la scène, l'interdiction de monter sur scène qui visait déjà les sénateurs et leurs enfants fut étendue aux descendants de ceux-ci et aux individus de l'ordre équestre (*ἵππάδι*). Ce passage laisse donc entendre que les exhibitions de « femmes illustres » étaient relativement fréquentes et tout aussi scandaleuses que celle des chevaliers. Les individus visés par la législation sont les descendants de sénateurs et les membres de l'ordre équestre, ce qui semble indiquer que les « femmes illustres » dont le comportement posait problème appartenaient à l'une de ces catégories. Par ailleurs, ces femmes, comme celles qui s'exhibèrent en 28 av. J.-C., le faisaient au théâtre en même temps que des chevaliers (*ἵππεῖς*). Enfin, l'adjectif *ἐπιφανεῖς* est également employé par Dion Cassius à propos des femmes qui furent visées par des insultes à l'occasion d'un combat de femmes dans des spectacles³⁷⁸. L'utilisation de l'adjectif *ἐπιφανεῖς* doit permettre de distinguer ces femmes envers lesquelles l'offense est particulièrement grave. Le contexte spécifique dans lequel Dion Cassius emploie cet adjectif à plusieurs reprises nous permet donc d'estimer qu'il sert à qualifier des femmes d'un statut social supérieur et donc appartenant, par leurs liens familiaux, à l'un des deux ordres supérieurs de la société romaine. Ce terme traduit sans doute un terme latin spécifique utilisé dans la ou les sources latines utilisées par Dion Cassius³⁷⁹.

376 DION CASS., LIII, 31, 3.

377 DION CASS., LIV, 2, 4.

378 DION CASS., LXXV, 16, 1.

379 MILLARD 1999 (1964), 34-38.

Il semble, en revanche difficile de préciser si cet adjectif qualifie des femmes issues de l'ordre équestre ou de l'ordre sénatorial. Malgré la proximité sémantique, il ne semble pas possible d'y voir un équivalent grec du titre *clarissima*. M.-T. Raepsaet-Charlier ne relève même pas ce terme parmi les titres attribués aux femmes de sénateurs dans l'épigraphie grecque³⁸⁰. Les femmes issues des deux ordres sont en tout cas concernées par le sénatus-consulte de Larinum et l'exhibition de femmes de l'ordre sénatoriale est attestée notamment sous Néron : Dion Cassius mentionne l'exhibition d'une matrone du nom d'Aelia Catella³⁸¹ qui serait, selon M.-T. Raepsaet-Charlier, la fille du consul Sex. Aelius Catus³⁸². Sous Auguste, la plupart des femmes qui apparaissent dans les spectacles le font avec des chevaliers et au théâtre. Suétone rapporte par exemple une exhibition en 16 av. J.-C. dans les jeux de Domitius Ahenobarbus : des chevaliers (*equites*) et des « matrones » (*matronas*) furent ainsi produits dans un spectacle de mimes³⁸³. Le terme « *matrona* » désigne la femme mariée dont l'honorabilité et la réputation doivent être préservées. Cela n'implique pas nécessairement d'appartenir à un ordre supérieur mais la mention de leur exhibition en même temps que celle de chevaliers suppose vraisemblablement que cette exhibition était tout aussi illégale et scandaleuse que celle de ces derniers et donc que ces femmes appartenaient également à un ordre supérieur. Enfin, dans le contexte des jeux donnés par le pantomime Pylade, Dion Cassius évoque encore une fois, selon une expression très proche de celles utilisées à propos des jeux de Marcellus et de l'interdit de 22 av. J.-C., l'exhibition de chevaliers et de femmes dites « *ὄκ ἀφανεῖς* »³⁸⁴, c'est-à-dire littéralement « non inconnues ». Ce type de double négation est fréquent en grec et cette expression semble être un équivalent d'*ἐπιφανεῖς*. On remarque que ce qui caractérise ces femmes des ordres supérieurs, c'est leur réputation, le fait qu'elles soient connues, remarquables. On retrouve la même idée à propos de chevaliers romains contraints de se produire sous Néron et qui sont qualifiés par Tacite de « reconnus » (*noti*)³⁸⁵.

Le fait que, avant le règne de Néron, ces femmes se produisirent toujours selon les sources avec des chevaliers pourrait faire penser qu'il s'agit de femmes de l'ordre équestre. Il faut, en effet, imaginer le contexte de leur exhibition. Où et comment étaient-elles recrutées ? Les exhibitions individuelles sont rares et jamais attestées pour des femmes. Même la femme

380 RAEPSAET-CHARLIER 1981, 194.

381 DION CASS., LXI, 19.

382 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 34.

383 SUET., *Ner.*, 4, 2.

384 DION CASS., LV, 10, 11.

385 TAC., *An.*, XIV, 14, 4.

« illustre » qui s'exhibe dans les jeux de Marcellus est mentionnée avec un chevalier, ce qui laisse entendre que leur participation est commune. Rien ne nous permet de connaître les liens entre ces individus mais on est tenté d'imaginer qu'ils pouvaient être parents ou conjoints, ou éventuellement qu'ils fréquentaient un même lieu de sociabilité. Il faut en effet imaginer que les hommes et femmes de l'ordre équestre se passionnant pour les spectacles et aspirant peut-être à se produire devaient sans doute se réunir, pour échanger, mais aussi se former. Des réseaux devaient exister facilitant le recrutement autour de certains lieux comme par exemple la palestre. On peut alors se poser la question de savoir si ces réseaux et ces lieux étaient socialement mixtes ou non. Par ailleurs, Dion Cassius utilise également l'adjectif *ἐπιφανής* pour qualifier un chevalier, ce qui pourrait laisser penser que cet adjectif serait propre à qualifier cet ordre. Il serait alors possible de voir dans le terme *ἐπιφανής* un équivalent grec du latin *splendidus* dont S. Demougin a montré qu'il qualifiait préférentiellement, mais pas uniquement, les chevaliers³⁸⁶.

Lorsqu'il parle des spectacles de 41 ap. J.-C., dans lesquels Claude contraignit des individus de l'ordre équestre qui se produisaient déjà sous Caligula à se produire une nouvelle fois, Dion Cassius les qualifie cependant au moyen de l'expression « *ἰππέας καὶ γυναῖκας τῶν ὁμοίων* » que l'on pourrait traduire littéralement par « des chevaliers et des femmes du même ordre ». Dion Cassius dispose donc d'une expression précise pour exprimer l'appartenance de femmes à un ordre identique à celui des individus masculins avec lesquels elles sont mentionnées. Si les femmes évoquées dans les extraits précédents étaient toutes de l'ordre équestre, pourquoi Dion Cassius n'aurait-il pas employé cette expression parfaitement explicite ? La seule explication envisageable est que Dion Cassius aurait pu juger cette expression anachronique dans le contexte des épisodes augustéens, l'ordre équestre n'étant pas encore complètement défini à la fin du I^{er} siècle av. J.-C.³⁸⁷. D'un autre côté, Tacite utilise l'expression « *feminarum inlustrium* » pour qualifier des femmes qui se produisirent en même temps que des sénateurs dans des combats de gladiateurs en 63 ap. J.-C.³⁸⁸. Cette expression latine semble très proche des mots grecs dont se sert Dion Cassius pour qualifier les femmes s'exhibant avec des chevaliers. Tacite emploie également cette même expression pour

386 DEMOUGIN 1975. S. Demougin insiste notamment sur le fait que ce terme ne constitue pas un titre officiel.

387 Cet ordre serait défini sous Auguste selon Jean-Louis Ferrary (FERRARY 2010, 340). Il se peut tout simplement que Dion Cassius reprennent telles quelles certaines expressions employées dans ces sources et que l'expression « *ἰππέας καὶ γυναῖκας τῶν ὁμοίων* » ne soit pas encore en usage dans la documentation utilisée par celui-ci pour l'époque augustéenne.

388 TAC., *An.*, XV, 32.

désigner les femmes qui se produisirent aux *Iuuenalia*³⁸⁹ et dont on sait que certaines étaient issues de l'ordre sénatorial comme Aelia Catella³⁹⁰. Il est donc difficile d'établir le statut exact des femmes qualifiées par les adjectifs *ἐπιφανεῖς* et *inlustres* faute de précision. Il est certain que ces adjectifs indiquent une supériorité sociale. Ils ne permettent cependant vraisemblablement pas d'exprimer une appartenance à l'un des deux ordres en particulier.

Si le vocabulaire ne peut pas nous aider à préciser le statut des femmes qui se produisaient dans les spectacles, il est nécessaire de s'appuyer sur le contexte. On a insisté en particulier sur le fait que les interdictions de ces pratiques infamantes visaient à préserver la dignité des ordres supérieurs. Dans cette perspective, il semble que les membres de l'ordre équestre aient été plus fréquemment autorisés à se produire sur scène et dans l'arène que les membres de l'ordre sénatorial, sans doute parce que leur dignité était moins élevée. L'interdiction, le scandale et l'indignité semblent fonctionner par pallier : les chevaliers sont autorisés à se produire sous César mais pas les sénateurs³⁹¹. Au contraire, lorsque des sénateurs se produisent sous Néron pendant les *Iuuenalia* et les jeux d'Agrippine, les auteurs anciens indiquent brièvement que des chevaliers le firent également mais n'insistent que sur les membres de l'ordre sénatorial comme Aelia Catella et les vieux consulaires³⁹². Par conséquent, lorsque les sources nous informent d'une exhibition de chevaliers, cela signifie que seuls des chevaliers se produisirent dans cette exhibitions, car si des membres de l'ordre sénatorial l'avaient fait cela apparaîtrait dans les sources. Si ces dernières ne mentionnent que l'exhibition de chevaliers, cela signifie donc vraisemblablement que l'empereur avait autorisé uniquement l'exhibition de membres de l'ordre équestre et pas celle de membres de l'ordre sénatorial. En effet, si l'empereur avait voulu exhiber des membres de l'ordre sénatorial il l'aurait fait et, si un éditeur de jeux avait obtenu l'autorisation de le faire, il n'aurait eu aucune raison de ne pas le faire. Ainsi, on imagine assez bien que si Lucius Domitius Ahenobarbus et Pylade avaient obtenu l'autorisation de produire des membres de l'ordre sénatorial ils l'auraient fait. Comme cela n'est pas mentionné, c'est vraisemblablement qu'ils ne l'ont pas fait et donc qu'ils n'en ont pas reçu l'autorisation. S'ils avaient uniquement reçu l'autorisation de produire des chevaliers, ils ne purent probablement pas produire des femmes de l'ordre sénatorial. On estime donc que les femmes des ordres supérieurs qui se produisent sous Auguste et sous Claude étaient sans doute essentiellement des femmes de l'ordre équestre.

389 TAC., *An.*, XIV, 15.

390 DION CASS., LXI, 19.

391 DION CASS., XLIII, 23, 5.

392 SUET., *Ner.*, 11 ; DION CASS., LXI, 19.

Pour les funérailles d'Agrippine, Dion Cassius utilise une expression grecque très proche de l'expression latine de Suétone déjà évoquée³⁹³ : *καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ*³⁹⁴. Ces deux expressions sont sans ambiguïté et désignent des hommes et des femmes de l'ordre équestre et de l'ordre sénatorial. Les auteurs sont moins explicites à propos des *Iuuenalia*. Dion Cassius utilise simplement le terme *εὐγενής* pour qualifier les individus qui s'exhibèrent³⁹⁵. Ce terme que l'on pourrait traduire littéralement par « bien né », désigne la noblesse au sens large. C'est la mention d'Aelia Catella qui permet ensuite de considérer que parmi ces individus « bien nés » on trouve notamment des membres de l'ordre sénatorial, dont des femmes. Tacite, lui, utilise une expression négative affirmant que la noblesse n'empêcha personne de s'inscrire aux *Iuuenalia* : « *non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento* »³⁹⁶. Suétone précise que, parmi les individus qui s'inscrivirent, se trouvaient des « vieux consulaires (*senes consulares*) et des matrones très âgées (*anusque matronas*) »³⁹⁷. Puisque l'on sait par Dion Cassius que parmi ces matrones se trouvait Aelia Catella, on estime que le terme *matrona* peut suffire à désigner une femme des ordres supérieurs.

Enfin, pour ce qui est des concours institués par Domitien au Capitole en 89 ap. J.-C., la participation de membres des ordres supérieurs n'est explicitée ni par Suétone ni par Dion Cassius³⁹⁸. Cependant, ces concours reprennent le modèle des concours grecs introduits pour la première fois à Rome par Néron qui, dans le contexte de ses *Neronia*, avait eu soin de distribuer de l'huile aux chevaliers et aux sénateurs³⁹⁹, ce qui semble indiquer que la participation de ces derniers était attendue⁴⁰⁰. Ces concours grecs sont sur le même modèle que les *Sebasta* de Naples pour lesquels une course réservée aux filles de magistrats est attestée⁴⁰¹. Il est possible que les « *παρθένοι* » évoquées par Dion Cassius, ou « *uirgines* » chez Suétone, étaient issues des ordres supérieurs. On constate donc que le vocabulaire servant à désigner les femmes des ordres supérieurs n'est jamais très précis ni très explicite. Comme si la distinction entre l'ordre équestre et l'ordre sénatorial avait moins d'importance pour les femmes que pour les hommes.

393 SUET., *Ner.*, 11, 4 : « *Ex utroque ordine et sexu* ».

394 DION CASS., LXI, 17, 3.

395 DION CASS., LXI, 19, 1.

396 TAC., XIV, 15, 1.

397 SUET., *Ner.*, 11, 2.

398 SUET., *Dom.*, 8, 8-11 ; DION CASS., LXVII, 8.

399 DION CASS., LXI, 21, 1.

400 Sur l'utilisation de l'huile dans les activités gymniques voir SEN., *Ep.*, 88, 18 ; JUV., VI, 246 ; PLUT., *Mor.*, 274d.

401 SEG, XIV, 602 ; BUCHNER 1952 ; GOLDEN 1998, 127-128.

Le choix d'un exemple féminin par Dion Cassius nous permet cependant de sortir de l'impasse du vocabulaire, en appliquant un raisonnement que nous avons appliqué à l'ensemble des individus. En effet, comme on l'a déjà dit, l'évocation précise d'Aelia Catella constitue un exemple rare et même unique dans l'ensemble de notre corpus⁴⁰². Parmi les individus issus des ordres supérieurs qui s'exhibent dans les spectacles, cette femme est la seule femme à être nommée. Si elle l'est, c'est que son cas est remarquable et que ses caractéristiques énumérées par Dion Cassius le sont aussi, ce qui signifie qu'elles ne sont pas partagées par la plupart des femmes des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles, ni même par la plupart des individus des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles, quel que soit leur sexe. Ainsi, l'exhibition d'Aelia Catella est exceptionnelle en raison de sa « noblesse », plus précisément de son *γένος* c'est-à-dire sa famille. On sait qu'Aelia Catella est la fille d'un consul, Sex. Aelius Catus⁴⁰³. Elle était vraisemblablement elle-même née dans une grande famille sénatoriale, comme ces jeunes filles qui s'entraînent à la gladiature chez Juvénal. Aelia Catella appartenait donc à la noblesse sénatoriale par son ascendance et par son mariage. Cette appartenance est présentée comme exceptionnelle. Cela signifie donc qu'il était très rare de voir sur scène une femme d'un tel rang. Il est probable par conséquent que la plupart des femmes des ordres supérieurs qui se produisirent sur scène avant cet épisode aient été issues de l'ordre équestre ou éventuellement de l'ordre sénatorial mais de manière moins directe : on peut imaginer des jeunes femmes moins bien mariées ou qui ne seraient pas filles mais seulement petites-filles ou arrière-petites-filles de sénateurs.

De la même façon, Ummidia Quadratilla se distingue par sa richesse et son âge, nous dit Dion Cassius. Cela semble indiquer que la plupart des femmes des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles étaient des femmes d'un âge moins avancé et d'une fortune plus modeste. Ainsi, les femmes qui s'entraînent à la gladiature selon Juvénal sont qualifiées de *puellae*, c'est-à-dire de jeunes femmes. Dans l'ensemble, il semble que les conclusions que nous avons émises pour l'ensemble des individus issus des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles s'appliquent également aux femmes qui participaient à ce phénomène. Il s'agissait vraisemblablement de jeunes femmes issues principalement de l'ordre équestre, plus rarement de l'ordre sénatorial et sans doute par des liens moins « directs », ce qui ne les empêchait pas dans certains cas de posséder des lointains ascendants particulièrement illustres⁴⁰⁴. Étant donné les interdits juridiques et moraux qui pesaient sur ces pratiques

402 DION CASS., LXI, 19, 2.

403 RAEPSAET-CHARLIER 1987, 34.

404 Comme les jeunes filles évoquées par Juvénal qui ne peuvent être que des descendantes très lointaines des

scandaleuses, on imagine que ces femmes appartenait à des milieux familiaux relativement favorables à ces pratiques et que les hommes avec qui elles s'exhibaient étaient des proches (maris, pères, frères). Dans le cas contraire, on comprendrait mal comment une jeune femme de l'aristocratie sénatoriale ou équestre aurait pu échapper à l'autorité paternelle ou maritale pour s'exhiber en public sans l'accord de leur père ou mari. Comme ces pratiques répondaient à des enjeux de visibilité sociale et politique à la fois pour les individus mais également pour leurs *gentes*, elles faisaient vraisemblablement l'objet d'une stratégie commune au moins de la part des membres d'un même foyer.

C) Dans quelles performances se produisent plus spécifiquement les femmes ?

La question se pose également de savoir si les femmes des ordres supérieurs s'exhibaient dans les mêmes performances que les hommes de leur rang. Si l'on observe le tableau de synthèse produit à la fin du quatrième chapitre, ou les tableaux qui ont été produits dans ce chapitre à propos de la nature des performances, il semble au contraire que les femmes des ordres supérieurs se produisaient essentiellement dans les spectacles du théâtre. En effet, les trois exhibitions de femmes des ordres supérieurs attestées sous Auguste concernent le théâtre⁴⁰⁵. Par ailleurs, les pratiques qui amènent à un renforcement de la législation en 22 av. J.-C. concernent également la scène théâtrale selon Dion Cassius⁴⁰⁶. Les exhibitions sous Caligula puis sous Claude ont également lieu au théâtre⁴⁰⁷.

Plusieurs documents, de nature distincte, évoquent des exhibitions d'hommes et de femmes des ordres supérieurs dans des spectacles de natures variées sans qu'il soit tout à fait possible d'affirmer que les femmes se produisaient effectivement dans tous les types de performances mentionnés. Cette ambiguïté s'explique par l'approche globale que proposent ces documents du phénomène qui nous intéresse. Ainsi, le sénatus-consulte de Larinum interdit aux hommes et aux femmes des ordres équestre et sénatorial de se produire dans les spectacles du théâtre et de l'arène. Cette interdiction, par son existence même, atteste l'existence des pratiques qu'elle cherche à prohiber. Mais elle définit conjointement, d'une part, l'ensemble des individus qui appartiennent aux ordres supérieurs de la société romaine et qui sont donc susceptibles de porter atteinte à la dignité de ces ordres en se déshonorant et,

personnages illustres mentionnés par le satiriste (JUV., VI, 265-267).

405 SUET., *Ner.*, 4, 2 ; DION CASS., LIII, 31, 3 ; LV, 10, 11.

406 DION CASS., LIV, 2, 5.

407 DION CASS., LX, 7, 1.

d'autre part, l'ensemble des pratiques dégradantes liées aux spectacles et qui doivent être prohibées. Si le sénatus-consulte intègre les femmes des ordres supérieurs dans son interdit c'est vraisemblablement que ces individus sont susceptibles de se déshonorer par certaines des pratiques dégradantes condamnées, mais pas nécessairement par toutes. La législation prévoit l'éventualité d'une exhibition des femmes de l'aristocratie dans les spectacles de l'arène en même temps qu'elle prévoit celle des hommes. Cela ne signifie pas nécessairement que ces femmes se produisaient dans ces spectacles. Ce qui est certain c'est qu'elles se produisaient au moins dans un de ces types de spectacles.

La même difficulté se pose à propos des funérailles d'Agrippine (*Ludi Maximi* chez Suétone) organisés par Néron. Dion Cassius évoque la participation à cette occasion d'hommes et de femmes des deux ordres supérieurs (*καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ ἀξιώματος*), aux spectacles du théâtre (*ὄρχήστρα*), du cirque (*ἵππόδρομος*), aux chasses (*κυνηγετικός*) et aux combats dans l'arène (*θέατρον*)⁴⁰⁸. Il est malheureusement impossible d'affirmer que les femmes se produisirent dans tous les types de spectacles et pas uniquement au théâtre, comme elles le faisaient jusqu'au règne de Caligula. Suétone, qui semble détailler plus précisément ces jeux, parle d'ailleurs essentiellement de la participation de chevaliers et de sénateurs aux combats de gladiateurs⁴⁰⁹. Il précise ensuite que les différents métiers de l'arène (*uaria harenae ministeria*) et notamment celui de bestiaire (*confectores*) furent exercés par des membres de ces deux ordres (*ex isdem ordinibus*), sans préciser leur sexe.

Trois témoignages permettent cependant de considérer que les femmes de l'aristocratie, même si elles se produisaient préférentiellement au théâtre, pouvaient également se produire dans l'arène. Le plus explicite est un passage de Suétone qui mentionne sans ambiguïté l'exhibition de sénateurs et de « femmes illustres » (*feminae inlustres*) dans l'arène (*in arenam*)⁴¹⁰. Il est probable que ces femmes soient issues du même ordre que les hommes avec qui elles se produisirent. Par ailleurs, Juvénal, on l'a déjà dit, consacre un long passage de sa sixième satire à tourner en dérision l'entraînement de certaines jeunes femmes de l'aristocratie aux combats de gladiateurs⁴¹¹. Cette pratique de la gladiature semble privée mais Juvénal évoque bien la possibilité d'une exhibition dans « l'arène véritable » (*uera arena*). Enfin, Dion Cassius évoque l'adoption par Septime Sévère, en 200 ap. J.-C., d'une

408 DION CASS., LXI, 17, 3.

409 SUET., *Ner.*, XII, 3.

410 TAC., *An.*, XV, 32.

411 JUV., VI, 246-267.

législation interdisant aux femmes, « d'aucune sorte » (*μηδαμόθεν*), de combattre comme gladiatrices (*μονομαχέω*)⁴¹². Étant donné que Dion Cassius explique cette nouvelle législation par une anecdote qui provoqua le déshonneur de femmes « illustres » (*ἐπιφανεῖς*), il paraît légitime de comprendre *μηδαμόθεν* comme une référence à la diversité des origines sociales des femmes qui pouvaient se produire dans l'arène plutôt que comme une référence à la diversité de leurs origines géographiques. Il semble donc qu'en 200 ap. J.-C. l'exhibition de femmes de l'aristocratie dans les spectacles de gladiateurs ait été envisageable bien que répréhensible.

En revanche, rien ne permet d'imaginer que ces femmes pouvaient se produire dans les jeux du cirque. De la même façon que nous n'avons aucune trace de femmes professionnelles des courses du cirque, nous n'avons aucune trace d'exhibitions de femmes de l'aristocratie dans ces courses. Ces performances, qui sont pourtant vraisemblablement les moins dégradantes, étaient manifestement réservées aux hommes. C'est notamment le cas des Jeux Troyens dont la fonction était de « faire connaître la vertu d'une lignée illustre » (*Clarae stirpis indolem sic notescere*)⁴¹³. Ainsi, les seules performances « honorables » des jeux étaient fermées aux femmes, probablement parce que leur dimension civique était assumée. Les Jeux Troyens était en effet, on l'a vu, un moyen de permettre aux membres de l'aristocratie de manifester, de manière occasionnelle et limitée, devant le peuple romain leur *uirtus*, c'est-à-dire la qualité civique qui fondait leur capacité à gouverner et à diriger et donc leur supériorité sociale. Les femmes de l'aristocratie n'avaient pas leur place dans cette mise en scène puisque leur supériorité sociale ne venait pas de leur propension à exercer des magistratures ou à diriger des armées mais de leurs liens de parenté avec les individus qui avaient vocation à le faire.

Les femmes des ordres supérieurs se produisaient donc, assez logiquement, dans les performances qui étaient ouvertes aux femmes en général, c'est-à-dire principalement celles du théâtre dans lesquelles on a bien montré que les professionnelles de sexe féminin occupaient une place importante⁴¹⁴. Elles pouvaient également se produire dans les combats de gladiateurs, comme le faisait un petit nombre de professionnelles⁴¹⁵. Puisque les courses du cirque étaient manifestement fermées aux femmes, il n'est pas étonnant que les femmes de l'aristocratie ne s'y soient pas produites.

412 DION CASS., LXXV, 16, 1.

413 SUET., *Aug.*, 43, 5.

414 Voir première partie.

415 Voir chapitre I, I, B « Le dossier des femmes gladiatrices ».

D) L'égal accès à une tribune politique et sociale ?

Reste à s'interroger sur les enjeux de ces pratiques pour les femmes de l'aristocratie et donc sur leur motivation à s'exhiber ainsi. Le phénomène que nous avons décrit et analysé tout au long de cette seconde partie concerne de manière indifférenciée des individus dont le point commun est leur appartenance à une catégorie sociale. Ce phénomène implique donc l'ensemble d'une classe sociale sans distinction de genre. Il n'y a par conséquent pas de raison de considérer que les enjeux aient été différents pour les femmes qui y participaient avec les hommes. Au contraire, l'idée que ces pratiques scandaleuses aient été motivées par une volonté de visibilité sociale et politique de la part des élites repose sur le fait que les moyens traditionnels dont disposaient ces élites pour exercer et manifester leur supériorité et leur domination sociales furent considérablement réduits sous l'Empire. Ces moyens traditionnels de domination excluaient généralement les femmes puisqu'il s'agissait d'exercer des fonctions de commandement militaire ou politique dans le cadre d'un système civique contrôlé par des hommes. Sous l'Empire, les femmes sont évidemment toujours exclues des institutions de ce système civique qui ont été maintenues. En revanche, les nouvelles modalités d'expression de la domination sociale que nous avons mise en évidence sortent de ce système civique complètement verrouillé et encadré par le pouvoir impérial. Elles se déploient dans un temps et un espace, ceux des jeux, qui se trouvent à l'opposé du temps et de l'espace civiques. Or, cette parenthèse temporelle et spatiale, qui relève de l'*otium* et qui a bien été définie par Florence Dupont⁴¹⁶, est ouverte à l'ensemble de la société et pas uniquement aux citoyens. Au contraire, cet espace-temps qui se définit par opposition à l'espace-temps des affaires civiques et aux valeurs de celui-ci inclut les marges de la société romaine et est même porté par ces marges. C'est pourquoi il doit être disqualifié politiquement. Les individus qui réalisaient ces performances spectaculaires sous les yeux admiratifs du reste de la société étaient souvent des esclaves ou des affranchis, hommes ou femmes, et donc des individus exclus de la gestion de la *Res publica*. L'infamie permettait dans le cas contraire d'assurer cette exclusion.

Certaines élites choisissent d'investir cet espace-temps car celui de la vie civique qui leur était normalement réservé ne leur offre plus les moyens de manifester et d'exercer leur domination sociale ; rien ne s'oppose alors à ce que les femmes participent à ce phénomène. Les spectacles étaient un moment essentiel de la vie publique d'une cité, ils avaient une

416 DUPONT 1985, 57-65.

dimension politique importante mais ils n'étaient pas civiques, au sens où ils n'étaient pas réservés au corps des citoyens. C'est sans doute ce qui leur valait d'être dévalorisés par certaines élites qui se définissaient par opposition à l'ensemble des individus exclus du corps civique. Mais c'est également ce qui leur conférait un tel pouvoir médiatique, car leur emprise ne se limitait précisément pas au corps civique et parce que l'accès à cet outil médiatique était vraisemblablement moins réglementé et limité que l'accès aux magistratures, même si la législation visant à en interdire l'accès aux élites se développe tout au long de l'Empire.

Par ailleurs, les femmes étaient vraisemblablement d'autant mieux intégrées dans ces pratiques d'exhibitions aristocratiques scandaleuses que ces pratiques n'étaient pas plus dégradantes pour elles que pour les hommes. Au contraire, les conséquences infamantes étaient plus limitées pour les femmes de l'aristocratie que pour les hommes du même rang, puisque les femmes, quel que soit leur rang, n'étaient de toute façon pas autorisées à agir pour autrui en justice, par exemple. Un homme de l'ordre sénatorial ou équestre pouvait se voir refuser par le préteur d'agir en justice pour autrui en raison de son exhibition dans des spectacles. Cela pouvait avoir des conséquences importantes sur son influence sociale. Une femme du même rang ne disposait de toute façon pas de cette possibilité d'action. Certes, la *lex de maritandis ordinibus* interdisait aux membres de l'ordre sénatorial d'épouser une femme ayant exercé le métier de comédienne (*artem ludicram facit*)⁴¹⁷. Une jeune femme de l'ordre sénatorial risquait donc, en s'exhibant dans les spectacles contre de l'argent, de ne pas pouvoir se marier au sein de son ordre, ce qui constituait une forme de déclassement social. Cependant, cet inconvénient existait également pour les hommes du même rang qui pouvaient aussi être déclassés par le censeur. Les individus pesaient vraisemblablement le risque et agissaient en connaissance de cause. Certains des individus qui s'exhibaient ne disposaient peut-être pas de perspectives de mariage intéressantes. Notons cependant une distinction entre les hommes et les femmes sur ces questions d'interdits matrimoniaux : seules les femmes risquaient la répudiation si elles se produisaient sur scène après le mariage, ce qui explique sans doute que les femmes s'exhibaient systématiquement avec des hommes, vraisemblablement leurs maris⁴¹⁸.

Les spectacles constituaient donc un domaine dans lequel les femmes des ordres supérieurs pouvaient s'investir et ainsi participer au rayonnement social de leur *gens*, ce qui ne leur était pas possible selon les modalités traditionnelles de la vie civique. On distingue

417 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44.

418 PAUL, 1, *ad leg. Iul. Pap.*, D., 23, 2, 44, 7.

plusieurs niveaux d'investissement dans les spectacles plus ou moins acceptables pour une femme de l'aristocratie. Ummidia Quadratilla a eu abondamment recours aux deux niveaux d'investissement les moins scandaleux dans sa cité de Cassino : le financement d'édifices de spectacles et l'entretien d'une troupe d'acteurs⁴¹⁹. Alors que l'évergétisme reste un domaine de la vie civique relativement contrôlé par les hommes parce qu'il demeure en grande partie lié à l'exercice de magistratures, l'entretien d'artistes est une activité majoritairement investie par les femmes de l'aristocratie⁴²⁰, sans doute parce que, même si les artistes étaient destinés à être prêtés et loués pour des spectacles privés mais également publics participant ainsi au rayonnement de la *gens*, ils étaient acquis à l'origine dans un but de divertissement privé qui relève de la sphère de l'*otium*. Le troisième niveau d'investissement aristocratique dans les spectacles, le plus scandaleux et le plus décrié, est l'exhibition publique. Ce mode d'engagement dans les spectacles était évidemment plus difficile car il faisait l'objet d'une législation sévère et d'une condamnation morale. Cependant, celles-ci se s'appliquait pas plus fortement sur les hommes que sur les femmes.

En raison de cette législation et de cette condamnation morale, l'accès à l'outil médiatique que sont les spectacles était néanmoins vraisemblablement plus difficile pour les femmes que pour les hommes. En effet, si un homme de l'ordre sénatorial ou équestre, ne dépendant plus de l'autorité de son père, était prêt à braver la législation et les conséquences infamantes d'une exhibition publique dans l'espoir d'obtenir fortune et célébrité, il lui suffisait, pour pouvoir se produire, de trouver un éditeur de jeux ou un recruteur favorable à ce type de pratiques et prêt à contourner la législation pour s'assurer du succès. Au contraire, une femme de l'ordre équestre ou sénatorial dépendait vraisemblablement toute sa vie de l'autorité de ses proches masculins, même si le développement du mariage *sine manu* permit vraisemblablement un relâchement de l'emprise juridique du mari sur sa femme. Il apparaît effectivement difficile qu'une jeune femme de l'ordre sénatorial ait pu se produire au théâtre sans le consentement de son mari, menaçant ainsi la réputation de celui-ci et donc ses éventuelles perspectives de carrières. La liberté d'action des femmes de l'aristocratie au sein de ce phénomène était donc sans doute plus limitée que celle des hommes, ce qui explique que leurs exhibitions aient été moins fréquentes.

419 SICK 1999 ; POLITO 2013.
420 SICK 1999, 342.

Pour conclure, les exhibitions de femmes des ordres supérieurs dans les spectacles ne peuvent se comprendre indépendamment de l'ensemble des pratiques aristocratiques d'exhibition publique. L'interprétation des pratiques féminines passe par l'interprétation du phénomène global dans lequel elles s'inscrivent et qui concerne l'ensemble des classes sociales supérieures de la société romaine. Ainsi, la plupart des conclusions relatives à ce phénomène s'appliquent aux épisodes concernant plus spécifiquement des femmes, à quelques nuances près qu'il convient de rappeler. D'abord, ces pratiques sont mentionnées dans les sources car elles sont considérées comme scandaleuses et déshonorantes, non seulement pour les individus qui y participent, mais également pour les ordres supérieurs et donc pour la société romaine toute entière, puisque ces comportements sont jugés contraires à la dignité des ordres supérieurs qu'ils mettent en cause. L'évocation de ces pratiques indignes s'inscrit donc toujours soit dans une démarche de condamnation morale de la part des auteurs anciens, soit dans un contexte d'énonciation d'un interdit juridique relatif à ces pratiques.

Il était important de mettre en évidence ces logiques dans lesquelles s'inscrit l'évocation de ces pratiques pour comprendre que la vision de ce phénomène que nous transmettent les sources est déformée. La documentation atteste indéniablement que les individus concernés par ces performances scandaleuses étaient « issus des deux sexes et des deux ordres » (*ex utroque ordine et sexu*), sous-entendu des deux ordres supérieurs de la société romaine. Cependant, les sources abordent fréquemment le phénomène de manière globale sans détailler les statuts et sexes des individus pour plusieurs raisons. Le sénatus-consulte de Larinum et les divers sénatus-consultes évoqués par Dion Cassius cherchent à interdire un ensemble de pratiques variées, relatives à des individus de sexe et de statuts multiples, mais qui se définissent par leur conséquence commune, à savoir le tort qu'elles font à la dignité des ordres supérieurs. Les législateurs tentent de prévenir toutes les comportements susceptibles de nuire à cette dignité selon les mêmes modalités, sans distinguer les pratiques réelles des pratiques hypothétiques, ni les pratiques fréquentes des pratiques rarissimes. De même, les auteurs anciens évoquent parfois ce phénomène de manière très globale, notamment à propos des jeux de Néron, sans détailler les pratiques et les individus, car ce qui leur importe est l'indignité de ces pratiques et leurs conséquences pour les ordres supérieurs. Mais surtout, dans cette perspective, il est évidemment essentiel pour les auteurs anciens de rapporter les pratiques les plus scandaleuses, les épisodes les plus graves. L'identité des individus est ainsi souvent précisée lorsqu'elle est particulièrement digne d'être remarquée, c'est-à-dire lorsqu'elle est particulièrement contraire à ces comportements. Ainsi,

les sources nous donnent une vision déformée du phénomène car elles témoignent soit d'une vision globale très imprécise, soit des cas les plus scandaleux et donc vraisemblablement les plus rares.

C'est pourquoi on a appliqué, aux attestations qui semblaient effectivement s'inscrire dans cette logique, un raisonnement en miroir, partant du principe que si les exemples donnés par la documentation étaient les cas les plus rares et les plus scandaleux, les caractéristiques mises en avant dans ces exemples n'étaient pas celles de la majorité des individus des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles. De ce fait, en dehors des Jeux Troyens, réservés aux enfants de l'ordre sénatorial, et de quelques exhibitions particulièrement scandaleuses d'hommes et de femmes de haute noblesse sénatoriale, sous Néron, les individus des ordres supérieurs qui se produisaient dans les spectacles étaient majoritairement des jeunes gens de « petite noblesse », c'est-à-dire issus de l'ordre équestre et éventuellement de l'ordre sénatorial par des ascendants parfois éloignés, souvent de fortune modeste et aux perspectives de carrières politiques limitées voire nulles. Ces conclusions s'appliquent également aux femmes même si l'exemple d'Aelia Catella, évoqué par Dion Cassius, se situe en toute logique à l'opposé de ce profil. Celle-ci constitue l'exception qui permet de définir la norme. Il convient de préciser que, d'après ce que laisse entrevoir la documentation, les femmes des ordres supérieurs se produisaient toujours avec des hommes du même rang et moins fréquemment qu'eux.

Si les hommes et les femmes des ordres supérieurs se produisaient à première vue dans tous les types de performances des spectacles publics romains, des nuances importantes ont été apportées. D'abord, les femmes se produisaient principalement au théâtre et sans doute occasionnellement dans l'arène, ce qui correspond aux pratiques professionnelles mises en évidence dans la première partie. Elles ne se produisaient jamais au cirque, contrairement aux hommes de la plus haute noblesse qui se produisaient principalement dans les spectacles du cirque, moins déshonorants, et en particulier dans les Jeux Troyens conçus spécialement pour permettre aux enfants de la noblesse sénatoriale de manifester publiquement leur *uirtus* sans se déshonorer. Les femmes étaient ainsi exclues de ces performances dont la dimension civique était ostensiblement assumée. Les individus aux statuts les plus élevés se produisirent en fait rarement au théâtre et dans l'arène et essentiellement dans le contexte de jeux exceptionnels donnés par l'empereur et qui relevaient vraisemblablement d'un régime d'exception.

Cette possibilité d'exception impériale transparaît dans le sénatus-consulte de

Larinum et fut vraisemblablement inscrite dans la législation dès la fin du règne d'Auguste. Jouant sur les lieux d'exhibition et leur dimension privée, sur la nature et le contexte des exhibitions, les empereurs comme Néron et sans doute Domitien ont également tenté de ménager un espace-temps qui échapperait à la législation relative aux spectacles pour permettre aux élites de se produire. On estime que les individus qui s'exhibaient dans le contexte de ces exhibitions exceptionnelles organisées par l'empereur, échappaient au moins en partie aux sanctions juridiques et aux clauses infamantes de la législation. Cependant, plusieurs documents attestent l'existence de pratiques scandaleuses qui tombaient bien sous le coup de la législation. Ces documents indiquent que les pratiques qui nous intéressent dépassaient largement le cadre spatio-temporel des spectacles extraordinaires de l'empereur et que nombre d'individus se produisaient sans autorisation, au théâtre et dans l'arène, au risque d'être exclus de leur ordre, d'être frappés d'infamie et même exilés ou privés de sépulture. Les individus qui se produisaient dans ce contexte étaient vraisemblablement les individus de « petite noblesse » aux perspectives de carrières politiques limitées dont nous avons estimé qu'ils constituaient la majorité des individus des ordres supérieurs se produisant dans les spectacles.

La persistance de ce phénomène, malgré la législation et l'ambiguïté du comportement de l'empereur et de certains aristocrates vis-à-vis de ces pratiques, ne peut s'expliquer que par une convergence de l'intérêt des différents acteurs qui y prenaient part. Le public romain appréciait manifestement ces performances exceptionnelles, scandaleuses et souvent illégales, ce qui amenait l'empereur à les autoriser ponctuellement afin de satisfaire la demande du peuple. Mais l'empereur répondait également à la demande d'une partie de l'aristocratie. Certains individus se produisaient sans doute à contrecœur dans les performances exceptionnelles de l'empereur, dans l'espoir d'obtenir ses faveurs ou poussés par des difficultés financières importantes. Mais il semble qu'une partie de l'aristocratie ait partagé l'engouement populaire pour les spectacles et y ait vu un outil médiatique important permettant d'acquérir une visibilité et des revenus qui, pour certains individus de « petite noblesse », étaient devenus inaccessibles par les voies traditionnelles des institutions républicaines tenues par le pouvoir impérial. Alors que certaines élites, à l'origine des sources qui nous sont parvenues, continuaient à considérer les spectacles comme un divertissement populaire indigne que leur rang, leur valeur et leur dignité les obligeant à les mépriser, d'autres étaient vraisemblablement arrivés au constat que ces valeurs traditionnelles n'assuraient plus la supériorité que d'un très petit groupe de privilégiés dont ils ne faisaient

plus partie ; leur appartenance à un ordre supérieur et la dignité qu'elle conférait constituaient essentiellement un frein à leur réussite sociale alors que les spectacles pouvaient constituer un outil médiatique prodigieux pour leur permettre d'affirmer d'une façon nouvelle leur supériorité sociale. C'est pourquoi nombre d'individus semblent avoir été prêts à renoncer à leur statut et à s'exposer à l'infamie pour pouvoir s'exhiber publiquement dans des performances populaires. Montrer au peuple ses compétences de gladiateurs ou d'acteurs devient, pour certains membres des ordres supérieurs sous l'Empire, plus valorisant et surtout plus accessible que le fait d'exercer une magistrature importante pour montrer ses talents d'homme politique ou de général. On ne peut expliquer ce phénomène que par le potentiel médiatique et la fonction hautement politique des spectacles, d'une part, et par le déclin des valeurs aristocratiques traditionnelles.

Au sein de ces pratiques aristocratiques par lesquelles les élites cherchaient à manifester d'une façon renouvelée leur supériorité sociale et politique, les femmes avaient la possibilité de jouer un rôle car, les spectacles n'étant pas un espace-temps civique, elles pouvaient y intervenir aussi bien que les hommes. Elles sont donc associées à ces pratiques hautement politiques et peuvent participer au rayonnement de leur *gens* au même titre que les hommes de leur famille. Cependant, il est probable que leur accès à l'outil médiatique que constituaient les spectacles ait été subordonné à l'approbation des hommes de leur famille. Les femmes de l'aristocratie se produisaient en effet toujours avec des hommes du même rang, probablement leurs époux, leurs pères ou leurs frères et avec l'accord de ceux-ci. Le constat n'en reste pas moins remarquable : le basculement des valeurs aristocratiques dans certaines familles de l'aristocratie a permis à des femmes d'acquérir un rôle nouveau et actif dans la stratégie médiatique de ces mêmes familles.

Conclusion

S'interroger sur les enjeux, contextes et modalités d'exhibition des femmes dans les spectacles romains, c'est tenter de préciser la place occupée par les femmes dans ces pratiques de nature variée qui consistaient à se produire publiquement dans une performance artistique ou technique dont la fonction était avant tout ludique. Pourquoi certains individus choisissaient-ils de s'exhiber ainsi publiquement pour le plaisir d'autrui malgré la réprobation sociale et les conséquences juridiques négatives qui pesaient sur de telles pratiques ? Les motivations des individus dépendent fortement de leur identité et notamment de leur statut social, de même que les contextes et les modalités dans lesquelles ils s'adonnaient à ces pratiques. Le genre est une donnée particulièrement signifiante pour l'identité et le statut des individus quelle que soit la société considérée. La société romaine ne fait pas exception sur ce point. Cependant, d'autres éléments plus déterminants encore, comme l'origine sociale, participaient à définir la place des individus dans la société romaine et donc leur identité. L'objectif de ce travail était donc de déterminer dans quelle mesure le genre avait une incidence sur les pratiques d'exhibition des individus dans les spectacles romains.

L'existence même de deux groupes distincts de femmes d'origines sociales opposées se produisant dans les spectacles selon des modalités, contextes et enjeux différents suggère que l'appartenance sociale était souvent plus déterminante que le genre pour expliquer ces pratiques. Globalement, nous avons montré tout au long de ce travail que les femmes qui se produisaient dans les spectacles romains en Occident, entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le III^e siècle ap. J.-C., le faisaient dans des contextes, et selon des modalités et des enjeux relativement proches de ceux des hommes issus des mêmes milieux sociaux qui s'adonnaient aux mêmes pratiques. Ces pratiques, professionnelles ou amateurs, étaient donc manifestement mixtes. Cependant, cela ne signifie pas que les hommes et les femmes y occupaient exactement la même place et que le genre n'avait aucune incidence ni signification dans la mise en œuvre de ces pratiques.

La première partie de ce travail était ainsi consacrée aux professionnelles des spectacles, c'est-à-dire aux femmes qui gagnaient leur vie en se produisant régulièrement dans les spectacles. Ces femmes, généralement esclaves ou affranchies, étaient issues de milieux sociaux relativement bas et leur profession jugée infâme par les contemporains les reléguait aux marges de la société romaine. L'enjeu essentiel de leur exhibition était la rémunération. Ces exhibitions professionnelles étaient donc nécessairement régulières et supposaient une formation solide. Cette situation concerne en fait la majorité des individus qui se produisaient dans les spectacles romains à cette période quel que soit leur sexe. La documentation qui nous a permis d'appréhender ces individus de basse extraction sociale est principalement épigraphique (en l'occurrence funéraire), même si une poignée d'entre eux sont mentionnés dans la documentation littéraire, ce qui s'explique notamment par la portée médiatique des spectacles qui confère à ces individus une visibilité exceptionnelle. Cette diversité des sources et la pauvreté de la documentation épigraphique funéraire ont rendu l'approche prosopographique difficile. Celle-ci n'en était pas moins nécessaire pour permettre de mettre en évidence les caractéristiques de ce groupe socioprofessionnel.

Cependant, la méthode prosopographique ne permettait pas de prendre en compte la totalité de la documentation relative à la présence de femmes parmi les professionnels des spectacles. Un premier chapitre a donc été consacré au traitement des sources qui ne se prêtaient pas à la démarche prosopographique et notamment à la question de l'exercice de la gladiature par les femmes. Cette première approche de la documentation a permis de confirmer que les femmes occupaient une place non négligeable dans les spectacles du théâtre mais également de l'amphithéâtre, même si leur visibilité, et donc probablement leur présence, étaient bien moindres dans ce second type de spectacles. Ce premier chapitre a également été l'occasion de proposer une explication à l'apparition des femmes dans ce milieu professionnel et donc dans les spectacles à partir du I^{er} siècle av. J.-C. En effet, force est de constater que cette apparition est corrélée au renouvellement des spectacles et de leurs structures à la fin de la République. Dans un contexte de crise des institutions politiques et de rivalités aristocratiques exacerbées, ce renouvellement répond à des enjeux sociopolitiques majeurs : satisfaire le public romain en lui offrant des spectacles coûteux, de qualité et diversifiés devient, à la fin de la République, un moyen essentiel pour les hommes politiques d'obtenir l'assentiment populaire. Dans ce contexte, l'exhibition de femmes sur scène et dans l'arène répond manifestement à une demande populaire. À la fin du premier chapitre, le vocabulaire des spectacles et le vocabulaire servant à désigner les professionnelles des

spectacles ont été longuement expliqués et commentés. C'est à partir de ce travail lexical que la prosopographie a pu être réalisée.

Le troisième chapitre de cette première partie propose un traitement thématique et synthétique des informations recensées dans la prosopographie, articulé autour de deux axes : l'insertion des femmes dans ce milieu professionnel (carrière, rémunération, intégration, succès) et la place de ces professionnelles dans la société romaine (statut, origine, relation familiale et de clientèle, représentation). Il apparaît que les femmes étaient globalement bien insérées dans le milieu des professionnels des spectacles qui leur était largement ouvert et qui leur offrait des perspectives intéressantes en termes de carrière et de rémunération même si, comme pour les hommes, seuls quelques individus devenaient riches et populaires. Cependant, le fait d'être une femme pouvait constituer un frein dans la carrière de ces professionnelles car les rôles les plus importants et les plus populaires semblent avoir été monopolisés par des hommes. Ce choix de carrière était en fait rarement un choix puisque la plupart de ces individus étaient d'origine servile et étaient formés très jeunes à l'initiative de leur patron. Mais il présentait cependant des avantages certains pour des femmes de basse extraction sociale. La formation nécessaire à cette profession et le caractère lucratif de cette activité, même s'il bénéficiait principalement à leur maître ou à leur patron, leur assuraient vraisemblablement un mode de vie confortable et, fréquemment, l'affranchissement. Par ailleurs, les conséquences infamantes qui frappaient tout individu exerçant ce type de professions affectaient moins les femmes que les hommes car elles visaient essentiellement à priver les individus de droits civiques dont les femmes ne disposaient de toute façon pas. Pour une femme, la carrière de professionnelle des spectacles était donc rarement aussi intéressante que pour un homme mais elle présentait également moins d'inconvénients que pour un homme. En d'autres termes, une femme avait sans doute moins à gagner qu'un homme dans une telle carrière, mais également beaucoup moins à perdre.

La deuxième partie de ce travail est consacrée à des individus qui se produisaient dans les spectacles selon des modalités et avec des enjeux très différents. Il s'agit de femmes issues des ordres supérieurs de la société romaine, c'est-à-dire l'ordre équestre et l'ordre sénatorial, et qui se produisaient de manière ponctuelle dans les spectacles. Ces femmes n'étaient donc pas des professionnelles mais des amateurs même si la plupart avaient sans doute reçu une formation. Elles se trouvaient à l'opposé des professionnelles des spectacles en termes d'extraction sociale et les enjeux de leurs exhibitions étaient nécessairement différents bien que la rémunération ait pu constituer une motivation. Ce phénomène est essentiellement

décrit par des sources littéraires qui expriment généralement un jugement moral extrêmement négatif. Il est par ailleurs souvent impossible d'identifier les individus qui se produisaient ainsi dans les spectacles car les sources ne donnent que très rarement le nom de ces individus. Le traitement prosopographique était donc impossible. Par ailleurs, ces femmes issues des ordres supérieurs s'exhibaient systématiquement avec des hommes issus des mêmes ordres. Ce phénomène concernait donc une classe sociale toute entière et non sa composante féminine uniquement. Il a alors été nécessaire de prendre en compte l'ensemble de ces pratiques aristocratiques pour tenter d'en comprendre les enjeux et les modalités. Un premier chapitre a ainsi été consacré au commentaire linéaire de la documentation et à la description du phénomène. Cette démarche était nécessaire afin d'expliquer certains épisodes ambigus rapportés par les sources et certaines contradictions apparentes afin de mettre en évidence la chronologie de ce phénomène, du triomphe de César jusqu'au début du III^e siècle ap. J.-C.

Le dernier chapitre, après avoir précisé l'identité des individus concernés par ces pratiques et les contextes d'exhibitions, propose des clefs d'interprétation de ce phénomène en tentant d'en comprendre les enjeux. L'accent a évidemment été mis sur la place des femmes dans ce phénomène. Il ressort de cette étude la dimension fortement politique de ces pratiques et de leurs enjeux. Il s'agit en effet pour ces élites d'accéder à un média exceptionnel, d'obtenir les faveurs de l'empereur parfois, mais aussi de réaffirmer une supériorité sociale qui perd de sa visibilité sous l'Empire. Or, on constate que les femmes de l'aristocratie participaient à ces pratiques hautement politiques avec les hommes de leur rang sans que cela fasse l'objet d'un traitement différencié de la part des auteurs anciens. L'exhibition des membres des ordres supérieurs est présentée comme scandaleuse, mais celle des femmes ne l'est pas plus que celle des hommes. Elle ne semble pas non plus particulièrement surprenante ni limitée à des exhibitions spécifiques. Elle n'est jamais présentée comme qualitativement moins intéressante, ce qui signifie que les femmes qui s'exhibaient étaient au moins autant formées que les hommes avec qui elles le faisaient et que leur engagement dans ces pratiques politiques n'était donc pas exceptionnel. Certes, leur liberté d'action était sans doute plus limitée que celle des hommes du même rang. D'ailleurs, ces femmes ne s'exhibaient jamais seules, mais toujours avec des hommes issus des ordres supérieurs, probablement des proches. Les femmes de l'aristocratie avaient donc vraisemblablement la possibilité d'accéder à cette extraordinaire tribune politique et sociale qu'étaient les spectacles romains lorsque les hommes de leur entourage étaient favorables à ce type de pratiques, prêts à s'y adonner eux-mêmes et à y associer leurs épouses, leurs filles ou leurs sœurs. Ces pratiques, bien que

politiques, n'étaient pas civiques. Au contraire, elles étaient à l'opposé du comportement attendu d'un citoyen romain. Elles n'avaient donc aucune raison d'être fermées aux femmes.

Il ressort de ce travail que les spectacles constituaient, pour les femmes romaines des deux groupes étudiés, un espace-temps de la vie publique, sociale, culturelle et économique ouvert et potentiellement intéressant. En effet, il leur donnait accès, en fonction de leur statut, ou bien à des perspectives professionnelles financièrement non négligeables, ou bien à un média sociopolitique particulièrement influent. L'ouverture aux femmes de cet espace-temps public stratégique, malgré sa mauvaise réputation, s'explique sans doute précisément par la position ambiguë des spectacles dans la société et la culture romaine. La volonté de sortir les spectacles de la vie civique romaine en en faisant une parenthèse purement ludique et en reléguant les professionnels des spectacles aux marges de la société afin de préserver la valeur de la parole politique des élites n'a pas empêché le succès croissant des spectacles et de leur professionnels. Puisque les spectacles n'étaient pas un espace-temps civique il n'y avait aucune raison qu'ils fussent fermés aux femmes et aux autres exclus de la vie civique (esclaves, affranchis, pérégrins).

C'est précisément ce qui renforce leur puissance médiatique car ils intégraient l'ensemble de la société romaine qui dépassait largement le corps civique du *populus Romanus* dont l'influence politique était d'ailleurs limitée sous l'Empire. Les « marginaux »¹ occupaient au contraire une place centrale au sein de cet espace-temps public et, ce faisant, ils redéfinissaient constamment leur place dans la société par un double mouvement contradictoire d'exclusion et inclusion. Ainsi, le public romain qui assistait aux spectacles s'affirmait comme une émanation du peuple romain, comme un acteur politique majeur en interaction directe avec l'empereur, mais en même temps il s'enfermait dans la position subalterne de *uulgus* soumis à ses plaisirs que lui attribuait l'aristocratie. L'acteur, le gladiateur ou l'aurige, quel que soit son rang, se plaçait au cœur de ce phénomène social et culturel majeur, il était adulé du public et en même temps rejeté aux marges de la société par des mesures juridiques dégradantes. L'accès des femmes à cet espace-temps public ambigu est facilité par cette même ambiguïté corrélée à leur propre statut subalterne dans la société romaine. Puisque les femmes, comme les affranchis, les esclaves et les pérégrins, n'appartenaient pas au corps civique à proprement parler, elles n'étaient pas directement visées par les dégradations sociales et politiques prévues par la juridiction romaine en matière

¹ En 1998, Valerio Neri appliquait déjà ce terme à certains individus marginalisés dans la société occidentale des débuts du christianisme et notamment les « infâmes » (NERI 1998).

d'exhibition dans les spectacles. Elles étaient donc beaucoup moins affectées par celles-ci. Cependant cette remarque est valable également pour la plupart des professionnels des spectacles, majoritairement d'origine servile ou pérégrine.

Par ailleurs, la législation relative à l'exhibition des membres des ordres supérieurs dans les spectacles introduit plusieurs nuances à ce raisonnement. Premièrement, en ce qui concerne l'exhibition dans les spectacles, les femmes des ordres supérieurs en tant que dépositaire de la dignité de ces ordres commencent à être visées, à l'époque qui nous intéresse, par la même législation que celle qui affectait les hommes du même rang. Leur appartenance sociale devient à cette époque plus significative que leur sexe. La liberté d'action de ces femmes était donc limitée par leur statut et sans doute plus encore que celle des hommes de leur rang, en raison de leur sexe. L'autre nuance qu'il convient d'apporter à la lumière de cette documentation est que les marginaux n'étaient manifestement pas les seuls à investir cet espace-temps de la vie publique que sont les spectacles puisque des hommes des ordres supérieurs, même si on a montré qu'il s'agissait sans doute, la plupart du temps, d'individus appartenant aux strates les moins élevées de ces ordres, cherchaient également à s'y produire. Force est donc de constater que, pour certains individus appartenant à l'élite de la société romaine, le discrédit des spectacles et de leurs professionnels et les mesures visant à actualiser ce discrédit n'étaient pas suffisamment dissuasifs face aux potentiels enjeux politiques, sociaux et économiques de ces exhibitions publiques. L'intérêt de ces pratiques ne se limitait donc pas aux membres subalternes de la société romaine.

Les spectacles constituaient donc un moyen pour les femmes romaines d'extraction sociale variée d'intervenir dans la vie culturelle, économique, sociale et politique romaine de manière active et visible. Leur place dans cet espace-temps de la vie publique est loin d'être négligeable et n'est jamais remis en cause dans la documentation. L'étude des spectacles permet donc de déconstruire un peu plus cette représentation, déjà ancienne et désormais obsolète, selon laquelle le rôle des femmes dans la société antique aurait été restreint à la sphère domestique.

Bibliographie

- ADAMIK 1978** Tamás Adamik, « Aelia Sabina, vale », *Archaeologiai értesítő*, 105, 2, 1978, 184-188.
- ADAMS 1972** James Noël Adams, « Latin Words for « Woman » and « Wife » », *Glotta*, 50, 3/4, 1972.
- ANDERSON-PARSON-NISBET 1979** Robert Anderson, Peter Parson, Robert Nisbet, « Elegiacs by Gallus from Qaşr Ibrîm », *JRS*, 69, 1979, 125-155.
- ANDRE 1995** Jean-Michel André, « La *Peregrinatio Achaica* et le philhellénisme de Néron », *REL*, 73, 1995, 168-182.
- ANDREASSI 2001** Mario Andreassi (éd.), *Mimi greci in Egitto : Charition e Moicheutria*, Bari, 2001.
- ARNAUD 2004** Pascal Arnaud, « L'empereur, l'histrion et la claque. Un jeu réglé et ses dérèglements », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 213-240.
- AVETTA 1985** Lucia Avetta, *Roma-Via Imperiale: Scavi e scoperte (1937-1950) nella costruzione di via delle Terme di Caracalla e di via Cristoforo Colombo*, Rome, 1985.
- BALTRUSCH 1988** Ernst Baltrusch, *Regimen morum. Die Reglementierung des Privatlebens der Senatoren und Ritter in der römischen Republik und frühen Kaiserzeit*, Munich, 1988.
- BASSIGNANO 2016** Maria Silvia Bassignano (éd.), *Regio X: Venetia et Histria. Patavium, Supplementa Italica. Nuove serie*, 28, Rome, 2016.
- BAYET 1955** Jean Bayet, « Les vertus du pantomime Vincentius », *Lybica*, 3, 1955, 103-121 (= *Mélanges de littérature latine, Storia e lettere*, 110, Rome, 1967, 439-460).
- BIEBER1939** Margarete Bieber, « *Mima saltatricula* », *American Journal of Archaeology*, 43, 4, 1939, 640-644.
- BELIS 1988** Annie Bélis, « Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales », *Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 62, 1988, 227-250.

- BELIS 1999** Annie Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, 1999.
- BEN ABDALLAH 2009** Zeineb Ben Abdallah, « Inventaire des inscriptions païennes découvertes lors des fouilles franco-tunisiennes (1994-2004) », in François Baratte, Fathi Bejaoui, Zeineb Ben Abdallah (éd.), *Recherches archéologiques sur Haidra, III*, Rome, 2009, 313-314.
- BENOIST 2003** Stéphane Benoist, « *Imperator scaenicus, citharoedus princeps*. Théâtre et politique à Rome, ou le “métier” d'empereur selon Néron », in Pol Defosse (éd.), *Hommages à Carl Deroux. III, Histoire et épigraphie, Droit*, Bruxelles, 2003.
- BERENGER 2009** Agnès Bérenger, « L'*Adventus* des gouverneurs de province », in Agnès Bérenger, Éric Perrin-Saminadayar (éd.), *Les entrées royales et impériales. Histoire, représentation et diffusion d'une cérémonie publique, de l'Orient ancien à Byzance*, Paris, 2009, 123-138.
- BIELMAN – FREI-STOLBA 2003** Anne Bielman, Regula Frei-Stolba (éd.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. Actes du diplôme d'études avancées, Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2000-2002*, Berlin, 2003.
- BINDER 1985** Gerhard Binder, « *Lusus Troiae*. L'*Énéide* de Virgile comme source archéologique », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 44, 4, 1985, 349-356.
- BODEL – TRACY 1997** John Bodel, Stephen Tracy, *Greek and Latin inscriptions in the USA: a checklist*, Rome, 1997.
- BOEHRINGER – SEBILLOTTE CUCHET 2011** Sandra Boehringer, Violaine Sebillotte Cuchet (éd.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, 2011.
- BOFFO 2009** Laura Boffo, « Latino e greco ad Aquileia : lingue e identità », in Franco Crevatin (éd.), *I luoghi della mediazione. Confini scambi, saperi*, Trieste, 2009, 127-160.
- BONARIA 1965** Mario Bonaria, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, suppl. X, Stuttgart, 1965.
- BOULEY 2001** Elisabeth Bouley, *Jeux romains dans les provinces balkano-danubiennes du II^e siècle avant J.-C. à la fin du III^e siècle après J.-C.*, Besançon, 2001.
- BOURNE 1952** Frank Bourne, « The Roman Republican Census and Census Statistics », *The Classical Weekly*, 45, 9, 1952, 129-135.
- BRIDENTHAL – KOONZ 1977** Renate Bridenthal, Claudia Koonz (éd.), *Becoming visible : women in European history*, Boston, 1977.

- BRILLIANT 1963** Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven, 1963.
- BRIQUEL 1992** Dominique Briquel, « Les femmes gladiateurs : examen du dossier », *Ktèma*, 17, 1992, 47-53.
- BRULE 2015** Pierre Brulé, *Le sens du poil (grec)*, Paris, 2015.
- BRUNET 2004** Stephen Brunet, « Femal and Dwarf Gladiators », *Mouseion*, 4, 2004, 145-170.
- BUCHNER 1952** Giorgio Buchner, « Epigrafe da Ischia, 154 d.C. », *La parola del passato*, 6, 1952, 408.
- BUONOCORE 1984** Marco Buonocore, *Schiavi e liberti dei Volusi Saturnini. Le iscrizioni del colombario sulla via Appia antica*, Rome, 1984.
- BUONOCORE 1992** Marco Buonocore, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano. III : Regiones Italiae II-V, Sicilia, Sardinia e Corsica*, Rome, 1992.
- BUONOCORE 2006** Marco Buonocore, « Le *Inscriptiones sacrae* della valle Peligna dopo Theodor Mommsen », in Ezio Mattiocco, *Itinera Archaeologica. Contributi di archeologia abruzzese*, Lanciano, 2006, 37-110.
- BUONOCORE – CUGUSI 1985** Marco Buonocore, Paolo Cugusi, « Nuovo Carme epigrafico dall'area vestina (regio IV) », *Epigraphica*, 47, 1985, 35-51.
- BUONOPANE – CENERINI 2003** Alfredo Buonopane, Francesca Cenerini (éd.), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica. Atti del I seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica, Bologna, 21 novembre 2002*, Fenza, 2003.
- BUONOPANE – CENERINI 2005** Alfredo Buonopane, Francesca Cenerini (éd.), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica, Verona, 25-27 marzo 2004*, Faenza, 2005.
- BUR 2011** Clément Bur, « De la dignité à la célébrité. Les aristocrates acteurs et gladiateurs de César à Tibère », *Hypothèses*, 2011, 97-111.
- BUR 2013** *La Citoyenneté dégradée : recherches sur l'infamie à Rome sous la République et le Haut-Empire (312 a.C. – 96 p.C.)*, Thèse Université Paris 1, 2013.
- CALDELLI 1993a** Maria Letizia Caldelli, « Ancora su *L. Aurelius Augg. Lib. Apolaustus Memphius Senior* », *Epigraphica*, 55, 1993, 45-57.
- CALDELLI 1993b** Maria Letizia Caldelli, *L'Agon Capitolinus: storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Rome, 1993.

- CALDELLI 2012** Maria Letizia Caldelli, « Associazioni di artisti a Roma : Una messa a punto », in Kathleen Coleman, Jocelyne Nelis-Clément (éd.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Genève, 2012, 131-171.
- CALDELLI – RICCI 1995** Maria Letizia Caldelli, Cecilia Ricci, « Ricerche sui colombari romani. Tipologia dei supporti epigrafici: le lastre da loculo », *Scienze dell'Antichità*, 8-9, 1995, 295-322.
- CALDELLI – RICCI 2005** Maria Letizia Caldelli, Cecilia Ricci, « *Sepulchrum donare, emere, possidere, concedere, similia et (omnibus) meis*. Donne e proprietà sepolcrale a Roma », in Alfredo Buonopane, Francesca Cenerini (éd.), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica. Verona, 25-27 marzo 2004*, Bologne, 2005, 81-103.
- CALDELLI – RICCI 2012** Maria Letizia Caldelli, Cecilia Ricci, « Memoria ed epigrafia. Il *pauper* a Roma nel I secolo d.C., un progetto in corso », *Pyrenae*, 43, 1, 2012, 7-45.
- CAMERON 1976** Alan Cameron, *Circus Factions : Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford, 1976.
- CAMODECA 2011** Giuseppe Camodeca, « Fufidia Clementiana e i soi avi consolari in una nuova iscrizione da Teanum », *ZPE*, 179, 2011, 231-238.
- CANTARELLA 2016** Eva Cantarella, « Women and the patriarchy in the roman law », in Paul J. du Plessis, Clifford Ando, Kaius Tuori (eds.), *Roman Law and society*, Oxford, 2016, 419-431.
- CARIOU 2009** Gérald Cariou, *La Naumachie. Morituri te salutant*, Paris, 2009.
- CARTER 2008** Michael Carter, « (Un)Dressed to Kill: Viewing the *Retiarius* », in Jonathan Edmondson, Alison Keith (éd.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, 2008, 113-135.
- CARUSO 2008** Carlotta Caruso, « La professione di cantante nel mondo romano. La terminologia scientifica attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche », in Maria Letizia Caldelli, Gian Luca Gregori, Silvia Orlandi (éd.), *Epigrafia 2006 : Atti della XIVe Rencontre sur l'épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori (Tituli 9)*, Rome, 2008, 1407-1430.
- CARUSO 2012a** Carlotta Caruso, « I, 19. Una suonatrice di Cetra », in Rosanna Friggeri, Maria Grazia Granino Cecere, Gian Luca Gregori (éd.), *Terme di Diocleziano: la Collezione epigrafica*, Milan, 2012, 43.
- CARUSO 2012b** Carlotta Caruso, « IV, 11. Una cantante », in Rosanna Friggeri, Maria Grazia Granino Cecere, Gian Luca Gregori (éd.), *Terme di Diocleziano: la Collezione epigrafica*, Milan, 2012, 216.
- CASCELLA 2002** Sergio Cascella, *Il teatro romano di Sessa Aurunca*, Marina di Minturno, 2002.
- CAVALLARO 1984** Maria Adele Cavallaro, *Spese e spettacoli : aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudia*, Bonn, 1984.

- CEBALLOS HORNERO 2004** Alberto Ceballos Hornero, *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, I, Mérida, 2004.
- CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2006** Mireille Cébeillac-Gervasoni, Maria Letizia Caldelli, Fausto Zevi, *Épigraphie latine*, Paris, 2006.
- CEBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVI 2010** Mireille Cébeillac-Gervasoni, Maria Letizia Caldelli, Fausto Zevi, *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, Rome, 2010.
- CEBEILLAC-GERVASONI – ZEVI 1977** Mireille Cébeillac-Gervasoni, Fausto Zevi, « Révisions et nouveautés pour trois inscriptions d'Ostie », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome. Antiquité*, 88, 1976, 612-620.
- CECCARELLI 1998** Paola Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana: studi sulla danza armata*, Pise, 1998.
- CHAPPUIS SANDOZ 2003** Laure Chappuis Sandoz, « Femmes de pierre, femme de chaire. Images, rôles et corps féminins dans quelques épitaphes versifiées à Rome », in Regula Frei Stolba, Anne Bielman, Olivier Bianchi (éd.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique : Actes du diplôme d'études avancées, Universités de Lausanne et Neuchâtel 2000-2002*, Berne, 2003.
- CHAUSSON 2016** François Chausson, « Introduction. La place de l'épigraphie dans l'étude des relations entre esclaves et maîtres », in Monique Dondin-Payre, Nicolas Tran (éd.), *Esclaves et maîtres dans le monde romain : Expressions épigraphiques de leurs relations*, Rome, 2016, 7-11.
- CICU 1988** Luciano Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988.
- CID LOPEZ 2009** Rosa María Cid López (éd.), *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*, Oviedo, 2009.
- CITRONI 2008** Mario Citroni, « Les proèmes des Priapées et le problème de la datation du recueil », in Frédérique Biville, Emmanuel Plantade, Daniel Vallat (éd.), « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées. Actes de la journée d'étude organisée le 7 novembre 2005 à l'Université Lumière-Lyon 2*, Lyon, 2008, 35-51.
- CLAVEL-LEVEQUE 1984** Monique Clavel-Lévêque, *L'Empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris, 1984.

- COLEMAN 2000** Kathleen Coleman, « Missio at Halicarnassius », *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 2000, 487-500.
- COLEMAN – NELIS-CLEMENT 2012** Kathleen Coleman, Jocelyne Nelis-Clément (éd.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Genève, 2012.
- COLIN 1953** Jean Colin, « Juvénal, les baladins et les rétiaires d'après le manuscrit d'Oxford », *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, 87, 1952-1953, 336-386.
- CORBATO 1947** Carlo Corbato, « L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana », *Dioniso*, 10, 3, 1947, 188-203.
- COSME 2007** Pierre Cosme, *L'armée romaine. VIIIe s. av. J.-C. – Ve s. ap. J.-C.*, Paris, 2007.
- COURTNEY 1995** Edward Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta, 1995.
- COURTNEY 2013 (1980)** Edward Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Londres, 2013, première édition 1980.
- CRAWFORD 1996** Micheal Hewson Crawford, *Roman Statutes*, Londres, 1996.
- CSAPO 2004** Eric Csapo, « The Rise of Acting : Some Social and Economic Conditions behind the Rise of the Acting Profession in the Fifth and Fourth Centuries B.C. » in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurllet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 53-76.
- CSAPO – SLATER 1994** Eric Csapo, William Slater, *The context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1994.
- CUMONT 1932** Franz Cumont, « Les actes des jeux séculaires de Septime Sévère », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 76, 1932, 120-124.
- DEMOUGIN 1975** Ségolène Demougin, « *Splendidus eques romanus* », *Epigraphica*, 37, 1975, 174-187.
- DEMOUGIN 1988** Ségolène Demougin, *L'ordre équestre sous les julio-claudiens (43 av. J.-C. – 70 ap. J.-C.)*, Rome, 1988.

- DES BOSCS-PLATEAUX 1994** Françoise Des Boscs-Plateaux, « L. Cornelius Balbus de Gadès : la carrière méconnue d'un Espagnol à l'époque des guerres civiles (I^{er} siècle avant J.-C.) », *Mélanges de la Casa Velázquez*, 30, 1, 1994, 7-35.
- DI NANNI 2011** Diva Di Nanni, « I Sebastà di Neapolis. Il regolamento e il Programma », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 13-14, 2011, 7-22.
- DILIBERTO 1981** Oliviero Diliberto, *Ricerche sull' "auctoramentum" e sulla condizione degli "auctorati"*, Milan, 1981.
- DIXON 1988** Susanne Dixon, *The Roman Mother*, Londres, 1988.
- DOMERGUE – LANDES – PAILLER 1990** Claude Domergue, Christian Landes, Jean-Marie Pailler (éd.), *Spectacula 1. Gladiateurs et amphithéâtres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes, les 26, 27, 28, 29 mai 1987*, Lattes, 1990.
- DOMERGUE – LANDES – PAILLER 1992** Claude Domergue, Christian Landes, Jean-Marie Pailler (éd.), *Spectacula 2. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu au Musée archéologique Henri Prade de Lattes, les 26, 27, 28, 29 mai 1987*, Lattes 1992.
- DONDIN-PAYRE 1993** Monique Dondin-Payre, *Exercice du pouvoir et continuité gentilice : les Acilii Glabrones, du III^e siècle av. J.-C. au V^e siècle ap. J.-C.*, Rome, 1993.
- DUBOURDIEU – MOREAU 1986** Annie Dubourdieu, Philippe Moreau, « *Imbrex et Tegula*. La technique des applaudissements à Rome », *Latomus*, 45, 1986, 717-730.
- DUBY - PERROT 1990-1992** Georges Duby, Michelle Perrot, « Introduction », in Georges Duby, Michelle Perrot (éd.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, 1990-1992.
- DUCOS 1990** Michèle Ducos, « La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales », in Jürgen Blänsdorff (éd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, 19-33.
- DUMONT 2004** Jean-Claude Dumont, « Roscius et Laberius », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurllet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 241-250.
- DUMONT – GARELLI 1998** Jean-Christian Dumont, Marie-Hélène Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris, 1998.
- DUNCAN 2006** Anne Duncan, « Infamous Performer: Comic Actors and Female Prostitutes in Rome », in Christopher A. Faraone, Laura K. McClure (éd.), *Prostitutes and Courtesans in Ancient World*, Wisconsin, 2006, 252-273.

- DUPONT 1985** Florence Dupont, *L'acteur-roi : ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1985.
- DUPONT 2000** Florence Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, 2000.
- DUPONT 2003** Florence Dupont, « La matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s « ingénues » à Rome ? », *Clio*, 17, 2003, 21-44.
- DUPONT – LETESSIER 2011** Florence Dupont, Pierre Letessier (éd.), *Le théâtre romain*, Paris, 2011.
- DUVAL 1982** Noël Duval, « Topographie et urbanisme d'Ammaedara », in *ANRW*, II, 10, 2, 631-671.
- EDWARDS 1993** Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, 1993.
- EDWARDS 1997** Catharine Edwards, « Unspeakable professions : public performance and prostitution in Ancient Rome », in Judith P. Hallet, Marilyn B. Skinner (éd.), *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, 66-95.
- EVANGELISTI 2017** Silvia Evangelisti, « Regio II – Apulia et Calabria. Aeclanum – Ager inter Compsam et Aeclanum », *Supplementa Italica. Nuova serie*, 29, 2017.
- FABRE 1976** Daniel Fabre, « Le monde du carnaval (note critique) », *Annales*, 31, 2, 1976, 389-406.
- FABRETTI 1702** Raffaele Fabretti, *Inscriptionum Antiquarum Explicatio*, Rome, 1702.
- FAUQUET 2008** Fabricia Fauquet, « Le fonctionnement du cirque romain. Déroulement d'une course de char », in Jocelyne Nelis-Clément, Jean-Michel Roddaz (éd.), *Le Cirque romain et son image*, Bordeaux, 2008, 261-290.
- FEJFER 2008** Jane Fejfer, *Roman portraits in context*, Berlin, 2008.
- FERRARY 2010** Jean-Louis Ferrary, « Les *ordines* et le droit (privé et pénal) », in Alessandro Corbino, Michel Humbert, Giovanni Negri (éd.), *Homo, caput, persona. La costruzione giuridica dell'identità nell'esperienza romana dall'epoca di Plauto a Ulpiano*, Pavie, 2010, 315-345.
- FERRUA 1958** Antonio Ferrua, « Giovanni Zaratino Castellini raccoglitore di epigrafi », *Epigraphica*, 20, 1958, 121-160.

- FERRUA 1966** Antonio Ferrua, « Antiche iscrizioni inedite di Roma », *Epigraphica*, 28, 1966, 18-49.
- FERRUA 1967** Antonio Ferrua, « Antiche iscrizioni inedite di Roma (II) », *Epigraphica*, 29, 1967, 62-100.
- FERRUA 1993** Antonio Ferrua, « Iscrizioni del lapidario Armellini », *Rivista di archeologia cristiana*, 69, 1993, 129-160.
- FERTL 2005** Evelyn Fertl, *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerin in der römischen Antike*, Vienne, 2005.
- FIRATLI 1964** Nezhir Firatli, *Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine*, Paris, 1964.
- FORA 1996** Maurizio Fora (éd.), *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano. IV, Regio Italiae I : Latium*, Rome, 1996.
- FORICHON 2012** Sylvain Forichon, « *Furor circensis* : étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars », *Nikephoros*, 25, 2012, 159-204.
- FRASCATI 1997** Simona Frascati, *La collezione epigrafica di Giovanni Battista de Rossi presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Vatican, 1997.
- FRASS 2006** Monika Frass, *Antike römische Gärten. Soziale und wirtschaftliche Funktionen der Horti Romani*, Vienne, 2006.
- FREZOULS 1983** Edmond Frezouls, « Le théâtre romain et la culture urbaine », in *La Città Antica come fatto de cultura. Atti del convegno Como/Bellagio 1979*, Côme, 1983, 105-130.
- FRIEDLÄNDER 1910** Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine*, Leipzig, 1910.
- FRIGGERI – GRANINO CENERE – GREGORI 2012** Rosanna Friggeri, Maria Grazia Granino Cenere, Gian Luca Gregori, *Terme di Diocleziano, la collezione epigrafica*, Rome, 2012.
- GAMBINO 2003** Nicola Gambino, *Raimondo Guarini studioso di Aeclanum*, Avellino, 2003.
- GARELLI 2007** Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain – Paris, 2007.

- GARELLI 2011** Marie-Hélène Garelli, « La Danza di Luciano : dagli artifici dell’elogio parodico ai dibattiti contemporanei sull’identità greca », in Angela Maria Adrisano (éd), *Ritmo, parola, immagine, il teatro classico e la sua tradizione. Atti del convegno internazionale e interdottoale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Dionysus ex machina*, 2011, 43-65.
- GARTON 1972** Charles Garton, *Personal aspects of Roman theatre*, Toronto, 1972.
- GARTON 1982** Charles Garton, « Revised register of Roman actors », in *ANRW*, II, 30, 1, 1982, 580-609.
- GENTILI 1990** Bruno Gentili, « L’epitapho del mimo Protogene : esametri o saturni ? », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 63, 1990.
- GIGLIOLI 1949** Giulio Quirino Giglioli, « Noterelle epigrafiche (prima serie) », *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 73, 1949-1950, 31-54.
- GINESTET 1991** Pierre Ginestet, *Les organisations de la jeunesse dans l’Occident romain*, Bruxelles, 1991.
- GIRARD 1929** Paul Frédéric Girard, *Manuel élémentaire de Droit romain*, Paris, 1929.
- GIUFFRÈ 1980** Vincenzo Giuffrè, « Un senatoconsulto ritrovato : il SC de matronarum lenocinio coercendo », *Atti dell’Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, 91, 1980, 7-40.
- GOLDEN 1998** Mark Golden, *Sport and society in Ancient Greece*, Cambridge, 1998.
- GORLA – FERRARO 2010** Valentina Gorla, Antonella Ferraro, « Le tribù urbane. Verifica della loro composizione sociale sulla base della documentazione epigrafica », in Marina Silvestrini (éd.), *Le tribù romane. Atti della XVIe rencontre sur l’épigraphie*, Bari, 2010, 342-343.
- GOURDET 2004** Catherine Gourdet, « Pantomimes et grandes familles sous le Haut-Empire », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s’est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 307-326.
- GREGORI 1989** Gian Luca Gregori, *Epigrafia anfiteatrale dell’Occidente romano. II, regiones italiae VI-XI*, Rome, 1989.
- GREGORI 2005** Gian Luca Gregori, « Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori », *Studi Romani*, 53, 2005, 3-11.

- GREGORI 2008** Gian Luca Gregori « Schiavi e liberti imperiali per gli allestimenti teatrali », in Rosanna Bertini Conidi, Francesca Longo (éd.), *Miscellanea in ricordo di Patrizia Sabbatini Tumolesi*, Pise, 2008, 93-102.
- GREGORI 2011** Gian Luca Gregori, *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'Età romana*, Rome, 2011.
- GREGORI 2016** Gian Luca Gregori, « Polla Valeria e Valeria Polla : due matronae solo in apparenza omonime », in Francesca Cenerini, Francesca Rohr Vio (éd.), *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero. Atti del Convegno di Venezia 16-17 ottobre 2014*, Trieste, 2016, 109-116.
- GRIMAL 1974** Pierre Grimal (éd.), *Histoire mondiale de la femme*, Paris, 1974.
- GUARINO 1979** Antonio Guarino, *Spartaco : Analisi di un mito*, Naples, 1979.
- GUNDERSON 1996** Eric Gunderson, « The ideology of the arena », *Classical Antiquity*, 15, 1996, 113-151.
- HALBWACHS 2016** Verena Halbwachs, « Women as legal actors », in Paul J. du Plessis, Clifford Ando, Kaius Tuori (éd.), *Roman Law and Society*, Oxford, 2016, 419-431.
- HENRIKSEN 2012** Christer Henriksén, *A Commentary on Martial « epigrams » book 9*, Oxford, 2012.
- HERRMANN 1939** Léon Herrmann, « Remarques sur le ludus troiae », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 18, 1939, 487-492.
- HORSMANN 1998** Gerhard Horsmann, *Die Wagenlenker der römischen Kaiserzeit. Untersuchungen zu ihrer sozialen Stellung*, Stuttgart, 1998.
- HUGONIOT 2004** Christophe Hugoniot, « De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 213-240.
- HUGONIOT – HURLET – MILANEZI 2004** Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004.
- JONES 2007** Christopher P. Jones, « Three New Letters of the Emperor Hadrian », *ZPE*, 161, 2007, 145-156.

- JORY 1970** John Jory, « Associations of actors in Rome », *Hermes*, 98, 1970, 224-253.
- JORY 1984** John Jory, « The Early Pantomime Riots », in Ann Moffatt (éd.), *Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning*, Canberra, 1984, 57-66.
- KATZ 2014** Philip Katz, « 11. Grave Monument of Thelxis and Chelys », in Michael Peachin, *Greek and Latin Inscriptions at New York University*, Rome, 2014, 47-52.
- KAZEK 2012** Kevin Alexandre Kazek, *Gladiateurs et chasseurs en Gaule. Au temps de l'arène triomphante, I^{er}-III^e siècle apr. J.-C.*, Rennes, 2012.
- KOLB – FUGMANN 2008** Anne Kolb, Joachim Fugmann, *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens*, Mayence, 2008.
- KOLENDO 1981** Jerzy Kolendo, « La Répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire romain. », *Ktèma*, 6, 1981, 301-315.
- KORHONEN 2004** Kalle Korhonen, *Le iscrizioni del Museo Civico di Catania. Storia delle collezioni – Cultura epigrafica – Edizione*, Helsinki, 2004.
- LADA-RICHARDS 2003** Ismene Lada-Richards, « 'A worthless feminine thing'? Lucian and the 'optic intoxication' of pantomime dancing », *Helios*, 30, 1, 2003, 21-75.
- LAES – STRUBBE 2014** Christian Laes, Johan Strubbe, « Youth in the Roman empire : The young and the restless years », Cambridge, 2014.
- LANCIANI 1989** Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità (1000-1530)*, I, Rome, 1989.
- LANCIANI 1994** Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità (1605-1700)*, V, Rome, 1994.
- LANDES 1990** Christian Landes (éd.), *Le cirque et les courses de chars, Rome-Byzance*, Lattes, 1990.
- LEBEK 1990** Wolfgang Lebek, « Standeswürde und Berufserbebot unter Tiberius. Das Sc der *Tabula Larinas* », *ZPE*, 81, 1990, 37-96.
- LEBEK 1991** Wolfgang Lebek, « Das Sc der *Tabula Larinas* : Rittermusterung und andere Probleme », *ZPE*, 85, 1991, 41-70.
- LEPPIN 1992** Hartmut Leppin, *Histrionen : Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, 1992.

- LENEL 1975 (1883)** Otto Lenel, *Essai de reconstitution de l'Édit perpétuel*, Paris, 1975, première édition 1883.
- LEVI 1982** Mario Atilio Levi, « Un senatoconsulto del 19 d.C. », Franco Pastori (éd.), *Studi in onore di Arnaldo Biscardi*, I, Milan, 1982, 69-74.
- LEVICK 1983** Barbara Levick, « The senatus consultum from Larinum », *The Journal of Roman Studies*, 73, 1983, 97-115.
- LIBERATI 1996a** Anna Maria Liberati, « *Naumachia Augusti* », in *LTUR*, III, Rome, 1996, 337.
- LIBERATI 1996b** Anna Maria Liberati, « *Naumachia Caesaris* », in *LTUR*, III, Rome, 1996, 338.
- LUPI 1734** Antonio Maria Lupi, *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae Martyris epitaphium*, Rome, 1734.
- MALASPINA 2003** Elena Malaspina, « La terminologia latina delle professioni femminili nel mondo antico », *Mediterraneo Antico*, 6, 1, 2003, 347-390.
- MALAVOLTA 1978** Mario Malavolta, « A proposito del nuovo S.C. da Larino » in Istituto italiano per la storia antica (éd.), *Sesta Miscellanea greca et romana*, Rome, 1978, 347-382.
- MANAS 2012** Alfonso Manas, « New evidence of female gladiators : bronze statuette at the Museum für Kunst und Gewerbe of Hamburg », *The International Journal of the History of Sport*, 28, 18, 2012, 2726-2752.
- MANGANARO 1970** Giacomo Manganaro, « *Pankarpeia* di epigrafia latina », *Siculorum Gymnasium*, 23, 1970, 75-88.
- MANGANARO 1988** Giacomo Manganaro, « La Sicilia da Sesto Pompeo a Diocleziano », in *ANRW*, II, 11, 1, 1988, 1-89.
- MARINUCCI 1992** Alfredo Marinucci, « Elementi accessori », in Pietro Cicerchia, Alfredo Marinucci, *Le Terme del Foro o di Gavio Massimo (Scavi di Ostia II)*, Rome, 1992, 159-228.
- MASSEGLIA 2015** Jane Masegla, *Body Language in Hellenistic Art and Society*, Oxford, 2015.
- MCCLURE 2002** Laura McClure (éd.), *Sexuality and Gender in the Classical World*, Oxford, 2002.
- MCCULLOUGH 2008** Anna McCullough, « Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact », *The Classical World*, 101, 2, 2008, 197-209.

- MCGINN 1992** Thomas McGinn, « The SC from Larinum and the Repression of Adultery at Rome », *ZPE*, 93, 1992, 273-295.
- MCGINN 1998a** Thomas McGinn, *Prostitution, sexuality, and the law in Ancient Rome*, Oxford, 1998.
- MCGINN 1998b** Thomas McGinn, « *Feminae Probrosae* and the litter », *The Classical Journal*, 93, 3, 1998, 241-250.
- MCGINN 2013** Thomas McGinn, « *Ius liberorum* », in Roger Bagnall (éd.), *Encyclopedia of Ancient History*, Malden-Oxford, 2013, 3557-3559.
- MILLARD 1999 (1964)** Fergus Millar, *A Study of Cassius Dio*, Oxford, 1999, première édition 1964.
- MIRANDA 2007** Elena Miranda, « Neapolis e gli imperatori. Nuovi dati dai cataloghi dei Sebastà », *Oebalus. Studi sulla Campania nell'antichità*, 2, 2007, 203-215.
- MIRANDA 2013** Elena Miranda, « Ritratti di campioni dai Sebastà di Napoli », *Mediterraneo Antico*, 16, 2, 2013, 519-536.
- MOLIN 1990** Michel Molin, « Le char de course romain », in Christian Landes (éd.), *Le cirque et les courses de chars, Rome-Byzance*, Lattes, 1990, 149-153.
- MOLLOY 1996** Margaret Molloy, *Libanius and the dancers*, Hildesheim – Zürich, 1996.
- MOMMSEN 1984 (1871)** Theodor Mommsen, *Le Droit public romain*, Paris, 1984, première édition 1871.
- MOREAU 1983** Philippe Moreau, « À propos du sénatus-consulte épigraphique de Larinum », *REL*, 61, 1983, 36-48.
- MORETTI 1958** Luigi Moretti, « Iscrizioni greche inedite di Roma », *Epigraphica*, 20, 1958, 38-40.
- MORETTI 2001** Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, 2001.
- MOSCI SASSI 1992** Maria Grazia Mosci Sassi, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologne, 1992.
- MOURITSEN 2011** Henrik Mouritsen, *The freedman in the Roman world*, Cambridge, 2011.
- NADEAU 2011** Yvan Nadeau, *A Commentary on the Sixth Satire of Juvenal*, Bruxelles, 2011.

- NANI 1943-1944** Teresa Giulia Nani, « *θηρτοί* », *Epigraphica*, 5-6, 1943-1944, 45-84.
- NELIS-CLEMENT 2002** Jocelyne Nelis-Clément, « Les métiers du cirque, de Rome à Byzance : entre texte et image », *Cahiers du centre Gustave Glotz*, 13, 2002, 265-309.
- NELIS-CLEMENT – RODDAZ 2008** Jocelyne Nelis-Clément, Jean-Michel Roddaz (éd.), *Le Cirque romain et son image*, Bordeaux, 2008.
- NERAUDAU 1979** Jean-Pierre Néraudau, *La jeunesse dans la littérature et les institutions de la Rome républicaine*, Paris, 1979.
- NERI 1998** Valerio Neri, *I marginali nell'Occidente Tardoantico. Poveri, « infames » e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, 1998.
- NICOLET 1976** Claude Nicolet, *Le métier de citoyen dans la Rome républicaine*, Paris, 1976.
- NICOLET 1983** Claude Nicolet, « Le gladiateur et le publicain : la prétendue « *auctoratio* » de P. Rupilius », *RHDFE*, 61, 1983, 243-257.
- NOGALES 2000** Trinidad Nogales Basaratte, *Espectáculos en Augusta Emerita (Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense)*, Badajoz, 2000.
- NOY 2000** David Noy, *Foreigners at Rome: citizens and strangers*, Londres, 2000.
- OOTEGHEM 1967** Jules Van Ooteghem, *Les Caecilii Metelli de la République*, Bruxelles, 1967.
- ORLANDI 1993** Silvia Orlandi, *Un contributo alla storia del collezionismo: la raccolta epigrafica Delfini* (Opuscula Epigraphica 4), Roma, 1993.
- OUT OF ROME 1997** *Out of Rome: Augusta Raurica/Aquincum: das Leben in zwei römischen Provinzstädten = Aquincum/Augusta Raurica: Élet a Római Birodalom két varosában*, Bâle, 1997.
- PALOMBI 1993** Domenico Palombi, « *Amphitheatrum Neronis* », in *LTUR*, I, Rome, 1993, 36.
- PANCIERA 1985** Silvio Panciera, *Studia in honorem Iiro Kajanto*, Helsinki, 1985.
- PANCIERA 1987** Silvio Panciera (éd.), *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini*, Rome, 1987.
- PANCIERA 1991** Silvio Panciera (éd.), « *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae* », in *Epigrafia. Actes du colloque international d'épigraphie latine en mémoire de Attilio Degrassi pour le centenaire de sa naissance : Rome, 27-28 mai 1988*, Rome, 1991, 241-491.

- PANCIERA 2006** Silvio Panciera, *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Rome, 2006.
- PAPI 1996** Emanuele Papi, « *Nemus Caesarum* », in *LTUR*, III, Rome, 1996, 340.
- PARIBENI 1923** Roberto Paribeni, « Via Salaria. Scoperta di un edificio sotterraneo con pitture e mosaici », *Notizie degli scavi di antichità*, 1923, 380-395.
- PARRISH 1985** David Parrish, « The date of the mosaics from Zliten », *Antiquités africaines*, 21, 1985, 137-158.
- PECHE – VENDRIES 2001** Valérie Pécché, Christophe Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris, 2001.
- PEREA YEBENES 2004** Sabino Perea Yébenes, « Extranjeras en Roma y en cualquier lugar : mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora », in Gonzalo Bravo Castañeda, Raúl Gonzáles Salinero (éd.), *Extranjeras en el mundo romano*, Madrid, 2004, 11-43.
- PLATNER 1965 (1929)** Samuel Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Rome, 1965, première édition 1929.
- PLEKET 1992** Henri W. Pleket, « The Participants in the Ancient Olympic Games : Social Background and Mentality », in William Coulson, Helmut Kyrieleis, *Proceedings of an International Symposium on the Olympic Games (5-9 september 1988)*, Athènes, 1992, 147-153.
- PETRETTINI 1826** Giovanni Petrettini, *Papiri greco-egizi ed altri greci monumenti dell'I.R. Museo di Corte*, Vienne, 1826.
- PETRIKOVITS 1980** Harald von Petrikovits, « *Lixae* », in William Hanson, Lawrence Keppie (éd.), *Roman frontier studies 1979*, III, Oxford, 1980, 1027-1035.
- POLITO 2013** Eugenio Polito, « Il complesso archeologico di Cassino : uno sguardo d'insieme nel segno di Ummidia », in Marco Palma, Cinzia Vismara (éd.), *Per Gabriella, studi in ricordo du Gabriella Braga*, III, Cassino, 2013, 1453-1468.
- PRAUSCELLO 2004** Lucia Prauscello, « Rehearsing her Own Death: a Note on Bassilla's Epitaph », *ZPE*, 147, 2004, 56-58.
- PROSPERI VALENTI 1985** Giuseppina Prosperi Valenti, « Attori-bambini nel mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche », *Epigraphica*, 47, 1985, 71-82.

- RAEPSAET-CHARLIER 1981** Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, « *Clarissima femina* », *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, 28, 1981, 189-212.
- RAEPSAET-CHARLIER 1987** Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, *Prosopographie des femmes de l'ordre sénatorial (Ier-IIe siècles)*, Louvain, 1987.
- RAEPSAET-CHARLIER 2005** Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, « Les activités publiques des femmes sénatoriales et équestres sous le Haut-Empire romain », in Werner Eck, Matthäus Heil (éd.), *Senatores populi Romani. Realität und mediale Präsentation einer Führungsschicht. Kolloquium der Prosopographia Imperii Romani vom 11. - 13. Juni 2004*, Stuttgart, 2005, 169-212.
- RAEPSAET-CHARLIER 2008** Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier, « L'activité évergétique des femmes clarissimes sous le Haut Empire », in Maria Letizia Caldelli, Gian Luca Gregori, Silvia Orlandi (éd.), *Epigrafia 2006 : Atti della XIVe Rencontre sur l'épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori (Tituli 9)*, Rome, 2008, 1029-1045.
- RAWSON 1987** Elizabeth Rawson, « *Discrimina ordinum : the lex iulia theatralis* », *Papers of the British School at Rome*, 55, 1987, 83-114.
- REA 1993** Rossella Rea, « Amphitheatrum », in *LTUR*, I, Rome, 1993, 31-35.
- RICCI 1992** Cecilia Ricci, « Dalle Gallie a Roma : testimonianze epigrafiche d'età imperiale di personaggi provenienti dalla Narbonese e delle *tres Galliae* », *Revue archéologique de Narbonnaise*, 25, 1992, 301-323.
- RICCI 2006** Carla Ricci, *Gladiatori e attori nella Roma giulio-claudia. Studi sul Senatoconsulto di Larino*, Milan, 2006.
- RICCI – SALVATORI 2008** Cecilia Ricci, Monica Salvatori, « Eucharis, *uirgo docta et erudita*. Puellae di spettacolo a Roma, tra educazione e formazione », in Gilberto Marconi (éd.), *Il fanciullo antico. Soggetto tra formazione e religio. Atti della giornata di studio, Isernia, 14 novembre, 2007*, Alexandrie (Italie), 2008, 145-166.
- ROBERT 1940** Louis Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Paris, 1940.
- ROBERT 1949** Louis Robert, « Monuments de gladiateurs dans l'Orient grec », *Hellenica*, 7, 1949, 126-151.
- ROBERT 1958** Louis Robert, « Inscriptions grecques de Sidé en Pamphylie », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 31, 1958, 15-53.
- ROWLANDSON 1998** Jane Rowlandson, *Women and Society in Greek and Roman Egypt*, Cambridge, 1998.

- SABBATINI
TUMOLESI 1970** Patrizia Sabbatini Tumolesi, « Note critiche e filologiche : *Pyrricharii* », *La parola del passato*, 25, 1970, 328-338.
- SABBATINI
TUMOLESI 1988** Patrizia Sabbatini Tumolesi, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano. I, Roma*, Rome, 1988.
- SANDERS 1985** Gabriel Sanders, « Une jeune dame de Mevaniola ou la poésie aux coins perdus de l'empire », *Cultura epigrafica dell'Appennino: Sarsina, Mevaniola e altri studi*, Faenza, 1985, 54-57.
- SANTOLINI
GIORDANI 1989** Rita Santolini Giordani, *Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma*, Rome, 1989.
- SANTORO L'HOIR
1992** Francesca Santoro L'Hoir, *The rhetoric of Gender Terms. « Man », « Woman », and the portrayal of character in Latin prose*, Leyde, New-York, Cologne, 1992.
- SAQUETE
CHAMIZO –
MÁRQUEZ PÉREZ
1993** José Carlos Saquete Chamizo, Juana Márquez Pérez, « Nuevas inscripciones romanas de Augusta Emérita: la necrópolis del disco », *Anas*, 6, 1993, 51-74.
- SASSI 1995** Maria Grazia Sassi, « *Ludia* : la donna e i gladiatori », in Renato Raffaelli (cur.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancône, 1995, 389-395.
- SCHEID –
SVENBRO 2003
(1994)** John Scheid, Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, 2003, première édition 1994.
- SCHEID –
SVENBRO 2014** John Scheid, Jesper Svenbro, *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris, 2014.
- SCHMITT PANTEL
1990** Pauline Schmitt Pantel, « Introduction », in Pauline Schmitt Pantel (éd.), *Histoire des femmes en Occident*, 1, *L'Antiquité*, Paris, 1990.
- SCUDERI 2009** Rita Scuderi, « I Galli a Roma : da barbari a senatori », in Stefano Conti, Barbara Scardigli (éd.), *Stranieri a Roma: Atti del convegno internazionale di studi (Certosa di Pontignano, 22-23 maggio 2006)*, Ancône, 2009, 85-106.
- SENSI 1982** Luigi Sensi, « *Praescriptio* del s.c. Larinate », *Epigrafia e ordine senatorio: Atti del Colloquio internazionale AIEGL, Roma, 14-20 maggio 1981*, Rome, 1982.
- SERWINT 1993** Nancy Serwint, « The Femal Athletic Costume at the Heraia and Prenuptial Initiation Rites », *American Journal of Archaeology*, 97, 3, 1993, 403-422.

- SICK 1999** David H. Sick, « Ummidia Quadratilla : Caged Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher », *Classical Antiquity*, 18, 2, 1999, 330-348.
- SLATER 1994** William Slater, « Pantomime Riots », *Classical Antiquity*, 13, 1, 1994, 120-144.
- SOLIN 1982** Heikki Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin, 1982.
- SOLIN 1996** Heikki Solin, *Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch*, Stuttgart, 1996.
- SOLIN 2003** Heikki Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom, I*, Berlin, 2003.
- SPON 1680** Jacob Spon, *Histoire de Genève*, Genève, 1680.
- SPRUIT 1966** Johannes Emil Spruit, *De juridische en sociale positie van de Romeinse acteurs*, Utrecht, 1966.
- SPRUIT 1971** Johannes Emil Spruit, « L'éloignement de l'*ars ludicra* sous la République », in Antonio Giuffrè (éd.), *Studi in onore di Edoardo Volterra*, III, Milan, 1971, 579-584.
- STARKS 2008** John Starks, « Pantomime Actresses in Latin Inscriptions » in Edith Hall, Rosie Wyles (éd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 2008, 110-145.
- STEPHANIS 1988** Ioannis E. Stephanis, *Διονυσιακοί τεχνῖται: Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου καί της μουσικής τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Héraklion, 1988.
- STRASSER 2010** Jean-Yves Strasser, « « Qu'on fouette les concurrents... » à propos des lettres d'Hadrien retrouvées à Alexandrie de Troade », *REG*, 123, 2010, 585-622.
- SUSPENE 2004** Arnaud Suspène, « Les ordres supérieurs sur la scène et dans l'arène de la fin de la République aux Flaviens : le sens politique d'une passion pour les spectacles », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 2004, 327-352.
- SWAN 2004** Peter Swan, *The Augustan Succession. An Historical Commentary on Cassius Dio's Roman History, Books 55-56 (9 B.C. – A.D. 14)*, Oxford, 2004.
- TAILLARDAT 1998** Jean Taillardat, « Orte scutus est », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 72, 1, 1998, 87-93.
- TEYSSIER 2009** Éric Teyssier, *La mort en face : le dossier gladiateurs*, Arles, 2009.

- THUILLIER 2012** Jean-Paul Thuillier, « L'organisation des *ludi circenses* : les quatre factions (République, Haut-Empire) », in Kathleen Coleman, Jocelyne Nelis-Clément (éd.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Genève, 2012, 173-220.
- TRAINA 1994** Giusto Traina, « Licoride, la mima », in Augusto Fraschetti, *Roma al femminile*, Rome, 1994, 95-122.
- TRAVERSO 2003** Marco Traverso, « Donne al confine : il caso di Aelia Sabina », in Alfredo Buonopane, Francesca Cenerini (éd.), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica*, Faenza, 2003, 57-62.
- TREGGIARI 1976** Susan Treggiari, « Jobs for Women », *American Journal of Ancient History*, 1, 1976, 76-104.
- TREGGIARI 1981** Susan Treggiari, « *Contubernales* in *CIL* 6 », *Phoenix*, 35, 1981, 42-69.
- VENDRIES 1999** Christophe Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*, Paris, 1999.
- VENDRIES 2001** Christophe Vendries, « Pour les oreilles de Cybèle : images plurielles de la musique sur les autels tauroboliques de la Gaule romaine », in Pierre Brulé, Christophe Vendries (éd.), *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, 2001, 197-218.
- VESLEY 1998** Mark Vesley, « Gladiatorial training for girls in the *Collegia Iuvenum* of the Roman Empire », *Échos du Monde Classique*, 62, 17, 1998, 85-93.
- VEYNE 1976** Paul Veyne, *Le pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, 1976.
- VILLACEQUE 2013** Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, 2013.
- VILLE 1981** Georges Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome, 1981.
- VINCENT 2011** Alexandre Vincent, *Les musiciens professionnels au service de la cité (fin de la République – Haut Empire)*, Thèse Université Aix-Marseille, 2011.
- WATSON 1970** Alan Watson, « The Development of the praetor's edict », *JRS*, 60, 1970, 105-119.
- WEBB 2002** Ruth Webb, « Female entertainers in late Antiquity », in Pat Easterling, Edith Hall (éd.), *Greek and Roman actors: aspects of an Ancient profession*, Cambridge, 2002, 282-303.

- WEBB 2012** Ruth Webb, «The nature and representation of competition in pantomime and mime », in Kathleen Coleman, Jocelyne Nelis-Clément (éd.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Genève, 2012, 221-259.
- WEBB 2015** Ruth Webb, «Le corps parlant du danseur : gestuelle, identité, perception », in Catherine Courtet *et al.* (éd.), *Corps en scènes*, Paris, 2015, 45-57.
- WELCH 2007** Katherine Welch, *The Roman Amphitheatre, From its Origins to the Colosseum*, Cambridge, 2007.
- WIEMKEN 1972** Helmut Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Brême, 1972.
- WISEMAN 1985** Timothy Peter Wiseman, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge, 1985.
- WOLF 2010** Joseph Georg Wolf, « Lo stigma dell'ignominia », in Alessandro Corbino, Michel Humbert, Giovanni Negri (éd.), *Homo, caput, persona. La costruzione giuridica dell'identità nell'esperienza romana dall'epoca di Plauto a Ulpiano*, Pavie, 2010, 491-550.
- WUILLEMIER – AUDIN 1952** Pierre Wuillemier, Amable Audin, *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône*, Paris, 1952.
- ZACCARIA 1994** Claudio Zaccaria, « Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali nella Cisalpina romana », *Antichità Alto Adriatiche*, XLI, *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina Romana*, Udine, 1994, 69-98.
- ZAMPIERI 2000** Girolamo Zampieri, *Claudia Toreuma. Giocoliera e mima: il monumento funerario (Studia Archaeologica, 108)*, Rome, 2000.
- ZANKER 1995** Paul Zanker, *The mask of Socrates. The image of the intellectual in Antiquity*, Berkeley, 1995.

Table des matières

Introduction : Les spectacles, une voie d'accès pour l'étude des femmes dans la société romaine	7
<i>L'histoire des femmes dans l'Antiquité : un problème de visibilité</i>	8
<i>Les spectacles, une « voie d'accès » pour l'étude de la société romaine</i>	11
<i>Les spectacles, un espace-temps essentiel de la vie publique romaine accessible aux femmes</i>	14
<i>S'exhiber dans les spectacles : une démarche ambiguë</i>	17
<i>Des pratiques qui révèlent la diversité des conditions féminines à Rome</i>	20
<i>Étudier les hommes pour étudier les femmes : des approches scientifiques nécessairement différentes en fonction de la documentation</i>	21
<i>Le cadre socio-spatial : l'apogée des spectacles en Occident</i>	24
Première partie : Les professionnelles des spectacles	29
Chapitre 1 : La place des femmes dans les spectacles du théâtre et de l'arène : l'ouverture nécessaire d'un milieu professionnel	35
I. L'ouverture d'un milieu professionnel aux femmes	36
A) Des femmes qui se produisent surtout au théâtre.....	36
<i>Des femmes insérées dans le milieu des professionnels du théâtre au I^{er} siècle av. J.-C.</i> ...	36
<i>La diversité des métiers du théâtre</i>	39
B) Le dossier des femmes gladiatrices	42
<i>Des combats de femmes à Ostia</i>	44
<i>Amazone et Achillia, les gladiatrices d'Halicarnasse</i>	49
<i>Quelques attestations dans les sources littéraires</i>	52
La chasseuse Mévia.....	52
Des performances aristocratiques sous Néron	54
Le témoignage de Juvénal.....	55
Multiplication des attestations sous Domitien	59
Diffusion et persistance de ces pratiques jusqu'au règne de Septime Sévère.....	62
<i>Deux témoignages iconographiques complémentaires</i>	64
C) Une absence des femmes au cirque ?	66
D) Pourquoi une ouverture des spectacles aux femmes ?	70
II. Partir du vocabulaire : Proposition de lexique.....	74
A) Les différents types de spectacles à Rome et les lieux où ils se déroulent	76
Amphitheatrum, -i	76
Harena, -ae.....	76
Circus, -i	76
Circenses, -ium	76
Ludi, -orum.....	76
Ludus, -i.....	78
Munus, muneris	79
Orchestra, -ae.....	81
Pompa, -ae	81
Pulpitum, -i.....	81
Scaena, ae	81
Scaenicus, a, um	82
Spectaculum, i	82
Theatrum, i	83
Venatio, -onis.....	83

B) Professionnelles des spectacles	85
<i>Actrices, danseuses et chanteuses</i>	85
Acroama, atis	85
Actrix, actricis	86
Archimima, ae	86
Ballatrix, icis	88
Circulatrix, icis	88
Diurnus, a	89
Emboliaria, ae	92
Gesticularia, ae	93
Histrio, ones	93
Mima, ae	94
Pantomima, ae	97
Primus, a, temporis sui	101
Scaenica, ae	102
Saltatrix, icis	103
Saltatricula, ae	105
<i>Chanteuses et Musiciennes</i>	105
Ambubaia, ae	105
Cantrix, tricis	105
Choraula, ae / Choraule, es	106
Citharistria, ae	106
Citharoeda, ae	106
Cymbalistris, ae	107
Hydraularia, ae	107
Monodiaria, ae	107
Psaltria, ae	108
Scabellarius, ii	109
Thymelica, ae	109
Tibicina, ae	109
<i>Dans l'arène</i>	110
Essedaria, ae	110
Ludia, ae	110
Chapitre 2 : Prosopographie des professionnelles des spectacle.....	115
1) Anonyme	121
2) Anonyme, <i>archimima</i>	127
3) [- - -]RA, <i>mima</i>	128
4) Adaugenda, <i>mima</i>	129
5) Antiodémis	130
6) Aphrodito, <i>mimas</i>	132
7) Arbuscula	133
8) Fabia Arete, <i>archimima</i>	135
9) Auxesis, <i>citharoeda</i>	143
10) Bassilla, <i>mima</i>	144
11) Ar[--- Can]dida, <i>scaenica</i>	149
12) Chelys, <i>cantrix</i>	150
13) Chrysanthe, <i>cantrix</i>	152
14) Fulvia Copiola, <i>tibicina</i>	153
15) Galeria Copiola, <i>emboliaria</i>	154
16) Cythéris, <i>mima</i>	157

17) Démétria, <i>acroama</i>	169
18) Dionysia, <i>saltatricula</i>	170
19) Ecloga, <i>mima</i>	175
20) Licinia Erotis, <i>psaltria</i>	176
21) Licinia Eucharis	177
22) Europa, <i>symphoniaca</i>	185
23) Fortunata	186
24) Hellas, <i>pantomima</i>	188
25) Claudia Hermiona, <i>Archimima</i>	190
26) Hyleis, <i>psaltria</i>	192
27) Hymnis, <i>psaltria</i>	193
28) Iconium, <i>psaltria</i>	195
29) Luceia, <i>mima</i>	197
30) Naïs	198
31) Iulia Nemesis, <i>saltatrix</i>	199
32) Cornelia Nothis, <i>seconda mima</i>	200
33) Origo, <i>mima</i>	20197
34) Paezusa, <i>monodiaria</i>	203
35) Peloris, <i>Cantrix</i>	204
36) Phiale, <i>mima</i>	206
37) Gavia Philippa, <i>tibicina</i>	207
38) Phoebe, <i>emboliaria</i>	208
39) Luria Privata, <i>mima</i>	210
40) Pr[- -], <i>saltatrix</i> ?.....	211
41) Quintia.....	212
42) Quintia, <i>cantrix</i>	214
43) Quintilia	215
44) Mamilia Rufilia, <i>sambucistria</i>	217
45) Aelia Sabina	218
46) Sammulla	221
47) Aelia Saturnina.....	222
48) Pollia Saturnina.....	223
49) Licinia Selene, <i>choraule</i>	224
50) Sophe, <i>cantrix</i>	226
51) Sophe, <i>arbitrix imbolarum</i>	227
52) Stachis, <i>mima</i>	230
53) Téléthusa, <i>circulatrix</i>	231
54) Tertia, <i>mima</i>	233
55) Thalassia, <i>mima</i>	237
56) Thelxis, <i>cantrix</i>	238
57) Heria Thisbe, <i>monodiaria</i>	240
58) Thyas, <i>saltatrix</i>	242
59) Thymélé	243
60) Claudia Toreuma	249
61) Vibia, <i>acroama</i>	251
62) Vitellia, <i>mima</i> ?	252

Chapitre 3 : Qui sont les professionnelles des spectacles ?	253
I. L'insertion des femmes dans le milieu des professionnels des spectacles.....	259
A) Les professions représentées	259
<i>La distinction entre saltatrix et pantomima</i>	263
<i>Les femmes pantomimes</i>	267
B) Les contextes d'exhibition	271
C) Situation professionnelle	283
<i>Intégration dans les structures professionnelles et perspectives de carrières</i>	283
<i>Revenus</i>	296
<i>Succès et notoriété</i>	300
II. La situation des professionnelles des spectacles dans la société romaine.....	309
A) Répartition et origine géographiques des professionnelles des spectacles	309
B) Position sociale.....	319
<i>Le statut juridique des artistes</i>	319
<i>Revenus, patrimoine et position sociale</i>	327
<i>Comment l'infamie affecte-t-elle les professionnelles des spectacles ?</i>	329
Qu'est-ce que l'infamie ?	330
Les femmes et « l'infamie censorienne ».....	334
Les sanctions judiciaires et juridiques.....	339
C) La représentation des professionnelles des spectacles dans la société romaine.....	343
<i>La représentation des artistes dans les sources littéraires</i>	344
<i>L'autoreprésentation des artistes dans leurs stèles funéraires</i>	351
C) Liens familiaux et relations de clientèle.....	360
Deuxième partie : L'exhibition des femmes des ordres supérieurs dans les spectacles .	377
Chapitre 4 : L'exhibition des élites dans les spectacles : Analyse du corpus	381
I. Présentation du corpus de sources	382
II. Le triomphe de César et l'épisode relatif à Laberius.....	387
A) L'exhibition de chevaliers, une humiliation spectaculaire	387
B) Les spectacles de Lucius Cornelius Balbus, une comparaison éclairante.....	391
C) Des chevaliers oui, des sénateurs non ! Quels enjeux pour César et pour les élites ?	393
III. Le règne d'Auguste : des pratiques qui se multiplient	398
A) Un effort de législation inefficace ?	398
B) L'étonnant revirement de 11 ap. J.-C.	406
C) Qu'est-ce que l'infamie en 11 ap. J.-C. et dans quelle mesure affecte-t-elle les « pratiques spectaculaires » des élites ?	412
D) Conclusions sur les témoignages épars de Dion Cassius.....	416
E) La synthèse de Suétone.....	421
IV. Le règne de Tibère, un tournant répressif ?	427
A) Le <i>munus</i> de Drusus en 15 ap. J.-C.....	428
B) <i>Studium</i> , factions et restrictions budgétaires : comment comprendre les émeutes du théâtre sous Tibère et le rôle des élites dans celles-ci ?	433
C) Le « sénatus-consulte de Larinum ».....	446
<i>Présentation du document</i>	446
<i>Les individus visés par le sénatus-consulte de Larinum</i>	450
<i>Les activités condamnées par le sénatus-consulte et la notion d'auctoramentum</i>	453
<i>La répression de la fraude</i>	459
<i>Exceptions et référence à la législation antérieure</i>	462
<i>Le sénatus-consulte de Larinum et la répression de l'adultère sous Tibère</i>	464

V. Quelques épisodes sous Caligula et Claude	469
A) Le règne de Caligula	469
B) Le règne de Claude	473
VI. Le règne de Néron : une idéologie impériale qui repose sur la mise en scène du Prince et des élites dans les spectacles	477
A) Les funérailles d'Agrippine	479
B) Les Iuuenalia de 59 ap. J.-C.	484
<i>Des « Jeux de la jeunesse » ...</i>	484
<i>... auxquels participent des nobles de tout âge</i>	486
<i>Des jeux spécifiques instaurés pour permettre à Néron de se produire : Les degrés de</i> <i>« publicité » comme critère de l'infamie d'une performance</i>	488
La question du public	488
Des jeux en dehors du temps et de l'espace « publics »	491
<i>La participation des élites dans ce contexte</i>	497
C) Les Neronia, un concours d'inspiration grecque ouvert aux membres des ordres supérieurs ?	502
D) La synthèse de Suétone sur les jeux de Néron	511
E) La deuxième édition des <i>Neronia</i> et la fin du règne de Néron	518
F) Quelques cas précis d'individus blâmés pour s'être produits dans les jeux de Néron	520
VII. Les épisodes postérieurs	523
A) Un nouveau tournant législatif ?	523
B) Le règne de Domitien	527
C) Une persistance du phénomène jusqu'au III ^e siècle ap. J.-C.	531
Chronologie des exhibitions des élites dans les spectacles (I ^{er} siècle av. J.-C. – III ^e siècle ap. J.-C.)	537
Chapitre 5 : L'exhibition des élites dans les spectacles : Synthèse et analyse de la place des femmes	541
I. Qui étaient les individus concernés par les exhibitions scandaleuses ?	542
A) « <i>Ex utroque ordine et sexu</i> »	542
B) Les individus cités	548
C) Des descendants de grandes familles aristocratiques	553
D) L'importance des magistratures exercées	558
E) L'importance de l'âge	564
II. Dans quel contexte se produisaient ces individus ?	572
A) Spectacles privés ou spectacles publics ?	573
B) Nature de la performance	576
C) Jeux Troyens et jeux de la jeunesse	583
D) Épisodes exceptionnels et pratiques récurrentes	587
III Enjeux et conséquences de ces pratiques	591
A) Pourquoi le Prince autorise-t-il certaines exhibitions exceptionnelles ?	592
B) Pourquoi se produire en public ?	600
C) Infamie et répression du phénomène. Quelles conséquences pour ces individus ?	610
D) Une nécessaire mais invisible préparation	615
IV. Une pratique aussi bien féminine que masculine	621
A) Un traitement relativement indifférencié par les sources ?	621
B) Des informations très limitées concernant l'identité des individus	624
C) Dans quelles performances se produisent plus spécifiquement les femmes ?	631
D) L'égal accès à une tribune politique et sociale ?	634
Conclusion	641
Bibliographie	647