



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail) ▼

Cotutelle internationale avec :

---

Présentée et soutenue par :

**Matthieu Soler**

Le 9 novembre 2012

Titre :

Les dieux de l'amphithéâtre. Étude sur la relation entre religion et spectacle  
dans l'Occident romain du IIe s. av. J.-C. au Ve s. ap. J.-C.

Tome I

---

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Sciences de l'Antiquité ▼

Unité de recherche :

PLH (Patrimoine, Littérature, Histoire)

Directeur(s) de Thèse :

Pascal Payen, professeur à l'université Toulouse II  
Laurent Bricault, professeur à l'université Toulouse II

Rapporteurs :

Valérie Huet, professeur à l'université de Bretagne occidentale  
Jean-Claude Golvin, directeur de recherche émérite au CNRS

Autre(s) membre(s) du jury :

Sylvia Estienne, maître de conférence à l'ENS ULM  
Jean-Marie Pailler, professeur émérite à l'université de Toulouse II





## Remerciements

Si une thèse est faite de nombreux moments de solitude, c'est aussi un intense moment de partage et d'échange. Ce travail doit donc beaucoup aux gens cités dans ces lignes.

Mes plus sincères remerciements vont avant tout à mes directeurs de recherche. La rigueur et l'attention avec laquelle M. le Pr. Pascal Payen a bien voulu relire chacune de ces lignes a apporté une nouvelle profondeur et un cadre à la réflexion. Les nombreuses pistes qui ont émergé des discussions avec M. le Pr. Laurent Bricault ont enrichi le propos. La disponibilité des directeurs de thèse, en particulier à la fin de cette quatrième année, a été précieuse.

Ce travail doit également beaucoup au foisonnement d'idées apporté par M. le Pr. Jean-Marie Pailler lors des deux années de master et du développement du projet de thèse. Les échanges que nous avons pu avoir alors sont restés vivants dans ma mémoire durant ces quatre années.

Je remercie également Sylvia Estienne, Mme le Pr. Valérie Huet et Jean-Claude Golvin dont les travaux ont éclairé les analyses proposées dans les pages qui suivent et m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie du jury.

Au moment d'écrire ces lignes, je dois une pensée à Christian Rico qui a suivi mon parcours depuis la licence avec une grande gentillesse.

L'engagement que demande une thèse est vain s'il n'est pas soutenu par une équipe. De ce point de vue, je dois absolument saluer la richesse et la spontanéité des échanges au sein de l'équipe ERASME et qui doit beaucoup à ses directrices Mme le Pr. Corinne Bonnet et Adeline Grand-Clément.

Les nombreux échanges avec Nicholas Purcell, Fellow à Brasenose College, ainsi que la possibilité qu'il m'a offerte de faire plusieurs séjours à Oxford ont été un des piliers de ce travail.

M. le Pr. Jean-Pierre Brun a aussi eu la gentillesse de m'accueillir au centre Bérard de Naples et de faciliter le contact avec la Surintendance.

Je dois ici souligner la gentillesse et la disponibilité de Kévin Kazek et de Mme le Pr. Jeanne-Marie Demarolles sans lesquels je n'aurai probablement pas abordé la céramique sigillée.

Les conservations des musées de Saint-Raymond, de Senlis, du Rheinisches Landesmuseum et du musée de Naples doivent aussi être remerciées pour les échanges que nous avons pu avoir.

Les discussions avec Philippe Gardes sur le terrain ont ouvert des perspectives inattendues à la réflexion sur les données archéologiques. Son accueil à Roquelaure et dans l'axe 4 de TRACES a toujours été des plus agréables.

Les deux colloques auxquels j'ai eu le plaisir de participer à l'université de Pau et des Pays de l'Adour ont été autant de jalons dans ces quatre années. L'équipe du CRPHL doit être remerciée pour son accueil chaleureux.

Hélène Ménard m'a également convié à parler des amphithéâtres à l'université Paul Valéry de Montpellier. Tant à Pau qu'à Montpellier, parler de ces travaux a été, à chaque fois, un plaisir et une aide précieuse pour faire avancer la réflexion.

Les doctorants du CRATA, d'ERASME et de TRACES ont toujours été un soutien moral par leur bonne humeur.

Certains ont participé aux relectures de ce travail. De ce point de vue, je suis extrêmement reconnaissant à Anthony Audurand, Loussia Da Tos, Jessica Rivière et mes parents, Jean-Marc Soler et Sophie Héry.

Enfin, tous ceux qui ont dû supporter mes humeurs, mes heures de travail, mon silence obstiné au téléphone devraient être nommés ici, mais la liste serait trop longue. Tous mes amis et ma famille ont été de précieux et patients soutiens, et en particulier Jessica qui a dû partager les moments de doute. Cet ouvrage n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien financier de mes grands parents et de mes parents, qu'ils en soient ici remerciés. Ceux qui n'ont pas pu voir l'achèvement de ces travaux savent à quel point ils y ont contribué tout au long de ces années d'université et avant.

« Garde le silence le plus souvent, ou ne dis que les choses nécessaires, et dis-les en peu de mots. Il pourra arriver, mais rarement, que tu doives parler, quand l'occasion l'exigera ; mais ne parle jamais de choses triviales et communes : ne parle ni des combats de gladiateurs, ni des courses de chevaux, ni des athlètes, ni du boire, ni du manger, qui sont le sujet des conversations ordinaires. Surtout ne parle jamais des hommes, ni pour les blâmer, ni pour les louer, ni pour faire des comparaisons. »

Épictète, *Pensées*, XLV.

## INTRODUCTION

Bâtisseur d'images aujourd'hui célèbre, surtout aux États-Unis, Jean-Léon Gérôme<sup>1</sup> porte très tôt son intérêt sur la puissance évocatrice des gladiateurs. Il peint deux scènes d'amphithéâtre<sup>2</sup>. Ces œuvres témoignent de l'émerveillement ressenti par le peintre devant les casques du musée de Naples. Il constate, avec surprise, que personne n'entreprend de manipuler cette riche matière<sup>3</sup>. Élève de Paul Delaroche, professeur à l'école des Beaux Arts depuis 1832, Jean-Léon Gérôme conserve de l'enseignement du maître un goût de l'anecdotique et livre une image d'une antiquité quotidienne. Des tableaux comme *Le combat de coqs*<sup>4</sup>, qui le projette au premier rang des artistes parisiens, illustrent parfaitement ce goût. Parfois bucolique avec ses scènes bachiques<sup>5</sup>, d'autres fois encore tenté par l'érotisme avec *Phryné*<sup>6</sup> ou *l'Intérieur grec*<sup>7</sup>, il fait à chaque fois preuve d'une « obsession maniaque du détail archéologique<sup>8</sup>. » Il revendique d'ailleurs cette démarche qui s'appuie sur les avancées des

---

<sup>1</sup> L'œuvre de Jean Léon Gérôme est le sujet de différents travaux de Ackerman, 1997, p. 102-105. Un colloque tenu au musée d'Orsay les 9 et 10 décembre 2010 a fait le point sur les problèmes soulevés par l'œuvre de l'artiste. L'exposition qui s'est tenue du 19 octobre 2010 au 3 janvier 2011 au musée d'Orsay a fait l'objet d'une publication : Des Cars, De Font-Réaulx et Papet, 2010, p. 126-133 sur les gladiateurs chez Gérôme.

<sup>2</sup> *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, Huile sur toile, 93,1 x 145,4 cm, Galerie d'Art de l'université de Yale ; *Pollice Verso*, 1872, Huile sur toile, 97,5 x 146,7 cm, Musée d'art de Phoenix, Arizona, ces tableaux sont visibles en annexe, pl. I. Un autre tableau figure sans doute un spectacle de l'arène, il s'agit de *La rentrée des félins*, 1902, huile Huile sur toile, 83,2 x 129,5 cm, collection particulière. Néanmoins la question se pose car Gérôme représente, dans un autre tableau, la condamnation aux fauves dans le cirque. Le *velum* n'est alors pas suggéré.

<sup>3</sup> « Voilà qui m'ouvre un horizon immense (...) Comment ! Tous les peintres, tous les sculpteurs sont venus ici [au musée de Naples voir les armes de gladiateurs], ont vu cela, et pas un n'a songé à refaire un gladiateur (...) » Ackerman, 1997, p. 21.

<sup>4</sup> Huile sur toile, 1846, 143 x 204 cm, Musée d'Orsay, Paris.

<sup>5</sup> Par exemple : *Bacchus et l'Amour ivres*, huile sur toile, 1850, 149 x 113 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

<sup>6</sup> Huile sur toile, 1861, 80,5 x 128 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg.

<sup>7</sup> 1850, huile sur toile, 64,6 x 89 cm, New York, collection particulière, Property of Lady Micheline Connery. Cet intérieur est une reproduction de maison pompéienne.

<sup>8</sup> Des Cars, De Font-Réaulx et Papet, 2010, p. 126.

connaissances scientifiques de son temps<sup>9</sup>. Malgré ce souci, de nombreux détails des scènes d'amphithéâtre tels l'armement du mirmillon du *Pollice verso* paraît peu pertinent, mêlant bouclier d'*eques*, cnémide de *parmularius*, cnémide de *scutatus* et casque de mirmillon<sup>10</sup>. Cela n'empêche pas à la force évocatrice de ces images d'inspirer notablement la littérature et le cinéma<sup>11</sup>.

Pourtant un élément échappe aux différentes copies du *Pollice Verso*. Le peintre a figuré sur ses tableaux d'amphithéâtre un autel polychrome sur la face duquel un serpent étend ses anneaux. Il se situe à chaque fois à côté de la loge impériale (*pulvinar*). Par ailleurs à l'arrière plan du *Ave Caesar* on voit Mercure et un autre personnage quitter l'arène. Étant donnée la spécificité vériste des œuvres, il paraît peu probable qu'il s'agisse ici d'une complète fantaisie<sup>12</sup>. Notons, dans un premier temps, que Géroème avait vu et montré que l'amphithéâtre est aussi un espace où s'exprime la religion polythéiste romaine. Aucun de ses épigones, de quelque horizon qu'il vienne, ne reprend cette idée. Il est vrai que la présence d'un autel permanent dans l'arène elle-même semble fort peu envisageable, pourtant d'après les sources d'autres lieux les accueillent et d'autres supports mettent sur le devant de la scène la présence des dieux<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> « [*Ave Caesar*] pêche à certains points de vue archéologiques, et dans le cas présent, c'est une faute grave, car, en effet, les gladiateurs étaient des êtres à part qui ne ressemblaient en aucun cas aux soldats de ce temps-là : casques bizarres et énormes, armes offensives et défensives d'un caractère et d'une forme très particuliers. C'est ici que la vérité du détail est importante, car elle ajoute à la physionomie et donne aux personnages un aspect barbare, sauvage et étrange [...], la composition pourtant était neuve, le côté dramatique a saisi, l'effet assez réussi et la restitution du cirque sous son velum avait été recherchée avec beaucoup de soin. » Géroème, *Notes autobiographiques* (1876), Vesoul, 1981, p. 11, cité par Des Cars, De Font-Réaulx et Papet, 2010, p. 128. Par ailleurs, Géroème a vu le musée de Naples, il a été marqué par le rachat de la collection Campana par Napoléon III, exposée dans un premier temps au Palais de l'Industrie, et il connaît les textes classiques : Cicéron lui a ainsi inspiré son tableau des *Deux Augures* rians (Cicéron, *Div.*, II, 24.), Ovide sa série *Pygmalion et Galatée* (Ovide, *M.*, X, 243-297.), Juvénal, Prudence ou Tertullien son *Pollice verso* (Juvénal, *Satyres*, III, 36 -voir nos remarques sur cette citation dans l'état de la question ci-après-, Prudence, *Sym.*, XI, 1098-1099 et Tertullien, *Apol.*, XV, 4.). Les abréviations des titres des ouvrages anciens sont celles du dictionnaire Gaffiot pour le latin et Bailly pour le grec. Si l'abréviation n'existe pas dans ces ouvrages nous donnons celle qui paraît la plus usuelle.

<sup>10</sup> Deux auteurs ont travaillé sur l'armement des gladiateurs : Junkelmann, 2000 et Teyssier, 2009.

<sup>11</sup> R. Scott, réalisateur américain, a plusieurs fois répété dans des interviews que son *Gladiator* projeté en 2000 était un hommage rendu aux peintres pompieri. Voir Des Cars, De Font-Réaulx et Papet, 2010, p. 128.

<sup>12</sup> Il est probable que Géroème ait lu au moins Tertullien, *Spect.*, XII, 7 et surtout *Apol.*, XV, 5 : « Nous avons ri aussi, dans les intermèdes de midi, de Mercure qui éprouvait les morts avec le fer rouge ; nous avons vu encore le frère de Jupiter, armé d'un marteau, emmener les cadavres des gladiateurs. » « *Risimus et inter ludicras meridianorum crudelitates Mercurium mortuos cauterio examinentem ; vidimus et Iovis fratrem gladiatorum cadauera cum malleo deducentem.* » Trad. M. Turcan.

<sup>13</sup> Sur les autels présents dans les chapelles (*sacella*) des amphithéâtres on peut se référer à Gugl et Jernej, 2003, p. 375-380. Un *sacellum* avec de nombreux autels a aussi été retrouvé dans l'amphithéâtre de Carnuntum. Golvin, 1988, p. 337-440 fait la synthèse de nos connaissances à ce sujet.

### *L'amphithéâtre : espaces, temps, terminologies*

Gérôme a pu profiter des grands travaux de restauration du Colisée qui débutent en 1822 et de la découverte des armes de Pompéi au XVIII<sup>e</sup> siècle. Donc il s'inspire à la fois d'un édifice monumental, l'amphithéâtre romain, et d'un spectacle, les combats de gladiateurs. Cette double approche se retrouve dans les études modernes. Le bâtiment, d'abord appelé *spectacula* puis *amphitheatris* et enfin *amphitheatrum*, est le plus souvent elliptique. Il apparaît dans les villes romaines à la fin de la République et perdure, après s'être répandu dans tout l'Empire, en tant que lieu de spectacle jusque dans le courant du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>14</sup>. Il a été construit pour abriter des mises en scènes très diverses qui préexistent à l'édifice et sont une condition *sine qua non* de son apparition<sup>15</sup>. Celles-ci font partie des jeux romains. Elles doivent elles aussi être étudiées depuis leur apparition pour comprendre leurs évolutions, la place qu'elles prennent dans les amphithéâtres et leur influence sur ces derniers. Si certains faits, notamment religieux, sont visibles dans les édifices il faut se demander s'ils sont nés avec eux ou s'ils sont liés à l'histoire plus ancienne des jeux qui y prennent place. Les plus anciens et les plus connus des spectacles de l'arène sont les combats de gladiateurs (*munera*)<sup>16</sup>, opposition armée de deux combattants, et les chasses (*venationes*)<sup>17</sup>, qui voient s'affronter hommes et bêtes. Les premiers auraient eu lieu, à Rome, en 264 av. J.-C.<sup>18</sup> pour les gladiateurs, en 186 av. J.-C. pour les chasses<sup>19</sup>. De nombreux autres divertissements prennent place dans les arènes, centres des monuments, telles des condamnations à mort selon des modalités variées<sup>20</sup>, des exhibitions de bêtes exotiques<sup>21</sup>, des tableaux mythologiques<sup>22</sup>, des

---

<sup>14</sup> Le premier édifice archéologiquement attesté est celui de Pompéi qui est daté des années 75 av. J.-C., les jeux disparaissent progressivement au cours du V<sup>e</sup> siècle mais les chasses semblent perdurer encore au VI<sup>e</sup> siècle si l'on en croit les dyptiques d'ivoire. Ces questions seront reprises dans la suite de ces travaux.

<sup>15</sup> C'est en tout cas l'hypothèse défendue par Golvin, 1988, tout au long de son ouvrage. Les principaux développements de cette idée se trouvent p. 15-44.

<sup>16</sup> Le terme *munus* signifie à l'origine « office » ou « fonction ». Il apparaît désignant spécifiquement un combat de gladiateur chez Lucilius, donc avant 103 av. J.-C., Marx, 1904, *Frg. Poet. Rom.*, 149 et 676, toujours accompagné du nom de l'éditeur. Il sert ensuite à désigner spécifiquement les combats de gladiateurs même si la polysémie existe toujours. Voir Ville, 1981, p. 72-78. Nous reviendrons dans le détail sur l'apparition et l'évolution des termes désignant les spectacles.

<sup>17</sup> Le mot *venatio* est lui aussi polysémique, il peut désigner la pratique de la chasse (Cicéron, *CM*, 56) ou la chasse en tant que spectacle (Cicéron, *Off.*, 2, 55).

<sup>18</sup> Servius, *En.*, III, 67 ; Tite-Live, *Epit.*, XVI ; Valère Maxime, II, 4 et Ausone, *Gryphus terrarii numeri*, 36-37.

<sup>19</sup> La première exhibition de bêtes aurait eu lieu en 252 av. J.-C. (Pline, *H. N.*, VIII, 6, 17). Le premier combat en 186 av. J.-C. (Tite-Live, *Ab Urbe condita*, XXXIX, 22, 2). Sur ce sujet voir Ville, 1981, p. 52-53.

<sup>20</sup> Peu de textes décrivent ces condamnations et il faut le plus souvent se contenter d'allusions à la *damnatio ad bestias* et à la *damnatio ad gladium*. Toutefois Sénèque, *Ep.*, VII et Martial, *De Spect.*, VII, VIII, XVI et XXI donnent de précieuses indications. Chez le second ces mises à mort sont aussi des mises en scènes mythologiques. Enfin le martyrologue s'est intéressé de prêt à l'arène. Le témoignage qui décrit avec le plus de précisions le déroulement d'une condamnation au III<sup>e</sup> siècle a été traduit par Levin-Duplouy, 1954, voir en particulier les pages 34-36.

<sup>21</sup> Si les chasses voient se combattre des animaux entre eux ou des hommes contre des animaux, on assiste parfois à Rome à de simple exhibitions de bêtes étranges aux yeux des Romains. Ainsi lors de sa spectaculaire

représentations aquatiques<sup>23</sup> et autres mises en scènes. Toute étude sur l'édifice et les multiples combats qui s'y déroulent doit prendre en compte l'hétérogénéité des pratiques attachées à ces lieux, ses évolutions chronologiques et ses spécificités régionales.

*La religion romaine dans les amphithéâtres : études modernes*

Dans ces contextes, la présence de faits religieux, mis en valeur par Jérôme, est partiellement oublié par les historiens. Il existe toutefois dans la littérature scientifique quelques remarques, hypothèses et analyses sur la relation entre les dieux des Romains et l'amphithéâtre. Les articles des grands dictionnaires encyclopédiques, depuis l'époque des lumières, offrent la possibilité de suivre l'évolution de cette idée. Deux raisons à cela : ils regroupent les connaissances sur les amphithéâtres et leurs spectacles, alors qu'à notre connaissance il n'existe pas de véritable synthèse sur la question avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout avant le XX<sup>e</sup> siècle, et certains servent de référence aux auteurs contemporains.

Les particularités de ce versant des jeux romains que sont les spectacles de l'arène ont anciennement retenu l'attention des savants, des poètes, des philosophes. Plus on remonte dans le temps plus le poids des pères de l'Église et du martyrologue pèsent sur l'image qui en est donnée. L'idée force à partir de la Renaissance, si attirée par l'Antiquité, est de rendre compréhensible et perceptible un fait socioculturel moralement horrifiant. Comment une civilisation aussi brillante, aussi aboutie que celle de Rome peut-elle se laisser aller à de si bas instincts ? C'est tout le sens que prend l'article « Gladiateur » dans l'*Encyclopédie*<sup>24</sup>. Cet article développe l'image de jeux brutaux et sanguinaires, acceptés y compris par ceux que l'époque moderne considère comme les plus éclairés des Romains, Tite-Live ou Cicéron par exemple. Y est décrite une véritable industrie du spectacle, toute profane, et un certain nombre d'illustrations fortes appelées à durer sont représentées : le poisson sur le casque du

---

édilité, Scavrus, en 58 av. J.-C., fait paraître des bêtes d'Afrique dans le Grand Cirque, non dans l'amphithéâtre, voir Pline, *H. N.*, VIII, 17, 64 et 26, 96, Ammien Marcellin, XXII, 15, 24 et Solin, XXXII, 31. Cette pratique semble disparaître à l'époque impériale au profit des seules chasses ou oppositions entre animaux. L'effet de surprise ne joue plus et il faut désormais trouver de nouvelles idées de mise en scène pour plaire au public.

<sup>22</sup> Martial, *De Spect.*, VII, VIII, XVI et XXI. À ce sujet deux auteurs ce sont livrés à une synthèse : Vismara, 1996, p. 115-129 et Coleman, 1990, p. 44-73.

<sup>23</sup> Ceux-ci ont été étudiés en détail par Berlan-Bajard, 2006. Elle souligne, dans son chapitre 7, p. 326-400, que l'intérêt pour ces spectacles dépend du contexte politique et culturel. Quand les campagnes militaires entraînent les généraux sur mer les différents types de spectacles aquatiques reviennent au goût du jour. Toutefois l'existence de ce type de représentation dans les amphithéâtres est rare. Une mention comme celle de Martial, *De Spect.*, XXV, XXVI, XXVIII, laisse planer le doute sur la localisation des naumachies.

<sup>24</sup> Diderot et Le Rond d'Alembert, 1757, tome 7.

mirmillon ou la supposée pratique du pouce baissé<sup>25</sup>. La seule explication que l'auteur de l'article, le Chevalier de Jaucourt (1704-1789), principal rédacteur de l'*Encyclopédie* avec Diderot, avance est que la délectation de la violence fait partie de la nature humaine, et il donne pour exemple le fait que, dans la société moderne, les duels et autres combats en champ clos ont encore du succès. En revanche, concernant la présence d'éléments de la religion romaine lors des jeux, une phrase de cette synthèse retient l'attention.

Quand on recevait des gladiateurs dans la troupe, la cérémonie s'en faisait dans le temple d'Hercule ; et quand après avoir obtenu l'exemption, la liberté et le bâton, ils quittaient pour toujours la profession de gladiateur, ils allaient offrir leurs armes au fils de Jupiter et d'Alcmène comme à leur dieu tutélaire et les attachaient à la porte de son temple<sup>26</sup>.

Il s'inspire en cela directement d'une traduction commentée d'Horace par André Dacier, notamment de la première épître du livre I<sup>27</sup> : « Le gladiateur Vejanius après avoir une fois consacré ses armes à la porte du Temple d'Hercule, vit retiré (...). » Pour autant Jaucourt abandonne l'idée de Dacier selon laquelle il devait y avoir des chapelles d'Hercule dans chaque amphithéâtre et à défaut dans le cirque, reprenant une interprétation d'un passage de Vitruve<sup>28</sup>. Ces auteurs ne peuvent pas mettre de côté le fait que les gladiateurs, vivant dans le monde romain, ont des croyances polythéistes et se placent sous la protection de divinités. Dans l'*Encyclopédie*, il n'y a pourtant aucune mention de pratiques collectives et publiques de religiosité lors des spectacles de l'amphithéâtre. Cette remarque est frappante à la fin de l'article où l'encyclopédiste dépeint avec une grande précision une « belle cornaline de la collection Stoch [*sic.*]<sup>29</sup>. » Malgré l'exactitude des éléments détaillés, qui ne laissent pas de doutes quant à la gemme en question<sup>30</sup>, l'auteur oublie dans sa description les piliers hermaïques pourtant mentionnés, mais non analysés, par Winckelmann.

---

<sup>25</sup> Une variante cependant : l'auteur dit que les Romains tendaient le pouce, main fermée, vers le gladiateur à tuer et qu'ils le gardaient dans leur point fermé pour demander la vie. Les études les plus récentes reviennent sur cette analyse. Teyssier, 2009, p. 341-361.

<sup>26</sup> Diderot, et D'Alembert, 1757, t. 7, p. 696.

<sup>27</sup> Dacier, 1689, t. 8, p. 2 et 3 pour la traduction. À la page 27, dans le commentaire qu'il fait de l'épître, l'auteur écrit : « Quand les Maîtres d'armes donnaient leçon à leurs Gladiateurs, ils les faisaient combattre avec des fleurets, comme on fait aujourd'hui dans nos Salles d'armes : quand ces Gladiateurs avaient servi trois ans dans l'arène, on leur donnait leur congé : ou sans attendre même ces trois années, lors qu'ils donnaient en quelque occasion des marques extraordinaires de leur adresse et de leur courage, le peuple faisait donner ce congé sur le champ même. » Cette analyse est reprise presque mot à mot par Jaucourt.

<sup>28</sup> Vitruve, I, 7.

<sup>29</sup> Cette mention est un ajout de l'édition de Genève : Diderot, et Le Rond d'Alembert, 1777, tome 16.

<sup>30</sup> Winckelmann, sect. V, n° 66, p. 470-471 et table. VI. Ce document se situe dans le corpus, n° 180. Une paire de gladiateurs, entourée de musiciens et de l'arbitre, combat dans un espace délimité par deux piliers hermaïques ithyphalliques.

Le même problème surgit dans les études sur les amphithéâtres. Même si certains auteurs concèdent la présence de quelques divinités particulières dans les édifices, d'une part, le fait est peu fréquent, d'autre part, ils se fondent sur des textes polémiques chrétiens tardifs. L'article « Amphithéâtre » de l'*Encyclopédie méthodique*<sup>31</sup> concède de cette manière que :

Les amphithéâtres étaient consacrés à Diane, à Mars et à Saturne. Le culte dont Diane fut honorée dans la Tauride, semble avoir influé sur celui dont les Romains l'honoraient au milieu des combats de gladiateurs et de bêtes féroces. Martial emploie le nom de cette déesse, pour exprimer une chasse donnée dans l'amphithéâtre par Domitien (XII, 1) [...]. Saturne était le dieu tutélaire des gladiateurs, à cause de son naturel sanguinaire. La même raison leur fit sans doute rendre un culte particulier au dieu de la guerre. On voyait aussi dans les amphithéâtres, un autel consacré au Jupiter infernal, à Pluton. Le sang des gladiateurs et des bêtes massacrées y tenait lieu de libation. Prudence reproche aux Romains ce culte sanguinaire (*Cont. Symm., I. 384*) [...] Lorsque les jeux étaient célébrés en l'honneur de quelqu'autre divinité, on plaçait son autel au milieu de l'arène. Ainsi, lorsque Caligula donna des combats de gladiateur en l'honneur d'Auguste, on avait élevé un autel à cet empereur déifié (Joseph, *Ant. Jud., XIX. I*)<sup>32</sup>.

Peut-être est-ce là une des sources qui ont conduit Gérôme à introduire un autel décoré d'un serpent dans son arène. En tout cas les éléments de construction de l'image sont en place presque un siècle avant ses tableaux. Dans ces premières grandes synthèses sur les amphithéâtres et les gladiateurs, ces derniers sont présentés en dévots d'Hercule et éventuellement de Saturne et Mars, donc les autres dieux de l'amphithéâtre ne les concernent pas, et l'édifice serait dédié uniquement à Diane, Mars et Saturne, même si d'autres divinités peuvent y intervenir ponctuellement et en particulier les empereurs divinisés. Or il n'est pas dit par qui est faite cette consécration, ni quelle forme prend exactement le culte, sauf dans le cas très débattu de Jupiter Latiaris<sup>33</sup>, ni qui sont les croyants ou tout autre éclaircissement sur d'éventuelles pratiques religieuses. Tout se passe comme si le texte de Prudence<sup>34</sup> révélait un absolu sur lequel il n'est pas besoin de s'étendre, d'autant plus qu'il met en valeur un aspect bien sombre d'une période qui devrait être si éclatante. La présence de la religion polythéiste

---

<sup>31</sup> L'article « Amphithéâtre » est plus développé et précis dans l'édition de 1786, citée ici, que dans les précédentes, Diderot et Le Rond d'Alembert, 1786, t.1 p. 154-157.

<sup>32</sup> Diderot et D'Alembert, 1786, t.1, p. 156. En ce qui concerne le dernier texte mentionné de Flavius Josèphe, il s'agit d'une erreur de lecture, la scène se produit dans un théâtre, non dans un amphithéâtre.

<sup>33</sup> Gradel, 2002a, p. 235-254.

<sup>34</sup> Plusieurs extraits peuvent être invoqué, l'encyclopédiste fait plutôt allusion à Prudence, *Sym., I, 396-398 : Funditur humanus Latiari in munere sanguis, / Consessusque ille spectantum soluit ad aram / Plutonis fera vota sui.* « On verse le sang humain dans les jeux du Latium, et ces spectateurs assemblés s'acquittent devant l'autel de leur Pluton de leurs vœux sauvages. » Trad. M. Lavarenne.

lors des jeux paraît donc être une gêne dont les savants se passeraient bien. Ces exemples sont révélateurs de la séparation assez nette entre les études sur les gladiateurs, qui intègrent parfois certains des autres types de spectacles d'amphithéâtre, rarement tous, et les études sur les amphithéâtres plus archéologiques et architecturales. Le fait que ce soient des articles de dictionnaire accentue bien sûr cette différence, mais on la retrouve également dans les recherches scientifiques. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle se dessinent donc deux caractères des travaux contemporains : d'une part la dichotomie entre l'étude des édifices et des spectacles qu'ils renferment, et d'autre part le peu d'intérêt accordé aux religiosités qui gravitent autour des jeux d'amphithéâtre.

Les grands dictionnaires encyclopédiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle perpétuent cette approche. Pourtant les articles s'étoffent, grâce notamment aux avancées notables dans la compréhension des édifices, en particulier à travers l'ouvrage de Ludwig Friedländer qui présente un premier inventaire des édifices connus<sup>35</sup>. L'article « *Amphitheatrum* », de l'édition de 1877 du premier tome du *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*<sup>36</sup>, est dû à Christian Thierry. Ce contributeur fournit uniquement cinq notices au premier tome du dictionnaire. Elles traitent de points architecturaux, il écrit notamment « *Antefixa* » et participe à « *Aqueductus* »<sup>37</sup>. « *Amphitheatrum* » remplit douze colonnes, comporte six gravures et s'inspire fortement des travaux de Ludwig Friedländer<sup>38</sup>. Ce dernier répand l'idée que la partie grecque de l'Empire s'est dotée d'« un assez grand nombre [d'amphithéâtres] à partir du II<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup> ». La date d'écriture est inconnue. L'article contient trois renvois : « *Naumachia* », « *Venatio* », « *Gladiator* ». En réalité, il forme un triptyque avec ces deux derniers, rédigés par Georges Lafaye, dont un est de taille relativement modeste puisque vingt colonnes sont dédiées aux chasses de l'arène et quatre aux chasseurs (*venatores*), et le second propose soixante treize imposantes colonnes et nombre de gravures. L'entrée « *Gladiator* » du

<sup>35</sup> Friedländer, 1865, vol. 1 et 1867, vol. 2, p. 205-257. L'auteur parle par ailleurs des spectacles de type mythologique dans les amphithéâtres, p. 90-92.

<sup>36</sup> Saglio et Daremberg, 1877, tome 1.

<sup>37</sup> C. Thierry traite la partie romaine de l'article.

<sup>38</sup> Dans Pauly et Wissowa et Kroll, 1894, tome 1., « *Amphitheatrum* » est réduit à trois colonnes sans gravures signées P. J. Meier. Ce dernier fait partie des quelques auteurs cités par Lafaye, 1896, à la note 19, comme étant celui qui donne l'aperçu le plus complet des *armaturae* de gladiateurs. C'est une forme d'aboutissement des études des armes découvertes à Pompéi et de leurs usages. Meier, 1881, en particulier les pages 13 et suivantes qui font autorité à l'époque. Pourtant des auteurs comme Lorient, 1862, soulignent la multiplication des études et la grande confusion qui demeure à ce sujet, p. 197 et suivantes. On y voit naître l'idée de la nécessité d'une hyper critique des sources en croisant tous les types de supports. Les références bibliographiques restent les mêmes. Pour une description technique de l'amphithéâtre, suivant une démarche que l'on retrouve dans Cancik, et Schneider 1996, tome 1., il faut se référer à l'article « *Flavium amphitheatrum* ».

<sup>39</sup> Thierry, 1877, p. 242 s'appuie sur Friedländer, 1865, p. 287 et 447.

*Daremborg* est généralement citée en référence<sup>40</sup>. Ce contributeur, par ailleurs traducteur d'Ovide ou Catulle, aborde le phénomène à travers deux points essentiels.

Premier point, en ce qui concerne les spectacles de gladiateurs en général, il tente encore d'expliquer ce goût pour une coutume « étrangère »<sup>41</sup>. Même si ce n'est pas énoncé clairement, le poids de l'idée de la décadence, qui sévirait dès la fin de la République, pèse sur l'analyse. Les combats ne deviendraient communs que dans le courant du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>42</sup> D'ailleurs, les jeux n'intéressent-ils pas que la « multitude »<sup>43</sup> ? Les Grecs ne les ont-ils pas rejetés en bloc ? Finalement ne sont-ce pas les seules Asie Mineure et Égypte qui ont intégré les combats de gladiateurs aidées en cela par les « instincts naturellement sanguinaires des populations orientales »<sup>44</sup> ? Du reste l'histoire du pouce baissé<sup>45</sup> est bien reproduite et l'aspect sanguinaire<sup>46</sup> des jeux est réaffirmé, quoique de manière plus nuancée. Enfin, la distinction entre amphithéâtre, théâtre et cirque semble être solidement acquise, à aucun moment n'apparaît la confusion entre les monuments et leurs spectacles<sup>47</sup>.

Deuxième point, George Lafaye, pourtant bon spécialiste des religions<sup>48</sup>, se préoccupe peu des pratiques religieuses qui entourent les combats. Les écrits des polémistes chrétiens, pourtant au cœur des analyses des encyclopédistes, ne sont mentionnés que dans la première note<sup>49</sup> qui concerne les origines des combats de gladiateurs<sup>50</sup>. L'hypothèse de la présence d'un autel dans l'arène, appuyée sur ces textes et posée dans l'*Encyclopédie*, est ici abandonnée.

---

<sup>40</sup> Il est utilisé surtout jusqu'à Ville, 1981, p. 3 et 36. Dans les études les plus récentes cette mention a tendance à disparaître, c'est le cas dans l'ouvrage de Futrell, 1997, sauf chez les auteurs français, Teyssier, 2009, p. 526.

<sup>41</sup> « Ainsi cette institution chez les Romains ne remonte pas à une haute antiquité et elle fut empruntée à l'étranger [les Etrusques] », Lafaye, 1896, p. 1564

<sup>42</sup> « Les combats de gladiateurs ne furent repris qu'à intervalles irréguliers, toujours à titre privé », *ibid*, p. 1564.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 1565.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 1566.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 1595.

<sup>46</sup> « On multiplia le représentations jusqu'à ce qu'on les [les Grecs] eût habitués à voir sans horreur des combats à mort », *Ibid*, p. 1565. Ce passage reprend Tite Live, *Ab Urbe condita*, XL, 20, 11-12, ... *gladiatorum munus, Romanae consuetudinis, primo maiore cum terrore hominum, insuetorum ad tale spectaculum, quam uoluptate dedit; deinde saepius dando et modo uolneribus tenus, modo sine missione, etiam {et} familiare oculis gratumque id spectaculum fecit, et armorum studium plerisque iuuenum accendit.* « Il emprunta la mode romaine des combats de gladiateurs, lesquels causèrent d'abord plus de frayeur que de plaisir à des peuples qui n'en avaient pas l'habitude; puis en les faisant répéter fréquemment, tantôt jusqu'au premier sang, et tantôt même à mort, il les familiarisa avec ce spectacle, qui finit par les charmer et par répandre parmi la jeunesse le goût des armes. »

<sup>47</sup> Ce qui ne semble pas être le cas chez des auteurs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s. comme Lorient, 1862, p. 164-165 : « Les jeux du cirque devinrent ainsi le plaisir vraiment national de Rome », dit-il parlant des spectacles de gladiateurs.

<sup>48</sup> On lui doit en particulier une *Histoire des cultes des divinités d'Alexandrie (Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis) hors de l'Égypte*, Paris, 1884 et de nombreux articles sur ces sujets dans le *Daremborg*, en particulier l'article « Isis », tome 3-1, p. 577-586.

<sup>49</sup> Lafaye, 1896, p. 1563, « Gladiateur », n. 1.

<sup>50</sup> Il se base sur la mention par Tertullien, *Apol.*, 15 –sans doute reprise de Lucillus, *Epi.*, 184– de la présence de « Charon, une de leurs [les Étrusques] divinités favorites, [qui] jouait un rôle dans les représentations de l'amphithéâtre » pour appuyer l'origine étrusque des combats. Cette idée est reprise page 1596.

Plus avant dans l'article, la section XII : « Collèges, cultes, superstitions » signale certaines dévotions propres aux gladiateurs.

Mars était par excellence le dieu des gladiateurs ; c'était à lui que l'on consacrait les amphithéâtres ; c'était à lui que les *editores* adressaient leurs actions de grâces, lorsque le *munus* célébré sous leur présidence avait satisfait le public. Il est naturel que les gladiateurs aient eu la même dévotion pour Bellone, et comme leurs combats furent quelques fois donnés en spectacle aux *Quinquartus*, à l'occasion des fêtes de Minerve, on doit supposer que cette divinité recevait aussi leurs hommages, comme ayant dans ces attributions l'art de la guerre. Enfin ils honoraient Hercule, l'*Hercules Victor* ou *Invictus*, patron des exercices militaires ; c'était dans son temple qu'ils allaient suspendre leurs armes en guise d'ex-voto lorsqu'ils prenaient leur retraite. Le culte que nous les voyons rendre à Silvain s'explique par la parenté qui en Italie unissait ce dieu à Hercule<sup>51</sup>.

Ce passage reprend des idées déjà présentes dans *l'Encyclopédie*. Cette fois pourtant une allusion est faite aux éditeurs des jeux et à leurs dévotions. Ceci reste allusif et ne mentionne toujours pas de pratiques religieuses publiques. Quatre autres remarques complètent cette première vision de la présence de la religion romaine dans les amphithéâtres. Georges Lafaye reconnaît que des prêtres aient pu donner des spectacles de gladiateurs, mais il doute de l'existence d'un lien étroit entre les deux<sup>52</sup>. Par ailleurs il ne trouve pas de raisons de nier la valeur prophylactique des combats et du sang du gladiateur<sup>53</sup>. D'autant plus qu'il remarque que les jeux peuvent être utilisés pour des vœux ou des actions de grâce. Enfin, il met en avant une gravure d'une mosaïque de Reims, aujourd'hui perdue, représentant un pilier hermaïque, mais ne l'analyse pas à l'instar de ses prédécesseurs encyclopédistes<sup>54</sup>. Georges Lafaye pose des problématiques importantes et fait un effort de synthèse avec de nombreuses précisions, notamment d'histoire sociale. Pourtant, il reste allusif sur les questions de religion.

Jusqu'à une période récente, aucun ouvrage de synthèse n'a traité en profondeur de ces questions. Des jalons marquent tout de même la progression de la notion de religiosité de l'amphithéâtre. André Piganiol s'interroge par exemple sur le rapport entre les *munera* et le

---

<sup>51</sup> Lafaye, 1896, p. 1592. Calderini, 1933, reprend cette idée dans le volume XVII, p. 406 et suivantes, dans l'article « *Gladiatori* », Mars, Diane, Hercule et Silvain sont les divinités protectrices de l'amphithéâtre.

<sup>52</sup> Lafaye, 1896, p. 1569 : « Les inscriptions mentionnent aussi des combats de gladiateurs, dont les frais ont été couverts par des personnages ayant exercé des fonctions sacerdotales ; mais elles ne disent pas qu'ils l'aient été *ob honorem sacerdoti*. »

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 1592 : « On croyait aussi qu'on obtenait le même effet salutaire [qu'avec le sang du gladiateur] en absorbant quelques morceaux du foie de ces misérables. »

<sup>54</sup> Cet Hermès, figure 3597, est issu de l'ouvrage précité, n. 43, de Lorient, 1862, pl. VIII, qui fait l'objet d'un long commentaire par l'auteur, p. 275-292.

culte des dieux<sup>55</sup>. Il voit dans cette sorte de jeux « une survivance des sacrifices humains. » Il réaffirme le caractère votif accordé à certains *munera* qui participent de la nature du sacrifice et va jusqu'à postuler qu'offrir des jeux à quelqu'un revient à le diviniser. Ces dix pages bien qu'elles soulèvent des questions trop longtemps laissées en suspens, ne suffisent pas à reprendre le dossier dans tous ses aspects géochronologiques. Une partie de ces analyses est ensuite reprise par Louis Robert dans sa synthèse sur les provinces orientales de l'Empire<sup>56</sup>. Il y conteste le fait que les Grecs n'auraient pas été d'avidés amateurs de spectacles, introduisant en cela un aspect géographique précis par rapport à l'approche globalisante d'André Piganiol. Louis Robert met en avant deux axes d'analyse qui concernent les dieux des spectacles. D'une part il étudie les dévotions des gladiateurs<sup>57</sup>, fidèles d'Arès, d'autre part il étudie l'implication des prêtres du culte impérial dans les évergésies amphithéâtrales<sup>58</sup>.

Chez de nombreux auteurs ces idées sont délaissées, les spectacles de l'amphithéâtre demeurent alors une image illustrant la décadence du peuple romain<sup>59</sup>. Enfin, les études sur les pratiques religieuses dans l'amphithéâtre ont d'autant plus été mises en retrait après les travaux de Georges Ville. Ce dernier, dans une synthèse qui fait autorité sur le monde des gladiateurs, met de côté ces aspects. En effet, dès le début de son ouvrage, il affirme que la gladiature « a eu deux transformations : une professionnalisation et une laïcisation<sup>60</sup>. » Il utilise ce concept dans l'acceptation la plus stricte du terme, les combats de gladiateur seraient indépendants de toute conception religieuse, « [*agôn*] funéraire, [la gladiature] devient vite, à Rome, une pratique désacralisée et surtout [elle] prend la fonction d'un simple spectacle. » Les mots sont forts et si l'on peut assez facilement s'accommoder de la première transformation relevée par l'auteur, la seconde demeure non seulement inexacte au vu des sources, mais aussi totalement anachronique au regard des réalités anciennes. À travers ces études ne demeure donc que l'idée de croyances individuelles inhérente à des personnages qui risquent leur vie à chaque entrée dans l'arène. Pourtant la religion romaine existe dans les édifices, sous diverses formes, et tout le propos de ce travail est d'analyser cette présence.

Pourtant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est une période où se multiplient les recherches sur les spectacles de l'arène. Au milieu de la production pléthorique de livres et

---

<sup>55</sup> Piganiol, 1923, p. 126-136.

<sup>56</sup> Robert, 1940. Bouley, 2001, prolonge ces questionnements pour la région danubienne.

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 22 « Cet Arès est le dieu des gladiateurs. »

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 256-270.

<sup>59</sup> Par exemple : Auguet, 1970. On retrouve encore cette idée dans l'introduction de Bernet, 2002, p. 9-15. Elle la reprend dans le sens que les encyclopédistes lui avaient donné. Elle développe l'idée que cette violence est propre à l'homme et se retrouve dans toute civilisation : « la Rome antique, et païenne, n'a pas le monopole de ces dérives ».

<sup>60</sup> Ville, 1981, p. 15. Ce passage a été terminé par P. Veyne et G. Ville n'a pas laissé d'introduction à son œuvre.

d'articles sur ces thèmes au XX<sup>e</sup> s. et au début du XXI<sup>e</sup> s., plusieurs approches différentes ont été privilégiées. Paul Veyne<sup>61</sup> et Monique Clavel-Lévêque<sup>62</sup> ont tout deux travaillé sur l'aspect politique des spectacles en général et ont interrogé la notion d'évergétisme. Ces ouvrages majeurs des études sur les jeux romains ont recours à des concepts anthropologiques et sociologiques. Ils ne soulèvent pourtant pas directement les problématiques liées aux croyances des différents acteurs de l'arène, aux pratiques religieuses personnelles et collectives et plus généralement à la présence des dieux dans l'amphithéâtre. Monique Clavel-Lévêque introduit tout de même son travail en montrant que les jeux génèrent et proposent un modèle valable pour tous, pour toujours, qui est la *pax deorum*, paix entre les dieux et entre les dieux et les hommes<sup>63</sup>. Elle en conclut que

Cet échange, ainsi mis solennellement en jeu, dépasse la sphère des hommes et touche aux communications avec les dieux par ces fantastiques rites de passage qui ne perdent jamais leur caractère religieux originel ; leurs références au sacré, aux conditions sacralisées de la reproduction des énergies vitales de tous et de la communauté<sup>64</sup>.

Cette intuition, qui reste à démontrer dans le détail, a le mérite de montrer que les jeux, en jouant sur plusieurs niveaux d'émotion, créent une réponse aux préoccupations religieuses des hommes.

Ces études socio-politiques se retrouvent également quand il est question de la disparition des spectacles<sup>65</sup>. Si le terme religion apparaît chez Georges Ville dans ce cadre, il s'agit d'étudier les motifs de rejet des spectacles par les Chrétiens. À côté de ces recherches globalisantes, d'autres instruisent sur des types particuliers de spectacles qui peuvent se tenir dans l'amphithéâtre ou dans d'autres contextes. Walter Epplert<sup>66</sup>, Anne Berlan-Bajard<sup>67</sup>, Gérald Carriou<sup>68</sup>, Katherine Colemann<sup>69</sup> ou Thomas Duke<sup>70</sup> mettent en relation les chasses, les spectacles aquatiques, les naumachies, les représentations mythologiques ou nilotiques avec un édifice qui peut n'avoir qu'une relation occasionnelle et non exclusive avec eux. Les

---

<sup>61</sup> Veyne, 1976.

<sup>62</sup> Clavel-Lévêque, 1984.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 9 : « Célébrés à la fois devant les dieux et devant les hommes, les jeux constituent un espace commode de communication où s'inscrivent des formes particulières de la relation des hommes avec le monde. ». Sur la notion de consensus, voir page 11.

<sup>64</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 179-180.

<sup>65</sup> Ville, 1979 ; Veyne, 1999 ; Soler et Thelamon 2008.

<sup>66</sup> Epplert, 2002.

<sup>67</sup> Berlan-Bajard, 2006. Sur ce sujet il existe par ailleurs deux ouvrages fondamentaux : Traversari, 1960 et Colemann, 1993.

<sup>68</sup> Carriou, 2009.

<sup>69</sup> Colemann, 1990.

<sup>70</sup> Duke, 1955.

problématiques religieuses représentent encore une fois la portion congrue de ces travaux<sup>71</sup>. Les spectacles plus particulièrement liés à l'amphithéâtre continuent aussi à être étudiés. Éric Teyssier<sup>72</sup>, à partir d'un important corpus iconographique et épigraphique étudie les gladiateurs et leur armement. Ces travaux permettent d'affiner considérablement les chronologies de la gladiature. Encore ici, il n'y a pas d'analyses sur la religion, pourtant omniprésente sur les casques de gladiateurs. Enfin la connaissance archéologique des édifices ne cesse d'être actualisée, notamment depuis les travaux de Jean-Claude Golvin<sup>73</sup>. Ce dernier étudie brièvement les chapelles (*sacellum*) des amphithéâtres<sup>74</sup>. Une autre synthèse sur la structure des monuments, de David Baumgardner, met ponctuellement en valeur la présence de lieux de culte : « it is possible, on the basis of comparative evidence, to suggest that Nemesis, the goddess controlling one's fate for good or ill, may have been worshipped here [l'amphithéâtre de Pouzzoles] as in so many other amphitheatres<sup>75</sup>. » Plus loin il présente la décoration de l'amphithéâtre de Capua qu'il pense purement ornementale même s'il précise que « such sculptural decoration may have carried a cultural, as well as a religious, connotation : a reminder of the proud Etruscan heritage of this once mighty city<sup>76</sup>. »

Au sein de l'importante bibliographie traitant des spectacles de l'arène peu nombreuses, diffuses et surtout peu denses sont les analyses portant sur les dévotions ou l'iconographie divine des édifices. Néanmoins certains auteurs de la fin du XX<sup>e</sup> s. et du début du XXI<sup>e</sup> s. ont considérablement participé à renouveler ces problématiques. C'est à partir de leurs travaux et des pistes qu'ils ont ouvertes que nous souhaitons présenter l'objet de notre enquête et les méthodologies envisagées.

---

<sup>71</sup> Même si Berlan-Bajard, 2006, p. 325-360, dans le début de son chapitre 7 « La signification symbolique des spectacles aquatiques et son évolution », met en valeur les liens étroits entre le spectacle aquatique et la mystique impériale de la maîtrise des éléments. « À cette époque en effet, le goût romain pour les spectacles illusionnistes reproduisant des décors naturels fit de l'arène, mieux encore que par le passé, un microcosme réunissant dans son enceinte toutes les parties et tous les éléments de l'univers dominé par le Prince et par le peuple romain. »

<sup>72</sup> Teyssier, 2009, voir par exemple l'introduction : « Il est possible d'ouvrir quelques pistes, militaires et économiques notamment, qui peuvent utilement compléter l'approche essentiellement politique et sociale généralement associée à l'étude de la gladiature. » p. 11.

<sup>73</sup> Une étude italienne permet de compléter et corriger le travail de Golvin, 1988 : Tosi, 2003. Il ne faut pas non plus négliger les monographies. Une nous paraît exemplaire du point de vue de la méthodologie et du caractère complet des approches : Hufschmid, 2009.

<sup>74</sup> Golvin, 1988, p. 337-340. Il mentionne ce type de salles pour les édifices de Lyon, Mérida, Fréjus, Senlis, Pouzzoles, Carnuntum, Stobi, Trèves, Grand, Durnovoria, Isca Silurum, Lambèse, Théveste, Italica, Deva, Aquincum, Scarbantia ; Corinum, Dobunorum.

<sup>75</sup> Baumgardner, 2000, p. 77. En note il dit s'appuyer sur les travaux de J.-Cl. Golvin.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 96. On retrouve les remarques sur la décoration de l'amphithéâtre de Capoue aux pages 95 à 105. À la page 99 il conclut que la présence d'Hercule sur les balustrades (*plutei*) des vomitoires est due aux dévotions des gladiateurs et des bestiaires. Il appuie ses conclusions en citant le texte de Vitruve.

### *Objets et questionnements de la recherche*

La présence des dieux lors des jeux n'a pas fait l'objet d'une étude spécifique. Pourtant un auteur en particulier a ressenti la nécessité de repenser en profondeur la façon dont les Romains vont aux jeux et les représentations qu'ils s'en font. Marcel Le Glay a soulevé le problème au colloque de Lattes de 1987. Il y soumet un texte : « Les amphithéâtres : *loci religiosi* ? »<sup>77</sup>. Son argumentaire tient en quatre points. Dans un premier temps il fait le constat, poursuivant et nuanciant Georges Ville, de l'origine funéraire, qu'on retrouve fort loin dans le temps puisque Tertullien affirme que les spectacles sont un *officium mortuorum honori debitum*<sup>78</sup>. Ensuite il dit qu'« il nous faut aller plus loin et nous demander s'il y avait à Rome et dans le monde romain des cultes spécialement liés à l'amphithéâtre, à la gladiature et à la *venatio*<sup>79</sup>. » Il fait allusion aux cas de Hercule, Mars, Dionysos/Bacchus, Diane et Némésis qui seraient vénérés par les gladiateurs et les bestiaires, éventuellement et secondairement par un éditeur ou un spectateur, dans les lieux de culte de l'édifice. Marcel Le Glay ne parle donc que de manifestations de dévotions privées. Dans un troisième temps il poursuit son analyse précédente en parlant des pratiques magiques, favorisées par la présence du « sang des gladiateurs et des égorgés »<sup>80</sup>. Enfin il termine par quelques lignes posant la question des liens des spectacles avec le culte impérial<sup>81</sup>. Il ne propose donc pas de problématique réellement nouvelle, mais il réunit en un article de nombreuses questions, généralement posées de manière éparse, et attire l'attention sur un fait historique peu étudié.

Ce dernier est d'autant plus d'actualité que plusieurs corpus de source importants ont été réunis. Les travaux sur l'iconographie, en particulier ceux de Massimiliano Papini<sup>82</sup> et Giusepina Legrotaglie<sup>83</sup> étudiant, pour le premier, les images antiques des jeux, pour la seconde, les éléments de décoration des édifices, apportent de nouveaux éclairages sur les représentations. Par ailleurs, le corpus réunit par Markus Junkelmann<sup>84</sup> permet d'exploiter l'iconographie de l'exceptionnel ensemble des armes de gladiateurs, ce qui permet de

---

<sup>77</sup> In Domergue, Pailler et Landes, 1990.

<sup>78</sup> Tertullien, *Spect.*, XII. M. Le Glay mentionne aussi un texte de Servius, *En.*, X, 519, *Ibid*, p. 217.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 218.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 221-222.

<sup>81</sup> Des remarques sur les liens entre amphithéâtre et mystique impériale ont été soulevés par plusieurs auteurs, entre autre *Glad. Par.*, p. 132-135 et par Vismara, 1987, p. 137-157.

<sup>82</sup> Papini, 2004.

<sup>83</sup> Legrotaglie, 2008. Une sous partie est réservée à l'iconographie divine dans cet ouvrage, p. 128-149. L'ouvrage est divisé en trois parties, la première étudie les emplacements qui reçoivent la décoration des amphithéâtres, avant le Colisée, dans le Colisée, après le Colisée ; la deuxième traite des thèmes iconographiques et tente de la replacer en diachronie ; la troisième est un catalogue reprenant toute la documentation connue sur les ornements.

<sup>84</sup> Junkelmann, 2000, voir les 168 illustrations en couleur qui concernent essentiellement les armes de gladiateurs. Ce corpus est repris par Teyssier, 2009, p. 181-257.

nombreuses analyses sur la place et le rôle des images divines dans l'arène. Ces nombreuses images, ajoutées aux données textuelles et épigraphiques<sup>85</sup>, rendent impossible d'ignorer plus longtemps la présence de nombreuses figurations divines, de natures variées, dans les édifices et pendant les spectacles. L'idée est également reprise par les historiens de la religion romaine. William Van Andringa se demande par exemple si l'amphithéâtre de Pompéi était fréquenté par les dieux<sup>86</sup>. Il faut donc les analyser, lire, dans et autour des édifices, les éléments montrant la présence du religieux et la place occupée, par l'édifice et sa décoration, dans le paysage urbain, par rapport aux autres monuments publics et notamment les temples<sup>87</sup>. En partant d'un jeu d'échelles, de la plus petite unité de lieu qu'est l'arène, jusqu'à la plus grande unité géopolitique qu'est l'empire, plusieurs questions sont posées. Quels éléments permettent de relier les spectacles à la religion romaine ? Comment envisager les rapports entre les jeux de l'arène et la religion de la cité ? Au niveau provincial l'amphithéâtre est-il lié aux contextes religieux régionaux ? Il s'agit ici d'analyser tant l'image de l'édifice que l'iconographie qui s'y exprime, ainsi que sa place, à diverses échelles, dans la ville, dans la province, dans l'Empire. C'est dans ce cadre que doivent être envisagés les enjeux de la *pompa amphitheatralis*<sup>88</sup> qui intègre l'édifice de spectacle dans le paysage urbain et religieux de la cité, ou encore, les difficultés posées par les *sacella*<sup>89</sup>. Cela permet d'appréhender certains éléments du déroulement des *munera*, ainsi que des modes de pensée des Romains vis à vis de l'amphithéâtre.

Cette réflexion est dépendante de l'étude des divinités associées au monde de l'arène. Michael B. Hornum<sup>90</sup> a mené une étude novatrice sur Némésis en rapport avec les jeux romains. Son ouvrage a eu un fort impact. Il a également eu un certain effet pervers puisque le *Neue Pauly*, qui propose un article « *Amphitheatrum* » synthétique, mais complet, de cinq colonnes et deux gravures, découpé de façon claire, articulée et pertinente, ne laisse transparaître l'approche religieuse que par un simple renvoi à l'article « *Nemesis* ». On perd donc toute mention d'autres divinités parfois mentionnées dans les dictionnaires plus anciens. Néanmoins, la démarche de Michael B. Hornum a le mérite d'exposer l'ensemble des

---

<sup>85</sup> Le corpus épigraphique sur l'univers de la gladiature a été réuni pour l'ensemble de l'Occident romain, exceptée l'Afrique, dans les sept tomes de la série *Epigrafia Anfiteatrale dell'Occidente Romano* –abrégé *EAOR*- dont la méthodologie avait été présentée par Sabbatini Tumolesi, 1990, p. 199-202. Elle a aussi proposé un tome réunissant la documentation épigraphique de Pompéi, *Glad. Par.*

<sup>86</sup> Van Andringa, 2009, p. 183-186.

<sup>87</sup> De ce point de vue les travaux de M. Fincker cités en bibliographie sont fondamentaux.

<sup>88</sup> Dans cette démarche, nous nous inspirerons des travaux sur la *pompa circensis* de Devallet, 1989, p. 299-305 ou encore de Thuillier, 1989, p. 229-242.

<sup>89</sup> Golvin, 1988, aux pages 337-440 l'auteur fait la synthèse de nos connaissances à ce sujet.

<sup>90</sup> Hornum, 1993.

caractéristiques que revêt la présence de la déesse dans un contexte précis. Quelles sont les attributions habituelles, traditionnelles, de la divinité en question hors de l'amphithéâtre, et dans quelle mesure est-ce compatible avec ce que l'on retrouve dans l'arène ? Avons-nous une idée des rituels qui pouvaient se tenir dans les amphithéâtres en lien avec le culte de ces divinités, et sont-ce les mêmes qu'on peut voir par ailleurs hors de l'édifice ? Quels types de dévotions aperçoit-on (personnelle, collective, publique, privée...) ? Divinités et rituels sont-ils liés à l'institution amphithéâtrale elle-même ou à des préoccupations religieuses locales ? Impériales ? De fait, la présence de cette divinité est-elle réellement associée à la vie de l'amphithéâtre en général, ou à celle d'un ou de plusieurs, en fonction d'un contexte local ? Ce contexte est-il d'époque romaine ou reflète-t-il des permanences de cultes préexistants à la conquête ? Quelles sont les relations entre ces divinités ? Ces interrogations sont complémentaires des précédentes qu'elles rejoignent en plusieurs points. Elles permettent de mieux comprendre les différents aspects de la présence divine durant les jeux, et de commencer à poser la question de l'existence d'une organisation spécifique des croyances dans un édifice de spectacle.

Ensuite, il s'agit d'étudier le lien qui s'établit entre cette « constellation religieuse »<sup>91</sup> dans et autour de l'amphithéâtre et de ses spectacles, et le culte impérial. En effet, à la lecture des textes anciens<sup>92</sup> ou des sources épigraphiques, de la maison impériale est impliquée dans l'amphithéâtre, y compris dans les provinces. Louis Robert a identifié ce trait pour les provinces orientales<sup>93</sup> ; nous proposons de l'analyser pour l'Occident romain. Peut-on légitimement affirmer que l'idéologie impériale s'approprie l'amphithéâtre ? Autrement dit, cette constellation de divinités, liée à des croyances purement locales ou plus diffusées, dans l'amphithéâtre ne prend-elle pas toute sa cohérence dès le moment où elle est organisée autour d'une figure : celle de la maison divine, avec à sa tête le prince, organisateur du cosmos ? L'idéologie impériale, concernant la domination des confins par exemple, et d'autres pratiques assimilées au culte impérial semblent en effet se manifester pendant les *munera*. Le propos ici n'est pas de rentrer dans les débats sur la nature du culte impérial ou sur l'existence d'une véritable croyance<sup>94</sup>. Il s'agit d'éclairer la compréhension du système qui fait de l'amphithéâtre un des éléments de la cohésion de l'empire. À partir de là se pose

---

<sup>91</sup> Albert, 1998, p. 197-205. L'auteur y parle d'une « constellation sacrificielle » à propos de certains faits culturels contemporains qui invitent à redéfinir le sens attribué à la notion même de sacrifice. Nous le paraphrasons ici.

<sup>92</sup> En particulier le *De Spectaculis* de Martial.

<sup>93</sup> Robert, 1940, en particulier p. 243-245 pour l'affirmation d'un lien étroit entre l'arrivée du culte impérial et des jeux d'amphithéâtre, p. 273 et suiv. pour l'étude de l'implication des prêtres du culte impérial dans l'arène.

<sup>94</sup> Aspects qui sont abordés par de nombreux auteurs et en particulier Étienne, 1958, ou Fischwick, 1987. Un article soulève également des questions pertinentes quant à la croyance populaire : Bernard, 2000, p. 881-924.

une question essentielle : peut-on étudier l'amphithéâtre en tant que microcosme, représentation et émanation du cosmos ?

Pour autant, il ne faut pas oublier que les combats de gladiateurs et les édifices qui les accueillent naissent sous la République. Cette période voit en effet l'apparition et l'évolution du phénomène. Les études manquent généralement d'une vision globale dans le temps de l'amphithéâtre et de ses spectacles. Georges Ville<sup>95</sup> envisage les origines de la gladiature mais s'arrête à Domitien comme si, par la suite, les cadres étaient figés jusqu'à la confrontation avec le christianisme<sup>96</sup>. Jean-Claude Golvin<sup>97</sup> n'étudie, quant à lui, que l'édifice qui apparaît plus tardivement que les spectacles. En fin de compte, le seul qui propose une chronologie complète est Éric Teyssier<sup>98</sup>, mais elle concerne les gladiateurs et leurs armements et non pas les spectacles et leurs monuments dans leur globalité. La chronologie doit donc être reprise dans tous ces aspects, de l'apparition supposée des combats de gladiateurs au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>99</sup> et en 264 av. J.-C. à Rome<sup>100</sup>, de la première *venatio* (spectacle de chasse) à Rome en 252 av. J.-C.<sup>101</sup>, du premier amphithéâtre à la fin du II<sup>e</sup> ou au début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. en Campanie<sup>102</sup>, jusqu'à la disparition des spectacles entre le début du V<sup>e</sup> et le courant du VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il existe des moments clefs, des articulations et des évolutions majeures pendant ces quelques sept cent ans d'histoire. Les contextes notamment jouent sur le phénomène. Les désordres de la fin de la République voient l'apparition des cadres de l'institution que les modernes nomment « Gladiature »<sup>103</sup>, le principat les fixe<sup>104</sup>, la crise du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. les fragilise et l'empire chrétien les interdit. Chacun de ces événements ne peut que faire évoluer les spectacles et les gestes et pratiques qui les entourent. Il est vrai que la documentation à notre disposition reste parcellaire et ne permet que de signaler des moments, mais la comparaison de ces documents espacés dans le temps offre tout de même quelques pistes de lectures auxquelles il faut être sensible. Aucun phénomène socio-historique de cette ampleur ne demeure immuable sur une telle durée et sur une telle aire géographique.

---

<sup>95</sup> Ville, 1981, p. 1-19 sur les origines, pour la fin de la chronologie voir p. 129 et les conclusions p. 171-173.

<sup>96</sup> À laquelle il consacre deux articles : Ville, 1960, p. 273-335 et 1979, p. 651-671.

<sup>97</sup> Golvin, 1988, il se base notamment sur les travaux de Forni, 1954, p. 583-604.

<sup>98</sup> Teyssier, 2009, aux pages 13-34 pour les origines et aux pages 472-478 pour la fin des combats.

<sup>99</sup> Ville, 1981, p. 19-56 sur les développements de la gladiature sous la République.

<sup>100</sup> Tite-Live, *Épit.*, 16 ; Valère Maxime, II, 4, 7 et Ausonne, *Idyll.*, XI, 36.

<sup>101</sup> Plin, *H. N.*, VIII, 6, 17. Pour G. Ville il ne s'agit que d'une exhibition de bêtes exotiques, *ibid.*, p. 52.

<sup>102</sup> Golvin, 1988, p. 44.

<sup>103</sup> Teyssier, 2009, p. 30 et suiv. Ville, 1981, p. 87 parle d'un âge d'or.

<sup>104</sup> La fin du I<sup>er</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. sont les moments pris en exemple pour montrer la gladiature. Il arrive bien souvent que les auteurs transposent les réalités de cette période à d'autres temps où les contextes ont pourtant évolués. C'est par exemple le cas de G. Lafaye dans l'article « Gladiateur » du *Darembert* cité plus haut. C'est aussi pour cette raison que l'ouvrage de Ville, 1981, s'arrête à Domitien, à l'époque classique du *munus*, p. 129-168. Cet « âge d'or », pour lui, serait entre les règnes de Néron et de Domitien.

### *Les sources*

C'est un fait connu que chaque moment de la vie d'un Romain et la plupart des espaces qu'il fréquente sont plus ou moins marqués et rythmés par des éléments de ce que nous nommons « religion »<sup>105</sup>. L'usage de ce concept pour l'antiquité soulève un certain nombre de problèmes et de débats. Nous reviendrons sur le sens à lui accorder au fil de l'analyse, mais nous gardons pour point de départ la définition la plus large possible, définie par Itai Gradel, en l'appliquant à tout acte qui établit une communication entre les hommes et les dieux<sup>106</sup>. Dans le cas des jeux, nous avons d'abord à faire à des rites publics, personnels ou collectifs, et peu à des cultes privés. John Scheid souligne que ce phénomène central de l'histoire de Rome sous l'Empire a pendant longtemps été jugé indigne en tant que sujet de recherche, pour diverses raisons : de l'idée de décadence dont il a été question plus haut découle l'hypothèse selon laquelle la religion sous l'Empire n'évolue plus et perd de son sens, de l'idée du triomphe naturel du christianisme naît le postulat que seules les religiosités proches de celle des chrétiens sont dignes d'intérêt<sup>107</sup>. C'est sans doute là que réside la raison de la mise à l'écart de la présence de divinités et de rites d'un spectacle qui, dans une société considérée comme étant en crise religieuse, en vient à être considéré comme un simple sport de masse<sup>108</sup>. Or, il faut admettre que les Romains envisagent leurs cultes et leurs croyances d'une manière que nos catégories mentales communes ne nous permettent pas de comprendre et que leurs rapports aux jeux échappent de la même manière à toute assimilation à des pratiques contemporaines. Ainsi, afin de dépasser ces blocages dans l'analyse, le chercheur se trouve face à une grande diversité de problèmes, liés tant à la multiplicité des concepts mis en œuvre, qu'au caractère parcellaire et lacunaire des documents à notre disposition. Une telle étude nécessite donc d'exploiter de nombreux champs disciplinaires et de recourir à l'analyse

---

<sup>105</sup> Sur ce sujet, voir en particulier la synthèse de Beard, North et Price, 2006, 414 p. Les auteurs se refusent à donner une définition unique du terme religion dans leurs travaux (avant propos, p. 10). Ils le définissent simplement en tant qu'ensemble de pratiques et de représentations qui concernent les relations entre les dieux et les hommes (p. 153). Néanmoins, les pages 153-159 et 208-238 analysent à travers les textes anciens la façon dont les Romains en construisent les limites et les frontières par opposition à la magie et aux superstitions (donner une définition claire à celles-ci relève de l'impossible tant ces pratiques sont variées, p. 157) et entament un processus de différenciation qui fait progressivement de la religion un domaine à part entière.

<sup>106</sup> Gradel, 2002, p. 4-6.

<sup>107</sup> Beard, North, Price, 2006, préface, p. 6-7. Scheid, 2005, p. 7 pose un constat similaire : « Quand Theodor Mommsen qualifiait l'une des descriptions de rites sacrificiels les plus précises de la religion romaine d' 'étrange fouillis d'affaires sacrées et de banquets' (...), il n'exprimait pas seulement un anticléricalisme à peine déguisé, mais également le jugement de valeur traditionnel sur la religion romaine. »

<sup>108</sup> On peut trouver de nombreux articles de vulgarisation qui présentent les spectacles de l'arène comme un sport, par exemple : Salles, 2000, p. 54-59. Plusieurs articles scientifiques prennent le contre-pied de cette analyse, voir Garello, 2004, p. 115-124. Les différentes représentations de l'arène ne peuvent pas être considérées comme un sport de masse car il n'y a pas de pratique de combats par la multitude. Il est plus juste de parler de spectacle.

méthodique de l'ensemble des sources anciennes qui nous renseignent sur l'implication de la sphère religieuse lors des jeux. Ces dernières sont relativement abondantes et riches, spécialement du fait de leur variété - épigraphiques, iconographiques, textuels, archéologiques - et de leur répartition dans un temps long<sup>109</sup>.

### *Les sources épigraphiques*

L'ampleur de l'épigraphie - qui va des graffitis aux grandes inscriptions honorifiques - est notable et ce sont ces témoignages qui ont amenés les premiers questionnements sur ce sujet. Les grands projets de corpus italiens sont une documentation précieuse, en particulier les sept tomes des *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*<sup>110</sup> concernant Rome, l'Italie, les Gaules, la Bretagne, les Germanies, les Hispanies<sup>111</sup> et les travaux de Patrizia Sabbatini Tumolesi sur Pompéi<sup>112</sup>. Afin de compléter ces données, une collecte personnelle des inscriptions africaines a été réalisée à partir du *CIL* et de l'*Année épigraphique*. Ces textes concernent tout à la fois les documents trouvés dans les amphithéâtres, ou du moins qui devaient s'y trouver, et les textes mentionnant des actes d'évergésie, de dévotion, d'annonce ou de comptes rendus de combats et des actes liés à des pratiques funéraires qui peuvent avoir été découverts partout dans les cités. Les *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano* classent les documents de la manière qui suit : L'administration des jeux ; Les mentions des jeux ; Les acteurs de l'arène ; L'amphithéâtre et les structures annexes. Il est vrai que chaque catégorie de document répond à des objectifs différents de la part du dédicant. Une inscription qui commémore un combat donné sert à réhausser le prestige d'un évergète et de sa famille. Elle peut être réalisée par le sénat local ou par celui qui offre les jeux. Une inscription qui annonce un combat a un but similaire, mais elle vise avant tout à remplir l'amphithéâtre lors des jeux. D'un autre point de vue, une dédicace pour le salut de l'empereur est certes sensée, au moins dans la forme, donner une valeur performative au cadeau qui est fait, mais elle n'a pas le même sens religieux qu'un *ex voto* offert dans un lieu de culte de l'édifice de spectacle, soit par un acteur, soit par un spectateur. De la même manière les stèles funéraires des grands évergètes ne donnent absolument pas les mêmes renseignements que les tombes de gladiateurs. Enfin les tablettes de malédiction retrouvées notamment dans l'amphithéâtre de

---

<sup>109</sup> Voir carte de répartition des sources, tome II, p. 40 et le tableau récapitulatif p. 400-414.

<sup>110</sup> *EAOR, I*, écrit par P. Sabbatini Tumolesi en 1988 ; *EAOR, II*, écrit par G. L. Gregori en 1989 ; *EAOR, III*, écrit par M. Buonocore en 1992 ; *EAOR, IV*, écrit par M. Fora en 1996 ; *EAOR, V*, écrit par C. Vismara et M.-L. Caldelli en 2000 ; *EAOR, VI*, écrit par S. Orlandi en 2004 ; *EAOR, VII*, écrit par J. L. Gómez-Pantoja en 2009.

<sup>111</sup> Le tome VII des *EAOR* précité étant paru tardivement dans notre recherche, l'Espagne a fait l'objet d'un travail de recension mené à partir du *CIL* et de l'*Année épigraphique*, et sur l'ouvrage de Ceballos Hornero, 2004.

<sup>112</sup> Dans *Glad. Par.*, l'auteur pose les bases de la méthode pour la constitution des *EAOR*.

Carthago ne sont pas, comme les autres types déjà nommés, des textes publics. Ils sont réservés à la communication entre les hommes et les dieux. Ces profondes différences de nature des différents textes guident les analyses. Néanmoins nous avons fait le choix de classer les inscriptions avant tout géographiquement car il apparaît fondamental de saisir le contexte local de chacune et les interactions possibles avec les autres textes de même provenance.

De plus cette documentation pose trois problèmes. Premièrement, nous ne pouvons quantifier l'étendue de ce qui a été perdu. Les *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano* et les travaux de Patricia Sabatini Tumolesi déjà cités contiennent six cent quatorze entrées<sup>113</sup>. Certaines de celle-ci regroupent de nombreux fragments peu exploitables retrouvés dans certains édifices comme ceux de Lutèce - une soixantaine de fragments -, Tarraco - environ quatre vingt fragments - ou Rome - plusieurs centaines de fragments - pour ne citer qu'eux. Il faut ajouter à cela quarante documents d'Afrique proconsulaire que nous avons répertoriés. En tout l'épigraphie amphithéâtrale pour l'Occident romain met à notre disposition plus de mille deux cent inscriptions et fragments répartis de manière non homogène<sup>114</sup> sur cinq à six siècles des provinces d'Afrique à la Bretagne. L'étude qui peut en ressortir n'est donc qu'un reflet partiel des réalités anciennes, en particulier pour certaines époques où les informations font défaut comme pour la période républicaine. Deuxièmement, nombreux sont les textes retrouvés aux siècles précédents dont nous n'avons pas les contextes archéologiques. Cela rend les datations difficiles, voire impossibles, et fait perdre un certain nombre de données<sup>115</sup>. Troisièmement, le caractère lacunaire de plusieurs de ces documents complexifie parfois les interprétations. Néanmoins, la diversité des inscriptions permet d'appréhender des problématiques variées et demeure un riche champ d'investigation. De ce vaste corpus tendant à l'exhaustivité il a fallu extraire les textes qui concernaient clairement une ou

---

<sup>113</sup> Quatre vingt deux dans *Glad. Par.* pour Pompéi ; cent dix-sept dans le tome un des *EAOR*, pour Rome sans les inscriptions du Colisée ; soixante dix-huit dans le tome deux pour l'Ombrie, l'Etrurie, l'Emilie, la Ligurie, la Vénétie et l'Histrie et la Transpadane ; quatre-vingt-huit dans le tome trois pour l'Apulie et la Calabre, la Lucanie et la Brutie, la Sabinie et le Samnium, le Picenum et les îles, Sicile, Sardaigne et Corse ; quarante-neuf dans le tome quatre pour le Latium ; quatre-vingt-huit dans le tome cinq pour les Gaules, les Germanies, la Grande Bretagne et les provinces alpines ; trente-huit dans le tome six pour le Colisée et les autres édifices de Rome - sachant que ces entrées regroupent des centaines de fragments souvent peu exploitables - ; soixante quatorze dans le tome sept pour les provinces ibériques.

<sup>114</sup> La prédominance de l'Italie, qui représente cinq des sept tomes des *EAOR*, est un problème majeur. Il est de fait plus difficile de saisir les réalités provinciales sur de longues périodes et dans une aire géographique large. La prudence est de mise car le raisonnement se fait alors sur des cas particuliers. L'analyse est donc généralement valable en un lieu donné, à un moment donné.

<sup>115</sup> Par exemple une dédicace d'une base de statue qui ne mentionnerait pas explicitement sa provenance ne pourrait plus être reliée à l'édifice en l'absence d'un contexte clairement identifié. À l'inverse, des inscriptions du même type trouvées dans une fosse détritique dans l'amphithéâtre ne faisaient pas nécessairement partie de l'édifice et peuvent avoir été déposées là plus tardivement.

plusieurs divinités, la mention de rites ou encore des jeux donnés dans un but à connotation religieuse - pour le salut du prince par exemple. Cent dix textes apportent des indices quant au lien entre les divinités et les édifices, les spectacles et leurs acteurs. Trois sont des textes funéraires - deux d'évergètes, une de gladiateur -, soixante-deux sont des inscriptions votives offertes par des acteurs de l'arène, des évergètes ou encore par de simples habitants de la cité - essentiellement des autels, des *ex voto*, ou des vœux pour la santé (*salus*) ou le salut (*pro salute*) des princes -, trente-sept sont des grandes déclarations publiques dédiées à l'empereur ou à un évergète, sept sont des inscriptions peintes de Pompéi et enfin neuf sont des tablettes de malédiction trouvée à Isca Silurum et Carthago. Ils couvrent l'ensemble des territoires occidentaux de Rome, quoique de manière non homogène<sup>116</sup>, sur une période allant de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. au milieu du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

### *Les sources iconographiques*

L'image du gladiateur est extrêmement populaire. Elle se rencontre sur de nombreux supports dans des contextes variés. La production est tellement foisonnante qu'il est difficile de réunir l'ensemble de la documentation. De ce point de vue, la nécessité de réaliser de grands corpus, à l'instar de l'épigraphie, se fait sentir et c'est là tout le propos de Kévin Kazek qui travaille sur la sigillée, les lampes à huile et les mosaïques dans les Gaules<sup>117</sup>. Cependant, la thèse de ce dernier révèle la complexité de telles entreprises et certains supports n'ont pas pu y être traités, probablement par manque de temps, comme la vaisselle de métal, les verres, les fresques, les figurines<sup>118</sup>. Ses travaux ont mis en valeur des exemples de scènes, représentant des divinités et des gladiateurs, retrouvées sur céramique sigillée dans des ateliers gaulois. D'autres travaux ont été menés et de brefs catalogues ont été produits à Pompéi par Lucinda Jacobelli<sup>119</sup>, en Gaule et dans le monde romain sous la direction

---

<sup>116</sup> On retrouve ce problème avec les sources iconographiques en particulier, en tout cent trente six de nos documents sont issus de la première région d'Italie et trente trois du reste de l'Italie, cela fait déjà plus de la moitié du corpus. Legrottaglie, 2008, relève le même problème pour son corpus de l'iconographie des édifices : le matériel récolté « esse si concentrano infatti soprattutto nella *regio I*, a cui rimanda più del 55% delle voci in catalogo (...) Italia (17% circa) et [gli] mondo romano (28% circa) », p. 15-16. Elle en conclut que l'amphithéâtre a eu beaucoup de succès dans ces régions.

<sup>117</sup> Une thèse a été soutenue en 2006 sur les représentations de gladiateurs sur lampes, céramique et mosaïque dans les Gaules. Kazek, 2006.

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 10-11 : « Signalons d'emblée que le choix des lampes et des mosaïques pour compléter le répertoire des sigillées doit être élargi. En effet, s'il est envisageable d'étudier ultérieurement l'iconographie des jeux de l'amphithéâtre sur d'autres objets de la vie quotidienne, notamment la verrerie et l'argenterie, deux supports qui permettront d'appréhender d'autres catégories de population, la mosaïque quant à elle mérite d'être comparée aux peintures murales avec lesquelles elle partage de nombreux points communs. »

<sup>119</sup> Jacobelli, 2003.

Christian Landes<sup>120</sup> et de Adriano la Regina<sup>121</sup>. Pour aller plus loin il est donc nécessaire de dépouiller les corpus de sigillée et autres éléments de mobilier constitués au fil des ans pour chaque partie de l'empire romain, ainsi que les catalogues des collections de musées. Ce travail colossal n'a pu être entrepris ici faute de temps et cette partie du corpus ne peut en aucun cas prétendre à l'exhaustivité<sup>122</sup>. Néanmoins il faut souligner la spécificité des choix iconographiques des potiers gallo-romains. En effet, nous avons tout de même dépouillé les nombreux catalogues de collection des musées, de poinçons, et plus globalement de la sigillée, disponibles dans la bibliothèque de l'université d'Oxford sans avoir pu identifier de scènes comparables, spécifiquement dans les productions hispaniques et italiques<sup>123</sup>. Le mobilier représentant des images de la gladiature n'est donc que peu représenté au milieu de la grande quantité de fragments de terres cuites<sup>124</sup>, de verres<sup>125</sup> ou de bronzes, excepté en Gaule. Pourtant il aurait été dommage de se priver de cette documentation qui permet de pénétrer dans le quotidien de certains Romains. De même, nous avons tenté de trouver des thèmes similaires sur d'autres supports, verre ou mobilier métallique en particulier, à travers les catalogues disponibles à Oxford et à Naples sans grand succès. Ainsi, pour ce qui est des biens mobiliers des Romains, nous ne pouvons qu'esquisser des analyses sur les modes de représentation des spectacles et de leurs liens avec les dieux sans pouvoir livrer une étude globale. De plus le plus souvent les documents accessibles sont des dessins qui sont déjà une interprétation de l'objet. Enfin, peu de potiers utilisent l'image divine en connexion avec les spectacles sur la céramique exception faite de l'atelier dit « Drusus 1 » de Martres-de-Veyre où le processus semble systématisé<sup>126</sup>. En tout ce sont donc quelques vingt-deux scènes sur poterie, uniquement en Gaule et datées du I<sup>er</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., que nous avons pu

---

<sup>120</sup> Landes 1987. Il ne présente pas que du mobilier.

<sup>121</sup> La Regina, 2001. Il ne présente pas que du mobilier.

<sup>122</sup> À notre connaissance il y a peu de représentations de gladiateurs sur le mobilier métallique. Il en existe tout de même quelques exemples dont une lampe en bronze du musée de Naples, inv. 13958, publiée par Conticello, Spagnolis et De Carolis, 1988, p. 203-204 et 209. D'autres catalogues de bronzes ont été consultés sans pouvoir relever de combats de gladiateurs, voir par exemple Tassinari, 1993.

<sup>123</sup> Les catalogues des principaux musées sont assez significatifs. Rossetti Tella, 1996, relève environ six cents fragments, seules treize comportent des gladiateurs - contre seize scènes de course de chars - et aucune divinité n'est présente - quelques *eroti* ornent parfois le vase - scènes 187, 188, 194-198 et 260. Walters, 1908, relève quarante-huit scènes avec des gladiateurs, uniquement sur de la céramique gauloise. D'autres catalogues régionaux donnent des résultats similaires : Mayet, 1984, ne relève aucune représentation de gladiateur sur une aire chronologique qui s'étend sur les quatre premiers siècles de notre ère. Enfin, à Pompéi, aucun gladiateur n'a été retrouvé représenté sur de la terre cuite, D'Ambrosio et Borricello, 1990, seul un chasseur y est représenté, n. 238.

<sup>124</sup> Ce qui correspond à environ 5% des plus de deux mille cinq cents poinçons répertoriés par Oswald, 1937. Voir la mise au point de Demarolle, 2003, p. 201-210.

<sup>125</sup> Sur les verres aussi peu de vases représentent des combats de gladiateurs, Sennequier (*et al.*), 1998 ; Ville, 1964, p. 722-733 ; Cirier, 1979.

<sup>126</sup> Terrisse, 1968, pl. 1-12.

relier à la présence de divinités - essentiellement sur Drag. 37 et 64 et sur deux lampes à huile<sup>127</sup>.

Nous sommes en revanche documentés de façon bien plus complète sur les mosaïques, les fresques, les bas-reliefs et la statuaire. Un article de Jean-Pierre Darmon propose une brève synthèse sur la représentation de spectacles d'amphithéâtre sur l'ensemble des mosaïques de l'Occident romain<sup>128</sup>. Plusieurs autres ouvrages abordent ces supports qui sont associés aux modes de représentation des élites, quand ils se trouvent dans un contexte privé, et aux conditions de la communication entre ces dernières et le reste de la communauté, dans un contexte public<sup>129</sup>. À partir des corpus déjà existant nous avons extrait les documents qui représentent une divinité dans un amphithéâtre ou en lien direct avec les spectacles de l'arène. Pour ce qui est de la décoration des édifices, les objets sont nombreux - cent trente-cinq, c'est-à-dire plus de vingt-cinq pourcent du total des représentations figurées répertoriées par Giusepina Legrotaglie<sup>130</sup>. En revanche les sources extérieures aux édifices sont plus variées et moins nombreuses à donner l'image d'une divinité ou à être en contexte religieux. Elles sont une vingtaine de nature variée et sont issues de la sphère privée - fresques, mosaïques, intaille, *tintinabulum* - ou publique - bas-reliefs funéraires, statues. Cette partie du corpus permet d'étudier plusieurs aspects des jeux d'amphithéâtre : leur place dans l'espace privé et donc dans un processus de reconstruction mentale, et leur rôle dans l'espace public, dans et à l'extérieur des édifices. Pour ce qui est de la décoration des édifices, la documentation est très lacunaire et elle se concentre sur quelques monuments pour lesquels nous avons la chance d'avoir conservé de nombreux fragments<sup>131</sup> - en particulier les bas-reliefs antonins de l'amphithéâtre de Capua. Le corpus des mosaïques est marqué par la prédominance des oeuvres africaines du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>132</sup> Enfin, pour ce qui est de la présence des combats de gladiateurs dans les villes et de leur éventuel rapport avec la religion romaine, les fresques et graffitis pompéiens du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. sont un apport majeur<sup>133</sup>. C'est d'ailleurs également à

---

<sup>127</sup> Ce qui doit être rapporté au corpus global réunit par K. Kazek et qui comporte soixante seize lampes et trois cent scènes et poinçons produits de 70 ap. J.-C. à la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

<sup>128</sup> Darmon, 1990, p. 147-149.

<sup>129</sup> Papini, 2004, recense les bas-reliefs italiens représentant des combats de gladiateurs et mène une étude sur la présence de la gladiature dans l'espace domestique des élites romaines et provinciales en ayant recours à un large corpus de fresques et de mosaïques il est utilement complété par les catalogues de La Regina, 2001, et Landes, 1987 ; Legrotaglie, 2008, quant à elle a réuni l'ensemble de la décoration connue des amphithéâtres du monde romain.

<sup>130</sup> Legrotaglie, 2008, voir le catalogue aux pages 177-281 et 300-306 pour les documents qui concernent l'Occident romain. Il s'agit surtout de bas reliefs, mais il y a aussi quelques fresques, stucs et plusieurs statues.

<sup>131</sup> Capoue, Pompéi et l'amphithéâtre flavien sont les exemples les plus riches. Voir par exemple Pesce, 1941.

<sup>132</sup> Mosaïques de Smirat ou de Zliten. Voir par exemple Beschouch, 1966, p. 134-157.

<sup>133</sup> Jacobelli, 2003, en particulier les pages, p. 49-52 et 63-98.

Pompéi que se trouve la majeure partie de la trentaine d'armes de gladiateurs figurées<sup>134</sup> parvenues jusqu'à nous qui développent une iconographie extrêmement riche au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>135</sup>. Dans sa globalité le corpus s'étend de la seconde moitié I<sup>er</sup> av. J.-C. au début du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

#### *Les données archéologiques*

Les sources archéologiques sont indispensables à ce type d'études. Une attention particulière a été portée à trois types d'informations. En premier lieu les données de terrain sont utiles pour confirmer ou infirmer les datations et les contextes des documents précédemment mentionnés. Ensuite, les fouilles récentes d'amphithéâtres<sup>136</sup>, bien que peu fréquentes, ont gagné en qualité et permettent d'améliorer considérablement nos connaissances des édifices<sup>137</sup>, en particulier en ce qui concerne la question des *sacella* des amphithéâtres<sup>138</sup>. Enfin, le contexte urbain des édifices nous permet de nous interroger sur leur emplacement par rapport à d'autres monuments publics et surtout les temples et sanctuaires<sup>139</sup>.

#### *Les sources littéraires*

Notre étude se fonde également sur l'examen des nombreuses sources écrites qui apportent de précieux éléments de compréhension au monde l'arène<sup>140</sup>. Une recherche préliminaire des mots les plus importants du vocabulaire de l'amphithéâtre, dans le *Thesaurus Linguae Latinae*<sup>141</sup>, est révélatrice de la forte présence des spectacles dans la vie des Romains. Plusieurs de ces termes sont polysémiques, en particulier *munus* qui peut signifier le combat de gladiateurs offert par un évêgète ou simplement la charge publique, ou privée, dans la plupart des cas ils s'appliquent tout de même à cette branche des jeux romains. Ainsi, *Amphitheatrum* apparaît cinquante-neuf fois, *Spectaculum* - qui peut aussi bien signifier un

---

<sup>134</sup> Quelques rares exemples sont aniconiques : Teyssier, 2009, p. 190-192, p. 204-207 et p. 228-235.

<sup>135</sup> Junkelmann, 2000 et Teyssier, 2009.

<sup>136</sup> Pour une synthèse des données connues, voir le tableau de synthèse du tome deux, p. 12-31.

<sup>137</sup> Nous avons déjà cité le travail exemplaire de Hufschmid, 2009 Sur les fouilles récentes et bien menées nous pouvons aussi nous référer à Domergue, Fincker, Pailler et Rico, 2006, sur Toulouse, ou les fouilles non encore publiées de l'INRAP à Cahors et de l'université de Bordeaux menées par D. Hourcade à l'été 2010 à l'amphithéâtre de Bordeaux.

<sup>138</sup> Question soulevée entre autres par Golvin, 1988, p. 337-340 et reprise dans diverses études monographiques en particulier dans l'ouvrage de Beltrán Fortes et Hidalgo, 2004.

<sup>139</sup> Ces problèmes ont surtout été traités par M. Fincker, et en particulier pour la question des sanctuaires dits « ruraux » dans les Gaules, Fincker et Tassaux, 1992, p. 41-76.

<sup>140</sup> Deux auteurs doivent être mentionné pour le vaste travail de synthèses sur les textes parlant des spectacles : Ville, 1981 et Wistrand, 1992.

<sup>141</sup> *Thesaurus Linguae Latinae, Third electronic edition*, Munich, 2005.

édifice, plus généralement un spectacle des jeux romains, moins souvent n'importe quelle manifestation- présente cinq cent quatre-vingt occurrences, *Gladiator* quatre cent soixante-dix, *harena* - qui peut aussi signifier le sable et surtout la piste d'un cirque- huit cent dix, *venatio* soixante-trois et quatre-vingt-treize pour *venator*, *ludus* - qui peut signifier un groupe de spectacles de divers catégories, les combats avec une mention complémentaire ou le lieu d'entraînement des gladiateurs – cinquante-huit, *munus* six cent soixante-dix-huit. Dans de très nombreux cas, il ne s'agit que d'une simple allusion ou, pour le mot *gladiator*, d'une insulte, ou d'un procédé rhétorique visant à rabaisser l'adversaire. D'ailleurs, ce dédain affiché des élites se retrouve chez de nombreux auteurs comme Tacite<sup>142</sup>. Certains ont une attitude ambiguë par rapport aux spectacles, entre attraction et répulsion<sup>143</sup>. Ces remarques nous rappellent que ces auteurs font partie d'une élite sénatoriale romaine forte de ses préjugés et idéologies et globalement romano-centrée.

Il n'existe pas de traité sur l'amphithéâtre ou les gladiateurs. Suétone a vraisemblablement écrit deux livres sur les jeux romains, mais ils ne nous sont pas parvenus. De plus peu d'auteurs ont détaillé certains aspects de ces manifestations qui, peut-être, sont trop communes aux Romains pour nécessiter de longues descriptions. Néanmoins certains écrivains proposent quelques développements plus importants. Il est toujours possible de se référer à Quintilien ou Pétrone<sup>144</sup> pour avoir des indices sur les techniques de combat. Ce dernier met en avant l'image, fantasmé ou non, qu'avait la plèbe des combats<sup>145</sup>. Tite Live<sup>146</sup> révèle quelques traits marquants de la gladiature, spectacle gracieux au contraire de la guerre.

<sup>142</sup> Voir entre autres Tacite, *H.*, 13, 31.

<sup>143</sup> Des auteurs comme Cicéron, *Mil.*, 92, Sénèque, *Dial.*, 9, 11, 4-5 ou Pline, *Pan.*, 33, 1, reconnaissent que les gladiateurs sont un exemple de courage, mais ils n'en demeurent pas moins des infâmes (*infames*). De plus, Cicéron compare ses adversaires aux gladiateurs : les adversaires de Quinctius, ceux de Sextus Roscius, Apronius et Aemilius Alba, Catilina, Antoine, Clodius, ou encore Dolabella en font les frais - voir Ville, 1981, notes 270-27, p. 342-343.

<sup>144</sup> Quintilien, *Inst.*, V, 13, 54, 3 : *Nascuntur autem ex iis, quae contradictioni opposuimus, aliae contradictiones, euntque interim longius ; ut gladiatorum manus, quae secundae uocantur, fiunt et tertiae, si prima ad euocandum aduersarii ictum prolata erat, et quartae, si geminata captatio est, ut bis cauere, bis repetere oportuerit.* « Des réponses que nous opposons aux objections naissent d'autres objections, et cela se prolonge parfois assez longtemps ; de même, pour les attaques des gladiateurs, celles qui sont dites de seconde, deviennent les troisièmes aussi, si la première n'avait été portée qu'en vue de provoquer le coup de l'adversaire, et les quatrièmes, s'il y a eu double feinte, si bien qu'il a fallu deux fois se mettre en garde et deux fois faire l'assaut » Trad. K. Kazek, 2006, p. 13 ; Pétrone, *Satiricon*, 34 apprend que les essédaires combattent au rythme de la musique.

<sup>145</sup> Pétrone, *Satiricon*, 19, 5 ; 66, 7 ; 36, 6 ; 45, 6 ; 75, 4 ; 117, 5 ; en particulier. Sur le point de vue de Pétrone dans cette oeuvre, voir Martin et Gaillard, 1990, p. 71-79. Cette approche qui se veut populaire des spectacles se retrouve chez Apulée, *M.*, 1, 7, 15 ; 4, 13, 4-14, 8 ; 10, 18, 1-4 ; 11, 8, 2-3.

<sup>146</sup> Tite Live, *Ab Urbe condita*, XLIV, 9, 5, sur le caractère gracieux des exercices des gladiateurs ou XLIV, 31, 15 sur le paiement des gladiateurs.

Calpurnius décrit avec enthousiasme l'amphithéâtre de Néron<sup>147</sup>. Sénèque et Martial, dans des genres très différents, apportent de précieuses indications sur le déroulement de certains spectacles<sup>148</sup>. Suétone parle des principales éditions impériales données de César à Domitien<sup>149</sup>. Juvénal utilise aussi les gladiateurs dans ses *Satires*<sup>150</sup>. D'autres comme Tertullien<sup>151</sup> et Prudence<sup>152</sup> critiquent l'idolâtrie des jeux et Augustin<sup>153</sup> analyse la corruption des âmes dans l'arène.

Chacun de ces auteurs a des buts et des publics précis, dépendant en partie des choix formels et des choix de sujet. Outre de simples mentions, les textes qui informent directement sur la religion romaine, lors des spectacles de l'arène et autour de ces derniers, ne sont pas nombreux. Il est donc possible de détailler pour chacun les principales orientations de l'écriture<sup>154</sup>. Dix auteurs retiennent l'attention. Citons tout d'abord Prudence<sup>155</sup>, qui mélange les genres de l'épique à la polémique, il écrit dans un latin sans doute peu accessible au peuple<sup>156</sup>. Ensuite vient Apulée<sup>157</sup> qui écrit un roman initiatique adressant aux élites romaines une image des préoccupations des couches intermédiaires de la société. Des historiographes offrent aussi de nombreux éléments de compréhension. Pourtant tous n'ont pas la même démarche, si Tite-Live<sup>158</sup> reconstitue le passé à partir de ce qui lui paraît le plus vraisemblable

<sup>147</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII. Pour une synthèse sur les questions de datation du texte de Calpurnius, voir Townend, 1980, 70 ; Verdière, 1983, il y reprend l'hypothèse du règne de Néron ; plus récemment - cela montre que le débat existe - Fugmann, 1992 ; Horsfall, 1997, ce dernier rejoint R. Verdière.

<sup>148</sup> Sénèque, *Ep.*, VII, 1-6, sur les intermèdes de midi. Martial, *Spect.*, décrit plusieurs moments d'une grande édition impériale du règne de Titus : voir Pailler, 1990, p. 179-184.

<sup>149</sup> Voir en particulier Suétone, *Aug.*, 29, 43 sur l'amphithéâtre de Taurus ; *Tib.*, 7, sur les jeux funèbres du père de Tibère ; *Cal.*, 18 ou *Ner.*, 53 sur la richesse des spectacles offerts par ces princes ; *Vesp.*, 9, sur le rapport entre la politique édilitaire de Vespasien et d'Auguste ; *Tit.*, 7-8, sur l'inauguration du Colisée et la condamnation des délateurs dans l'arène ; *Dom.*, 4 et *Dom.*, 13 sur la présence et la magnificence de Domitien dans l'arène.

<sup>150</sup> Juvénal, *Sat.*, II, 143 ; VI, 82 et 246 ; VII, 183 ; XIV, 15.

<sup>151</sup> En particulier : Tertullien, *Spect.*, XII et *Apol.*, XV, 4.

<sup>152</sup> Prudence, *Sym.*, XI, 1098-1099.

<sup>153</sup> Augustin, *Conf.*, VI, VIII, 13.

<sup>154</sup> Nous reprenons ici l'ordre dans lequel apparaissent les auteurs anciens dans Martin, Gaillard, 1990, classés en fonction des genres littéraires auxquels ils peuvent être rattachés. Les extraits seront cités et analysés dans le corps du présent travail.

<sup>155</sup> Prudence, *Sym.*, I, 378-398. Il parle des rites païens dans l'amphithéâtre : sacrifices à Pluton et Jupiter Latiaris. Sur cette question, voir Gradel, 2002a. Sur Prudence, son appartenance aux divers genres, voir Martin et Gaillard, 1990, p. 47-48 et 384. Prudence a recours à de nombreux genres qu'il utilise pour disqualifier la pensée païenne.

<sup>157</sup> Apulée, 3, 17, 4-5, sur l'utilisation en magie du sang des tués dans l'arène.

<sup>158</sup> Tite Live, *Ab Urbe condita*, XXIII, 30, 15 ; XXVIII, 21, 1-10 ; XXXI, 50, 4 ; XXXIX, 42, 9 ; XXXIX, 46, 2 ; XLI, 28, 11, sur le caractère funéraire des combats ; en IX, 40, 17 on peut voir que les armes des gladiateurs peuvent avoir une valeur non seulement ornementale ou pratique et en XXVIII, 21, 10, des combattants s'en remettent à Mars.

dans la tradition, donnant modèles et exemples pour corriger le présent, Suétone<sup>159</sup> est plus anecdotique, rapportant rumeurs et diffamations, et l'auteur de l'*Histoire Auguste*<sup>160</sup>, se fonde surtout sur les abrégiateurs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Chacun d'entre eux a ses sources et sa façon de les utiliser. D'autres encore écrivent des traités en prose. Vitruve<sup>161</sup> et Pline l'Ancien<sup>162</sup> sont de cela. Ils compilent de nombreuses connaissances, mais, contrairement aux autres, Pline dit écrire pour le peuple<sup>163</sup>. Son écriture est donc plus simple, au fil de la plume<sup>164</sup>. Des poètes fournissent également des éléments fondamentaux. Horace<sup>165</sup>, poète lyrique, propose à ces lecteurs une vision patriotique des choses de ce monde et également l'idée de jouir des plaisirs simples. Quant à Martial<sup>166</sup> ses épigrammes se rapprochent de la forme du roman, ce sont de brèves pièces, sans aspect moralisateur comme le seraient les Satires. Enfin, précurseur des polémistes chrétiens comme Prudence, Tertullien<sup>167</sup> écrit avec éloquence pour convaincre ses lecteurs chrétiens ou futurs convertis.

L'ensemble de ces documents prend également un sens en fonction des contextes d'écriture. La chronologie s'étend de la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. à la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Tite live, mais aussi d'autres comme Cicéron ou Valère Maxime écrivent à la fin de la République, dans un moment de changements et de mise en place d'un nouveau régime. Calpurnius, Pétrone ou Sénèque écrivent au milieu du I<sup>er</sup> s. ap. J. C., sous les Julio-Claudiens. Tacite et Martial, aux côtés de Juvénal ou Stace, écrivent sous le règne de la dynastie flavienne. Là aussi le régime subit des inflexions notables et les poètes de cours, comme Martial, jouent un rôle dans la légitimisation du nouveau pouvoir. Suétone et Apulée sont des auteurs de la période des meilleurs des princes, les Antonins. La relative stabilité de l'empire à cette période influe sur les programmes de vérité des auteurs. Au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Tertullien écrit depuis l'Afrique, pour convaincre les chrétiens, les nouveaux convertis et les indécis de quitter les anciennes pratiques païennes. Enfin Prudence, Augustin et les compilateurs de

---

<sup>159</sup> Suétone, *Tib.*, 7 sur les jeux funèbres du père de Tibère, prince qu'on veut d'ailleurs brûler dans l'arène, *Tib.*, 75 ; *Cal.*, 8, sur un chevalier qui a fait vœux de combattre dans l'arène pour le rétablissement du prince ; *Ner.*, 53, sur sa possible imitation d'Hercule dans l'arène.

<sup>160</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 8 : sur le culte à Hercule et le culte impérial sous Commode.

<sup>161</sup> Vitruve, 1, 7, 1, sur la relation entre l'amphithéâtre et les lieux du culte d'Hercule.

<sup>162</sup> Pline l'Ancien, *H. N.*, XXVIII, 2, sur les pratiques magiques liées à la gladiature.

<sup>163</sup> Pline l'Ancien, *H. N.*, I, préface.

<sup>164</sup> Martin et Gaillard, 1990, p. 173-174.

<sup>165</sup> Horace, *Epit.*, 1, 1, sur le gladiateur qui suspend ses armes au temple d'Hercule.

<sup>166</sup> Martial, *De Spect.*, en particulier les épigrammes II, IV-VIII, XIII, XVI, XXIV, XXVII-XXX, sur les mises en scène mythologiques, les dieux de l'amphithéâtre et le culte impérial. Aussi : Martial, *Epi.*, V, 24, sur le gladiateur Hermès.

<sup>167</sup> Tertullien, *Spect.*, IV, 3 ; VI, 3 ; X, 2 (même s'il s'agit ici de la *pompa circensis*, il est possible de l'utiliser pour analyser la procession inaugurale des jeux en général) ; XII, 1-3 et 7 ; XIX, 1 ; *Apol.*, IX, 5 et 9 ; XV, 4-6.

l'*Histoire Auguste*, vivent dans un empire devenu chrétien. Chacun de ces contextes a un impact sur l'écriture.

### *Limites du corpus*

Envisagé dans sa globalité, ce corpus foisonnant et diversifié apporte de très nombreux renseignements sur l'idée que se faisaient les Romains de leurs spectacles. Néanmoins, il faut en noter l'hétérogénéité et l'inégale répartition dans le temps, avec une plus grande concentration aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et dans l'espace, les sources Italiennes, Romaine et Africaines prédominent<sup>168</sup>. De ce fait il est nécessaire d'interroger ces documents. En quoi permettent-ils de montrer que les démonstrations publiques de l'amphithéâtre peuvent prendre une coloration religieuse ? Ces dernières sont-elles liées à un contexte local ou existent-elles dans tout l'empire ? Quelles sont les limites dans le temps de telles manifestations ? Quelle est la part des pratiques collectives et individuelles ? La réponse à ces questions est bien évidemment soumise à l'analyse des sources, de leurs lacunes, de leurs limites. Nous avons vu que les sources littéraires émanent d'une élite romaine, ce sont encore les élites locales qui donnent les grandes inscriptions honorifiques, qui font exécuter les fresques et mosaïques de leurs maisons. À l'opposé nous disposons des inscriptions pariétales pompéiennes, du matériel céramique, des ex-voto d'Italica, des tablettes de malédiction de Carthage et de quelques textes qui cèdent la parole au peuple. Nous devons donc nuancer ces visions de l'amphithéâtre. De même, il convient d'être attentif aux discours et aux échanges entre le peuple, les élites et les dirigeants de l'empire, qui transparaissent dans l'épigraphie publique. De cette manière les goûts, les attentes et les croyances de la majorité de la population, dont on aperçoit entre autres l'engagement à travers les pratiques votives et magiques associées aux spectacles, peuvent être étudiés<sup>169</sup>. N'oublions pas que les jeux sont offerts par les notables, mais ils sont destinés au plus grand nombre qui remplit la *cavea*<sup>170</sup>. Chacun peut voir les statues, bas-reliefs, fresques de la façade ou de l'intérieur des amphithéâtres. Chacun peut offrir un ex-voto aux divinités présentes dans l'édifice. Chacun peut admirer les armes des gladiateurs lors des combats. Les niveaux d'interprétation ne sont sans doute pas identiques entre un sénateur lettré et hellénophile et un homme du peuple mais les deux voient, au sens premier du terme, les mêmes choses dans un espace qui met en scène la cité.

---

<sup>168</sup> Nous renvoyons ici à la carte de répartition des sources proposée dans le tome II.

<sup>169</sup> Sur ce sujet nous renvoyons à Tremel, 2004, 304 p. et à Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004.

<sup>170</sup> Kolendo, 1981, p. 301-315.

### *Étapes de l'analyse*

La première phase de notre travail a pour objet de présenter les différents espaces où interviennent les divinités dans l'amphithéâtre et dans l'arène. Afin de comprendre pourquoi et comment les dieux sont sollicités lors des spectacles, étudier le contexte de l'édifice lors des jeux est primordial. Ces derniers sont un moment de la vie de la cité où chacun voit sa place dans la communauté clairement identifiée sous le regard des dieux. C'est également un instant intense de partage et de communication où l'ensemble des sens est mis à contribution et où apparaît une fusion du groupe. Les dieux sont alors témoins de cette forme de mise en spectacle de la hiérarchie sociale, de l'ordonnement de la cité, qu'ils soient dans les gradins, sur le podium ou dans l'arène.

Nous poursuivrons cette enquête dans un deuxième temps en portant attention aux rites liés aux divinités des amphithéâtres et aux espaces qui abritent ceux-ci. Cette investigation se fera en trois étapes. La première concerne encore l'édifice lui-même. Elle reprend le dossier des *sacella* des amphithéâtres et le met en regard des autres indices de pratiques religieuses : *pompa*, ex-voto, malédictions. La deuxième replace l'édifice dans son contexte urbain. Il s'agit alors de comprendre quels liens peuvent entretenir les rites précédemment analysés avec la religion de la cité et de la province. Ces deux étapes préliminaires fournissent les éléments nécessaires à l'examen d'un troisième axe. Celui-ci pose la question d'une éventuelle religiosité spécifique à l'amphithéâtre. Peut-on considérer que les dieux et déesses ont des champs de compétence particuliers dans l'arène ou au contraire voit-on dans les jeux des attributions traditionnelles des dieux ? L'ensemble est-il organisé autour de la figure impériale ?

Après avoir mis en avant la vie de l'édifice dans son rapport aux manifestations religieuses, dans des contextes précis, une dernière étape de travail s'intéresse aux origines et à la nature des spectacles, le développement et les grands changements qui conduisent à formuler des hypothèses nouvelles quant à l'évolution du sens de la religion des spectacles amphithéâtraux. Ainsi, notre dernière partie porte sur l'histoire de ces spectacles et a pour but d'amender les chronologies déjà existantes en réintroduisant le fait religieux trop longtemps relégué au second plan dans les études amphithéâtrales. Nous restituons les origines du spectacle, son évolution sous la République et les différentes religiosités qui se sont attachées aux jeux de l'arène. Nous nous interrogeons sur les sens de leurs rapports avec le domaine du sacré pour terminer par une étude sur le devenir des dieux de l'amphithéâtre au moment où l'empire devient chrétien.

Cette approche du monde de l'amphithéâtre met en valeur le caractère ritualisé et encadré d'un « phénomène exorbitant<sup>171</sup> » de la société latine. Cette normalisation de la violence ne peut se faire que par la religion. La compréhension de la présence des dieux de l'amphithéâtre dans le paysage romain est donc essentielle à l'étude de ces spectacles.

---

<sup>171</sup> Veyne, 2005, p. 545.



PREMIÈRE PARTIE  
SPECTATEURS, DÉCORS, SPECTACLES :  
QUELLE SCÈNE POUR LES DIEUX ?

## Introduction

L'intérêt des Romains pour le spectacle se lit dans les textes, que ce soit pour le louer ou au contraire pour le critiquer<sup>1</sup>, mais aussi à travers les différentes représentations figurées que ces derniers se font des jeux et de leurs monuments. D'ailleurs comment en ignorer le signe le plus visible : la présence répandue de l'amphithéâtre dans les villes de l'empire, du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ? Ce type d'édifices est porteur d'un décor riche et porteur de sens. L'étude de celui-ci permet d'interroger le rapport affiché et le rapport intime des Romains aux *munera*, aux *venationes* et aux autres manifestations et célébrations qui y prennent place. Les représentations des dieux, à travers le regard que posent sur elles les Anciens, jouent un rôle essentiel dans la construction d'un réseau de significations entourant les spectacles et les rendant vivants. En d'autres termes, comprendre le regard porté sur l'arène et son environnement par les habitants de l'Occident romain, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils attendaient en se rendant à l'amphithéâtre, est une étape pour qui veut saisir les raisons qui les ont poussés à intégrer les dieux au monument de spectacle.

Ces derniers apparaissent dans des contextes qu'il faut identifier, afin de recomposer ce que voyaient les Anciens dans l'amphithéâtre, individuellement et collectivement, et l'image qu'ils se faisaient de l'espace des jeux. Alain Corbin a bien mis en avant l'idée que « les individus qui vivent au même moment éprouvent l'espace selon des systèmes d'appréciation différents.<sup>2</sup> » Pourtant, les jeux romains visent à établir le

---

<sup>1</sup> Par exemple Tacite, *An.*, XIII, 31, affirme que la mise en valeur des spectacles est digne des *acta publica* ou *diurna*, ces relations des divers actes quotidiens, y compris l'annonce des jeux, et non du travail d'un annaliste.

<sup>2</sup> Corbin, 2001, p. 53.

consensus<sup>3</sup>. Donc la représentation collective primerait sur les affects personnels. Quelle serait la place de la vision de l'individu dans un tel cas ? La contradiction n'est qu'apparente et quelques auteurs anciens ont décrit leurs sentiments ou celui d'un de leurs personnages<sup>4</sup>, réel ou recomposé. Augustin laisse penser que le phénomène de masse l'emporte. Lorsqu'Alypius va au spectacle, tout à coup :

ce n'était plus ce même homme qui venait d'arriver, c'était l'un des habitués de cette foule barbare ; c'était le véritable compagnon de ses condisciples<sup>5</sup>.

Calpurnius Siculus va dans ce sens quand il fait dire à son pâtre lucanien :

J'ai pris place sur l'un des sièges destinés pour le peuple au costume sombre et indigent, et voisin de ceux qu'occupaient les femmes. Sur les autres sièges [...] on voyait se presser en foule les chevaliers et tribuns en habits blancs<sup>6</sup>.

Chacun de ces auteurs exprime, avec des objectifs différents, la construction d'une identité de groupe où chaque individu est intégré à sa juste place. À travers le regard faussement naïf de Corydon, le lecteur de Calpurnius Siculus assiste à l'édification d'une représentation sociale, dans le sens de l'affirmation du lien unissant le citoyen au monde de Rome<sup>7</sup>. Une fois cette image construite, le personnage peut alors interagir avec cet environnement de perceptions. Finalement, l'image de l'équilibre du corps social se révèle sans pour autant qu'il y ait une communion de la population, chacun exposant sa propre vision. De cette multiplicité des points de vue doit effectivement naître une forme d'unité. De ce fait, le consensus, pris au sens large d'accord unanime, n'est qu'un idéal vers lequel il faut tendre et l'amphithéâtre, parce qu'il réunit l'ensemble de la population en bon ordre, a le potentiel performatif de s'en approcher. Cette image qu'ont les spectateurs est fortement marquée par les idéologies des couches supérieures de la société. C'est bien l'élite qui décide ce qui est montré, théoriquement suivant le désir de tous et le goût du plus grand nombre. Les notables la mettent en œuvre dans les bâtiments publics qu'ils font construire, dans les grandes *villae* et *domi* où viennent leurs clients, lors des manifestations

<sup>3</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 9 : « Célébrés à la fois devant les dieux et devant les hommes, les jeux constituent un espace commode de communication où s'inscrivent des formes particulières de la relation des hommes avec le monde. ». Sur la notion de consensus, miroir sur terre de la *pax deorum*, voir p. 11.

<sup>4</sup> Sénèque, *Ep.* VII, 1-6 ; Pétrone, *Satiricon*, 19, 5 ; 66, 7 ; 36, 6 ; 45, 6 75, 4 ; 117, 5.

<sup>5</sup> Augustin, *Conf.*, VI, 8, 13, « (...) non erat iam ille, qui venerat, sed unus de turba, ad quam venerat, et verus eorum socius, a quibus adductus erat. » Trad. P. de Labriole.

<sup>6</sup> Calpurnius, *Églogues*, VII, 26-29, p. 823 « Venimus ad sedes, ubi pulla sordida veste inter femineas spectabat turba cathedras. Nam quaecumque patent [...] aut eques, aut nivei loca densavere tribuni ». Trad. M. Nisard.

<sup>7</sup> Moscovici, 1989, en particulier p. 63-64.

qu'ils offrent à la cité. Finalement, même des documents plus personnels, comme les graffitis de Pompéi, s'inspirent d'une réalité qui est construite par les couches supérieures de la société, pour tous.

Une fois précisé le regard que portent les Romains sur leurs jeux et les bâtiments qui les abritent, la présence des dieux du polythéisme romain, physique - les statues et images dans l'édifice - et symbolique - l'idée de la manifestation des pouvoirs divins - soulève deux principales interrogations. Dans ce cadre qui touche à l'histoire des mentalités et des sensibilités d'un phénomène public, quelle est la place des figures divines ? Comment s'insèrent-elles dans cette représentation du monde ? Le spectacle de l'arène montre des animaux et des combattants de toutes les provinces ou encore des mythes qui fondent la culture romaine : quel rôle leur donne-t-on dans cet endroit précis ? Il est vrai que si l'amphithéâtre est un miroir du cosmos<sup>8</sup>, les dieux doivent être figurés. Toute la question est de savoir où, et quel sens revêtent ces choix.

---

<sup>8</sup> Sur cette question voir, en particulier, Berlan-Bajard, 2006, p. 356.



## Chapitre I

### Spectacles de l'amphithéâtre et sensibilités romaines

*Ferrum optimum daturus est, sine fuga,  
carnarium in medio, ut amphitheater videat.*<sup>1</sup>

Pétrone, *Satiricon*, XLV, 6.

Les dieux apparaissent dans différents espaces des amphithéâtres. Ils sont là pour être vus de l'amphithéâtre lui-même, si l'on suit la métonymie de Pétrone. Comprendre cette présence divine exige l'étude préliminaire de la composition de l'assistance dans ce bâtiment, et donc de saisir l'état d'esprit des Romains lors des spectacles<sup>2</sup>. Ils ont en effet de nombreuses raisons d'aller aux jeux. Ils ne les perçoivent pas de la même manière selon leur sensibilité personnelle, leur rang social ou encore leur préférence pour tel ou tel spectacle. De nombreux facteurs, qui tiennent aux conditions particulières inhérentes à tout rassemblement de foule dans un lieu unique, influent sur les spectateurs. De plus, leurs motivations peuvent différer selon les lieux et les temporalités. Cette variabilité doit être prise en compte dans toute étude sur un ensemble de spectateurs.

Sans ce travail de distanciation et de contextualisation, les études modernes en viennent trop souvent à centrer leur réflexion sur un supposé invariant psychologique que

---

<sup>1</sup> « Il va payer les meilleures épées, sans possibilité de fuite, un carnage au milieu de l'arène, afin que l'amphithéâtre le voie. » Trad. M. Soler.

<sup>2</sup> Fagan, 2011, p. 15-16, note que les études modernes sur les rituels et spectacles mettant en scène la violence, à travers les époques, ne tiennent que très peu compte du spectateur.

serait la violence humaine<sup>3</sup>. Les quelques études qui soulèvent véritablement le problème de la composition du public et de ses motivations débutent par la question suivante : « Pourquoi vont-ils voir des spectacles violents<sup>4</sup> ? » Ce type d'approche, dans l'ensemble caractéristique de l'historiographie anglo-saxonne contemporaine, installe une confusion. La notion de « violence » ne peut pas être elle-même un invariant, sa définition change selon les cultures et les temporalités<sup>5</sup>. La société romaine n'est pas violente par essence, aucune communauté humaine ne peut véritablement l'être sans remettre en cause les conditions même de sa propre existence<sup>6</sup>. En revanche, chaque groupe construit sa propre violence et sa position morale par rapport à elle<sup>7</sup>. La définition du moral et de l'immoral, censée déterminer où se trouve la violence par opposition à la norme sociale, n'est elle-même pas universelle. Il est donc nécessaire de cadrer l'étude dans un groupe social et les systèmes qu'il développe. Mieux vaut fonder la réflexion sur la définition, dans ces manifestations où le sang coule et les coups pleuvent, de ce que sont l'acceptable et l'inacceptable du point de vue des anciens et non des modernes. Nous n'allons donc pas étudier la notion de violence ludique, mais simplement mieux cerner ce que les Romains disaient attendre des jeux et quelles représentations se dissimulent derrière ce discours. En d'autres termes : comment les habitants du monde romain occidental ressentent-ils ces spectacles ?

Nous utilisons le verbe « ressentir » à dessein, car c'est bien par l'étude des sensibilités romaines que l'on peut mieux saisir le rapport entre le spectateur et son environnement. L'histoire des sensibilités, après l'appel lancé par Lucien Febvre<sup>8</sup>, a montré à quel point les usages des sens, les différentes réceptivités, sont autant construction

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29 et 237-238. Dans la présentation de sa démarche, G. Fagan se fonde sur une série de remarques : la société romaine est esclavagiste (p. 22-25), la violence est à tous les niveaux de la vie quotidienne, de la vie politique, de la vie religieuse (p. 23-39) et répond à un invariant chez l'Homme. Il expose ensuite les principes d'application de la psychologie sociale (p. 8-12 et p. 39-48). Il n'est pas question dans ces lignes de discuter ce concept qui fait l'objet d'une littérature extrêmement abondante en psychologie, sociologie, anthropologie et histoire, souvent corrélée avec des études sur le rapport au sport, et encore moins de présenter l'amphithéâtre comme un *unicum* de l'histoire humaine, mais simplement de déterminer les traits de caractère propres à ce phénomène dans la société romaine. Sur la violence dans les mondes anciens, voir en particulier Bertrand, 2005, en particulier l'introduction de Richer, 2005, p. 7-38 et notamment ses remarques sur le vocabulaire ancien de la violence : p. 9-10.

<sup>4</sup> Voir par exemple Fagan, 2011, p. 2-3 et n. 5 (où on trouvera une longue liste d'ouvrages traitant de cet aspect). L'auteur utilise le mot « brutal » pour qualifier les spectacles. Sur la violence dans l'arène, voir aussi Edwards, 2007, p. 63-68.

<sup>5</sup> Même les analyses de Sorel, 1907 ou Arendt, 1972, p. 111-217 ne présentent pas de définition précise à la notion de violence tant ce concept est lié aux contingences de chaque époque et de chaque société étudiées.

<sup>6</sup> Héritier, 2005, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> Febvre, 1942, p. 5-20.

culturelle que contrainte biologique<sup>9</sup>. Ils influencent les représentations humaines du monde. C'est donc un point capital de compréhension des systèmes d'appréciation des Anciens et de leur construction personnelle et collective des représentations du monde, en particulier dans un monument occupé par les dieux.

De ce point de vue, l'étude des interactions entre le public et l'amphithéâtre offre un champ de recherche tout à fait central dans la compréhension du phénomène. Ce dernier est à l'origine de la manifestation. Sans personne pour la regarder, celle-ci n'existe pas. Cette question est généralement éludée par les auteurs modernes qui se contentent de constater que toute la population pouvait potentiellement s'asseoir dans les gradins<sup>10</sup>. La question, simple dans sa formulation, « Qui va au spectacle et qu'y cherche-t-on ? », est rarement analysée en détail pour les combats de gladiateurs et les chasses<sup>11</sup>. De ce point de vue, l'étude des sources épigraphiques est fondamentale. De nombreux fragments d'inscriptions provenant des sièges des édifices sont parvenus jusqu'à nous<sup>12</sup>. Néanmoins, pour travailler sur les sensibilités propres à chacun et à tout groupe social, il faut avoir recours à l'iconographie. Certaines sources (céramique, fresques, mosaïques, bas-reliefs, monnaies) montrent les spectateurs<sup>13</sup>. Enfin, plusieurs textes anciens soumis à l'analyse révèlent quelques indices sur l'état d'esprit des Romains à l'amphithéâtre<sup>14</sup>. L'image qu'ils se font de la qualité des spectateurs revient souvent. Ils forment une foule (*turba*)<sup>15</sup>, agitée et rustre, déconsidérée par les auteurs anciens issus de l'élite. Cette même masse peut en

---

<sup>9</sup> Voir les différents travaux d'A. Corbin, en particulier, Corbin, 2000, p. 57-67. Les anciens doctorants du savant ont récemment publié un état de la recherche actuelle de ses épigones : Demartini et Kalifa, 2005, voir l'introduction, p. 5-8.

<sup>10</sup> Ville, 1981, p. 430-443.

<sup>11</sup> La question du succès et de la nature de ces rassemblements de foules a fait l'objet de six principales approches. La première dans le temps est la notion d'asservissement des masses, énoncée notamment par Auguet, 1970, p. 183-198. Les jeux de l'arène ont ensuite été analysés en tant que symptôme d'un état militariste, voir Hopkins, 1983, p. 1-30. Dans un troisième temps, l'amphithéâtre a été considéré comme un exemple édifiant, exaltant la *virtus*, qualité principale du peuple romain, vainqueur de toute chose et dont les débordements étaient dus au mauvais goût du peuple, voir Wistrand, 1992, p. 55-80. Puis des auteurs tels Plass, 1995, p. 3-77, ont supposé que l'attraction principale était la représentation de la puissance réelle et mystique de l'État et plus largement de l'ordre sur le désordre. La cinquième idée développe cette dernière et fait de l'amphithéâtre la représentation d'un monde idéal, d'après Gunderson, 1996, p. 34-52, où le peuple peut s'exprimer, d'après Edmondson, 1996, p. 69-112. Enfin, surtout depuis Le Glay, 1990, p. 217-225, la place du sacré dans les édifices de spectacle est interrogée, voir aussi Futrell, 1997, p. 169-210. Pour une utile synthèse sur ces questions, voir Fagan, 2011, p. 17-22.

<sup>12</sup> Chastagnol, 1966 ; on trouvera les corpus des inscriptions des gradins dans *EAOR*, II, 75, p. 87-93 ; *EAOR*, III, 85, p. 119-124 ; *EAOR*, V, 40 et V, 45 p. 58-64 ; *EAOR*, VI, 13 à 214 p. 167-522 et pour un commentaire p. 550-563 ; *EAOR*, VII, 42, 54, 55, p. 146-177. Ajoutons à cela quelques découvertes isolées : *EAOR*, II, 72 à 74 et 76 ; *EAOR*, III, 86 ; *EAOR*, V, 41 à 44 ; *EAOR*, VII, 53.

<sup>13</sup> Sur l'iconographie des spectateurs dans l'amphithéâtre, voir Annexe, planches II à VI.

<sup>14</sup> Sénèque, *Ep.*, VII, 1-6 ; Pétrone, *Satiricon*, XLV ; Calpurnius, *Églogues*, VII ; Apulée, *M.*, IV, 13-15 ; Augustin, *Conf.*, VI, VIII, 13 ; pour un point de vue plus général : Tite Live, *Ab Urbe condita*, XLIV, 95, 1 ou Pline, *H. N.*, XI, 28, 5.

<sup>15</sup> Sénèque, *Ep.*, VII, 1 ; Calpurnius, *Églogues*, VII, 27 ; Augustin, *Conf.*, VI, 8, 13.

revanche, sous la plume de quelques-uns, devenir le peuple-roi, le *populus*, dès lors qu'elle est ordonnée dans l'édifice en vertu de la *lex Roscia theatralis* promulguée en 67 av. J.-C.<sup>16</sup>. Ces gens qui se rendent à ces célébrations ne le font pas sans raison, sans but ; ils ont des attentes vis-à-vis du spectacle, d'autant plus lorsque l'accès est payant<sup>17</sup>.

## **I. Les hommes et l'amphithéâtre**

Qui va au spectacle ? Quelle est la place de l'individu dans le collectif « public » ? Comment organiser le groupe des spectateurs ? Certaines de ces questions ont été soulevées par les Anciens, mais elles préoccupent aussi les Modernes, inquiets de la manière dont réagissent les foules. Pour autant, il est délicat de comparer les phénomènes de masse contemporains à ceux, si éloignés, des amphithéâtres<sup>18</sup>. C'est donc avant tout au moyen des documents antiques parvenus jusqu'à nous qu'il convient d'aborder le rapport qu'entretenaient les Romains avec les spectacles.

### **A. La composition du public des jeux de l'arène**

#### **1. Des individus aux jeux**

Un certain Petronius Arbitrarius décrit les raisons qui poussent les Romains à se rendre à l'amphithéâtre. Les combats de gladiateurs sont un sujet récurrent dans son ouvrage, mais un passage renseigne sur les mentalités supposées des affranchis. Echion le fripier (*centonarius*), dans les premiers temps du banquet de Trimalcion, parle de deux *munera*, l'un passé et l'autre à venir.

Et pense qu'on va avoir trois jours de fête avec des matches superbes, pas des gladiateurs embrigadés par un laniste, la plupart sont des affranchis. Non seulement notre Titus voit grand mais c'est une tête brûlée. Ça sera une chose ou l'autre mais en

---

<sup>16</sup> Cicéron, *Mur.*, 19, 40 et *Phil.*, II, 18 ; Cassius Dion, XXXVI, 40 ; Horace, *Ep.*, I, 1 ; Juvénal, *Sat.*, III, 153-159 et XIV, 315-324 ; Tite Live, *Perioch.*, XCIX ; Pline, *H. N.*, VII, 30 ; Plutarque, *Cic.*, 13 ; Velleius Paterculus, II, 32.

<sup>17</sup> Teyssier, 2009, p. 393-428, en accord avec Ville, 1981, p. 430-432, pense que certains spectacles et certaines places en général pouvaient faire l'objet de profits consistants. Chamberland, 2007, p. 136-149 va dans ce sens pour ceux qui n'ont pas de place réservée, mais précise qu'à son avis aucun *munus* n'est donné dans un but purement lucratif.

<sup>18</sup> Ce que font tout de même certains auteurs, par exemple : Pastor Muñoz et Mañas Bastida, 2010, p. 291-293.

tout cas ça sera quelque chose. Je suis de sa maison, ce n'est pas un qui fait à moitié. Il va nous payer les meilleures épées, pas de quartier, et les blessés achevés au milieu de l'arène pour que tout l'amphithéâtre voie. Et il a de quoi. Un héritage de trente millions de sesterces de son défunt père, le malheureux. Il peut en mettre quatre cent mille, son patrimoine ne s'en ressentira pas et son nom sera répété jusqu'à la fin des temps. Il a déjà quelques costauds, une gladiatrice pilote de char, et le trésorier de Glycon qui s'est fait prendre en train de baiser sa patronne. Les cocus contre les gigolos, tu vas voir la bagarre dans le public<sup>19</sup>.

Ce *munus*, dont Echion fait l'annonce et l'apologie, est celui d'un certain Titus, duquel il est certainement un affranchi ou en tout cas un employé, puisqu'il se nomme lui-même *domesticus*. Le personnage se réjouit par avance de ce spectacle car il va réunir toutes les qualités requises. Quelles sont ces dernières ? Tout d'abord, durant ces trois jours de combats, les gladiateurs seront des gens libres, les armes fournies seront de bon aloi, les combattants ne fuiront pas le combat<sup>20</sup> et il se déroulera au milieu de l'arène pour que tous puissent voir. L'auteur force le trait dans son œuvre, et s'il utilise le terme *carnario*, la boucherie, c'est avant tout pour dénigrer les plaisirs vulgaires de ces nouveaux riches et de leur entourage<sup>21</sup>. Les spectateurs pourront ensuite se réjouir d'un double spectacle. En effet, un esclave sera livré aux bêtes pour avoir couché avec sa maîtresse, ce qui devrait créer une rixe dans les gradins entre gigolos et maris bafoués. Petronius Arbiter fait parler un spectateur qui montre son intérêt, tout à la fois pour ce qui se déroule dans l'arène et dans la *cavea*. Le public fait ainsi partie intégrante du spectacle.

L'interprétation de ce passage pose un certain nombre de questions, liées aux chronologies débattues du texte. Le problème est double. Soit on considère que le récit est une pure invention, soit on assume qu'il s'agisse de Mémoires romancés. Dans ce cas, l'écrivain a pu écrire bien des années après les événements. Il s'agit donc, tout à la fois, de déterminer le temps de l'écriture et le temps de l'action. La concomitance, ou non, de ces

---

<sup>19</sup> Pétrone, *Satiricon*, XLV, *Et ecce habituri sumus munus eccellente in triduo die festa ; familia non lanistica, sed plurimi liberti. Et Titus noster magnum animum habet, et est caldicerebrius. Aut hoc aut illud erit, quid utique. Nam illi domesticus sum, non est miscix. Ferrum optimum daturus est, sine fuga, carnarium in medio, ut amphitheater uideat. Et habet unde. Relictum est illi sestertium tricenties : descensit illius pater male. Ut quadrigenta impendat, non sentiet patrimonium illius, et sempiterno nominabitur. Iam Manios aliquot habet et mulierem essedariam et dispensatorem Glyconis, qui deprehensus est cum dominam suam delectaretur. Uidebis populi rixam inter zelotypos et amasiunculos.* Trad. O. Sers.

<sup>20</sup> Cette mention semble d'importance : Juvénal, *Sat.*, II, 143-148 en donne un écho un demi siècle plus tard. La dévalorisation du spectacle est encore plus forte, car c'est un homme de bonne famille qui s'est fait rétiaire dans la satire.

<sup>21</sup> Wistrand, 1992, p. 23-25 analyse au contraire le texte comme s'il mettait en évidence le caractère fatalement mortel de tout combat de gladiateur. Pour une remise en question de la mise à mort systématique du gladiateur, voir entre autres, Teyssier, 2009, p. 334-382 et 444-449.

deux moments ajoute à la grande difficulté d'interprétation et aucune des études ne propose de solution définitive, n'avance d'arguments incontestables. La datation traditionnellement reconnue situe l'action sous le principat de Néron<sup>22</sup>. René Martin propose une tout autre théorie, plaçant la diégèse à l'époque flavienne<sup>23</sup>.

Un des arguments centraux pour fixer le temps de l'action est le dialogue de Trimalcion et Plocamos au sujet du chanteur Appellès, du musicien Ménécraès et des gladiateurs Herméros et Pétraïtès, tous gens du spectacle célèbres sous le règne de Néron<sup>24</sup>. L'argument semble solide, mais sa réfutation n'est pas sans pertinence. Les deux personnages sont des anciens (*senes*), il peuvent donc parler de choses qu'ils ont vus pendant leur jeunesse, et les personnages cités restent célèbres encore sous les Flaviens, l'auteur peut donc y faire allusion sans avoir vécu cette époque<sup>25</sup>.

Les deux arguments les plus solides pour placer la diégèse à une époque plus tardive sont, d'une part, le moment où Trimalcion se vante d'avoir hébergé un grand homme, dénommé Scaurus, lors de son passage à Rome<sup>26</sup>. Or, l'époque néronienne ne connaît aucun grand homme de ce nom. Pline le Jeune a, en revanche, un ami qui s'appelle Atilius Scaurus<sup>27</sup>. D'autre part, Trimalcion dit avoir fait fortune dans le commerce, dans sa jeunesse<sup>28</sup>. Or, l'époque néronienne est un temps de sous-production où les cours du vin s'envolent, alors que l'époque flavienne est un temps de surproduction où les cours sont bas. René Martin en déduit que la jeunesse du personnage s'est déroulée à l'époque néronienne : l'action se déroulerait donc plus tard, dans les années 80 ap. J.-C.<sup>29</sup>.

Aucun de ces arguments n'est définitif, mais les deux hypothèses sont aussi plausibles l'une que l'autre pour fixer le temps de la diégèse. Toute conclusion sur la validité des deux théories reste du domaine de l'hypothèse et n'affecte pas le caractère sans doute insoluble du problème<sup>30</sup>.

En ce qui concerne le temps de l'écriture, le débat est bien complexe et a un impact sur l'interprétation à donner au passage cité plus haut. Les principaux arguments

---

<sup>22</sup> Walsh, 1971, notamment p. 89-93.

<sup>23</sup> Martin, 1976, p. 182-224.

<sup>24</sup> Pétrone, *Satiricon*, LXIV, 4-5.

<sup>25</sup> Martin, 2000a, p. 142.

<sup>26</sup> Pétrone, *Satiricon*, LXXVII.

<sup>27</sup> Pline le Jeune, *Ep.*, VI, 25.

<sup>28</sup> Pétrone, *Satiricon*, LXXVI, 3.

<sup>29</sup> Martin, 2000a, p. 144.

<sup>30</sup> Martin, 1976, p. 224 et 2000, p. 145. Si R. Martin exprime les limites de son raisonnement et lui confère la valeur d'une hypothèse, Ratti, 2011, p. 13, l'affirme en tant que certitude. Il se fonde notamment sur l'argument de la décadence de l'enseignement mentionnée dans le *Sat.*, I, 3-4, qui se déroulerait en réalité au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. (p. 79-80). Il ajoute à cela des réflexions sur de possibles correspondances entre les écrits de Pline le Jeune et le *Satiricon* (p. 88-93).

concernent les rapprochements stylistiques et thématiques entre le *Satyricon* et les travaux de Silius Italicus, Tacite, Pline le Jeune, Juvénal et surtout Martial<sup>31</sup>. Soit les auteurs de l'époque connaissaient le *Satyricon*, soit celui-ci s'inspire de leurs écrits. Si tous s'emparaient, peu ou prou, de l'auteur du *Satyricon*, pourquoi aucun texte de cette période ne le cite-t-il ? Aux yeux de René Martin, cette aporie ne se règle que si l'on pense que c'est le *Satyricon* qui copie et pastiche les auteurs cités<sup>32</sup>. Ce qui lui permet d'émettre l'hypothèse d'une écriture après 106 ap. J.-C., date d'écriture du livre VI de Pline le Jeune, d'où est tiré le rapprochement entre une phrase du *Satyricon* et celle d'un autre auteur, le plus récent chronologiquement. Le *terminus postquem* pourrait être donné par l'étude de Juvénal. Des rapprochements entre les *Satyres* et le *Satyricon* peuvent être faits uniquement à partir du livre III de Juvénal<sup>33</sup>. René Martin en conclut que, cette fois, c'est Juvénal qui copie « Pétrone », or le livre III date des alentours de 120 ap. J.-C. et le livre II des alentours de 116 ap. J.-C. Cela donnerait ici une fourchette de datation précise pour l'écriture du *Satyricon*.

Ce recul de la datation entraîne une autre question : qui est alors l'auteur de cette oeuvre ? Qui aurait pu écrire un tel ouvrage à cette période ? Trois caractères doivent être cherchés : il faut trouver un homme de lettres, capable de pasticher un grand nombre de classiques ; qui connaît très bien le milieu des affranchis ; qui est capable d'irrespect, de sérieux et de poésie. Pour René Martin, un seul homme correspond à cette description à cette époque et ferait donc, au mieux, un « suspect fort plausible », cité par Pline le Jeune<sup>34</sup> : un homme de culture, affranchi, *lector*, compagnon de travail et d'amusement de Pline appelé Encolpe<sup>35</sup> ! À partir de cette association, Stéphane Ratti propose de situer l'écriture du licencieux ouvrage après 111 ap. J.-C. alors que Pline est en Bythinie et donc ses affranchis plus libres de leurs actes<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Martin, 2000a, p. 146-155.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>34</sup> Pline le Jeune, *Ep.*, VIII, 1, 2.

<sup>35</sup> Martin, 2000a, p. 158. Une hypothèse qui est reprise par Ratti, 2011, p. 88-93. Le savant compare le *Satyricon* avec les lettres de Pline et y trouve des correspondances sur plusieurs thèmes : l'écoute attentive du maître envers les affranchis (*Sat.*, XXX, 7 et *Ep.*, VIII, 1, 3) ; le testament des affranchis et des esclaves (*Sat.*, LXXI, 1-12 et *Ep.*, VIII, 16, 1) ; l'usage du style de l'épopée (*Sat.*, V, 9-22 ou CXIX-CXXIV et *Ep.*, VIII, 4, 1-3 ou VII, 4, 3-6) ; l'*humanitas* du maître (*Sat.*, LXXI, 1 ou XXXI, 2 et *Ep.*, II, 6, 3-4 ou V, 19, 1-2) ; et des parallèles lexicaux (*Sat.*, LXXI, 8 et *Ep.*, VII, 10, 6). Il ne nous appartient pas ici de revenir sur le détail de cet argumentaire.

<sup>36</sup> Ratti, 2011, p. 85.

Cette hypothèse modifie l'interprétation de la *Cena*. On ne peut plus alors la considérer comme un réflexe de rejet de caste par un membre de l'élite<sup>37</sup>. Pourquoi un affranchi caricaturerait-il les siens ? Tout d'abord parce que « nul n'est mieux placé pour caricaturer un milieu social que quelqu'un qui lui appartient<sup>38</sup>. » Par ailleurs, alors qu'Ascylte et Giton se sont moqués de Trimalcion, ils sont, d'une part, désavoués par Encolpe, et, d'autre part, repris par un affranchi leur expliquant que le mérite n'est pas lié à la naissance<sup>39</sup>. Une réplique insolente qui donne le beau rôle aux affranchis. Après tout, on peut parfaitement concevoir, si l'auteur se révèle être de ce milieu, que la critique touche certains affranchis, qui, voulant imiter leur maître, tombent dans de ridicules excès. La critique affichée dans le passage cité plus haut n'est donc pas à sens unique, mais touche tous ceux qui se complaisent dans la violence, quelles que soient leurs origines.

Se dessine pourtant, à travers ce texte, une opposition entre les gens de basse extraction, censés se repaître de la violence et de la mort, et les gens de bien, plus intéressés par les démonstrations de courage et d'adresse. Si la société d'affranchis décrite par Petronius Arbiter, ou de son *alter ego* Encolpe, manifeste de bas instincts, ce n'est pas le cas des élites, d'autres textes sont là pour le montrer. Tite-Live, à la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., utilise le qualificatif *eleganter* pour souligner la finesse de l'escrime gladiatorienne, similaire à une danse parfaitement orchestrée<sup>40</sup>. Quintilien, à la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., compare la rhétorique au rythme des oppositions de gladiateurs et révèle que des règles très précises régissent ces combats<sup>41</sup>. Leur non respect entraîne automatiquement le mécontentement de l'assistance<sup>42</sup>. La technicité de l'opposition est si importante que Suétone signale des combats à armes mouchetées, destinés à exposer l'habileté des gladiateurs sans leur faire courir de risques<sup>43</sup>. Petronius Arbiter se place donc du côté du *topos* et il est difficile de dire que la plèbe n'aimait et ne cherchait que le sang humain à l'amphithéâtre, même si la possibilité de voir couler ce dernier augmente indubitablement la tension dramatique. La mise à mort des gladiateurs n'est d'ailleurs pas systématique

<sup>37</sup> Voir l'introduction au *Satyricon* d'A. Ernout, 2006, p. 2-4 ; Syme, 1958, p. 387 et 538 ; P. Veyne, « La vie de Trimalcion », dans Veyne, 1991 (1961 dans *Annales ESC*), p. 14.

<sup>38</sup> Martin, 2000a, p. 160.

<sup>39</sup> Pétrone, *Satyricon*, LVII, 11.

<sup>40</sup> Tite-Live, *Ab urbe condita*, XLIV, 9, 5, 1.

<sup>41</sup> Quintilien, *Inst.*, V, 13, 54, 3.

<sup>42</sup> Suétone, *Cal.*, XXX, 3. D'autres comme Pline le Jeune, *Pan.*, 33, 1 au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., louent la bravoure du gladiateur, *vir fortis*. On retrouve cela chez Cicéron, *Tusc.*, II, 17, 41 et *Mil.*, 92 (cité également par Sénèque, *De brev. Anim.*, IX, 11, 4), Sénèque, *Dial.*, IX, 11, 4, ou encore Calpurnius Flaccus, *Decl.*, 52, 7. Ce dernier point devient un *topos* que les auteurs chrétiens vont réemployer, en le comparant au courage des martyrs, par exemple Tertullien, *De Anima*, 57. Au sujet des règles de combat, voir Fagan, 2011, p. 193-194 et Carter, 2007, p. 112-113.

<sup>43</sup> Suétone, *Cal.*, 26.

puisque plus loin Echion rapporte que, dans le deuxième *munus* dont il parle, les gladiateurs, peu courageux, étaient « des gladiateurs à un sesterce tout décrépits que tu soufflais dessus ils tombaient<sup>44</sup>. » Pourtant ils n'ont pas été tués dans l'arène, mais simplement fouettés. Le carnage n'est donc pas systématique, même quand il s'agit de rattraper un spectacle manqué. Ce dernier était détestable, mais Echion a tout de même applaudi l'évergète, sans doute un de ces patrons cherchant à se faire élire à une magistrature.

D'après ces textes, les Romains, au moins du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>45</sup>, se rendent principalement à l'amphithéâtre pour quatre raisons. Tout d'abord, ils viennent voir un spectacle de qualité, avec de bons gladiateurs, libres de préférence. Ensuite, ils guettent les réactions du public qui peuvent, comme à Pompéi<sup>46</sup>, aller jusqu'à l'émeute. Puis, ils participent à ces mouvements de foule. Enfin, les spectateurs alimentent leur vie sociale, en rencontrant des amis sur place, en discutant avec eux des jeux passés et à venir, et en contentant leurs patrons évergètes. C'est ce que l'on voit chez Augustin : Alypius va à l'amphithéâtre avec des amis qui veulent observer sa réaction<sup>47</sup>. Par ailleurs, être présent aux jeux permet à Echion, dans le passage déjà cité, d'avoir quelque chose à raconter lors du banquet de Trimalcion. Enfin, Corydon, le personnage de Calpurnius Siculus, discute avec son voisin de siège<sup>48</sup>. Ce sont donc bien d'abord des raisons personnelles, plaisir ou intérêt, qui conduisent chaque individu à se rendre aux jeux. Les gradins se remplissent ainsi des gens les plus ordinaires<sup>49</sup>.

Plinie le jeune précise les attentes des Romains. Il affirme que Trajan, de retour à Rome en 99 ap. J.-C., donne :

un spectacle qui ne démusclerait pas des âmes viriles, qui ne les amollirait pas, qui ne les relâcherait ni ne les dégraderait, mais les enflammerait pour de belles blessures, pour le mépris de la mort, en faisant paraître jusque dans des corps d'esclaves et de criminels l'amour de la gloire et le désir de la victoire<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Pétrone, *Satiricon*, XLV, *Gladiatores sestertiaros iam decrepitos, quos si sufflasses, cecidissent*. Trad. O. Sers.

<sup>45</sup> En effet à la fin du III<sup>e</sup> s. ou au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. on assisterait, semble-t-il, à ce que Teyssier, 2009, p. 457-472, appelle une « brutalisation de la gladiature ». Cette question est discutée dans le dernier chapitre de notre travail.

<sup>46</sup> Tacite, *A.*, XIV, 17.

<sup>47</sup> Augustin, *Conf.* VI, VIII, 13.

<sup>48</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 40-46.

<sup>49</sup> Zanker, 1998, p. 83.

<sup>50</sup> Plinie, *Pan.*, 33, 1, *Visum est spectaculum inde non enerue, nec fluxum, nec quod animos uirorum molliret et frangeret, sed quod ad pulchra uulnera contemptumque mortis accenderet: quum in seruorum etiam*

Il en déduit que les spectateurs viennent autant se procurer des sensations, permises par la mise à distance de l'arène, que se fortifier l'âme, sans jamais tomber dans l'excès et l'avidité du sang<sup>51</sup>. Cette attitude du sage se retrouve, avec des variations, chez d'autres auteurs. Marc Aurèle se défend ainsi à la fois de tout dégoût et de tout amour des combats, il s'y ennue, simplement<sup>52</sup>. Il existe pourtant des âmes sensibles, considérées avec un œil amusé, qui ne supportent pas la vue du sang, y compris celui des gladiateurs<sup>53</sup>. Ces dernières ne sont pas la majorité et n'ont pas rapporté par écrit leurs doutes, alors que les auteurs anciens ont pris le parti de ne pas faire état de cet autre affect face aux *munera*.

Bien entendu, les motivations varient selon les personnes. Un autre sage, Sénèque, vient, lui, à l'amphithéâtre dans un tout autre but que les gens de basse extraction de Pétrone. Le hasard, dit-il, l'y a conduit à midi dans le but de se divertir en assistant à un *lusus* et non à un spectacle où coule le sang<sup>54</sup>. La nature de ce *lusus* est problématique. De quoi parle Sénèque ? On ne le sait avec certitude. Il fait peut-être référence à une mise en scène mythologique, ou à des mimes. Le *lusus*, souvent qualifié de *iuvenum*, peut aussi, d'après les inscriptions, renvoyer à des combats, probablement à armes mouchetées lors desquels les jeunes gens font montre de leur adresse<sup>55</sup>. Il est possible que Sénèque se réfère à cette réalité technique de la gladiature que sont les démonstrations publiques des collèges de jeunes pendant les spectacles<sup>56</sup>. Cette diversité est également mentionnée par Tite-Live : « On cherchait la variété des spectacles<sup>57</sup>. » Quels étaient-ils sous la plume de l'annaliste ? Il pourrait s'agir de démonstrations des collèges de *iuvenes*. En effet, dans un autre passage, l'auteur décrit un spectacle où « des jeunes Romains, retournant les pratiques ludiques romaines du cirque aux usages de la guerre, se rendirent au pied des murailles » et simulent ensuite des scènes de siège<sup>58</sup>. Nous pouvons songer, également, à des spectacles

---

*noxiorumque corporibus amor laudis et cupido uictoriae cerneretur*. Trad. P. Veyne, 2005, p. 558. Voir aussi Ville, 1981, p. 451-457.

<sup>51</sup> Veyne, 2005, p. 558-560.

<sup>52</sup> Marc Aurèle, *Pensées*, VI, 46.

<sup>53</sup> Pseudo-Quintilien, *Declamationes minores*, CCLXXIX.

<sup>54</sup> Sénèque, *Ad L.*, VII, 3 : *lusus exspectans et sales et aliquid laxamenti, quo hominum oculi ab humano cruore adquiescant: contra est*. « s'attendant à un divertissement et à un trait d'esprit ou encore de la détente, reposant les yeux des hommes du sang humain, c'est le contraire. » Trad. M. Soler.

<sup>55</sup> Ces textes ne précisent à aucun moment les modalités du spectacle. Il est aussi possible que certaines de ces cérémonies ne se déroulent pas dans l'amphithéâtre. *AE* 2007, 00311 ; *CIL*, IV 01595 (*CLE* 00927) ; *CIL*, X 05928 (*ILS* 06264 ; *EAOR*, IV, 42) ; *CIL*, X 06555 (*EAOR*, IV, 38) ; *CIL*, XI 04371 (*EAOR*, II, 31) ; *CIL*, XI 04386 ; *EAOR*, II, 32 (*AE* 2000, 00503) ; *CIL*, XIV 00409 (*EAOR*, IV, 39 ; *AE* 1999, 00407) ; *CIL*, XIV 02592 (*EAOR*, IV, 37) ; *CIL*, XIV 02640 (*EAOR*, IV, 40) ; *CIL*, XIV 04616 (*CIL*, XIV 05381 ; *EAOR*, IV, 00029 ; *AE* 1977, 00153).

<sup>56</sup> Sur ces questions, voir *EAOR*, II, p. 111-112 ; III, p. 152-152, IV, p. 104 ; V, p. 176 ; VII, p. 215-216.

<sup>57</sup> Tite-Live, *Ab urbe condita*, XLIV, 9, 4, *Varia spectaculorum conquirere genera*. Trad. M. Soler.

<sup>58</sup> *Ibid*, XLIV, 9, 3, *Iuvenes etiam quidam Romani ludicro circensi ad usum belli uerso partem humillimam muri ceperunt*. Trad. M. Soler.

variés tels des mimes ou des représentations nilotiques<sup>59</sup>. Des manifestations de diverses natures, moins courues, donc peu citées dans les sources, peuvent donc rythmer la journée entre les chasses du matin et les combats de gladiateurs de l'après-midi, plus attendus. Ces représentations restent intrigantes faute de description précise et il n'est pas évident de comprendre de quoi parle Sénèque, d'autant que cette mention est isolée.

En fin de compte, Sénèque est surpris dans son attente et, en lieu et place des divertissements escomptés, le philosophe assiste à une forme particulière d'exécution capitale, prévue ce midi-là. Philosophe, Sénèque, dans cet extrait et dans d'autres, se glisse si facilement dans la pensée d'un spectateur qu'il devient difficile d'envisager qu'il n'en soit pas un<sup>60</sup>. Paul Veyne précise d'ailleurs que le philosophe ne s'érige pas en pourfendeur du meurtre ritualisé<sup>61</sup>. Comme les autres, il accepte cette dérogation à la coutume et y trouve du plaisir, dans une certaine mesure. Il aime les spectacles humoristiques ou esthétiques qui peuvent éventuellement se dérouler dans l'arène et il estime l'exemple de vertu que peuvent être les gladiateurs<sup>62</sup>.

Sénèque ne se prend pas pour un sage et sait qu'il n'en sera jamais un ; ce n'est qu'un homme de la décadence qui travaille à s'améliorer. Lorsqu'il va voir des combats, il suit la coutume et son plaisir, il vit comme un membre de la société telle qu'elle est [...] <sup>63</sup>.

De ce point de vue, ce que Sénèque critique ici c'est avant tout le caractère exclusivement sanglant d'une forme de condamnation à mort et le plaisir sauvage qui déshumanise un peu plus une partie du public, celle qui oublie toute retenue<sup>64</sup>. Dans tous les cas, aller à l'amphithéâtre a aussi pu n'être qu'un pur délassement, sans qu'il faille voir un homme mis à mort, et, en fin de compte, même une opposition classique de combattants peut avoir un intérêt pour le philosophe stoïcien en tant qu'exaltation de la *virtus*<sup>65</sup>.

Ce n'est pas le sang qui pousse certains à se rendre aux jeux. Pline l'Ancien en signale l'horreur<sup>66</sup>. D'autre part, il révèle, à travers son observation de la chasse de

---

<sup>59</sup> Bajard, 2009, p. 141-150.

<sup>60</sup> Papini, 2004, p. 16. Voir aussi p. 110-113 sur l'état d'esprit des spectateurs et la critique des jeux. Une brève synthèse est proposée dans Legrottaglie, 2008, p. 27-28.

<sup>61</sup> Veyne, 2005, p. 569-570.

<sup>62</sup> Sénèque, *De Prov.*, IV, 4 et *Ad Luc.*, VII, 3-6.

<sup>63</sup> Veyne, 2005, p. 572.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 570-571.

<sup>65</sup> Sénèque, *Ep.*, 70, 20, 23 et 26, pour le courage devant la mort des professionnels du spectacle. Voir Wistrand, 1992, p. 19-20. Sur l'ensemble des renvois aux combats de gladiateurs dans l'œuvre de Sénèque, voir Cagniard, 2000, p. 607, n. 2.

<sup>66</sup> Pline, *H. N.*, XXVIII, 2, 4.

l'araignée, le plaisir que l'on peut prendre à l'originalité des spectacles<sup>67</sup>, un goût pour l'exotisme régulièrement repris dans la littérature<sup>68</sup>. Ce n'est donc pas la jouissance sadique du regard qui importe, mais de rassasier l'envie de plaisirs collectifs des Romains.

Enfin, une autre raison peut pousser les Romains vers les *munera*. Il s'agit pour le berger de Calpurnius Siculus, d'un côté, de découvrir les merveilles insoupçonnées de la Ville, symbole du triomphe de la civilisation romaine et, de l'autre, de rencontrer, de voir le prince<sup>69</sup>. C'est là le seul témoignage, factice puisque Calpurnius le Sicilien n'est pas un berger lucanien, de la vision d'un campagnard venu à Rome. Il livre la vision que se fait l'élite de l'émerveillement naïf de la foule (*turba*) en tunique sombre<sup>70</sup>.

Ces rares témoignages reflètent donc les préoccupations d'une frange supérieure de la population romaine. Les sources font défaut pour les provinces, outre les textes de Tertullien et Augustin. Les individualités ne s'y manifestent que par les inscriptions sur les gradins. Ces textes sont peu nombreux, rapportés à la quantité d'édifices connus, mal insérés dans leurs situations topographique et chronologique originelle par les archéologues des siècles précédents, souvent retrouvés en remploi ou dans des remblais. Ils sont rarement en contexte. Quand ils le sont, ils datent des derniers temps d'occupation, aux III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ils donnent le nom de personnages. Ce sont toujours des citoyens qui présentent généralement les *tria nomina*<sup>71</sup>, ce ne sont en tout cas jamais des esclaves ou des affranchis<sup>72</sup>. De la masse de ces hommes, qu'on connaisse leur nom ou non, aucun élément ne nous permet de reconstruire l'histoire personnelle et ce qui les pousse, en tant qu'individus, à venir à l'amphithéâtre. Seuls les quelques textes présentés plus haut offrent l'opportunité de comprendre certains aspects des attitudes romaines à ce sujet. Pourtant, des documents iconographiques de la sphère privée mettent en valeur des éléments intéressants sur la réception des jeux dans le quotidien des Romains<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, XI, 28, 5.

<sup>68</sup> Entre autres exemples voir Apulée, *M.*, IV, 13 ou encore l'ensemble des descriptions du *De Spectaculis* de Martial et en particulier le goût pour l'inattendu avec la mise à bas de la truie, épigrammes XII-XIV.

<sup>69</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 76-78.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>71</sup> C'est le cas des nombreux fragments retrouvés à Pola, *EAOR*, II, 75.

<sup>72</sup> Ce sont parfois, comme à Syracuse, des *equitis romani* ou *egregi viri*, *EAOR*, III, 85.

<sup>73</sup> *Infra*, p. 77.

## 2. Des groupes sociaux présents aux jeux

Les Romains ne se rendent pas aux jeux de l'arène de manière strictement individuelle. Si les membres de l'aristocratie locale ont leurs places assignées dans les amphithéâtres, la notion de groupe est également importante. Les inscriptions sur les gradins mentionnent en effet des collègues qui ont des places réservées.

Les collègues religieux occupent généralement les premiers rangs, à l'exemple des Vestales à Rome qui disposent d'une loge<sup>74</sup> ; des frères Arvales qui reçoivent, cadeau du préfet de l'Annone en 80 ap. J.-C., des places dans l'amphithéâtre flavien<sup>75</sup> ; ou encore des *Scholasti* à Arelate, dans le premier *maeninum*, au sein du troisième *cuneus*, sur le troisième rang de gradin<sup>76</sup>. Certaines corporations sont également mises à l'honneur, les nautas de l'Ardèche et de l'Ouvèze disposent de vingt-cinq places à Nemausus et ceux du Rhône et de la Saône, quarante<sup>77</sup>. Enfin, ce sont parfois des peuples voisins qui ont leurs places attirées dans l'amphithéâtre d'une cité<sup>78</sup>.

Les inscriptions dont nous disposons permettent de formuler une série de remarques. Tout d'abord, les premiers rangs de gradins sont dévolus le plus souvent aux décurions. C'est par exemple le cas à Emerita Augusta et à Rome, où des textes ont été retrouvés en place<sup>79</sup>. Viennent ensuite les différents collèges de la cité et les places réservées aux élites des peuples voisins. Le cas des capitales de province, Lugdunum par exemple, est sensiblement différent étant donné leur rôle politique. L'amphithéâtre de la capitale des trois Gaules doit, en effet, accueillir les représentants des soixante peuples de Gaule ; les noms des Arvernes, des Bituriges et des Tricasses ont été identifiés<sup>80</sup>. Ceci étant, on trouve également des sièges destinés aux voisins à Arelate ou à Nemausus<sup>81</sup>. Dans le premier cas, la mention de places réservées aux habitants de Nemausus a été découverte<sup>82</sup>. L'indication de provenance de cette inscription, aujourd'hui perdue, semble

---

<sup>74</sup> Cicéron, *Mur.*, 73.

<sup>75</sup> Corpus n° 1.

<sup>76</sup> Actuelle Arles, *CIL*, XII 714, 4-4a-12.

<sup>77</sup> Actuelle Nîmes, *CIL*, XII 3317 et 3316 (*ILS*, 5656). À Rome les licteurs ont peut-être eu leur place réservée : Golvin et Landes, 1990, p. 186, les auteurs ne précisent pas leurs sources.

<sup>78</sup> Pour de plus amples informations sur le sujet : voir Kolendo, 1981, p. 301-315.

<sup>79</sup> Actuelle Mérida, *EAOR*, VII, 52. À Rome il s'agit du sénat comme cela a été avancé par Chastagnol, 1966, catalogue p. 67-108 et datation, p. 26-43, repris par *EAOR*, VI, 14-17, p. 168-452, un nouveau découpage est proposé en chronologie relative entre deux grands groupes de documents, p. 191-256 sont réunis les textes du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. (voir avant pour quelques uns), p. 286-252 pour les plus récents. Sur les débats de datation, voir en particulier p. 191-192 et 286-293.

<sup>80</sup> Actuelle Lyon, *EAOR*, V, 78.

<sup>81</sup> *CIL*, XII 3318 d (*EAOR*, V, 45).

<sup>82</sup> *CIL*, XII 714, d (*EAOR*, V, 40 d).

montrer qu'elle était située au-dessus de l'entrée d'un des *carceres* à l'ouest de l'entrée Nord de l'arène, donc dans les premiers rangs. À Nemausus, un texte perdu situe les places des *Arelat(ensium)*, dans la première précinction, sur le premier gradin près d'une porte du sud-ouest de la *cavea*. Il semble que ces deux cités entretiennent d'importants liens, sans doute commerciaux, mais pas uniquement. À côté des décurions, sont placés, selon les contextes locaux, les collèges religieux, dont les sévirs<sup>83</sup> - seule exception où ce ne sont pas des citoyens de naissance libre qui sont mis à l'honneur, la plupart étant des affranchis -, les puissantes corporations locales à l'instar des *nautae* de Nemausus<sup>84</sup> ou encore les collèges de *iuvenes* à Augusta Treverorum<sup>85</sup>. À Lugdunum, les bouchers, *macellarii*, ont leur place, à Arelate les commerçants d'huile<sup>86</sup>. Enfin, un document de l'amphithéâtre flavien mentionne la présence d'un groupe de clients (*clientibus* ou *clientes*) dont le nom du patron n'a pas été conservé<sup>87</sup>.

Les places nominatives de l'amphithéâtre ne concernent pas seulement les individus et des groupes de citoyens, réunis en *collegia*, pouvaient obtenir des emplacements privilégiés en rapport avec leur importance locale. Le texte des frères Arvales accorde un large espace, et non des places au sens strict<sup>88</sup>. Ainsi, il y a là une autre raison de se rendre à l'amphithéâtre quand on fait partie de ces collèges. La question est de savoir s'il s'agit simplement d'un cadeau fait, d'une part, aux élus, d'autre part, aux groupes influents de la cité. Peut-être que, dans une certaine mesure, les fonctions électives s'assortissaient d'une obligation, sinon légale, du moins coutumière d'assister aux jeux, en particulier les jeux publics, offerts par les magistrats en charge ou pour des occasions officielles. Aucun document ne rend possible la confirmation de cette hypothèse.

<sup>83</sup> Par exemple à Tarragone, *EAOR*, VII, 55, trouvée en remploi dans une fosse.

<sup>84</sup> *CIL*, XII 3316 (*EAOR*, V, 43), trois blocs appartenant au couronnement du mur du podium. On les retrouve sur une autre inscription sur quatre blocs du couronnement du mur du podium, *CIL*, XII 3317 (*EAOR*, V, 44).

<sup>85</sup> Actuelle Trèves, *CIL*, XIII 3708 (*EAOR*, V, 81), bloc issu des gradins sans localisation précise dans la *cavea*.

<sup>86</sup> À Lyon, Audin et Guey, 1976, p. 202, à Arles, *CIL*, XII 714, a1 (*EAOR*, V, 40 a1), l'interprétation est délicate le texte lisible étant : « [---]ari[---]diff(---) », la première restitution proposée par les *EAOR* est « [ole]ari[orum] diff(usorum) » d'après F. Taglietti, ce qui est qualifié « d'interprétation assez hypothétique » par Kolendo, 1981, p. 310 ; les *EAOR* proposent également la lecture « Ar[aric(orum)] diff[usorum] » d'après E. Formigé.

<sup>87</sup> *EAOR*, VI, 14, 6. Il pourrait aussi s'agir de bénéficiaires de largesses publiques.

<sup>88</sup> Corpus n° 1 et *supra*.

### 3. Un public indifférencié, image du consensus ?

L'assistance des spectacles, composée d'individus et de groupes sociaux identifiés par la fonction de ses membres, est en général dépersonnalisée dans les sources antiques, en tout cas traitée dans sa globalité, comme un tout. Dans les textes, le public est généralement évoqué par des termes génériques. Les auteurs latins les utilisent le plus souvent comme synonymes, dans le souci d'éviter les répétitions<sup>89</sup>. Certains termes sont neutres tels *spectantes*<sup>90</sup> ou *spectatores*<sup>91</sup>. Le terme *populus* est rarement utilisé dans ce contexte. Bien qu'ayant perdu son sens politique premier dès la suppression des *comitia* par Tibère<sup>92</sup>, il est encore utilisé par Martial dans ce sens : Rome a été rendue au peuple après la tyrannie de Néron, grâce à la construction de l'amphithéâtre<sup>93</sup>. C'est ce « peuple roi » qui est indigne d'aller aux spectacles pour Prudence<sup>94</sup>. D'autres dénominations sont plus connotées, *turba* ou *vulgus*<sup>95</sup>, termes dévalorisants. *Turba* est utilisé par Sénèque qui rejette une foule à éviter car elle corrompt, sans doute plus que les spectacles eux-mêmes, pour le philosophe<sup>96</sup>. La même idée est développée par Augustin : l'effet de foule entraîne le goût du sang<sup>97</sup>. Elle est donc néfaste pour ces auteurs et elle se retrouve à l'amphithéâtre. Ce vocabulaire est également utilisé par Calpurnius Siculus<sup>98</sup>. Ici, toutefois, il ne renvoie pas à l'ensemble des spectateurs, mais aux pauvres et aux femmes par opposition aux notables, marquant ainsi, le *τῦρβη*, le désordre, la confusion. Il est rare que d'autres mots soient employés<sup>99</sup>, exception faite des figures de style où le bâtiment symbolise le public : *spectacula*, *amphitheatrum*<sup>100</sup>. Par ces mots, les Romains laissent entrevoir leur propre perception de la communauté. La foule qui se rend aux spectacles, tantôt dénigrée, tantôt idéalisée, est à l'image de la population romaine<sup>101</sup>.

Ces derniers utilisent donc, en fonction de ce qu'ils veulent démontrer ou simplement de par leurs sensibilités, des termes génériques qui présentent le peuple dans

<sup>89</sup> Yavetz, 1969, p. 31.

<sup>90</sup> Juvénal, *Sat.*, II, 147, pourtant très acide dans ce texte, l'utilise pour parler des notables.

<sup>91</sup> Martial, *De Spect.*, III.

<sup>92</sup> Tacite, *A.*, I, 15, 2. Le terme est généralisé dès le premier siècle, par exemple par Lucain, *B. C.*, II, 562. ou Sénèque, *De clem.*, I, 1, 7. Voir Hellegouarc'h, 1963, p. 515.

<sup>93</sup> Martial, *De Spect.*, II.

<sup>94</sup> Prudence, *Sym.*, I, 390.

<sup>95</sup> Pline l'Ancien, *H. N.*, VII, 20-23.

<sup>96</sup> Sénèque, *Ad. Luc.*, VII.

<sup>97</sup> Augustin, *Conf.*, VI, 8, 13.

<sup>98</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 27.

<sup>99</sup> Par exemple, nous laissons pour l'instant de côté les écrits polémiques de Tertullien qui parle des anciens (*veteres*), comme pour signifier que les jeux de l'amphithéâtre appartiennent au passé : *Spect.*, XII, 1.

<sup>100</sup> Pétrone, *Satiricon*, XLV, 6 ou Juvénal, *Sat.*, VIII, 205.

<sup>101</sup> Ménard, 2004, p. 12.

son entier ou le mot *turba* qui désigne soit l'intégralité de l'assistance, soit une partie seulement de cette dernière. Dans tous les cas, qu'on parle des notables, du peuple ou de tous, c'est une masse indifférenciée : pas d'individus, pas de *collegia*, seul l'évergète peut être mentionné. Ce traitement est similaire dans la construction des images. Les mosaïques, fresques, bas-reliefs, monnaies ou céramiques sont peu nombreux à mettre le public à l'honneur. Seule une quinzaine de documents a pu être relevée, pour la période comprise entre le tout début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et le début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>102</sup>, en Italie, dans les Gaules et en Afrique proconsulaire.

Les premières images conservées du public de l'arène concernent avant tout l'évergète et ses proches dans la loge d'honneur (*tribunal* ou *pulvinar*). C'est l'image qui est donnée sur le fronton du monument funéraire de Caius Lusius Storax, sévir augustal à Teate Marrucinatorum, daté des années 20 à 40 ap. J.-C.<sup>103</sup>. Les personnages sont réunis devant un décor architectural autour de la figure de cet homme, évergète et propriétaire du tombeau, en toge, assis sur une chaise curule. Seize hommes en toge, un licteur, en train de quitter la loge, et deux jeunes gens en tunique l'entourent. À droite de ce groupe, quatre *cornices* jouent. À gauche on trouve d'abord un groupe de sept personnes, dont au moins quatre femmes ; l'une d'elles, debout et bras levés, semble vivre le spectacle. Enfin, quatre *tubicines* closent la composition. Ces spectateurs sont en mouvement, outre le licteur quittant la scène, deux des *togati* debout s'affairent autour d'un objet, peut-être une tablette. Un autre fait un aparté avec Storax tandis qu'à sa droite deux hommes sont en pleine discussion. Enfin, l'agitation domine à la gauche de la composition dont une des figures regarde les musiciens.

Cette scène est similaire à celle qui se trouve sur la cornaline du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. de la collection Von Stosch<sup>104</sup>. Dans la partie supérieure, dans un espace délimité par des *biseli*, huit personnages sont représentés. Ceux de droite ont la tête tournée vers la gauche, soit vers le spectacle, soit vers les personnages de gauche. Deux de ces derniers sont de face et un autre, dans l'axe de l'arbitre, lève sa main droite. Il s'agit de l'éditeur et probablement du commanditaire de la gemme. À gauche, un homme apporte un objet, peut-être une tablette, au troisième personnage de face, la tête tournée vers lui. Le noble évergète a

---

<sup>102</sup> Nous ne traiterons pas ici des diptyques consulaires d'ivoire, car il semble que ceux qui représentent le public des chasses soient du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., période où la production de ces objets est exclusivement orientale. Pour l'analyse de l'image des spectateurs sur ces documents, voir Lim, 1999a, p. 345-347 et 351-353.

<sup>103</sup> Actuelle Chieti, bas-relief de calcaire retrouvé au début du XX<sup>e</sup> s. Les problématiques de datation sont synthétisées par Papini, 2004, p. 138, n. 53. Image voir Annexe, planche II, n° 332.

<sup>104</sup> Corpus, n° 187.

encore là une place centrale. C'est toujours ce personnage indispensable à la tenue des jeux que l'on voit sur les représentations de procession des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. à Pompéi<sup>105</sup> et Amiternum<sup>106</sup>, ainsi qu'à Capua<sup>107</sup>, probablement alors qu'il rejoint la loge dans ce dernier cas.

Dans ces sources figurant l'assistance des jeux, les évergètes sont au centre de l'attention. D'abord parce qu'ils sont fréquemment les commanditaires des oeuvres, ensuite pour leur rôle central dans le déroulement des jeux. Ce sont eux qui offrent le spectacle et décident du début du combat et de la vie ou de la mort du combattant. Ce pouvoir a pour symbole la *mappa* que tient l'éditeur, visible dans les diptyques d'ivoire. Ce rôle semble pouvoir être ponctuellement réclamé par les magistrats. Le marbre de Thorigny<sup>108</sup> nous apprend que trente *missiones* ont été accordées par les magistrats lors des jeux donnés par Sollemnis. Malheureusement, une lacune dans le texte nous empêche d'aller plus loin. Enfin, le jeu qui peut exister entre l'éditeur et le reste du parterre dans la mosaïque de Smirat<sup>109</sup>, entre autres, révèle que le peuple peut tenter d'influer sur le résultat. Nous en avons un exemple en Gaule avec le médaillon d'applique qui figure deux grands personnages et deux petits, scandant, debout sur les gradins : « *stantes missi*<sup>110</sup> ! » Il est difficile d'identifier les protagonistes, même si l'on est tenté de reconnaître un couple et leurs enfants. Rien n'est moins sûr que l'identification de la femme. Quant aux enfants, ce sont peut-être seulement des personnages de moindre importance que les deux grands, ainsi que le veulent les canons de la représentation à Rome, notamment en numismatique. Un balsamaire montre deux *ministri* qui transmettent les consignes à l'arbitre et aux gladiateurs, par la pancarte *perseverate*<sup>111</sup>. Cette forme d'individualisation du généreux donateur est due à la nature des sources. Ces dernières sont commanditées par ceux-là mêmes qui sont mis en valeur ou alors sont un cadeau de remerciement du peuple satisfait. Dans les deux cas, la figure de celui qui prodigue le don est exaltée. Pourtant, ce personnage n'apparaît pas seul, il est entouré de ses proches, de ses collègues, de son

---

<sup>105</sup> Corpus, n° 86.

<sup>106</sup> Actuelle Amiterne, à côté de l'Aquila, Corpus, n° 157.

<sup>107</sup> Actuelle Capoue, Corpus, n° 38.

<sup>108</sup> *CIL*, XIII 3162, voir aussi *EAOR*, V, 58, base d'une statue de marbre recomposée à partir de nombreux fragments, retrouvée à une date antérieure à 1670, à Vieux, endommagée par les bombardements de 1944, souvent déplacée, datée du 16 décembre 238 ap. J.-C.

<sup>109</sup> Corpus, n° 325 et *infra*, p. 80.

<sup>110</sup> Annexe, planche V, n° 335.

<sup>111</sup> Annexe, planche XVI, n° 357, voir Petit, 1980, p. 147, n. 78.

personnel, et montre qu'il a des responsabilités par la présence de scribes ou de licteurs<sup>112</sup>. Par opposition à d'autres spectateurs, il est toujours attentif et reste digne, maître de ses passions, dans une auto-représentation de l'élite. C'est en tout cas l'image qu'il veut donner et qui ajoute au « prestige and honor of one's own *familia* and thus deserved commemoration, » comme le souligne Richard Lim<sup>113</sup>. Le public est là pour mettre ce dernier en valeur. Ce devait d'ailleurs également être le cas de la mosaïque de Cologne et de la fresque des Lémovices, qui n'ont été conservées qu'à l'état fragmentaire<sup>114</sup>.

C'est encore l'évergète, cette fois le prince, qui est au cœur des monnaies de Titus, sous-entendu par la mise en valeur de la loge, et de Gordien III<sup>115</sup>. Ces images montrent bien l'indifférenciation du public. Elles ne correspondent pourtant pas à celles des textes cités précédemment ; ce n'est pas la *turba* ; il s'agit du *populus*, organisé autour de la figure impériale. Dans l'imaginaire des riches Romains qui organisent les spectacles et en conservent la mémoire, une forme d'unité se dégage autour des plus éminentes figures du monde romain. Le propos est donc très différent de celui du médaillon d'applique déjà cité qui présente un public, participant actif du spectacle, à l'arrière plan.

---

<sup>112</sup> La présence de ces personnages préoccupés par tout autre chose que par le spectacle est problématique. En effet, selon Suétone, *Aug.*, XLV, César était mal vu lorsqu'il lisait et répondait à des lettres pendant les spectacles.

<sup>113</sup> Lim, 1999, p. 345.

<sup>114</sup> Annexe, planches IV et V, n° 334 et n° 336.

<sup>115</sup> Annexe, planche VI, n° 337, n° 338 et n° 341. On trouvera une synthèse et les diverses orientations bibliographiques concernant ces monnaies dans Legrottaglie, 2008, p. 180-181 ou dans l'article de Rea, 1988, p. 24, 26 et 28.

## B. Publics Romains, publics provinciaux

### 1. Le Colisée, centre du monde

Les spectateurs, réunis autour de l'organisateur des jeux, ont donc une importance majeure aux yeux des Romains, qu'ils jouent un rôle dans le spectacle ou qu'ils servent simplement les ambitions des notables. Par ailleurs, même s'il est généralement indifférencié, quelques documents nous renseignent plus finement sur la composition du public à Rome et notamment les écrits du poète de cour Martial.

Une grande cohérence se dégage des quatre premières épigrammes du *De Spectaculis* de Martial<sup>116</sup>. Le livre s'ouvre par un premier moment resituant l'amphithéâtre flavien dans l'architecture mondiale et lui offrant la place de choix, au-dessus de toutes les autres merveilles du monde, les pyramides, Babylone, l'Artémision d'Ephèse, l'autel d'Apollon à Délos et le mausolée d'Halicarnasse. La deuxième épigramme met cet édifice dans son contexte : au cœur de Rome, en lieu et place de la *domus aurea*, une Rome qui appartient au *populus* dans son entier. Ensuite, la troisième précise qui est ce *populus* qui bénéficie des largesses d'un prince qui n'est plus un maître (*dominus*), ainsi que l'était le tyran Néron, mais le premier des citoyens, comme le souligne justement Jean-Marie Pailler. La réponse apportée vient en écho à la première épigramme puisque ce sont des hommes de tout le monde connu qui se rendent aux jeux.

Où trouver une nation assez reculée, un peuple assez sauvage, César, pour ne pas fournir de spectateur à ta capitale ? Le paysan de Thrace est venu de l'Hémus qui garde le souvenir d'Orphée, ainsi que le Sarmate qu'alimente le sang de son cheval et l'homme qui boit le flot du Nil à sa source dont il sait le secret, et celui dont la vague de la mer la plus lointaine heurte le rivage. L'Arabe est accouru, les Sabéens sont accourus, et les Ciliciens ont été aspergés de la rosée de leur propre safran. Leur chevelure nouée en un chignon, les Sicambres sont venus, ainsi que les Éthiopiens à la chevelure tordue d'une autre guise. Divers sont les langages de ces peuples : mais ils s'accordent tous entre eux, César, quand ils te proclament le vrai père de la patrie<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Pailler, 1990, p. 179.

<sup>117</sup> Martial, *De Spect.*, III. *Quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar, / ex qua spectator non sit in urbe tua ? / Venit ab Orpheo cultor Rhodopeius Haemo, / venit et epoto Sarmata pastus equo, / et qui prima bibit de prensi flumina Nili, / et quem supremae Tethyos unda ferit ; / festinauit Arabs, festinauere Sabaei, / et Cilices nimis hic maduere suis. / Crinibus in nodum tortis uenere Sygambri, / atque aliter tortis*

Si précédemment c'était le *populus*<sup>118</sup> qui devait faire ses délices - *deliciae* étant ici pris dans un sens positif et non comme une émanation amollissante de la *voluptas* comme dans d'autres cas<sup>119</sup> - de cette nouvelle merveille, centre du monde. Il n'est d'ailleurs plus le seul à en profiter puisque les peuples étranges des marges les plus éloignées de l'empire assistent aux célébrations. D'ailleurs, « qu'auraient-ils besoin de leurs anciennes merveilles du monde, tous ces peuples lointains, puisque Rome et son amphithéâtre leur sont ouverts<sup>120</sup> ? » Même les barbares, pris au sens strict dans cette épigramme - ceux dont la voix, la langue sonnent différemment - se rendent à l'invitation de César. Martial met donc en valeur la diversité des spectateurs qui, bien que parlant des langages différents, sont unis à Rome, dans l'amphithéâtre, autour de la figure impériale. Il fait là l'éloge de l'universalité de Rome, à travers un dithyrambe du prince<sup>121</sup>.

En outre, la quatrième épigramme, répondant à la deuxième et prolongeant la troisième, met en scène les délateurs de l'époque néronienne qui sont condamnés à l'exil et sont exposés dans l'arène. Cette fois la *turba* n'est pas dans les gradins, mais elle est dans l'arène, et c'est une « foule dangereuse pour la paix publique et ennemie d'un tranquille repos<sup>122</sup>. » Le *populus* est dans les gradins, intégrant les étrangers en un reflet inversé de l'expulsion des délateurs. Les dénonciateurs d'hier, suggère Jean-Marie Pailler, sont devenus des coupables (*nocentis*), et rien ne peut mieux l'attester que l'échange de leur place avec le public<sup>123</sup>. Ces éléments allogènes se trouvent domestiqués, on peut les reproduire, les contrôler et surtout les montrer à des spectateurs qui n'ont bien souvent des confins que l'image qu'ils en voient dans les espaces publics. Cela signifie que la synergie qui est créée dans l'amphithéâtre lors de spectacles concourt à générer une idée d'unité dans le public. Le mot *spectator*, utilisé par Martial, est intéressant, les *spectacula*, ces « visions partagées », font l'unité du public, si divers par ses origines. La forme même de l'amphithéâtre vise précisément la mise en spectacle de tout et de tous : tout le monde voit tout le monde, avec au sommet l'empereur qui seul commande au spectacle de l'arène. Ce lieu est donc entre tous propice à la démonstration de la place centrale du peuple-roi, construite autour de l'imagerie impériale. Dans le texte d'Augustin où Alypius, arrivé à

---

*crinibus Aethiopes. / Vox diuersa sonat populorum, tum tamen una est, / cum uerus patriae diceris esse pater.* Trad. H. J. Izaac.

<sup>118</sup> Martial, *De Spect.*, II, 12.

<sup>119</sup> Par exemple Cicéron, *Lae.*, 52.

<sup>120</sup> Pailler, 1990, p. 180.

<sup>121</sup> Sur les rapports entre la politique religieuse des princes et les jeux, voir *infra*, p. 400 et suiv. et p. 534 et suiv.

<sup>122</sup> Martial, *De Spect.*, IV, *turba grauis paci placidaeque inimica quieti.* Trad. H. J. Izaac.

<sup>123</sup> Pailler, 1990, p. 180.

l'amphithéâtre, se trouve entraîné par la foule pour ne faire plus qu'un avec elle, cet objectif est bien atteint<sup>124</sup>.

Toutefois, il est sans doute question ici des cérémonies inaugurales de l'amphithéâtre flavien, donc de jeux exceptionnels, dont l'art du poète fait une exaltation du pouvoir impérial<sup>125</sup>. Il est peu probable que des barbares se rendent en masse à Rome dès que des *munera* y sont donnés. Si on lit le texte de Calpurnius Siculus, de quelques décennies antérieur, force est de constater que ce sont surtout des Romains, de la Ville et des régions environnantes, qui assistent aux spectacles. S'il n'insiste pas sur la présence d'étrangers, en revanche, il met en avant la foule des chevaliers et des tribuns en habit blanc<sup>126</sup>. Dans le texte, le paysan de Lucanie est totalement époustoufflé par ce qu'il a vu, mais il n'est pas le seul : même son voisin, un vieux Romain qui a vieilli à Rome, est frappé d'étonnement devant les merveilles de l'amphithéâtre de bois de Néron<sup>127</sup>. Imaginons alors l'effet sur un Sarmathe pour reprendre le texte de Martial !

Si ce type particulier de cadeau fait au peuple se répand, c'est que, aux yeux des Romains, il doit être collectif et non individuel ainsi que plusieurs auteurs, dont Fronton, le montrent.

On tient le peuple romain par deux choses : son pain et les spectacles ; on lui fait accepter l'autorité par des futilités autant que par des choses sérieuses. Il y a plus de danger à négliger ce qui est sérieux, plus d'impopularité à négliger ce qui est futile. Les distributions d'argent, les congiaires, sont moins âprement réclamées que des spectacles ; car les congiaires n'apaisent qu'individuellement et nominativement les plébéiens en quête de pain, tandis que les spectacles plaisent au peuple collectivement<sup>128</sup>.

La traduction de Paul Veyne met en valeur un point particulier. Les mots latins employés sont : *frumentariam plebem*. Le début du texte ne semble pas réserver la quête du pain aux seuls frumentaires, - les citoyens pauvres qui avaient droit au pain public -

---

<sup>124</sup> Augustin, *Conf.*, VI, 7-8.

<sup>125</sup> Hunink, 2005, p. 167-168 penche pour une date de rédaction vers 80 ap. J.-C. Buttrey, 2007, p. 101-112 préfère y voir un éloge de Domitien qui a notamment fait battre des monnaies au rhinocéros.

<sup>126</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 29.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 44, *ista factus in urbe senex, stupeo tamen omnia*.

<sup>128</sup> Fronton, *Principiae Historiae*, 17, *Ex summa civilis scientiae ratione sumpta videntur, ne histrionum quidem ceterorumque scenae aut circi aut harenae artificum indiligentem principem fuisse, ut qui sciret populum Romanum duabus praecipue rebus, annona et spectaculis, teneri ; imperium non minus ludicris quam seriis probari ; maiore damno seria, graviore invidia ludicra neglegi ; minus acribus stimulis congiaria quam spectacula expeti ; congiari|is frumentariam modo plebem singillatim placari ac nominatim, spectaculis universum*. Trad. Veyne, 2005, p. 691-692.

mais bien à l'ensemble des moins favorisés. Les congiaires ont pu toucher la grande masse de la plèbe urbaine et des campagnes environnantes. Il est en revanche peu probable que les hommes en habits blancs, la foule des chevaliers et sénateurs se bouscule pour profiter de ces largesses. Ils n'en participent pas moins aux grands banquets publics, dont certains se tiennent dans l'arène et, surtout, ils jouissent des spectacles autant que les plébéiens. Domitien offre un repas au peuple dans l'amphithéâtre flavien qu'il partage avec tous<sup>129</sup>. Ce sont des exemples, certes rares, d'un principe de répartition. Le trait de caractère relevé dans les sources de l'indifférenciation du public serait à chercher avant tout dans un caractère culturel particulier des Romains qui envisagent, dans l'amphithéâtre, au premier chef le *populus universus*, alors que d'autres largesses ne touchent qu'un fragment de la communauté.

L'amphithéâtre flavien recèle d'autres documents. Environ deux cents personnes sont mentionnées sur l'épigraphie des gradins avec un découpage très strict des groupes majeurs : pour les sénateurs, le premier gradin est réservé aux *viri clarissimi* et à une partie des *spectabiles*, le deuxième est dévolu au reste des *spectabiles* et aux *illustres*<sup>130</sup>. Ce découpage est loin d'être invariable à travers les époques. Aux I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dans le Colisée, l'ordre est le suivant : les sénateurs, les chevaliers, les hôtes du peuple romain, les *praetextati*, les pédagogues, les habitants de *Gades* et les clients (des membres de la plèbe ayant droit au *frumentarium* ?)<sup>131</sup>. Ainsi, si le peuple de Rome, incluant les étrangers en visite dans la capitale, est une masse unie dans l'imaginaire, dans les faits il existe une distinction des différents membres de cette dernière en fonction de la hiérarchie sociale et de son évolution dans le temps<sup>132</sup>. Celle-ci se voit aussi dans la qualité des gradins, en marbre pour les plus bas, dans des pierres moins nobles au-dessus, en bois pour finir<sup>133</sup>.

## 2. Les arènes locales et leur fonctionnement

L'emprise des familles sénatoriales à Rome, à l'époque républicaine, puis à travers la préture et enfin à travers la préfecture de la ville, et de la famille impériale se retrouve-t-elle pour autant hors de Rome ? La question mérite d'être posée et d'être mise en relation

---

<sup>129</sup> Suétone, *Dom.*, XIII.

<sup>130</sup> *CIL*, VI 32099 à 32250, voir aussi Chastagnol, 1966, et pour un corpus plus global : Hübner, 1856, p. 52-74 et 1859, p. 122-135.

<sup>131</sup> *EAOR*, VI, p. 550-563 pour une synthèse sur la notion d'autoreprésentation des élites dans le Colisée.

<sup>132</sup> Ce n'est pourtant pas antithétique, voir *infra*, p. 69 et suiv.

<sup>133</sup> Legrottaglie, 2008, p. 51.

avec la composition des gradins à l'extérieur de la Ville<sup>134</sup>. Tout d'abord, une remarque s'impose : à Rome le Colisée ne suffit pas à réunir ne serait-ce que 6 à 7 % de la population urbaine, alors que les amphithéâtres italiens et provinciaux sont parfois trop grands pour la population de leur ville<sup>135</sup>. Les cadres sont donc nécessairement différents et l'expression de l'universalité s'en trouve renforcée : toute la cité, la majeure partie de celle-ci en tout cas, peut se rendre au spectacle. D'un point de vue chronologique, les jeux n'évoluent pas de la même manière dans et hors de Rome, surtout à l'origine. Les mentions d'éditions à la période républicaine sont inexistantes dans l'épigraphie hors de la *Regio I*<sup>136</sup>. Dans les textes, on ne relève que de rares mentions de Romains donnant des jeux dans les lieux où ils sont en poste comme Balbus à Gadès en 43 av. J.-C.<sup>137</sup>. Des éditions existent donc en province avant le principat, mais les indices de leur présence sont trop ténus et il est plus pertinent d'étudier la période impériale.

D'autant qu'une loi édictée sous le deuxième consulat conjoint de Néron et Lucius Pison, interdit, selon Tacite, aux magistrats de l'administration romaine de donner *munera*, *ventiones* ou *ludi* dans leurs provinces<sup>138</sup>. Les élites de Rome n'interviennent donc plus en province. Du côté des princes, si l'on sait que certains d'entre eux, Caligula à Syracusa et Lugdunum par exemple<sup>139</sup>, prodiguent des spectacles lors de leurs déplacements, un seul texte témoigne d'une largesse impériale en province sans lien avec une visite des princes, dans le camp militaire de Mesarfelta, en proconsulaire. Cette inscription, datée du règne conjoint de Marc Aurèle et Commode entre 177 et 180 ap. J.-C., mentionne une restauration princière de l'amphithéâtre militaire local par l'entremise du préfet et du légat<sup>140</sup>. Le fait que ce cas à part s'applique à l'armée est significatif du lien de fidélité

<sup>134</sup> Fagan, 2011, p. 198-199, note cette différence marquée par la forte présence des élites à Rome, sans doute plus discrète en province.

<sup>135</sup> Ville, 1981, p. 432.

<sup>136</sup> Exception faite de la loi d'Urso, *CIL*, II, 5439 et *EAOR*, VII, 1, de 44 av. J.-C. conservée par une copie du deuxième quart du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., voir les chapitres LXX et LXXI. Elle stipule l'obligation pour les *duumviri* et les *aediles* de donner des jeux ; voir corpus n° 283. Elle prouve que les éditions légales de spectacles existent en province à la fin de la République, mais contrairement à Rome où la volonté est de limiter l'*ambitus*, ici la loi fixe des sommes minimales à engager.

<sup>137</sup> Cicéron, *Ad fam.*, X, 32, 2-3. Sur cette question voir Ville, 1981, p. 183.

<sup>138</sup> Tacite, *A.*, XIII, 31.

<sup>139</sup> Suétone, *Cal.*, XX.

<sup>140</sup> *CIL*, VIII 2488, inscription relevée sur une grande pierre encadrée d'une moulure, au milieu des ruines de l'amphithéâtre. 1,03 m. de haut sur 0,47 m. de large. *Imp(erator) Caes(ar) M(arcus) Aurelius Antoninus et / L(ucius) Aurelius 'Commodus Aug(usti)' Germanici / Sarmatici Fortissimi, amphitheatrum / vestutae corruptum a solo resti/tuerunt per coh(ortem) VI Commag/a Iulio Pisone Laevillo leg(ato) aug(usti) pr(o) pr(aetore) Curane Aelio praef(ectus)*. « Le général victorieux César, Marcus Aurelius Antoninus et Lucius Aurelius Commodus, Auguste, Germanicus, Sarmaticus, le plus fort, ont restauré d'eux mêmes l'amphithéâtre vieux et abîmé pour la cohorte VI Commaga par Iulius Pison Laevillus légat d'Auguste propréteur et Curan Aelius préfet. » Trad. M. Soler.

réciproque établi entre l'armée et le prince. Ce dernier ne semble pas intervenir dans les évergésies des cités.

Ce sont les élites locales qui deviennent, dès lors, les seules pourvoyeuses de spectacles hors de Rome. Les représentants de ces dernières peuvent offrir ce cadeau à leur communauté en diverses occasions. Il peut s'agir d'une obligation légale liée à leur charge<sup>141</sup>, en vertu de règlements, comme la loi d'Urso. Des dispositions similaires avaient peut-être cours à Pompéi à en croire deux textes épigraphiques, découverts lors des dégagements du XVII<sup>e</sup> s., qui mentionnent des évergésies de magistrats qui semblent être *ob honorem*<sup>142</sup>. Les éditions dites légales (ou réglementaires) existent aussi en Italie et en Gaule ; toutes sont datées du début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>143</sup> On en connaît aussi une en Afrique, entre 375 et 383 ap. J.-C.<sup>144</sup>. Les donateurs peuvent aussi intervenir dans le cadre d'une curatelle des jeux attachée à une donation<sup>145</sup>, le plus souvent testamentaire, ou à des jeux publics<sup>146</sup>. Ces dernières éditions se retrouvent en Italie et en Gaule, sur des inscriptions datées entre le I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et la première moitié du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>147</sup>. Deux inscriptions africaines, des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., confirment l'existence de cette pratique outre-Méditerranée<sup>148</sup>. Enfin, dans le Latium, six textes sont répertoriés aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>149</sup>. George Ville souligne l'ancienneté probable de cette pratique qui serait, d'après ces documents, antérieure aux éditions légales<sup>150</sup>. Ou encore, et c'est là la grande majorité des cas, les jeux interviennent de façon libre, qu'ils soient donnés pendant une magistrature, généralement pour solder une promesse électorale, ou par un simple particulier. C'est d'ailleurs dans ce dernier cadre que s'expriment les nouveaux riches n'ayant pas encore pu accéder au sévirat, plus haute magistrature visée par les affranchis en province. Un exemple est connu par la relation de la catastrophe de Fidène en 27 ap. J.-C.<sup>151</sup> : Tacite, qui ne goûte guère, par ailleurs, les spectacles de gladiateurs, écrit qu'un affranchi dénommé Atilius, construit un amphithéâtre de bois pour donner un *munus*, mais à l'économie, mené par un « sordide intérêt. » Eric Teyssier, dans une synthèse sur le coût

<sup>141</sup> Ville, 1981, p. 175-193.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 177, à partir des inscriptions *CIL*, IV 7991 et 1179.

<sup>143</sup> La plus ancienne vient du Latium : *EAOR*, IV, en 19 ap. J.-C. ; *EAOR* : II, 8 ; II, 9 ; III, 5-7 ; V, 1.

<sup>144</sup> *CIL*, VIII 8324.

<sup>145</sup> Ville, 1981, p. 193-200.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>147</sup> *EAOR* : II, 10-11 ; III, 8-18 ; V, 2-3.

<sup>148</sup> *CIL*, VIII 24 et 14403.

<sup>149</sup> *EAOR*, IV, 20-26.

<sup>150</sup> Ville, 1981, p. 200.

<sup>151</sup> Tacite, *A.*, IV, 62.

de la gladiature<sup>152</sup>, utilise ce passage pour émettre l'hypothèse d'une recherche de rentabilité dans l'organisation des spectacles et, par conséquent, de l'existence de nombreuses éditions qui échappent aux pratiques évergétiques. Le cas est discutable, le sordide intérêt de cet affranchi n'était peut-être pas pécuniaire. Il pouvait aussi se servir de la popularité qu'il aurait acquise pour briguer une fonction électorale, pour lancer la carrière de son fils ou toute autre raison favorisant son ascension sociale. C'est sans doute pour éviter ce type de pratiques que le prince promulgue un édit interdisant ce type d'évergésies à toute personne ne pouvant justifier du cens équestre de quatre cent mille sesterces<sup>153</sup>. À partir de ce moment, seuls les membres de l'élite peuvent donc théoriquement dépenser leur argent dans les jeux. Ils ne le faisaient peut-être pas toujours à titre gratuit, mais aucune autre source n'apporte d'informations complémentaires.

À quel public s'adressent ces jeux organisés par les élites locales ? Tacite, dans le cas de Fidène, décrit le public de la façon suivante :

La foule, avide de [ces spectacles], y accourut, privée de plaisirs sous le principat de Tibère, des gens de sexe masculin et féminin, de tout âge, dont la proximité du lieu accentuait l'affluence<sup>154</sup>.

Cette évergésie est ouverte à tous, peu importe le rang, le sexe ou l'âge. Il s'agit d'un cas particulier puisqu'elle n'est pas destinée à une cité, mais elle procède d'un bas calcul mercantile. Néanmoins, cette idée, présente chez Martial à l'échelle de l'empire, de faire venir les populations voisines au spectacle d'une ville, est répandue. Ainsi, une inscription peinte en rouge sur la tombe 2EN de la nécropole de la porte de Nocera à Pompéi annonce un *munus* de la façon suivante :

À la puissance divine d'Auguste, vingt paires de gladiateurs et une compagnie de chasseurs de Staius Pompeius, flamine augustale, combattront à Costanza Nocera les 5-6-7 et 8 mai. Les citoyens de Nocera vous invitent à assister au succès de mon spectacle<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Teyssier, 2009, p. 393-428 ; p. 422-425.

<sup>153</sup> Tacite, *A.*, IV, 63, 1.

<sup>154</sup> Tacite, *A.*, IV, 62, 2 : *Adfluxere auidi talium, imperitante Tiberio procul uoluptatibus habiti, uirile ac muliebres secus, omnis aetas, ob propinquitatem loci effusius*. Trad. M. Soler.

<sup>155</sup> Corpus n° 83. L'intérieur de la tombe, d'époque tardo-néronienne, est par ailleurs décoré d'une scène de chasse et d'un *scutum*, Jacobelli, 2003, p. 97-98 et A. d'Ambrosio et S. De Caro, « Fotopiano e documentazione della necropoli di Porta Nocera », dans Ambrosio et De Caro, 1983, p. 25.

L'évergète, prêtre impérial, offre un *munus* complet, avec gladiateurs et chasse, au *numen* du prince. Si ce combat est annoncé aux portes de Pompéi, sur une tombe attenante à la route, à quelques dizaines de mètres de l'enceinte, c'est bien à Nocéra qu'il aura lieu. Ce texte n'est pas isolé, trois autres inscriptions invitent les Pompéiens chez leur voisine<sup>156</sup>. Celle-ci est une rivale, à tel point qu'une célèbre rixe, contée par Tacite, oppose les Nucériens aux Pompéiens dans l'amphithéâtre de Pompéi<sup>157</sup>. Quelques inscriptions révèlent par ailleurs l'animosité entre les habitants des deux villes, les Nucériens y sont notamment voués à la mauvaise fortune<sup>158</sup>. Cette rivalité traduit les luttes d'influences régionales entre l'ancienne capitale samnite, devenue colonie romaine sous Auguste, et la vieille colonie syllanienne, révoltée durant les guerres sociales. Suite à cette affaire, un interdit des jeux de dix ans est prononcé, en 59 ap. J.-C., même s'il n'a peut-être jamais été réellement appliqué<sup>159</sup>. L'inscription de Statius Pompeius, postérieure aux événements à en croire la datation de la tombe, peut donc être lue de différentes manières. Elle peut être une provocation envers les pompéiens, privés de spectacles chez eux. Au contraire, elle révèle éventuellement la volonté d'un flamine du culte impérial de promouvoir la réconciliation. Cette hypothèse est renforcée par l'idée selon laquelle Claude, et peut-être même Néron, aurait rétabli la ligue nucérienne. Il pourrait donc se développer, pour un temps, la pratique d'un culte fédéral similaire à celle décrite dans le rescrit d'HisPELLUM<sup>160</sup>. Plus simplement, l'objectif pourrait être l'attraction de spectateurs pour des jeux que l'évergète veut retentissants. La foule serait d'autant plus séduite si son propre amphithéâtre était délaissé à cause de l'interdit, mais n'aurait pas besoin de cela pour s'y rendre. Les *munera* n'ont en effet pas lieu en même temps partout et les habitants de la campagne et des villes voisines peuvent être conduits à voyager d'un édifice à l'autre, en fonction du calendrier des jeux.

Ce ne sont d'ailleurs pas que Pompéi et Nocera qui sont concernées. Les Pompéiens sont aussi invités à assister à des spectacles gladiatoriens à Nola Vetus<sup>161</sup>, à Puteoli<sup>162</sup>, à Cumae<sup>163</sup>, et un document fait état de combats tenus à Nocera et

<sup>156</sup> *CIL*, IV 9972-9974, 10161 et 1195. Voir Sabatini Tumolesi, 1980, n° 63-68. Certains textes sont identiques.

<sup>157</sup> Tacite, *A.*, XIV, 17. Pour une synthèse récente sur ce texte, voir en particulier Huet, 2004, p. 92-98. Sur la relation entre les deux colonies, voir Maiuri, 1958, p. 35-40.

<sup>158</sup> *CIL*, IV 1329, voir aussi *CIL*, IV 1293 et 2183

<sup>159</sup> Huet, 2004, p. 98. *CIL*, IV 1190 annonce la tenue de *munera* à Pompéi vraisemblablement avant la fin des dix années d'interdit.

<sup>160</sup> Idée défendue par Castren, 1975, p. 107. Sur le rescrit d'HisPELLUM, voir *infra*, p. 352 et suiv.

<sup>161</sup> Actuelle Nola, *CIL*, IV 3881, 1187, 10236, 10237, 10328, 9978, 1204. Voir *Glad. Par.*, n° 69-73.

<sup>162</sup> Actuelle Pouzzoles, *CIL*, IV 7994, 9970, 9984 a-b, 9969. Voir *Glad. Par.*, n° 74-77.

<sup>163</sup> Actuelle Cumes, *CIL*, IV 9983a, 9968a, 9977. Voir *Glad. Par.*, n° 79, 80, 82.

Herculanum<sup>164</sup>. La région du golfe de Naples est le théâtre d'un échange de spectateurs entre cités voisines. Ces données attestent l'existence d'une économie régionale du spectacle. Quoi de plus normal quand de nombreux amphithéâtres provinciaux ont une contenance proche, égale ou supérieure au nombre d'habitants estimé de l'agglomération ? Le drainage de population lors des jeux ne concerne donc pas que l'arrière-pays, le territoire de la cité, mais aussi les environs.

Dans les provinces, la logique demeure la même. Les « étrangers » venus de cités voisines sont invités aux spectacles, comme le confirment les inscriptions des gradins de Lugdunum, Arelate et Nemausus déjà citées. L'amphithéâtre est bien un lieu où se retrouvent les membres de différentes communautés : au niveau local, à Arelate et Nemausus ou à Pompéi et Nola, au niveau provincial, à Lugdunum, ou encore impérial, à Rome. Enfin, les inscriptions sur les gradins montrent des espaces réservés qui portent parfois la mention « lieu donné par décret des décurions » (*decreto decurionum loca designata* ou *locus decurionum decreto*)<sup>165</sup>. Ces lieux réservés à une personne, toujours un citoyen, une famille ou une association<sup>166</sup> existent en particulier dans la partie basse des édifices. Au-delà du deuxième *maenianum* ne restent que des chiffres pour des places réattribuées à chaque spectacle. Cela met en valeur la hiérarchisation des espaces dans les amphithéâtres.

---

<sup>164</sup> *CIL*, IV 4299. Voir *Glad. Par.*, n° 78.

<sup>165</sup> *EAOR*, II, 76 ; V, 40 a2-a6.

<sup>166</sup> *EAOR*, III, 85, 18.

## C. L'amphithéâtre, lieu d'autoreprésentation de la cité

### 1. Un public organisé en fonction de la hiérarchie sociale

Cette masse indifférenciée de personnes, hommes, femmes, enfants, suivant les textes anciens, qu'ils soient présents en tant que représentants de la cité, membres d'une corporation, simples particuliers, invités - simple voisin ou plus éloigné -, ou anonymes, n'est pourtant pas une foule incontrôlée et désordonnée. L'organisation des spectateurs dans les gradins n'est pas une donnée variable, elle est au contraire encadrée de façon précise. Les monnaies de Titus illustrent fort bien ce fait<sup>167</sup>. Les spectateurs sont séparés par les escaliers qui définissent des *cunei* dans le premier *maenianum* où la loge occupe une place centrale<sup>168</sup>. Au-dessus, une *praecinatio* crée un autre espace, plus réduit, lui-même distinct du portique de l'attique supérieure. Cette segmentation de la *cavea* n'apparaît plus sur la monnaie de Gordien<sup>169</sup> et elle n'est que stylisée par l'image d'une précinction sur une des deux monnaies de Sévère Alexandre<sup>170</sup>. Ce choix iconographique correspond à ce que Jean-Claude Golvin appelle la « loi de sélection des éléments<sup>171</sup>. » Titus fait représenter avec minutie de nombreux détails de l'édifice car ce dernier est la grande réalisation du prince. Les deux autres font de la place pour montrer les spectacles qu'ils ont offerts. Le message politique du prince flavien est renforcé par sa présence, suggérée par le *pulvinar* central. Ce n'est pas anodin. Titus se présente ainsi au cœur de son peuple. Il est le *primus inter pares* et non plus un tyran. Cette propagande, Rome rendue à elle-même, se double également d'un rappel des évergésies augustéennes, le premier amphithéâtre en dur de Rome ayant été construit à l'époque d'Auguste<sup>172</sup>. La nouvelle dynastie se présente en héritière, sinon par le sang, du moins dans l'esprit, du premier prince, afin d'asseoir sa légitimité. L'idée est renforcée par la représentation de la *Meta Sudans*, construite par Auguste, détruite par l'incendie de 64 ap. J.-C. et reconstruite par les Flaviens. Quant au portique de la partie droite, l'interprétation fait débat. Le message voulu par le prince est celui d'une rupture avec le règne de Néron. Il est donc peu

<sup>167</sup> Annexe, planche VI, n° 326 et 327. *BMC Emp.*, II, p. 262 et 358 = *RIC*, II, p. 129.

<sup>168</sup> Sur cette séparation des espaces, voir figure ci-dessous, et pour une synthèse récente à ce sujet : voir G. Fagan, *op. cit.*, p. 96-97 et surtout n. 41, 42 et 43.

<sup>169</sup> Annexe, planche VI, n° 341.

<sup>170</sup> Annexe, planche VI, n° 340. *BMC Emp.*, VI, p. 128-129 = *RIC*, IV, 2, p. 64.

<sup>171</sup> Golvin, 2011.

<sup>172</sup> Une mention de Suétone, *Vesp.*, IX laisse penser que des plans d'un grand amphithéâtre auraient été planifiés par Auguste. C'est en tout cas un des axes de la propagande flavienne.

probable que la double colonnade soit le temple dédié à Claude<sup>173</sup>. En fin de compte, l'hypothèse d'une illustration des thermes construits par Titus semble la plus probable. Suétone fait de ces derniers une des plus importantes réalisations du règne de ce prince dans la zone même du Colisée<sup>174</sup>.

Cette organisation extrêmement structurée de l'espace se lit sur la plupart des supports représentant ce type de monuments. La fresque de la rixe de l'amphithéâtre<sup>175</sup> dépeint deux *maeniana* - il y en a trois en réalité dans l'édifice de Pompéi - découpés en six *cunei* - bien visibles en partie basse des gradins. Quatre de ces *cunei* sont encore visibles sur la fresque du British Museum<sup>176</sup>, autant sur la scène XXXIII de la colonne trajanne, six sur la scène C<sup>177</sup>. Enfin, la *Forma Urbis* définit quatre *maeniana*<sup>178</sup>. Ces choix, faits par les commanditaires de ces œuvres et par les artistes chargés de l'exécution, ne sont pas anodins. Si dans le cadre privé, pour les fresques, et dans le cadre public, pour les monnaies et la colonne trajanne, ces éléments particuliers sont mis en valeur, c'est qu'ils doivent avoir un sens particulier, au delà du simple aspect technique et utilitaire de circulation.

La mise en rapport de ces images avec les données textuelles et épigraphiques dévoile une conception symbolique complexe de l'espace dédié aux spectateurs. Celle-ci est formalisée dès 194 av. J.-C.<sup>179</sup>, quand les sénateurs sont isolés du reste de la population. Cette aspiration des élites à la ségrégation spatiale est sans doute ancienne, à en croire Valère Maxime<sup>180</sup>. Cette pratique n'a d'ailleurs pas lieu uniquement dans les théâtres car la *gens* des Maenii reçoit une place au balcon de la basilique Porcia pour voir les spectacles de gladiateurs<sup>181</sup>. En 67 av. J.-C., la *lex Roscia theatralis*<sup>182</sup> place les chevaliers sur les quatorze premiers rangs au théâtre. Auguste a voulu faire appliquer cette loi, qui

<sup>173</sup> L'identification au temple de Claude est l'hypothèse retenue par *BMC Emp.*, II, p. 262.

<sup>174</sup> Suétone, *Tit.*, VII, 7. Hypothèse proposée par Rea, 1988, p. 23-24.

<sup>175</sup> Annexe, planche III, n° 333.

<sup>176</sup> Annexe, planche VIII, n° 333b.

<sup>177</sup> Annexe, planche X, n° 344b et 345b.

<sup>178</sup> Annexe, planche XI, n° 347.

<sup>179</sup> Tite-Live, XXXIV, 54. Jones, 2009, p. 127-137. Fagan, 2011, p. 101-120 propose lui-aussi une analyse : il suppose, en se fondant uniquement sur les inscriptions du Colisée, que la présence de groupes cède la place à une individualisation des inscriptions dès le III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

<sup>180</sup> Valère Maxime, II, 4, 3 et IV, 5, 1.

<sup>181</sup> Golvin, 1988, p. 19 et 347.

<sup>182</sup> La hiérarchisation sociale visible au spectacle consécutivement à cette loi a fait l'objet de nombreuses études : Kolendo, 1981, p. 301-302 et 313-314, est un des seuls à parler non seulement de la loi elle-même et de son implication pour les théâtres, mais aussi des amphithéâtres. D'autres articles commentent la *lex* : Canobbio, 2002 ; l'auteur y reprend les études de Scamuzzi, 1969, et de Pocina Pérez, 1976. Ce dernier suppose d'ailleurs que la loi n'a pas été appliquée à la lettre, p. 441-442. Edmondson, 1996, p. 90-95 et 2002, p. 42-43 et 48, tend à montrer au contraire que la loi a bien été appliquée dans ses grandes lignes.

apparemment n'est plus respectée<sup>183</sup>. Dans un premier temps, il impose en 26 av. J.-C. que le premier rang de gradins soit laissé libre pour les sénateurs dans tous les spectacles, dans tout l'empire<sup>184</sup>. Ensuite il promulgue la *lex Iulia theatralis*, entre 20 et 17 av. J.-C., qui précise avec minutie l'ordre de présence dans les théâtres. Il semble que des efforts aient été faits dès le règne d'Auguste pour étendre ces dispositions aux *munera*. Suétone<sup>185</sup> mentionne en tout cas une réglementation à l'adresse des femmes reléguées aux derniers rangs lors des spectacles gladiatoriens. Cet ordre n'a sans doute jamais pu être appliqué, du moins pour les combats se tenant au Forum. En effet, Ovide conseille aux jeunes hommes d'aller aux combats de gladiateurs sur le Forum pour séduire les femmes<sup>186</sup>. Il appartient ensuite aux Julio-Claudiens, peut-être à Néron<sup>187</sup>, d'étendre cette mesure aux autres édifices. Calpurnius Siculus suggère en effet que lors de jeux, vers 57 ap. J.-C., à Rome, dans l'amphithéâtre de bois, la hiérarchie est respectée pour les élites, mais la masse de celles-ci dépasse largement les places qui leur sont imparties, couvrant l'édifice d'un blanc étincelant, ce qui fait que le bas peuple en tunique brune est mélangé aux femmes dans la partie la plus haute de la *cavea*<sup>188</sup>. Ceci est confirmé par des inscriptions de la fin du I<sup>er</sup>-début II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. dans l'amphithéâtre Flavien, qui mentionnent des catégories sociales précises. Les fragments font allusion à des *equites* et à des *praetextati*. En plus de celles évoquées précédemment, une inscription réserve des places « à ceux qui ont reçu le droit par loi ou plébiscite de s'asseoir à cet endroit<sup>189</sup>. »

L'ordre strict est donc imposé. Au moment des célébrations, le prince demande au peuple de respecter la hiérarchisation des places, afin de donner une image nette de l'ordre social dans les gradins. Par cette présence du peuple, à sa place, le consensus - dont la *concordia* romaine est proche - s'élabore<sup>190</sup>. Par ailleurs, ainsi que le fait remarquer Jerzy Kolendo, la répartition est une forme d'ostentation. Les Romains renouent en quelque sorte avec le monde grec où une bonne place est une récompense accordée par la cité : la

<sup>183</sup> Suétone, *Aug.*, XIV, un soldat se fait renvoyer des sièges des sénateurs au théâtre ; *Aug.*, XLIV, 1, un sénateur ne trouve pas de siège lors de jeux donnés à Pouzzoles.

<sup>184</sup> Suétone, *Aug.*, XLIV, 1 ; Cassius Dion, LIII, 25, 1.

<sup>185</sup> Suétone, *Aug.*, XLIV, 2.

<sup>186</sup> Ovide, *A. A.*, I, 163-176.

<sup>187</sup> Hypothèse avancée par Edmonson, 2002, p. 48.

<sup>188</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 26-29 : *Venimus ad sedes, ubi pulla sordida ueste inter femineas spectabat turba cathedras. Nam quaecumque patent sub aperto libera caelo, aut eques aut niuei loca densauerunt tribuni.* « Je suis arrivé aux places où une foule sordide en vêtements bruns contemplant le spectacle entre les sièges réservés aux femmes. Car partout où il y avait des places libres à ciel ouvert se pressaient les chevaliers et les tribuns en toge blanche », trad. M. Nisard. À ce sujet voir Ville, 1981, p. 434-435, qui trouve confirmation de la séparation entre sénateurs, chevaliers et peuple chez Martial, *Ep.*, IV, 2, 1-4 et Stace, *Sil.*, I, 6, 43-45.

<sup>189</sup> *EAOR*, VI, 14, ... *quibus in teatro (sic !) lege plebisve scito sedere / (...) pedes XII...* Trad. M. Soler.

<sup>190</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 153-161.

προεδρία<sup>191</sup>. Cette pratique métamorphose les gradins des théâtres et des amphithéâtres en véritables vitrines de la société romaine. C'est en tout cas ce que met en valeur Tacite dans un passage des *Annales* :

Ils [deux Germains] partirent pour Rome, et, en attendant une audience de Néron, occupé à d'autres soins, parmi les curiosités présentées aux barbares, on les introduisit au théâtre de Pompée, pour leur faire voir l'immensité du peuple. Là, par désœuvrement, - car le spectacle n'offrait à des profanes aucun agrément - ils posèrent des questions sur le public des gradins, les distinctions entre les ordres - qui étaient les chevaliers, où se trouvait le sénat - ils remarquèrent certains personnages en costume étranger sur les sièges des sénateurs ; demandant qui c'était et apprenant qu'on accordait cet honneur aux délégués des nations qui se distinguaient par leur courage et leur amitié pour les Romains, ils s'écrient qu'aucun peuple parmi les mortels ne l'emporte sur les Germains en bravoure et en fidélité, descendent les marches et vont s'asseoir parmi les sénateurs. Ce geste fut bien accueilli de l'assistance, comme l'élan d'une ferveur antique et le signe d'une bonne émulation. Néron donna aux chefs le droit de cité romaine...<sup>192</sup>

Les cicérones des deux Germains, à n'en pas douter des Romains, se sentent contraints d'éblouir leurs hôtes, de leur mettre sous les yeux la supériorité supposée de leur société. Les mots utilisés sont clairs à ce sujet : il convient de faire étalage (*ostendere*) des richesses de la Ville, il faut que les barbares voient (*videre*) la puissance de Rome. Or parmi toutes les beautés qui leur sont montrées, une seule mérite d'être citée : le théâtre de Pompée. Ce n'est sans doute pas uniquement pour l'anecdote. S'ils conduisent les barbares dans un tel édifice, c'est bien parce qu'ils la considèrent comme une merveille, égale aux plus grandes réalisations humaines, ce que dit Martial de l'amphithéâtre comme nous l'avons vu. Pourtant, leurs guides ne les amènent pas voir le bâtiment, ni assister à un spectacle, auquel ils n'auraient d'ailleurs pas compris grand-chose. L'objectif est de laisser tout loisir aux deux personnages de scruter la multitude du peuple. Un *populus* qu'il faut

---

<sup>191</sup> À tel point que les témoignages de tentatives d'usurpation des places sont nombreux : Tacite, *A.*, XVI, 12 et XIII, 54 (usurpation par un affranchi et par des Germains) ; Horace, *Épodes*, IV, 15 *et sq.* ; Martial, *Ep.*, II, 29 ; III, 95, 10 ; V, 8, 14, 23, 25, 41 ; VI, 9. Kolendo, 1981, p. 301-302.

<sup>192</sup> Tacite, *A.*, XIII, 54, 3-4, *Profectique Romam, dum, aliis curis intentum, Neronem opperiuntur, inter ea quae barbaris ostentatur, intrauere Pompei theatrum, quo magnitudinem populi uiserent. Illic, per otium, - neque enim ludicris ignari oblectabantur-, dum consessum caveae, discrimina ordinum, quis eques, ubi senatus percunctantur, aduertere quosdam cultu externo in sedibus senatorum ; et, quinam forent rogitanter, postquam audiuerant earum gentium legatis id honoris datum quae uirtute et amicitia Romana praecellerent, nullos mortalium armis aut fide ante Germanos esse exclamant degrediunturque et inter patres considunt. Quod comiter a uisitentibus exceptum, quasi impetus antiqui et bona aemulatione. Nero ciuitate Romana ambos donauit...* Trad. J. L. Burnouf.

comprendre dans l'ancien sens républicain : l'ensemble des citoyens, le peuple-roi, âme de Rome, qui décide des destinées du monde. Les invités ne s'y trompent pas et, sans s'émouvoir du spectacle, ils s'intéressent à la composition du corps social et à la façon dont il se montre. La mise en scène est si méthodique que le regard de ces néophytes est rapidement capté par une anomalie. Au milieu des toges blanches des élites de Rome, ils distinguent des vêtements étrangers, sans doute plus colorés, ces derniers attirent l'œil. Ces « autres », eux-aussi hôtes du peuple, reçoivent ainsi les honneurs qui leur sont dus pour les bienfaits qu'ils ont prodigués à Rome. Pour autant, ils ne sont pas confondus avec les sénateurs qui gardent ainsi leurs distances et leurs prérogatives. Ce qui est donc mis en valeur, ici, ce sont tout à la fois la capacité du théâtre à exposer l'ensemble de la société, et son pouvoir discriminant qui intègre les spectateurs dans la communauté, mais en leur attribuant leur juste place.

Tacite décrit ici un trait culturel fort des Romains. Comme le souligne Jonathan Edmondson, « it was at the theatre and other public spectacles that the complex hierarchies of Roman social organization were revealed for all to see more clearly than anywhere else<sup>193</sup>. » En réalité l'ordonnement des gradins est alors un reflet de ce qu'est la Romanité et de ce que doit être le fonctionnement d'une cité dans l'*oikoumenè*. Finalement, même si le peuple a dans un premier temps été hostile à cette mesure<sup>194</sup>, il faut bien se rendre compte que la mise en scène du *populus* dans l'esprit des Romains ne se fait pas par une démonstration d'égalité entre ses membres, mais au contraire par la mise en valeur d'une hiérarchie sociale complexe où chacun trouve sa place. Cet ordre se manifeste de façon verticale, mais aussi horizontale ; il est lié à la proximité physique de l'empereur et plus généralement de l'évergète.

---

<sup>193</sup> Edmondson, 2002, p. 41.

<sup>194</sup> Si l'on en croit Plutarque, *Cic.*, 13. Cette hostilité refait surface pendant les guerres civiles, voir Edmondson, 2002, p. 43-50.

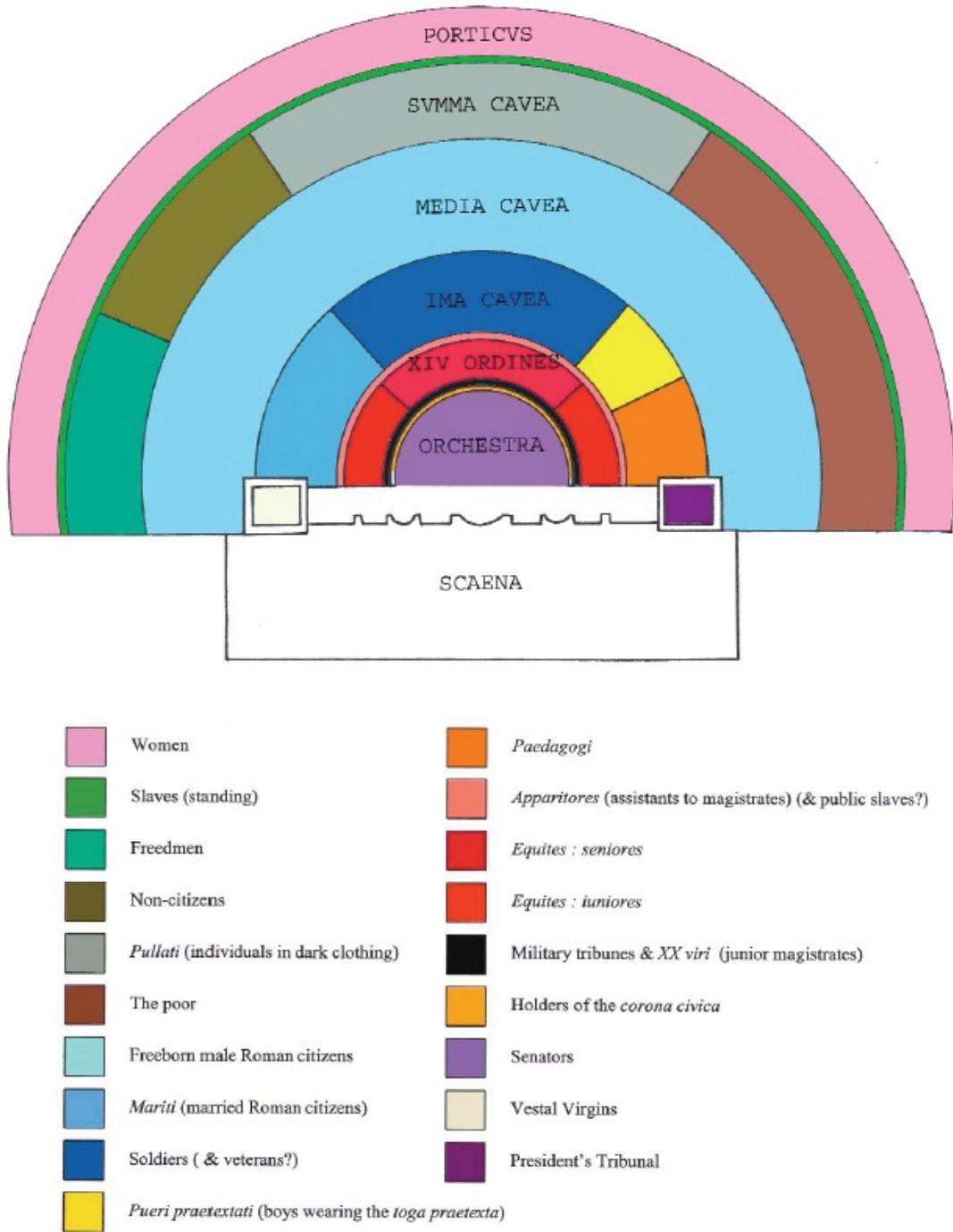


Fig. 2: Seating in the theatre and the ideals of Roman social organization according to the lex Iulia theatralis (J. Edmondson)

**Fig. 1. Place des différents groupes sociaux au théâtre à partir de la *lex Iulia Theatralis* d'après J. Edmondson**

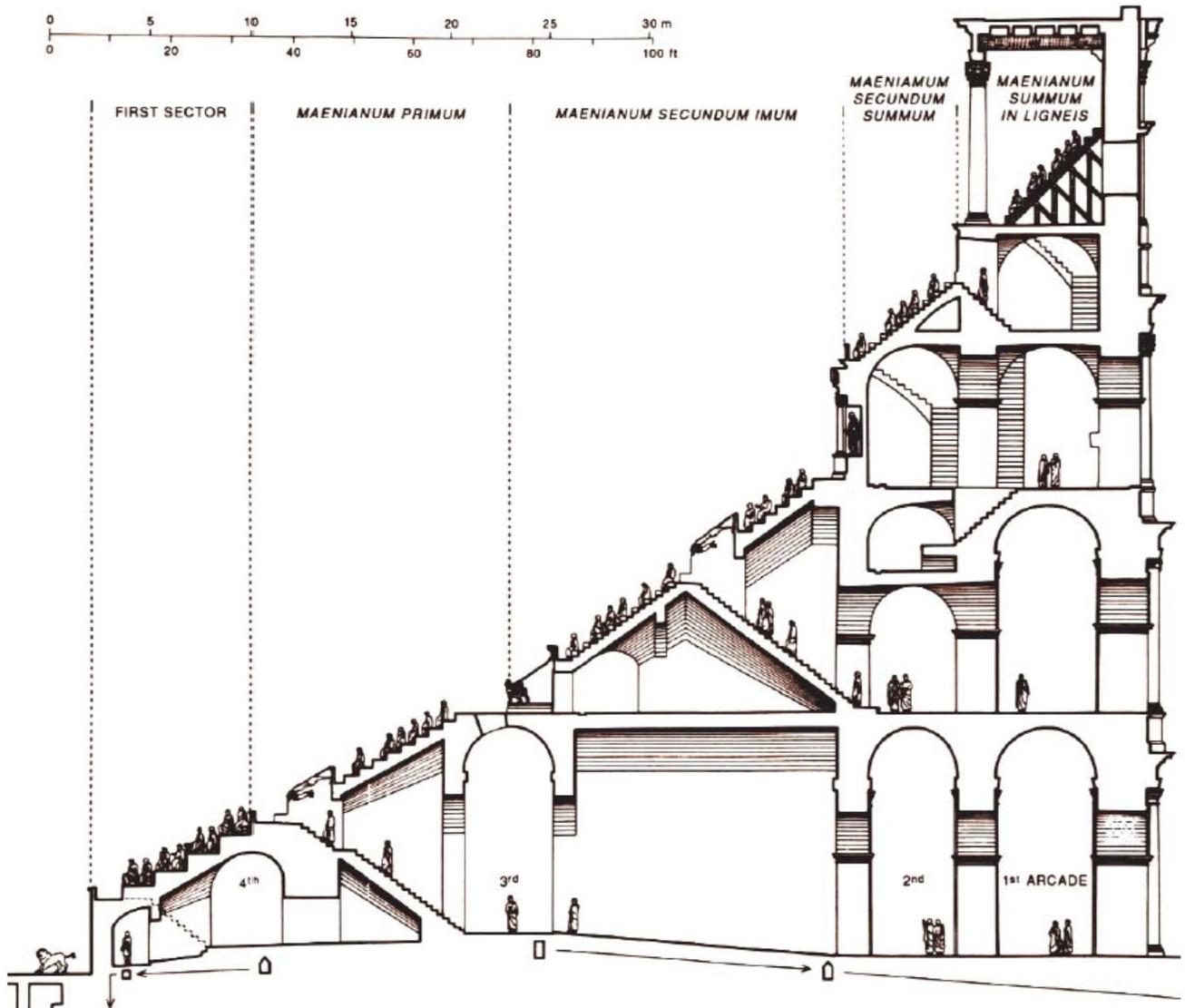


Fig. 5: Flavian Amphitheatre, Rome. Reconstruction of the seating, according to R. Rea. After E.M. Steinby (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae. I. A - C. Rome, 1993, 366.*

**Fig. 2. Reconstitution des différents secteurs dans l'amphithéâtre flavien d'après *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rome, 1993, p. 366.**

Cet agencement du monde est surveillé et réaffirmé régulièrement, ainsi sous Domitien, Martial écrit dans la huitième épigramme du livre V :

Un édit de notre Maître et Dieu vient de régler de façon plus précise les places au théâtre et grâce à lui les chevaliers ont recouvré leurs rangs de sièges à l'abri de toute promiscuité. Phasis le louait dernièrement en plein théâtre, Phasis, tout brillant de la pourpre de son manteau ; et gonflé d'orgueil, il lançait ces paroles d'une bouche méprisante : 'Enfin, on peut s'asseoir plus à l'aise ! Maintenant la dignité de l'ordre équestre est restaurée : nous ne sommes plus coudoyés ni salis par la foule. Tandis qu'il tenait ces propos et d'autres semblables en se rengorgeant, Leitus invita cet arrogant manteau de pourpre à déguerpir<sup>195</sup>.

La loi a régulièrement besoin d'être réactualisée, les chevaliers ne supportant pas d'être mêlés aux tenues sombres et sales du petit peuple et détestant les usurpateurs. Par ailleurs, cette distinction peut intervenir au sein même d'un groupe de personnes. Le collège des frères Arvales, déjà cités, dispose de places offertes par le préfet de l'Annone, qui est donc le responsable de la gestion de l'attribution des places en 80 ap. J.-C. Le texte stipule qu'ils peuvent jouir de douze mètres et trente-deux centimètres dans les gradins un à huit du premier *maenianum*, six mètres et cinquante-deux centimètres sur quatre gradins dans le deuxième et, enfin, dix-huit mètres et cinquante-cinq centimètres sur les sièges de bois de l'attique supérieure. Il faut y voir un besoin des Arvales et de leur famille, dans le premier *maenianum*, de venir accompagnés de leur suite d'hommes, dans le deuxième, et des femmes et des esclaves et du personnel du sanctuaire, dans la partie haute. Cette réservation de groupe n'est pas contradictoire avec les nombreuses inscriptions nominatives relevées dans les édifices jusqu'aux périodes les plus récentes<sup>196</sup>. En effet, selon Jerzy Kolendo, un homme pouvait très bien recevoir une place nominative dans le cadre d'un emplacement accordé à un groupe. Les dirigeants de celui-ci pouvaient eux-mêmes répartir les mètres de gradins reçus.

---

<sup>195</sup> *Edictum domni dei que nostri, / quo subsellia certoria fiunt / et puros eques ordines recepit, \ dum laudat modo Phasis in teatro, / Phasis purpureis rubens lacernis, / et iactat tumido superbus ore : / « Tandem commodius licet sedere, / nunc est reddita dignitas equestris ; / turba non premimur, nec inquinamur » : / haec et talia dum refert supinus, / illas purpureas et adrogantes / iussit surgere Leitus lacernas.* Trad. H. J. Izaac. Plusieurs textes de Martial - voir ci-dessus - traitent de cette usurpation du rang de chevalier ; dans l'épigramme V, 27, Martial parle des quatorze premiers rangs de l'amphithéâtre, non plus du théâtre.

<sup>196</sup> À Carthage, par exemple, les premiers rangs des gradins des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. portent des noms et des titres. *CIL*, VIII 24659 et 24660, voir Kolendo, 1981, p. 313.

Des sources épigraphiques confirment que cette loi, adaptée localement, n'est pas inconnue hors de Rome. Une inscription d'Héraclée de 45 av. J.-C. réaffirme l'interdiction faite à certaines professions d'avoir accès aux sièges réservés aux sénateurs et aux décurions lors des combats de gladiateurs ou des *ludi*<sup>197</sup>. Quant à la loi d'*Urso*, loi municipale accordée par César à cette ville de Bétique pour s'attacher des populations espagnoles, elle règle précisément la hiérarchie<sup>198</sup>. Les places sont accordées, dans l'ordre, aux décurions, auxquels peuvent se mêler les principaux collègues de prêtres, aux *coloni coloniae* puis aux *incolae*, aux *hospites* et enfin aux *adventores*<sup>199</sup>. Pour le reste, les premiers rangs de gradins sont explicitement dévolus aux élites des cités. Il s'agit d'une excellente image du microcosme tel que le conçoivent les Romains. Les principales variantes que l'on connaît à ce règlement se trouvent dans les amphithéâtres de chefs-lieux de province, par exemple Lugdunum, et dans les amphithéâtres militaires. Ainsi, à Lambaesis, les civils sont cantonnés aux parties supérieures de l'édifice<sup>200</sup>.

## 2. Mise en scène dans les gradins, mais aussi partout dans la cité

L'image de l'ordonnement traditionnel du monde est donc nichée au cœur de l'amphithéâtre. Cette mise en spectacle de la société s'étend par ailleurs au reste de la cité. Les jeux, ou plutôt leurs différentes représentations, débordent largement de l'édifice<sup>201</sup>. Un exemple exceptionnel en est donné par la fresque de la rixe de Pompéi<sup>202</sup>. L'amphithéâtre de Pompéi y est représenté aux côtés de l'enceinte, de la palestine et de petits édicules dont certains semblent être des boutiques provisoires. Le premier plan est

---

<sup>197</sup> *CIL*, I<sup>2</sup> 593 (en particulier les lignes 136-139).

<sup>198</sup> *CIL*, II-5 1022 et II 5439.

<sup>199</sup> On retrouve un ordre similaire en ce qui concerne les bains dans les inscriptions : *CIL*, IX 5074 (*ILS*, 5671) ; *CIL*, XIV 2979 (*ILS*, 5672) ; *CIL*, XI 6167 (5673) ; *CIL*, V 376, 6522, 6668.

<sup>200</sup> Kolendo, 1981, p. 310-311, à propos de l'inscription *CIL*, VIII 3293.

<sup>201</sup> Une partie du spectacle lui-même déborde de l'édifice, l'inscription *AE*, 1987, 230 (*EAOR*, IV, 30) fait référence à une présentation et une présélection des bêtes et des combattants avant le spectacle, une pratique qui reste inconnue avant le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voir Chamberland, 2006, p. 284. Sur la procession voir *infra*, p. 183 et suiv.

<sup>202</sup> Annexe, planche III, n°333. Fresque de 170 x 180 cm trouvée en 1869 dans la maison I, 3, 23, sur la paroi ouest du péristyle, seule prélevée sur un ensemble de trois panneaux mentionnés dans De Petra, 1869, p. 185 et 186. Les deux autres peintures, laissées *in situ* représentaient deux oppositions de mirmillon contre thrace. Elles sont décrites par Fiorelli, 1873, p. 148 et dessinées par Schreiber, 1885, pl. XXVIII, 3 et 4. Des divergences d'interprétation existent entre la description et le dessin, à ce sujet, voir Huet, 2004, p. 100-101. Une observation faite sur place en 2010, avec l'aimable autorisation de la Surintendance, nous a permis de constater la totale destruction de ces panneaux. De nombreux fragments d'enduit peint de bonne qualité ont été relevés au sol, malheureusement délavés par les intempéries. De rares traces de pigment rouge, ajoutées aux dessins de Schreiber, permettent néanmoins de songer à des œuvres similaires à celle de la tombe de Vestorius Priscus. Cette dernière date de 70 ap. J.-C. Cet ensemble appartient probablement à la dernière phase d'occupation pompéienne, entre le tremblement de terre et l'éruption.

occupé par une haie d'arbres. Des hommes se battent dans tous les espaces représentés. Dès sa découverte, cette fresque a été rapprochée du passage bien connu de Tacite relatant une rixe entre Nocériens et Pompéiens<sup>203</sup>, et les débats qui s'ensuivent au sénat et qui mènent à l'exil de l'éditeur, la révocation des magistrats en charge et l'interdiction pour dix ans de donner des jeux à Pompéi. La maison dans laquelle a été retrouvée cette œuvre est relativement humble et peu étendue, ce qui a conduit des chercheurs à supposer qu'il s'agissait de la maison d'un gladiateur en retraite<sup>204</sup>. Valérie Huët a émis l'hypothèse de la maison d'un « hooligan », d'un personnage qui aurait participé, avec son association, à l'embuscade tendue aux Nocériens<sup>205</sup>. Sans aller jusque-là, et pour éviter l'anachronisme, il suffit sans doute de constater qu'il s'agit de l'idéalisation de la victoire de Pompéi sur Nocéra ce jour-là. Une scène glorieuse pour la cité, même si elle est condamnée par les autorités romaines. La notion d'unité de l'Empire est limitée par les ambitions locales et les rivalités de clocher, ou ici d'amphithéâtre. De manière exceptionnelle - il s'agit là de la seule trace dans les textes d'un tel débordement -, le spectacle est devenu la lutte elle-même des spectateurs qui ont envahi l'espace urbain intégralement, ainsi que l'espace privé où cette scène est fixée.

Plus généralement, cette mise en scène publique que sont les combats de gladiateurs envahit le paysage urbain. Outre la façade du monument, véritable vitrine de la cité et visible de loin<sup>206</sup>, les jeux sont partout. Toutes les sources ne se placent pas sur le même plan. Tout d'abord, les inscriptions peintes annonçant les spectacles sont destinées à remplir les gradins le jour des jeux et à exalter la générosité de l'évergète<sup>207</sup>. Les graffiti, trouvés dans différents endroits à Pompéi, sont, eux, le fait d'amateurs des jeux ; de fait, ils mentionnent les noms de gladiateurs, pas ceux des évergètes. Ils sont incisés partout, dans le corridor du théâtre, dans le portique du théâtre<sup>208</sup>, dans des maisons privées comme la VI, 11, 9 ou sur des tombes comme la 14 EN de la nécropole de la porte de Nocéra<sup>209</sup>. Des gladiateurs sur fresques ornent aussi les portes des maisons<sup>210</sup>, proches des porches

---

<sup>203</sup> De Petra, 1869, p. 185-187. Tacite, *A.*, XIV, 17. V. Huët, 2004, p. 92-98 fait le point sur les différentes interprétations données à ce texte.

<sup>204</sup> Fiorelli, 1873, p. 56, ce gladiateur est identifié à Actius Anicetus par Della Corte, 1934, p. 223-224.

<sup>205</sup> Huët, 2004, p. 109-112.

<sup>206</sup> Voir *infra*, p. 113 et suiv.

<sup>207</sup> Dans *Glad. Par.*, P. Sabbatini Tumolesi a relevé quatre-vingt textes différents à Pompéi.

<sup>208</sup> Jacobelli, 2003, p. 41, 49-52.

<sup>209</sup> Annexe, planche XV, n° 354.

<sup>210</sup> C'est le cas de la maison II, 2, 2-5 et de la *taberna* VII, 4, 26 où elle se situe juste à côté d'un autel de quartier. Voir Jacobelli, 2003, p. 76-77.

d'entrée et d'accès aux corridors<sup>211</sup>, sur les laraires<sup>212</sup> ou encore décorant les murs de *taberna* ou ce *caupona*<sup>213</sup>, dans des espaces souvent visibles de la rue, parfois nécessitant d'entrer dans le premier atrium. Les thermes suburbains comportent aussi de nombreuses fresques<sup>214</sup>. Les tombes des nécropoles supportent également fresques et bas-reliefs gladiatoriens<sup>215</sup>. Enfin, une statue de tuf représentant Priape et un gladiateur servait probablement d'enseigne à la boutique I, 20, 1 proche de l'amphithéâtre<sup>216</sup>. À travers l'exemple pompéien on voit que, occupant tous les espaces, l'image des gladiateurs participe du spectacle de la rue et s'invite dans les maisons. Le spectateur n'est pas passif et vit le spectacle dans son quotidien. Une étude menée sur les décorations des murs des rues de Pompéi fait dire à Barbara Kellum que « the street was the pivotal performative arena in a visual culture where viewership was active and confrontational and where the dichotomy we maintain between spectacle and spectator disappears<sup>217</sup>. »

Ceci n'a pas lieu uniquement dans les espaces publics. En effet, les combats de gladiateurs et autres manifestations trouvent leur place dans les maisons, généralement dans les pièces de réception et de banquet. Pétrone place la *cena Trimalchionis* dans un environnement où le spectacle est partout. L'invité voit, dès son entrée dans la *domus*, une fresque illustrant le combats de gladiateurs célèbres<sup>218</sup>, les convives boivent dans des coupes mettant également en scène des combattants<sup>219</sup>, les premiers discours portent sur des *munera*<sup>220</sup>, et en fin de compte, le banquet lui-même est organisé comme le serait un spectacle, rythmé par des successions de spectacles divers, accompagnés de musique et de surprises, tout comme l'est un *munus*<sup>221</sup>. Trimalcion arrive dans la salle à manger porté par ses esclaves, et en musique. Le premier plat est déjà un étonnement - effet calculé -, sous de piteux mets on trouve des poulardes et autres bonnes chères. Intervient alors un esclave

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 79, sur un pilastre à l'entrée de la maison VII, 5, 15 et sur des pilastres encadrant l'entrée d'un corridor dans la maison VIII, 4, 4-49.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 81, sur le fronton d'un lairare de la maison VIII, 5, 37. Corpus n° 121.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 82, sur un mur de la *caupona* IX, 9, 8 et p. 85 sur la droite de l'entrée de la *caupona* IX, 12, 7, à côté d'une scène de sacrifice surplombant un autel de quartier.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 85-89.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 90-99.

<sup>216</sup> Corpus n° 119.

<sup>217</sup> Kellum, 1999, p. 283.

<sup>218</sup> Pétrone, *Satiricon*, XXIX, 9. Voir Papini, 2004, p. 92 qui analyse la présence de ces fresques, à l'image de ce que doit être pour Pétrone la culture supposée du maître de maison.

<sup>219</sup> *Ibid.*, LII, 3, voir aussi Ville, 1964, p. 722-733.

<sup>220</sup> Pétrone, *Satyricon*, LXXI, 6, sur la volonté de Trimalcion de faire représenter les combats de Pétraite sur son mausolée et 45 sur le long discours du fripier Echion.

<sup>221</sup> Papini, 2004, p. 40 et 51-52. Ce besoin de l'exceptionnel et de la surprise dans les spectacles se voit fort bien dans les écrits de Martial. La question est de savoir ici si Pétrone se veut subversif ou s'il se contente de donner une image du bas peuple et de son mauvais goût.

qui coupe la viande comme combat un essédaire<sup>222</sup>. Plus tard, on sert un sanglier qui a obtenu sa liberté la veille, ou plutôt son renvoi tant le mot utilisé, *dimissus*, fait allusion au monde de l'arène et à la *missio*, le congé accordé à un combattant méritant. Les convives n'ont, à cet instant-là, déjà plus faim<sup>223</sup>. Trimalcion, dans la deuxième partie du banquet, arrive en véritable évergète et lance les festivités dans le chapitre XLVII. Ensuite<sup>224</sup>, un porc qu'on croyait mal préparé se vide de saucisses et de boudins quand on l'ouvre, ce qui fait singulièrement penser à l'accouchement de la laie dans le texte de Martial<sup>225</sup>. Cet événement prémédité vaut une couronne d'argent au cuisinier et une ovation au propriétaire des lieux, véritable maître de cérémonie. Le maître queux, comme plus loin un jeune esclave, est puni pour sa maladresse par le *dominus* et gracié par les convives qui interviennent donc dans la mascarade<sup>226</sup>. Les références corrélant la mise en scène de Trimalcion à des spectacles de l'arène sont donc nombreuses. Ce nouveau riche, maintenu dans une classe inférieure par son statut<sup>227</sup>, veut étaler sa richesse par tous les moyens. Le *Satyricon* ne parle que de son luxe démesuré. Pour cause, c'est là le seul moyen qu'à Trimalcion d'afficher qu'il possède plus que le laisserait supposer sa condition d'affranchi. Il se conduit en évergète car il est sévir et se tient à la tête de la communauté des affranchis<sup>228</sup>. Les suppliques faites au *dominus* font d'ailleurs singulièrement penser à la mosaïque de Smirat où l'évergète, Magerius, à n'en pas douter commanditaire de la mosaïque, est supplié par le peuple de donner davantage afin d'égaliser les prêteurs et de servir de modèle aux futurs munéraires<sup>229</sup>. Voici le texte illustrant la mosaïque :

Texte de gauche : « Annonce faite par le héraut : 'Messieurs, afin que les Telegenii, en échange d'un léopard, obtiennent le prix de votre faveur, donnez-leur cinq cents deniers'. »

Texte de droite : « Sur ton modèle, puissent les munéraires à venir apprendre le munus ! Dans la mesure où tu auras payé le présent munus, puisse l'écho en parvenir aux munéraires d'autrefois ! De qui avons-nous eu un pareil munus ? Quand avons-nous eu un pareil munus ? Sur le modèle des questeurs tu donneras un munus, à tes frais tu donneras un munus ; ce sera ton jour à toi. C'est cela avoir [sous entendu : Magerius

---

<sup>222</sup> Pétrone, *Satyricon*, XXXVI.

<sup>223</sup> *Ibid.*, XLI.

<sup>224</sup> *Ibid.*, XLIX.

<sup>225</sup> Martial, *De Spect.*, XII-XIV.

<sup>226</sup> Pétrone, *Satyricon*, LII.

<sup>227</sup> Cf. « La vie de Trimalcion », dans Veyne, 1991, p. 47.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>229</sup> Corpus n° 325. Pour une analyse récente de la mosaïque, il convient de se référer à Bomgardner, 2009, p. 165-177.

vient de céder et a payé] ! C'est cela pouvoir, oui c'est bien cela ! Il fait nuit maintenant ! Qu'ils soient [les Telegeni] renvoyés de ton *munus* avec les sacs.<sup>230</sup> »

L'interprétation d'Azedine Beschaouch met en avant la finesse de la foule qui cherche à contraindre Magerius à donner plus<sup>231</sup>. Pourtant, il pourrait s'agir d'une mascarade du même type que celle mise en scène par Trimalcion. L'évergète offre une somme, considérée comme trop faible, aux chasseurs victorieux. Le public réagit en demandant plus, ce qui était sans nul doute prévu. Un personnage tel que lui n'aurait peut-être pas mis en avant sa soumission à la foule, en revanche, il peut très bien avoir voulu conserver une trace durable de ce jeu, où personne n'est dupe. C'est un véritable dialogue qui s'instaure entre Trimalcion et ses hôtes comme entre Magerius et les spectateurs de la *venatio*. À quelques deux siècles d'intervalle, l'attitude condamnée par l'auteur du *Satyricon*, de ces gens qui ne peuvent s'empêcher de montrer leur fortune avec mauvais goût, semble perdurer, à Rome et dans les provinces<sup>232</sup>.

L'art montre ainsi comment le peuple sous domination romaine se représente sa propre violence institutionnalisée et non simplement le déroulement d'un combat<sup>233</sup>. Les Romains voient ces images au travers d'un code social et répondent à ce code par leur participation active au spectacle. Cette théâtralité visible à chaque moment de la vie quotidienne est une marque forte des sensibilités romaines telles que les sources nous les ont transmises.

L'ensemble de ces documents offre une grande variété de points de vue. La vision du public des arènes est intéressée tant par le spectacle que par le public ; l'un comme l'autre mobilisent l'attention du spectateur. Les documents s'intéressent parfois au ressenti d'un individu, d'un groupe social ou de la communauté entière. Si chez les auteurs anciens se manifeste clairement la distinction entre les goûts esthétiques de l'élite et les passions outrancières de la plèbe<sup>234</sup>, en fin de compte, tout le monde peut être amené à se rendre à l'amphithéâtre<sup>235</sup>, en simple particulier, anonyme ou notable, avec des amis, en tant que membre d'un collège, en tant que représentant d'une autorité, mais chacun y trouve sa

---

<sup>230</sup> Trad. Beschaouch, 1966, p. 139.

<sup>231</sup> *Ibid*, p. 140.

<sup>232</sup> C'est en tout cas l'analyse que fait Papini, 2004, p. 91, de la mosaïque de Zliten qui aurait été commanditée par un parvenu.

<sup>233</sup> Brown, 1992, p. 181.

<sup>234</sup> Papini, 2004, p. 15.

<sup>235</sup> Y compris des chrétiens si l'on tient compte des objections que réfute Tertullien, *Spect.*, XX, 2. Voir aussi le texte d'Augustin sur Alypius, *Conf.*, VI, 8, 13.

place légitime en fonction de la hiérarchie sociale. Ces spectacles font partie d'idéologies complexes liées à la domination de Rome sur l'*oikoumenè*. Dans l'amphithéâtre, comme au théâtre, se donne à voir le peuple-roi, le *populus*, qui n'existe que par son ordonnancement précis, garanti par des lois édictées sous le contrôle des dieux. Ce sont, tout à la fois, les Romains, leurs lois et leurs divinités qui ont conquis le monde connu. La *cavea* est le meilleur endroit pour valoriser cette vision cosmogonique de l'empire romain. Les *spectacula* sont un moteur de l'unification et l'amphithéâtre est alors un des symboles de l'idée que les habitants de l'empire se font de leur propre domination sur ce monde qu'ils connaissent mal. Enfin, les spectacles sont susceptibles de gagner l'ensemble de l'espace public et privé et de marquer considérablement l'environnement quotidien des Romains. Ces personnages sont autant spectateurs qu'acteurs des jeux par leurs réactions émotionnelles, variables dans le temps et l'espace, selon les contextes<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> Fagan, 2011, p. 123.

## II. Le spectacle stimulateur des sens

Maintenant que la composition du public a été définie et que les raisons qui poussent les Romains à se rendre aux jeux ont été mises en valeur, un nouveau questionnement émerge. Comment le public participe-t-il effectivement au spectacle ? Si ce moment de la vie des Anciens est si important qu'il investit potentiellement tout le quotidien, quel est leur ressenti face aux différents jeux et à l'image qu'ils s'en font ? Efforçons-nous désormais de comprendre par quels mécanismes les hommes sont happés par ce qu'ils ressentent et en quoi ces sensations créent une dynamique durant les *munera*. Autrement dit, comment le besoin de sensations des spectateurs agit sur le spectacle, en modifiant certains aspects, et comment, à l'inverse, la profusion des sollicitations sensorielles agit sur le public ?

### A. Spectacula mirare et spectare

#### 1. Voir le spectacle

Dans des entretiens avec Gilles Heuré, Alain Corbin regrettait, quand il s'agit d'analyser les phénomènes sensibles, l'oculo-centrisme de la société occidentale, en général, et de la recherche en particulier<sup>237</sup>. Ce qui frappe dans les sources anciennes concernant les spectacles, c'est effectivement la première place accordée à la vue, au regard. Par exemple, chez Calpurnius Siculus, dans la septième églogue, le paysan Corydon, dans la plus pure tradition des bucoliques, recourt de façon presque obsessionnelle au champ lexical de la vision et à des images fortement visuelles<sup>238</sup>. Le premier verbe utilisé est *spectare*<sup>239</sup> qui établit déjà un lien entre le spectateur et le spectacle. C'est ensuite *videre* qui vient ouvrir la description des jeux<sup>240</sup>. Par la suite, l'auteur s'interroge « *Quid ordine referam ?*<sup>241</sup> » : à quoi, de ce que l'on a vu, faire

---

<sup>237</sup> Corbin, 2000, p. 60-61.

<sup>238</sup> Papini, 2004, p. 12-13.

<sup>239</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 18.

<sup>240</sup> *Ibid.*, VII, 46.

<sup>241</sup> *Ibid.*, VII, 57.

référence en premier ? *Videre* est ensuite utilisé à trois reprises pour répondre à cette interrogation<sup>242</sup>. La relation entre le « dit » et le « vu » est fondamentale. Plusieurs auteurs qui dépeignent un spectacle commencent par écrire « *vidimus*. » L'épigramme V qui ouvre traditionnellement la description des jeux dans le *De Spectaculis* de Martial commence par ce verbe. La relation d'Échion dans le chapitre XLV du *Satyricon* de Pétrone utilise *videre* à trois reprises et c'est le seul verbe descriptif utilisé. Sénèque dans la septième lettre à Lucilius confirme cette place centrale de l'action du regard lors des jeux de midi qu'il est venu voir pour se distraire de la vue du sang<sup>243</sup>. Juvénal, lui aussi, insiste sur la vision et sur son pouvoir évocateur<sup>244</sup>. Enfin Tertullien conserve le même procédé<sup>245</sup>, mais il donne une autre profondeur au regard quand il fait dire à un contradicteur que le Soleil et Dieu voient sans être contaminés et que ce doit également être le cas pour les spectateurs<sup>246</sup>. Ces Romains accordent de la valeur à ce sens. Et pour cause, à travers ce procédé stylistique, le « vu » devient un « vrai » incontestable.

Cet aspect de la sensibilité romaine est plus manifeste encore dans le dernier vers de la cinquième épigramme du *De Spectaculis* de Martial, qui prétend que « tout ce que chante la Renommée, Arène t'en fait présent<sup>247</sup>. » C'est ainsi que, dans l'arène, les mythes, les légendes ou tout simplement ce qui sort de l'ordinaire, sont rendus réels parce que devenus sensibles<sup>248</sup>. Pourquoi douter d'un mythe puisque l'amphithéâtre le met sous les yeux du spectateur ? Dès lors, pourquoi continuer à vénérer le mythe quand le monde réel en offre une vision, qui plus est améliorée ? Martial utilise successivement quatre procédés différents pour montrer que le mythe, ou plutôt ce qu'en rapporte la Renommée (*Fama*), est dépassé par les événements de l'amphithéâtre.

Le premier apparaît dans la cinquième épigramme dont voici le texte :

Que Pasiphaé se soit unie d'amour au taureau de Crète, n'en doutez pas ; nous avons vu le fait, l'antique mythologie a reçu confirmation. Que l'antiquité, César, cesse de s'émerveiller d'elle-même : tout ce que la renommée célèbre, l'arène le réalise pour toi<sup>249</sup>.

<sup>242</sup> *Ibid.*, VII, 57, 70, 80.

<sup>243</sup> Sénèque, *Ad L.*, VII, 3-4, *Quo hominum oculi ab humano cruore adquiescant*.

<sup>244</sup> Juvénal, *Sat.*, II, 143.

<sup>245</sup> Tertullien, *Apol.*, XV, 5.

<sup>246</sup> Tertullien, *Spect.*, XX, 2.

<sup>247</sup> Martial, *De Spect.*, V, *Quidquid fama canit, praestat harena tibi*. Trad. H. J. Izaac.

<sup>248</sup> Pailler, 1990, p. 180-181.

<sup>249</sup> Martial, *De Spect.*, V : *Iunctam Pasiphaen Dictaeo credite tauro : / vidimus, accepit fabula prisca fidem. / Nec se miretur, Caesar, longaeua uetustas : / quidquid fama canit, praestat harena tibi*. Trad. H. J. Izaac.

La légende est présentée comme elle est parvenue aux Romains. L'auteur ajoute qu'après tout, on pourrait légitimement douter de la véracité de ces anciennes histoires. Pourtant l'empereur l'a fait mettre en scène et tout le monde peut désormais être témoin que le mythe a pu être vrai. Cela étant, peu importe le mythe, les choses véritablement vues valent bien mieux. Cette démonstration est employée par Martial dans les épigrammes VIb et VII.

Dans l'épigramme XII, le poète, utilise un deuxième procédé, afin de mettre en lumière le pouvoir du prince de rendre vrais les récits et les traditions mythiques :

Parmi les sanglants incidents de la chasse offerte par César, un javelot léger s'étant enfoncé dans le flanc d'une laie pleine, un marcassin s'est élancé de la blessure de la malheureuse mère. Ô barbare Lucine, fut-ce là un enfantement ? Elle eût voulu mourir frappée de traits plus nombreux, s'ils n'avaient dû ouvrir à tous ses petits une voie, si lamentable fût-elle. Comment nier que Bacchus ait été mis au monde par la mort de sa mère ? Un dieu a pu naître ainsi, soyez-en sûrs : c'est bien ainsi qu'est née une bête sauvage !<sup>250</sup>

Ici, c'est un incident, probablement prémédité pour satisfaire la soif de surprises du public, qui vient confirmer le caractère indiscutable du mythe. Si nous avons vu un acte merveilleux se réaliser, pourquoi continuer à douter que les dieux, à commencer par le prince investi de pouvoirs surnaturels, ne soient pas capables de tels miracles ?

À l'inverse, pourtant, troisième cas de figure, certains mythes sont changés par le déroulement du spectacle. C'est le cas dans l'épigramme XXI et XXII où le pauvre Orphée, ici sans doute un condamné à mort<sup>251</sup>, ne charme pas aussi bien les animaux que son homologue mythique : une ourse aura raison de lui.

Enfin, le quatrième et dernier procédé est représenté par les épigrammes XV, XVIIb et XXVII. Cette fois, un fait de jeu dépasse les exploits des héros antiques. En définitive, Jean-Marie Pailler remarque fort à propos que « Martial et le Colisée, c'est, en termes veyniens, comment les Romains croyaient, ou cessaient de croire, ou croyaient autrement, ou jouaient à croire et ne pas croire aux mythes légués par les Grecs ». Ces nouvelles formes d'expression ou de mise en question des croyances se situent, dans ce cas précis, à

---

<sup>250</sup> *Inter Caesareae discrimina saeva Dianae / fixisset gravidam cum levis hasta suem, / exiluit partus miserae de ulnere matris. / O Lucina ferox, hoc peperisse fuit ? / Pluribus illa mori uoluisset saucia telis, / omnibus ut natis triste pateret iter. / Quis negat esse satum materno funere Bacchum ? / Sic genitum numen credite : nata fera est.*

<sup>251</sup> Coleman, 1990, p. 46.

la croisée du sentiment religieux, de la propagande politique, de la technique des jeux, et de la mode littéraire<sup>252</sup>. »

Outre la mise en scène de mythes, le regard est sollicité par la multiplication d'images fortes qui attirent l'attention. Le regard a une valeur performative. Il est communication, et un lien étroit se forme entre l'émetteur et le destinataire, une certaine intimité, prélude au partage d'émotions<sup>253</sup>. L'originalité du spectacle en elle-même attire l'œil et crée l'émerveillement. C'est sur cette stupeur, qui touche aussi bien le campagnard que le citadin, qu'insiste Calpurnius Siculus. La vue est toujours mise en avant, *fulgor percussit, cunctaque mirabar, tantas miraris opes*<sup>254</sup> ; le Romain aux jeux ne sait plus de quel côté porter son regard, ce qui crée une ivresse des sens. Il est vrai que rien n'est épargné au spectateur. Sénèque écrit :

Tu ne doutes pas, je pense, que les jets de liquide qui, au milieu de l'arène, se développent des fondations et arrivent jusqu'aux gradins les plus élevés de l'amphithéâtre, ne soient un effet de la tension de l'eau<sup>255</sup> ?

Outre le combat, son cadre impressionne, on l'a vu pour l'édifice dans sa globalité et ici un dispositif particulier permet de réaliser de véritables geysers. Au-delà de ces éléments, Pline exprime la fascination devant un spectacle original et la richesse des armements<sup>256</sup> ; enfin, Apulée mentionne les décors qui venaient occuper l'espace de l'arène :

Des machines faites d'une charpente articulée, des tours formées d'échafaudages de planches à l'instar de maisons mobiles, des enclos pour la chasse prévue, décorés de peintures aux riantes couleurs<sup>257</sup>.

L'importance de ces décors mobiles est également soulignée par Calpurnius Siculus qui écrit que, effrayant Corydon,

---

<sup>252</sup> Pailler, 1990, p. 181.

<sup>253</sup> « Chacun est placé sous le regard d'autrui et ne se connaît lui-même qu'au miroir de l'image que les autres lui présentent de sa personne » faisaient remarquer Frontisi-Ducroux et Vernant, 1997, p. 17.

<sup>254</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 36, 38 et 41.

<sup>255</sup> Sénèque, *Nat.*, II, 9, 2, *Numquid dubitas quin sparsio illa quae ex fundamentis mediae harenae crescens in summam usque amphitheatri altitudinem peruenit cum intentione aquae flat ?*

<sup>256</sup> Pline, *H. N.*, XI, 28, 5 ; voir aussi l'ensemble du *De Spectaculis* de Martial pour l'importance de la nouveauté dans le spectacle. Pline, *H. N.*, XXXIII, 16, sur l'utilisation sous Claude d'armes d'argent.

<sup>257</sup> Apulée, *M.*, IV, 13, 5. *Confixilis machinae sublicae, turres tabularum nexibus ad instar circumforanae domus, floridae picturae decora futurae venationis receptacula.* Trad. P. Valette.

l'arène s'entr'ouvrait à nos yeux, il en sortait comme d'un gouffre tantôt des bêtes féroces, et tantôt une forêt d'arbousiers à l'écorce d'or<sup>258</sup>.

Le combat n'est donc pas isolé, il se produit dans un cadre qui fait partie intégrante du spectacle et n'est pas le seul intérêt des jeux. Cet environnement artificiel donne plus de force aux jeux et participe à leur succès, aux traces qu'ils vont laisser dans les mémoires. Les instants privilégiés créés par les incidents, inopinés ou programmés, du spectacle et le décor peuvent en effet faire perdurer le souvenir de l'évergésie. La vue a une place prépondérante dans les processus de la mémoire aux yeux des Anciens<sup>259</sup>. L'image vue se grave aisément dans l'âme<sup>260</sup>. C'est à partir de ces bribes d'impressions fortes - incidents du spectacle, ordonnancement du public, magnificence de l'édifice - que peut renaître l'affect après l'événement<sup>261</sup>. Le souvenir ainsi provoqué peut par ailleurs faire l'objet d'une représentation idéalisée. C'est vrai pour la littérature, où Martial et Calpurnius créent une image pour toucher les Romains absents des jeux exceptionnels auxquels ils ont assisté et favoriser la réminiscence du meilleur des souvenirs. C'est également vrai pour d'autres supports. Une inscription peinte pompéienne mentionne par exemple diverses représentations offertes par Cneus Alleius Nigidus Maius pour le salut de Vespasien<sup>262</sup>. D'autres textes<sup>263</sup> révèlent que ces jeux, ou d'autres, offerts par cet homme, *duumvir quiquennalis* vers 55-56 ap. J.-C.<sup>264</sup>, ont eu un tel impact, que la nécessité d'en garder une trace visuelle s'est faite sentir. Ainsi, des peintures sur bois ont été réalisées pour commémorer les jeux, comme le stipule l'inscription suivante :

Pour l'inauguration de la plaque peinte représentant les *munera* de Cneus Alleius Nigidus Maius [...] auront lieu une pompe, une chasse, des représentations athlétiques, des *sparsiones*, et le *velum* [sera tendu].  
Polybius l'a écrit.

---

<sup>258</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 70-72. *Ruptaque voragine terrae emersisse feras ; et eisdem saepe latebris aurea cum croceo creverunt arbuta libro*. Trad. M. Nisard. Martial, *De Spect.*, XXI, raconte que des arbres et des rochers mobiles se trouvaient dans l'arène.

<sup>259</sup> Le lien entre la vue d'un lieu connu et l'animation des souvenirs est un *topos* de la littérature latine, employé par exemple par Sénèque, *Ad Luc.*, V, 49, 1 et VIII, 70, 1 ; Quintilien, XI, 2, 17 et XI, 2, 24 ; Pline le Jeune, *Ep.*, VI, 10, 1-2 et VI, 7 ; Cicéron, *De Leg.*, II, 4 et *De Fin.*, V, 2 et 4. Voir aussi Baroin, 2005, p. 204.

<sup>260</sup> Cicéron, *De Orat.*, III, 63.

<sup>261</sup> Quintilien, VI, 2, 29-30. Sur cette question, voir Baroin, 2005, p. 204.

<sup>262</sup> Corpus n° 92.

<sup>263</sup> *CIL*, IV 1177 (*Glad. Par.*, 11, p. 38) ; *CIL*, IV 7993 (*Glad. Par.*, 12, p. 40) ; *CIL*, IV 3883 (*Glad. Par.*, 13, p. 40) et *CIL*, IV 1178 (*Glad. Par.*, 14, p. 41).

<sup>264</sup> Appelé le premier munéraire et le premier citoyen de la colonie dans l'inscription *CIL*, IV 7990 et 7989b (*Glad. Par.*, 16 et 17, p. 43-44).

Vive Maius, le premier de la colonie<sup>265</sup>.

Cette plaque fixe l'image de jeux exceptionnels, d'instantanés importants, mémorables pour la communauté. Elle annonce aussi la tenue de nouveaux *munera* lors de l'inauguration. Il y a là un jeu entre différents moments : de nouveaux spectacles servent à s'en remémorer d'autres, les préservant de l'oubli. Ce souvenir est donc avant tout visuel et il est sanctionné par de nouvelles célébrations. Il est probable ensuite que ces peintures aient pris place sur un monument public, étant donné le caractère de la déclaration et de l'inauguration. Cette pratique est également connue par un texte de Pline<sup>266</sup>. L'auteur explique que le temple de Diane a, le premier, abrité des fresques similaires, que Néron a placé de telles représentations dans les portiques d'Antium et que ce goût est répandu à son époque. Il fixe le point d'origine de cette véritable mode au milieu du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. après l'intervention de Caius Terentius Lucanus<sup>267</sup>. Le besoin de pouvoir continuer à faire vivre les images vues dans l'amphithéâtre semble donc primordial aux yeux des Anciens. Il s'étend d'ailleurs aux espaces privés et de réception des *domi* et *villae* aristocratiques. Dans ce cas-là, la perspective est sensiblement différente, car l'évergète s'approprie le spectacle public et la commémoration d'un moment de la vie civique des Romains. Néanmoins, que ce soit dans un espace public ou privé, ces représentations ont pour but premier d'exalter la générosité des élites, en rappelant que, dans ces occasions, célébrant l'identité culturelle de Rome, le dédicant « re-created communal experiences and achieved the ultimate control over his self-representation and reception<sup>268</sup>. » On retrouve ici ce qui motive les effets grossiers, pour Pétrone, du banquet de Trimalcion et la volonté de faire perdurer le temps du spectacle et de se le réapproprier<sup>269</sup>. L'amphithéâtre produit des images de la nature, de l'agencement du monde, du rôle des divinités, de moments privilégiés dans l'histoire personnelle et collective des Anciens. Elles sont ensuite rendues pérennes par l'art. Les représentations plastiques qui en sont faites idéalisent le souvenir de ces instants, factices parce que composés artificiellement, réels parce que vus, ou simplement évocateurs d'un souvenir proche ou lointain.

<sup>265</sup> CIL, IV 1177 (ILS 5144 ; *Glad. Par.*, 11, p. 38). *Dedicazione / [operis tabula]rum muneris Cn(aei) Allei Nigidi Mai / [--- pompa], venatio, athletae, sparsiones, vela erunt.* Dans le O de *dedicacione* : *Poly(bius scripsit)*. À droite : *Maio / principi coloniae / feliciteri*. Trad. M. Soler. Inscription trouvée sur un mur du chemin des thermes du forum, reg. VII, ins. 5, sur le mur droit de l'entrée, écrit en rouge sur fond blanc.

<sup>266</sup> Pline, *H. N.*, XXXV, 33.

<sup>267</sup> Ce dernier est sans doute le même personnage que celui qui bat monnaie en 147 av. J.-C., voir *RRC*, 217/1.

<sup>268</sup> Kondoleon, 1999, p. 323.

<sup>269</sup> Papini, 2004, p. 40, et surtout la note 80 pour une synthèse historiographique sur ce passage du *Satiricon*.

## 2. Voir l'amphithéâtre

Une autre préoccupation des Anciens est la description de l'espace des jeux. Si le spectacle dans l'arène fait l'objet de nombreuses attentions, l'imaginaire des Romains est aussi marqué par le fort impact visuel de l'édifice lui-même, véritable merveille architecturale, et de l'assemblée de personnes formant le public. Les textes anciens et l'iconographie ont laissé des témoignages nombreux tentant de décrire au mieux les éléments marquants du monument<sup>270</sup>. Afin de mieux saisir l'importance de l'amphithéâtre aux yeux des Romains, tournons-nous encore vers Calpurnius qui décrit ainsi le monument édifié par Néron :

Nous avons vu, s'élevant au ciel, un amphithéâtre formé par l'assemblage de poutres colossales ; un peu plus et il aurait regardé de haut le mont Tarpéien ; et ses degrés étaient immenses, et s'étageaient sur une pente douce et facile. Nous sommes allés à nos sièges, ceux destinés au peuple au costume sombre et indigent, parmi les fauteuils d'où les femmes contemplant le spectacle. Sur les autres gradins, qui n'étaient couverts que par la voûte des cieux, les chevaliers et les tribuns en habits blancs se pressaient en foule. De même qu'une vallée est entourée de contours sinueux, tels une enceinte continue, sur lesquels s'élèvent des forêts, et est encerclée de monts voûtés ; ainsi deux énormes arcs de cercles qui se réunissaient à leurs extrémités renfermaient l'arène sous leurs arcs prodigieux et lui donnaient une forme ovale. Comment te ferais-je en détail le récit de ce spectacle ? À quoi puis-je te faire référence, alors qu'il nous était si difficile de mettre en-dessous quelque partie que ce soit de cet éblouissant spectacle<sup>271</sup> [...] Le parapet de gemmes et le portique couvert d'or rayonnaient. Sur la limite de l'arène, au bas du mur de marbre dont elle était entourée, tournait une roue merveilleuse, formée de morceaux d'ivoire rapportés avec art, dont la surface glissante devait tromper l'effort des bêtes féroces quand elles y posaient leurs griffes, et les faire tomber soudain en les frappant de vertige. L'amphithéâtre était aussi défendu par

---

<sup>270</sup> Voir *Supra* et Annexe planches VI-XII.

<sup>271</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 23-36. *Vidimus in coelum tradibus spectacula textis / Surgere, Tarpeium prope despectantia culmen, / Immensosque gradus, et clivos lene jacentes. / Venimus ad sedes, ubi pulla sordida veste / Inter femineas spectabat turba cathedras. / Nam quaecumque patent sub aperto libera coelo, / Aut eques, aut nivei loca densavere tribuni. / Qualiter haec patulum contendit vallis in orbem, / Et sinuata latus, resupinis undique silvis, / Inter continuos curvatur concava montes ; / Sic tibi planitiem curvae sinus ambit arenae, / Et geminis medium se molibus alligat ovum. / Quid tibi nunc referam, quae vix suffecimus ipsi / Per partes spectare suas ?* Trad. M. Soler, d'après M. Nisard.

de superbes filets de tresses d'or, armés de dents d'éléphant, toutes égales, et tournées vers l'arène<sup>272</sup>.

Ce passage recèle la seule véritable description d'un amphithéâtre dans les sources anciennes. Le monument est avant tout une construction issue du génie des hommes, ce que Marial dit quand il compare le Colisée, qui « dresse aux yeux de tous sa vénérable masse<sup>273</sup>, » aux merveilles du monde<sup>274</sup>. Ces textes insistent fortement sur l'impact visuel de tels monstres architecturaux<sup>275</sup>. Ils sont d'ailleurs comparés à des éléments naturels, un cirque de montagne ici, au Vésuve par Cassius Dion au début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>276</sup>. De plus, ils touchent le ciel, et le *velum*, censé protéger du soleil, peut donner l'illusion d'un ciel bleu ainsi que le suggère Pline l'Ancien<sup>277</sup>. Pour Corydon, cet édifice, les gens qui y sont présents, respectant la hiérarchie sociale, ou encore la décoration du mur du podium, de son parapet (*balteus*) et du portique supérieur couverts d'or, d'ivoire et de pierreries, tout cela est déjà un spectacle en soi. Les yeux sont frappés par la lumière qui émane du blanc des toges des élites, des gemmes qui couvrent la balustrade du podium, sans que leur couleur soit précisée, de l'ivoire et de l'or. Seules, deux couleurs sont donc mentionnées, l'or et le blanc, pour leur propriété lumineuse<sup>278</sup>. Pourtant, le bas peuple en tunique sombre fait aussi partie de ce spectacle des gradins, même si l'auteur fait dire à son personnage qu'il aurait tout fait pour se débarrasser de ces vêtements et ainsi participer encore plus pleinement aux jeux en se rapprochant du dieu (*numen*) César<sup>279</sup>. C'est cette sensation d'éblouissement qui touche le personnage de Calpurnius Siculus.

Les autres éléments de décoration qui étaient peut-être présents dans cet édifice ne sont pas mentionnés. La fresque pompéienne de l'amphithéâtre valorise quelques éléments de ces décors<sup>280</sup>. Le *velum* est dépeint ainsi que le mur du podium qui est orné de cercles

<sup>272</sup> *Ibid*, 47-54. *Balteus en gemmis, en illita porticus auro / Certatim radiant ; nec non, ubi finis arenae / Proxima marmoreo peragit spectacula muro ; / Sternitur adjunctis ebur mirabilis truncis, / Et coit in rutulum, tereti qua lubricus axe / Impositos subita vertigine falleret unguis, / Excutereque feras ; auro quoque torta refulgent / Retia, quae totis in arenam dentibus exstant.*

<sup>273</sup> Martial, *De Spect.*, II. *Hic ubi conspicui venerabilis amphitheatri erigitur moles.* Trad. M. Soler.

<sup>274</sup> Martial, *De Spect.*, I.

<sup>275</sup> Golvin, 1988, p. 398-402. Le Colisée, mesure 187,77 m. par 155,64 m., l'arène à des dimensions de 85 m. par 53 m. et la hauteur totale de la façade est de 48 m.

<sup>276</sup> Cassius Dion, LXVI, 21, 1-24, 3 (dans Jean Xiphilin 213, 1-214, 25).

<sup>277</sup> Pline, *H. N.*, XIX, 6, 2. « Tout récemment des toiles de la couleur du ciel, et étoilées, ont été tendues au moyen de cordages dans l'amphithéâtre de l'empereur Néron. » *Vela nuper et colore caeli, stellata, per rudentes iere etiam in amphitheatris principis Neronis.* Trad. M. Soler.

<sup>278</sup> Voir aussi Carastro, 2009, p. 9-16 (introduction de M. Carastro) ou encore Rouveret, Dubel et Naas, 2008.

<sup>279</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 80.

<sup>280</sup> Annexe, planche III, n° 322.

rouges, figurant peut-être un placage de marbre ou une imitation peinte de marbre<sup>281</sup>. Des fresques colorées, des statues ou encore des bas-reliefs d'amphithéâtres ont résisté au temps<sup>282</sup>, mais cela reste secondaire dans ce texte. Le monument doit ici écraser le spectateur dans un premier temps, puis l'éblouir, montrant la puissance de Rome. L'amphithéâtre, personnifié, subit le même traitement artistique que les statues des dieux, les temples ou les autres lieux de spectacle. Les matériaux employés ne mettent pas en valeur que les distinctions sociales ; leur charge symbolique, aussi, est extrêmement prégnante, et les dieux y ont leur place.

## **B. Spectacula audire**

### **1. Les sons des gradins**

Décrire l'impression visuelle propagée par l'amphithéâtre et ses mises en scène préoccupe donc grandement les auteurs anciens. Le Corydon de Calpurnius prétend ne pas pouvoir dire ce qu'il a vu, mais l'exemple le plus notable vient d'Apulée :

Qui serait doué d'assez de talent, d'éloquence, d'un vocabulaire assez profus et idoine à en [les jeux] dépeindre les multiformes préparatifs dans toute la variété de leur espèce<sup>283</sup> ?

Ces deux auteurs, avec d'autres, s'accordent, dans un élan de fausse modestie, pour se livrer à un exercice de prétérition, soulignant ainsi la force évocatrice des mots du poète et sa capacité tant à évoquer des images qu'à susciter l'émotion. De ce monde où ce qui est vu devient vrai, peu ou pas de place pour les autres sens. Chez Martial, la vue est centrale : point de sons dans l'amphithéâtre des *Épigrammes*. L'ouï-dire est par ailleurs dévalorisé

---

<sup>281</sup> Cette représentation est d'autant plus intéressante que, pour une fois, elle ne donne pas l'image voulue par un évergète désireux de conserver la mémoire d'un moment de gloire. En effet, vues la taille modeste de la maison et la qualité moyenne de la fresque, le Pompéien qui a commandé cette fresque ne peut avoir les finances pour payer un tel spectacle. À ce sujet il est possible de se référer à Huet, 2004, p. 112. Ainsi il s'agit d'un Pompéien aisé, mais ne faisant pas partie de l'élite, qui commémore un événement particulier qui voit la victoire des Pompéiens sur les Nocériens.

<sup>282</sup> Les questions de la présence des dieux dans la décoration des édifices seront traitées dans le chap. II. Voir aussi Legrottaglie, 2008, p. 63-98 pour les édifices postérieurs au Colisée et 158-162 pour les variantes locales de la décoration. Golvin, 1988, dans son catalogue recense les décors et en particulier les enduits peints connus retrouvés dans les amphithéâtres. Enfin Hufschmid, 2009, p. 259-267, propose une étude croisée des enduits peints du mur du podium des amphithéâtres d'August et de Pompéi.

<sup>283</sup> Apulée, *M.*, IV, 13, 3, *Quis tantus ingenii, quis facundiae, qui singulas species apparatus multiugi verbis idoneis posset explicare*. Trad. P. Vallette.

par rapport à l'autopsie dans l'édifice<sup>284</sup>. Cela est clair pour Martial, où les mythes contés sont dépassés par les merveilles de l'arène. Seul le cri appelant « César » existe, porté d'une seule voix par l'ensemble des spectateurs, représentant l'univers entier<sup>285</sup>. Pourtant, en y regardant de plus près, la réaction sonore du public, mentionnée une seule fois par Martial, est bien évoquée par d'autres auteurs. Les chants, les discussions, les cris sont, dans ce cas, décrits comme une manifestation du spectateur/acteur. Ils participent de l'immersion totale de chacun dans la manifestation collective<sup>286</sup>.

Trois témoignages font place à cet environnement sonore. Tout d'abord, dans le *Satyricon*, le discours d'Échion le fripier se termine par les cris du public qui poussent les gladiateurs au combat. Ceux-ci sont fouettés car il ont fini par frustrer l'audience, « tellement les spectateurs avaient dû leur gueuler tous ensemble 'vas-y'<sup>287</sup>. » Ces encouragements sont également signalés par Sénèque : « Les fouets ! le feu ! la mort ! » s'écrie-t-on dans la *cavea*<sup>288</sup>. Après tout, certains des spectateurs, dont Echion, sont parfois présents dans les gradins par flagornerie, simplement pour applaudir les jeux offerts par leur patron. Le fripier dit à l'ordonnateur des *munera*, à la suite de la mention des cris du public :

Et moi je t'ai fait la claque. Compte, je te donne plus que j'ai reçu. Chaque main lave l'autre<sup>289</sup>.

Ces réactions sont donc motivées par la volonté d'agir sur le déroulement du combat et, ensuite, par le désir de plaire aux puissants. D'autres réponses aux *stimuli* des jeux sont notées par les Anciens. Calpurnius offre la vision d'un temps de surprises qui provoquent des interactions spontanées entre le spectacle et les spectateurs. Ces derniers peuvent être « saisis de frayeur<sup>290</sup> » provoquant des éclats de voix ou des rumeurs emplissant le monument lors de tel ou tel incident de jeu.

Cette agitation publique commence d'ailleurs bien avant le spectacle lui-même<sup>291</sup>. Elle se retrouve dans les discussions qui devaient entourer l'annonce des spectacles. Annonces faites sur des affiches semblables à celles trouvées à Pompéi, peut-être par un

---

<sup>284</sup> Pailler, 1990, p. 181.

<sup>285</sup> Martial, *De Spect.*, III.

<sup>286</sup> Fagan, 2011, p. 121-154.

<sup>287</sup> Pétrone, *Satyricon*, XLV, *Adeo de magna turba « Adhibete ! » acceperant*. Trad. O. Sers.

<sup>288</sup> Sénèque, *Ad L.*, VII, 5, *Occide, verbera, ure*. Trad. H. Noblot.

<sup>289</sup> Pétrone, *Satyricon*, XLV, *Et ego tibi plodo. Computa, et tibi plus do quam accepi. Manus manum lavat*. Trad. O. Sers.

<sup>290</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 69, *Trepididi*.

<sup>291</sup> Nous nous inspirons ici de l'article de Nelis-Clément, 2008, p. 435-440 et suiv.

crieur public. La ville et plus particulièrement le quartier entourant l'édifice de spectacle résonnent donc des rumeurs et des activités de commerce variées qui prospèrent lors des jeux. C'est en tout cas ce que suggère la fresque pompéienne de l'amphithéâtre sur laquelle on aperçoit, au premier plan, les boutiques ambulantes. C'est dans ce brouhaha que les gens gagnent leurs sièges, tôt pour ceux qui n'ont pas de place attirée. Des disputes peuvent éclater pour contester les emplacements, opposant par exemple Lucius Sylla à Domitius Corbulo au début du règne de Tibère<sup>292</sup>. On profite de ce moment pour discuter de choses et d'autres, comme l'atteste la récit de Corydon, précédemment évoqué ; on scrute l'assistance, et certains comportements, comme celui de ces deux Germains prenant place parmi les sénateurs, suscitent des commentaires acerbes ou moqueurs ; les grands de la cité s'installent dans les gradins, soumis au jugement de tous ; des rires éclatent, ou parfois des grondements sourds dissimulant une rumeur qui se propage d'un bout à l'autre des gradins. Cicéron, alors que Brutus est parti de Rome après l'assassinat de César, remarque avec perspicacité que :

Plus d'une fois le peuple romain vous a jugés tous deux [Octave et Antoine] ; je vois avec peine que vous n'en êtes guère touchés. Qu'est-ce donc que ces cris d'une foule innombrable aux jeux des gladiateurs ? et cette affluence de peuple ? et ces applaudissements prodigués devant la statue de Pompée, aux tribuns qui vous sont opposés ? Tout cela ne vous indique-t-il pas la volonté, l'unanimité du peuple romain ? N'était-ce rien à vos yeux, que ces applaudissements aux jeux Apollinaires, ou plutôt ces témoignages, ces jugements du peuple romain ? Heureux ceux qui, éloignés de Rome par la force et la violence, s'y trouvaient néanmoins en idée, et vivaient au fond des cœurs et dans les entrailles du peuple romain ! à moins que vous ne vous soyez imaginés qu'on applaudissait Attius, et que c'était à lui qu'au bout de soixante ans on discernait la palme, et non à Brutus. Brutus n'était pas présent à ces jeux donnés par lui ; mais au milieu de ce spectacle, de ce grand appareil, c'est à lui que le peuple témoignait son affection, le consolant par ses applaudissements, par ses acclamations, du regret de ne pas voir son libérateur.

J'ai toujours méprisé les applaudissements prodigués par l'esprit de parti, mais lorsque c'est la nation tout entière qui les décerne, lorsque ceux qui naguère poursuivaient la faveur du peuple, n'osent paraître devant lui, ce ne sont plus pour moi des applaudissements, c'est un jugement<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> Tacite, *A.*, XV, 32.

<sup>293</sup> Cicéron, *Phil.*, I, 36-37. *Et populi quidem Romani iudicia multa ambo habetis; quibus uos non satis moueri permoleste fero. Quid enim gladiatoribus clamores innumerabilium ciuium? quid populi uersus?*

Face aux prises de pouvoir d'Antoine et Octave à Rome après l'assassinat de César, Cicéron tente de leur montrer que le peuple tout entier leur est défavorable. Ces manifestations ont lieu à des endroits symboliques, devant la statue de Pompée, chef de file des *optimates*, opposé à César, devenu ici un symbole des traditions républicaines, qui peuvent être rétablies, aux yeux d'un Cicéron qui se fait la voix de l'élite sénatoriale de Rome, par les libérateurs tyrannicides menés par Brutus. Au-delà, c'est lors des jeux que cette supposée contestation généralisée s'exprime avec le plus de force. C'est bien là l'expression du *consensus* selon Cicéron. Il ne s'agit plus du *vulgus* ou de la *turba*, qui viendrait faire la claque à l'instar d'Échion ; cette fois, c'est la *clamor* du *populus* qui exprime son unité, à travers un jugement unanime. Le tohu-bohu, les bruits confus et indifférenciés émanant de la foule tendent alors à former un seul cri, à l'instar du « César ! » de Martial, et cette clameur elle-même vaut désormais comme *iudicium*.

En revanche, les acclamations ne sont pas le seul moyen de communication du peuple, spectateur et acteur. Les membres de l'assistance peuvent avoir recours aux sifflets que Cicéron se félicite de ne pas lui-même subir<sup>294</sup>. Les exigences peuvent aller très loin, et le bruit devient si assourdissant qu'il n'est plus possible de s'exprimer que par gestes, ainsi qu'en témoigne Suétone :

Voyant, même après cela, au cours d'un spectacle public, les chevaliers réclamer obstinément son abolition, il se fit amener les enfants de Germanicus et les présentant, les uns dans ses bras, les autres dans ceux de son père, il leur fit comprendre du geste et du regard qu'ils ne devaient pas craindre d'imiter l'exemple de ce jeune homme<sup>295</sup>.

---

*quid Pompei statuæ plausus infiniti? quid duobus tribunis plebis, qui uobis aduersantur? parumne hæc significant incredibiliter consentientem populi Romani uniuersi uoluntatem? Quid? Apollinarium ludorum plausus uel testimonia potius et iudicia populi Romani parum magna uobis uideatur? O beatos illos, qui, cum adesse ipsis propter uim armorum non licebat, aderant tamen et in medullis populi Romani ac uisceribus hærebant! Nisi forte Accio tum plaudire et sexagesimo post anno palmam dari, non Bruto putabatis, qui ludis suis ita caruit, ut in illo apparatissimo spectaculo studium populus Romanus tribueret absentem, desiderium liberatoris sui perpetuo plausu et clamore leniret. (37) Equidem is sum, qui istos plausus, cum popularibus ciuibus tribuerentur, semper contempserim; idemque, cum a summis, mediis, infimis, cum denique ab uniuersis hoc idem fit, cumque ii, qui ante sequi populi consensum solebant, fugiunt, non plausum illum, sed iudicium puto. Trad. A. Boulanger et P. Wuilleumier. Une idée similaire est énoncée dans *Sest.*, 115-118 et 123-124.*

<sup>294</sup> Cicéron, *Att.*, I, 16, 11. « Aussi dans les jeux publics et dans les combats de gladiateurs, ma présence est-elle toujours accueillie par les manifestations les plus favorables, sans aucun accompagnement de l'instrument du berger (le sifflet). » *Itaque et ludis et gladiatoribus mirandas ἐπισημασίας sine ulla pastorica fistula auferebamur.* Trad. E. Bailly.

<sup>295</sup> Suétone, *Aug.*, XXXIV, 3. *Sic quoque abolitionem eius publico spectaculo pertinaciter postulante equite, accitos Germanici liberos receptosque partim ad se partim in patris gremium ostentauit, manu uultuque significans ne grauentur imitari iuuenis exemplum.*

Les silences ne doivent donc pas être monnaie courante avant le spectacle. La seule exception notable est mentionnée par Ovide, lors de l'arrivée de la *pompa*, mais il s'agit ici des jeux du cirque et d'un moment à part<sup>296</sup>. Pourtant, quand le prince est présent, cet échange entre la plèbe et ses dirigeants n'est pas totalement débridé, il est encadré. Sous Commode, par exemple, Cassius Dion fait bien sentir que de nombreuses personnalités se sentent obligées d'être présentes pour honorer le prince<sup>297</sup>. Les réactions, les commentaires continuent pendant toute la durée du spectacle. Les mouvements, l'agitation, les discussions sont dépeints par le monument de Storax qui montre un public agité à gauche de la composition et en pleine conversation à droite de l'éditeur<sup>298</sup>. À la fin de tel ou tel combat, l'échange entre l'évergète et les spectateurs peut reprendre avec plus de force encore. La mosaïque de Smirat en fournit un excellent exemple<sup>299</sup>. Cette fois la communication ne se fait pas par des panneaux de bois, mais par le héraut (*praeco*) qui se pose en intermédiaire au milieu de la piste, pour offrir leur récompense aux chasseurs victorieux. Le public, lui, scande des slogans qui appellent des réactions des évergètes et du pouvoir en place. Un autre exemple de phénomène est donné par le témoignage de Cassius Dion, dans le contexte du cirque. La foule réagit d'un même mouvement, d'abord par un silence inquiétant, puis par des applaudissements et des ovations et acclamations, et enfin par une reprise générale de slogans contre la guerre. Pour Cassius Dion, il s'agit là d'un prodige<sup>300</sup>. Les bruits émanant de l'amphithéâtre ont donc un impact sur l'état d'esprit des Romains, et ils font l'objet de mentions dans les textes anciens. Ils peuvent potentiellement être très forts et atteindre des niveaux à la limite du supportable pour l'oreille humaine<sup>301</sup>. Pourtant, ils ne sont pas les seuls sons émis lors des jeux.

---

<sup>296</sup> Ovide, *Amores*, III, 2, 43-56 et 61. Sur la *pompa* dans l'amphithéâtre, voir *Infra*.

<sup>297</sup> Cassius Dion, LXXII, 18-21.

<sup>298</sup> Annexe, planche II et en particulier n° 332b. La cornaline de la collection von Stosch reprend un motif similaire pour les personnes en train de se parler, corpus n° 187.

<sup>299</sup> Corpus n° 325.

<sup>300</sup> Cassius Dion, LXXII, 20-21.

<sup>301</sup> Nelis-Clément, 2008, note 210, p. 452, écrit que quatre-vingt-trois mille personnes assemblées, ce qui correspond à la plus petite estimation du nombre de place du Grand Cirque, peuvent produire jusqu'à 113 dBA, le seuil de douleur est situé entre 130-140 dBA. Les cinquante mille spectateurs de l'amphithéâtre flavien doivent produire des niveaux élevés, d'autant que l'acoustique est différente dans ce lieu étroitement enclos. Aussi Sénèque, *De tran. Anim.*, II, 13.

## 2. La musique du spectacle

Il faut aussi compter sur les ordres donnés par l'arbitre, dont un exemple est transmis par un graffiti de Rome<sup>302</sup> ; le cliquetis des armes, les coups sourds portés sur les boucliers, les exclamations des gladiateurs, les cris des fauves, qui émeuvent parfois le public<sup>303</sup>, la musique, surtout, qui accompagne et rythme le temps des jeux, sont partie prenante de cet environnement sonore<sup>304</sup>.

La composante musicale du spectacle fait elle aussi l'objet de quelques mentions et surtout de nombreuses représentations. Cinq instruments ont leur place dans l'amphithéâtre. La *tuba*, constituée d'un long et fin tube de métal de plus d'un mètre évasé à son extrémité, est visible dès le I<sup>er</sup> s. av. J.-C., en Italie sur le relief de Fiano Romano<sup>305</sup>. Ce même instrument est représenté lors des jeux romains à toutes les époques : sur le bas relief de la Glyptothèque de Munich<sup>306</sup>, de la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., deux musiciens en jouent à gauche d'un couple de gladiateurs ; au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., trois *tubicines* jouent à gauche des spectateurs sur le monument de Storax<sup>307</sup> ; sur le bas relief de Sepino<sup>308</sup>, entre un mirmillon et un rétiaire *tunicatus* un homme joue ; sur la partie droite du graffiti de la tombe 14 EN de la nécropole de la porte de Nocéra à Pompéi<sup>309</sup>, ils sont trois ; deux d'entre eux ouvrent la pompe sur le bas relief funéraire de Pompéi<sup>310</sup> ; tandis que sur la cornaline de la collection Von Stosch, ils sont deux à droite du couple de combattants<sup>311</sup> ; au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., on les retrouve debout à côté des gladiateurs accompagnés d'autres musiciens sur la mosaïque de Zliten<sup>312</sup> ; un joueur de *tuba*, enfin, est représenté dans un des médaillons de la mosaïque de Vénus à Thuburbo Maius<sup>313</sup>. Cet instrument produit un

<sup>302</sup> Langner, 2001, n° 1021. L'arbitre présent y est nommé Casuntius avec la légende « il dit d'y aller » (*dicet accede*). Voir Teyssier, 2009, p. 338-339.

<sup>303</sup> Pline, *H. N.*, VII, 20-23, sur les éléphants qui émeuvent par leurs lamentations (*lamentatione conplurantes*).

<sup>304</sup> Cassiodore, *Variae*, IV, 51, 11 évoque les musiques des jeux théâtraux et précise que : « Les hommes les perçoivent avec tant de faveur et de plaisir qu'ils considèrent l'ouïe comme le don le plus précieux qui leur ait été imparti, de préférence aux autres sens. » *Quod tanta gratia iucunditatis accipitur, ut inter reliquos sensus auditum sibi ad munus summum tunc homines aestiment fuisse collatum*. Trad. V. Fauvinet-Ranson, 2006.

<sup>305</sup> Annexe, planche XIII, n° 351. Le relief, retrouvé en 2007 sur le marché noir n'a pas encore fait l'objet d'une publication scientifique, voir Teyssier, 2009, p. 42-53.

<sup>306</sup> Annexe, planche XIV, n° 352. Voir Fuchs, 2002, p. 146-149.

<sup>307</sup> Annexe, planche II, n° 342b.

<sup>308</sup> Annexe, planche XIV, n° 353. Voir Facenna, 1958, p. 53.

<sup>309</sup> Annexe, planche XV, n° 354. Voir Jacobelli, 2003, p. 50-52 et Wilmott, 2009, p. 188.

<sup>310</sup> Corpus n° 86.

<sup>311</sup> Corpus n° 187.

<sup>312</sup> Corpus n° 326.

<sup>313</sup> Corpus n° 325-2.

son strident<sup>314</sup> avec une forte puissance et un ton brillant<sup>315</sup>. Il n'est pas propre à l'époque, mais plus ancien<sup>316</sup> ; son usage se répand dans le monde romain, à l'armée, lors des triomphes et des spectacles en particulier. Il a une relation particulière avec les jeux puisqu'il n'apparaît quasiment qu'en contexte ludique sur les mosaïques<sup>317</sup>. Ensuite, vient le *cornu*<sup>318</sup>, long tube étroit recourbé en forme circulaire et maintenu par une barre axiale, dont trois exemplaires ont été retrouvés lors des fouilles de Pompéi<sup>319</sup>. On le retrouve sur le bas-relief de Fiano Romano, le monument de Storax, le graffito de Pompéi, la cornaline de la collection von Stosch, la mosaïque de Zliten et celle de Thuburbo Maius, déjà cités, mais aussi sur les fresques du mur du podium de Pompéi<sup>320</sup> et la mosaïque de Nennig<sup>321</sup>. Sur cette dernière, comme sur celle de Zliten, il est accompagné par un orgue hydraulique<sup>322</sup>, également présent sur le balsamaire de Reims<sup>323</sup>, la gourde de Rheinzarben<sup>324</sup> et le relief d'argile du Rheinisches Landesmuseum<sup>325</sup>. L'utilisation de ce dernier type d'instrument est également mentionnée par Suétone<sup>326</sup> et Pétrone<sup>327</sup>, mais s'il est connu au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., il ne semble véritablement se répandre que dans les deux siècles suivants, à en croire les documents iconographiques, tous postérieurs au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Enfin, deux autres instruments apparaissent dans le corpus de l'amphithéâtre. Il s'agit du *lituus*, trompe de métal à l'extrémité recourbée, à la fin de la pompe du bas-relief du monument funéraire de Pompéi, juste avant les chevaux, et de la *tibia*. Cette dernière est en général utilisée lors de sacrifices dans le *rituus romanus*<sup>328</sup>. Les collègues de *tibicines* sont par ailleurs fortement liés à la religion romaine<sup>329</sup>. Pourtant, d'autres sources laissent entrevoir un autre rôle de ces derniers : il s'agit de certaines sigillées, malheureusement

<sup>314</sup> Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, XXIII, 339-340, il parle alors du signal de départ d'une course de chars, dans le cirque. Péché et Vendries, 2001, p. 78 parle de 3000 Hertz environ pour ce type d'instruments.

<sup>315</sup> C'est en tout cas les éléments qu'apportent l'archéologie expérimentale, Paetzold, 2010, p. 57-58.

<sup>316</sup> Duchesne-Guillemin, 1996, p. 222-225.

<sup>317</sup> Ben Mansour, 1999, p. 42.

<sup>318</sup> Duchesne-Guillemin, 1996, p. 225, en attribue la provenance aux Étrusques.

<sup>319</sup> Annexe, planche XV, n° 355. Ces instruments présentent un tube de 4,20 m.

<sup>320</sup> Corpus n° 124.

<sup>321</sup> Annexe, planche XVII, n° 360b.

<sup>322</sup> Duchesne-Guillemin, 1996, p. 227, affirme que l'orgue hydraulique a été inventé au III<sup>e</sup> s. av. J.-C. par Ctésibius d'Alexandrie.

<sup>323</sup> Annexe, planche XVI, n° 357.

<sup>324</sup> Annexe, planche XVI, n° 358.

<sup>325</sup> Annexe, planche XVII, n° 359.

<sup>326</sup> Suétone, *Ner.*, LIV, mentionne que Néron jouait de l'orgue hydraulique lors de jeux. Par ailleurs il existe également une mention épigraphique d'un joueur d'hydraule : *CIL*, III 10501.

<sup>327</sup> Pétrone, *Satiricon*, XXXVI, 6.

<sup>328</sup> Voir Guittard, 2001, p. 173.

<sup>329</sup> Voir Péché, 2001, p. 307-338.

trop fragmentaires<sup>330</sup>, et surtout du gobelet de Tossenbergs<sup>331</sup>, où trois joueurs de *tibia* accompagnent une chasse, et de l'épithète de Justus, dont voici le texte :

Consacré aux Dieux Mânes. Arrête là tes pas, je te prie, passant hâtif, et n'oublie jamais les mots de ma déclaration posthume, car toi aussi es en attente d'un jour semblable à celui qui vient. Je suis Iustus, un nom énoncé non par mon père mais par ma mère, né d'un père pauvre, mais d'une riche réputation. Sur un chant de *tibia*, modulant les changements, appelant au combat ceux de Mars par le son, stimulant les gladiateurs, je les ai poussés vers les armes. Je suis Iustus qui a vécu vingt et un ans, onze mois et vingt-neuf jours, j'ai péri d'une mort prématurée. Les parents à leur fils incomparable<sup>332</sup>.

À travers ce document, il paraît clair que le *tibicen* pouvait parfaitement intervenir dans les *munera*. Cela pourrait paraître étonnant dans la mesure où cet instrument est plus souvent utilisé lors de moments solennels ou au théâtre, lieu à l'acoustique bien meilleure que l'amphithéâtre<sup>333</sup>. Pourtant, il semble, d'après ce texte, que les qualités rythmiques et la puissance sonore de ces instruments en bois à anche double convenaient aux *munera*.

La question se pose maintenant d'identifier le type de musique jouée. *Tibia*, *cornu* et *lituus* sont des instruments martiaux, au son tonitruant et éclatant. Ils ont d'autant plus leur place qu'ils jouent un rôle dans les cérémonies publiques, ce qui incite Valérie Piché et Christophe Vendries à penser que « les trompes véhiculent une forte connotation civique et religieuse<sup>334</sup>. » Ces instruments interviennent seuls ou à plusieurs, formant parfois de véritables petits groupes comportant jusqu'à trois types différents, comme sur la mosaïque de Zliten. Estimer leur nombre est délicat. En effet, les représentations évoquées précédemment sont soumises à des impératifs de forme. Il est donc possible que montrer un *cornicen*, par exemple, serve à mettre en valeur la partie musicale du spectacle, sans pour autant donner l'image de l'ensemble des musiciens présents lors des jeux. Ensuite, l'intervention de la *tibia* et de l'orgue hydraulique introduisent une polyphonie plus

<sup>330</sup> Voir Piché et Vendries, 2001, p. 82-83.

<sup>331</sup> Annexe, planche XVI, n° 356.

<sup>332</sup> *CIL*, X 4915 et les commentaires de Edward, 1995, p. 117. *D(is) M(anibus) s(acrum) / substa praecor paulum festina(n)s ire viator / et maea post {h}obitum rogantis concipe verba / tale(m) co(m sic !) speres et ipse venire di{a}e(m) / Iustus ego non paterno set materno nomine dictus / paupere patre quidem set fam(a) divite vixi / tibicinis cantu modulans alterna vocando / martios ancentu stimulans gladiantes in arma vocavi / qui vixi annis XXI m(ensibus) XI d(iebus) XXVIII / Iustus ego morte acerba peri / parentes filio incomparabili*. Trad. M. Soler.

<sup>333</sup> Piché et Vendries, 2001, chapitre V, chapitre VI p. 83, chapitre VII p. 93 sur un *tibicen* célèbre, mais marqué par l'infamie qui entache tous les gens du spectacle.

<sup>334</sup> *Ibid*, p. 75.

importante. Ces deux derniers instruments sont surtout mis en valeur pour la rythmique qu'ils produisent. C'est le cas dans l'inscription de Justus, mais aussi dans le texte de Pétrone, qui écrit à propos de l'esclave chargé de la découpe des viandes dans le banquet de Trimalcion :

Réglant ses mouvements sur l'orchestre, il tailla les viandes avec les gestes d'un essédaire combattant sur une musique d'orgue<sup>335</sup>.

La notion de rythme est importante. Elle est orchestrée dans l'arène par des instruments à vent - aucune percussion ne prend place dans l'amphithéâtre. Il devait s'agir d'une musique propre à exalter les passions ou à introduire une certaine gravité, selon les moments<sup>336</sup>.

Cette musique est circonstancielle et scande le déroulement des jeux, en soulignant des instants précis. Tout d'abord, en ce qui concerne la *pompa*, si Ovide réclame le silence à l'arrivée du cortège, il dit aussi qu'il faut applaudir les dieux<sup>337</sup>. La musique doit accompagner ce moment solennel, mais non silencieux. À ce moment résonnent les cuivres, possiblement aussi quand arrive l'éditeur ou l'empereur, mais il ne s'agit là que d'une hypothèse. La question se pose par exemple pour le monument de Storax : les sonneurs jouent-ils pour acclamer l'évergète ou pour accompagner le spectacle ? Il est probable que les deux se mêlent vu le contexte funéraire, qui suppose l'exaltation du mort et de ses réalisations.

La période de *prolusio*, cette préparation au combat à laquelle fait allusion Cicéron<sup>338</sup>, et peut-être indirectement Tite-Live<sup>339</sup>, était sans doute musicale. Elle est interprétée par Georges Lafaye comme une séance d'escrime au cours de laquelle les gladiateurs, parfois rejoints par des amateurs, s'échauffent et font montre de leur habileté<sup>340</sup>. L'idée est reprise par Georges Ville<sup>341</sup>. Il fait précéder la *prolusio* du moment

---

<sup>335</sup> Pétrone, *Satiricon*, XXXVI : *ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraulae cantante pugnare*. Trad. d'après Olivier Sers.

<sup>336</sup> Une musique semblable à celle dont parle Quintillien, *De int. Ora.*, I, 10, 31 et sûrement pas une musique orientale créant la *mania* comme en I, 10, 33. Sur cette question voir V. Péché, 2001, p. 312.

<sup>337</sup> Ovide, *Amores*, III, 2.

<sup>338</sup> Cicéron, *De Or.*, II, 235, les Samnites se lancent des traits mouchetés avant de passer au véritable combat.

<sup>339</sup> Tite-Live, *Ab urbe condita*, VII, 9, 8 à 10, 14. Certains auteurs, comme Carter, 2008, p. 313-325, pense que ce passage relatant le combat entre Torquatus et le Gaulois est comparé par Tite-Live à un *munus*. Il s'intéresse en particulier à la mention faite de l'attitude de Torquatus qui ne chante pas, ne danse pas et ne brandit pas ses armes devant les deux armées opposées assimilées à des spectateurs. D'autres auteurs, à l'instar de Pauw, 1991, p. 33-49, ont pensé qu'il s'agissait simplement là d'un *topos* de l'attitude du Gaulois. Pour de plus nombreuses références il convient de se référer à Carter, 2008, p. 314-316 et en particulier n. 5.

<sup>340</sup> Lafaye, 1896, p. 1594. Il s'appuie sur Cassius Dion, LXV, 15, 2 et LXXIII, 19, 5.

<sup>341</sup> Ville, 1981, p. 407-408.

du contrôle des armes (*probatio armoris*). L'hypothèse est invérifiable, aucun texte ou document figuré ne représentant clairement la *prolusio*. Toutefois, les armes sont portées dans l'amphithéâtre durant la *pompa* inaugurale sur le relief de la nécropole de Pompéi ; or, dans de nombreuses représentations, on peut voir ces armes dans l'arène, au pied de piliers hermaïques, pendant les combats. Cela se vérifie sur la cornaline de la collection Von Stosch, sur la mosaïque de Zliten et sur la fresque du mur du podium de l'amphithéâtre de Pompéi. Ne peut-on pas penser, dès lors, que les armes soient laissées à la vue après la *probatio armoris*, qui aurait lieu en début de journée, quitte à faire l'objet d'une nouvelle vérification par l'arbitre (*summa rudis*) quelques instants avant le véritable combat ? Suivraient alors l'échauffement des gladiateurs et, peut-être, quelques mises en scènes. Pourquoi alors ne pas penser que la fresque, dont il ne reste aujourd'hui que les dessins de Francesco Morelli, dépeignant un gladiateur en train de souffler dans un *cornu*, ferait partie de ces prémices du combat<sup>342</sup> ? Une façon d'impressionner l'adversaire en révélant l'ampleur du souffle du sonneur<sup>343</sup>. Ensuite, l'essentiel de la musique est joué pendant le combat, ou pendant les chasses, ce qui représente la majorité des sources de cette étude<sup>344</sup>. L'accompagnement musical se retrouve en fin de combat. Les bas-reliefs de Fiano Romano, de la Glyptothèque de Munich et de Sepino ainsi qu'une des deux scènes de gladiature de la mosaïque de Zliten mettent en scène des cuivres jouant à un moment bien précis. Il s'agit soit d'un signal arrêtant le combat après la défaite d'un des deux protagonistes, les deux attendant donc la décision de l'évergète, soit d'un signal annonçant la dite décision. Les reliefs de Fiano Romano sont de ce point de vue intéressants. Sur l'un d'eux, en effet, les *tuba* sonnent alors que le gladiateur au sol tend son doigt pour demander la grâce ; sur l'autre, le *cornu* sonne alors qu'on assiste, semble-t-il, à une mise à mort. Peut-être qu'à la fin de la République, dans la péninsule italienne, chacun des instruments a une fonction bien précise et annonce un événement de façon codifiée. Malheureusement, les sources sont trop peu nombreuses pour pouvoir évoquer de telles spécificités et encore moins des évolutions. Enfin, on ne peut qu'imaginer le poids de ces

---

<sup>342</sup> Corpus n° 124.

<sup>343</sup> Hypothèse d'autant plus séduisante que le combat n'a pas l'air d'avoir encore eu lieu. En effet, sur cette scène, déjà citée, on aperçoit, de gauche à droite, deux aides portant les armes d'un gladiateur accroupis près d'un pilier hermaïque représentant une victoire ailée portant une couronne de laurier. Ensuite, on trouve un gladiateur jouant du *cornu* (hoplomaque ?) à côté d'un *summa rudis* qui sépare les deux combattants, le deuxième (myrmillon) étant en train de s'armer aidé de deux personnages. Enfin, dans le fond à droite, on aperçoit un autre pilier hermaïque surmonté d'une victoire ailée sur lequel est adossé un bouclier.

<sup>344</sup> Cela correspond à une volonté de chorégraphier le combat, de soutenir ses enchaînements par la musique, voir Simpson, 2000, p. 633-639.

ultimes notes de musiques, entendues par l'éborgé, se poursuivant sans doute en gagnant en volume pour célébrer le vainqueur sous les acclamations de la foule.

D'après les analyses précédentes, un graphique très théorique et hypothétique a pu être dressé. La base de travail est issue des tentatives de reconstitution de l'enchaînement des événements lors de *munera*<sup>345</sup>. L'évolution du niveau sonore lors du début de jeux y est retracée dans un grand amphithéâtre. Les seuils indiqués sont ceux retenus précédemment pour le silence relatif, le public remplissant les gradins en discussion normale et le public en acclamation. Il est certes difficile d'évaluer l'impact de la musique en terme de niveau sonore dans un amphithéâtre, et les résultats demeurent approximatifs ; ils permettent cependant d'indiquer les tendances générales.

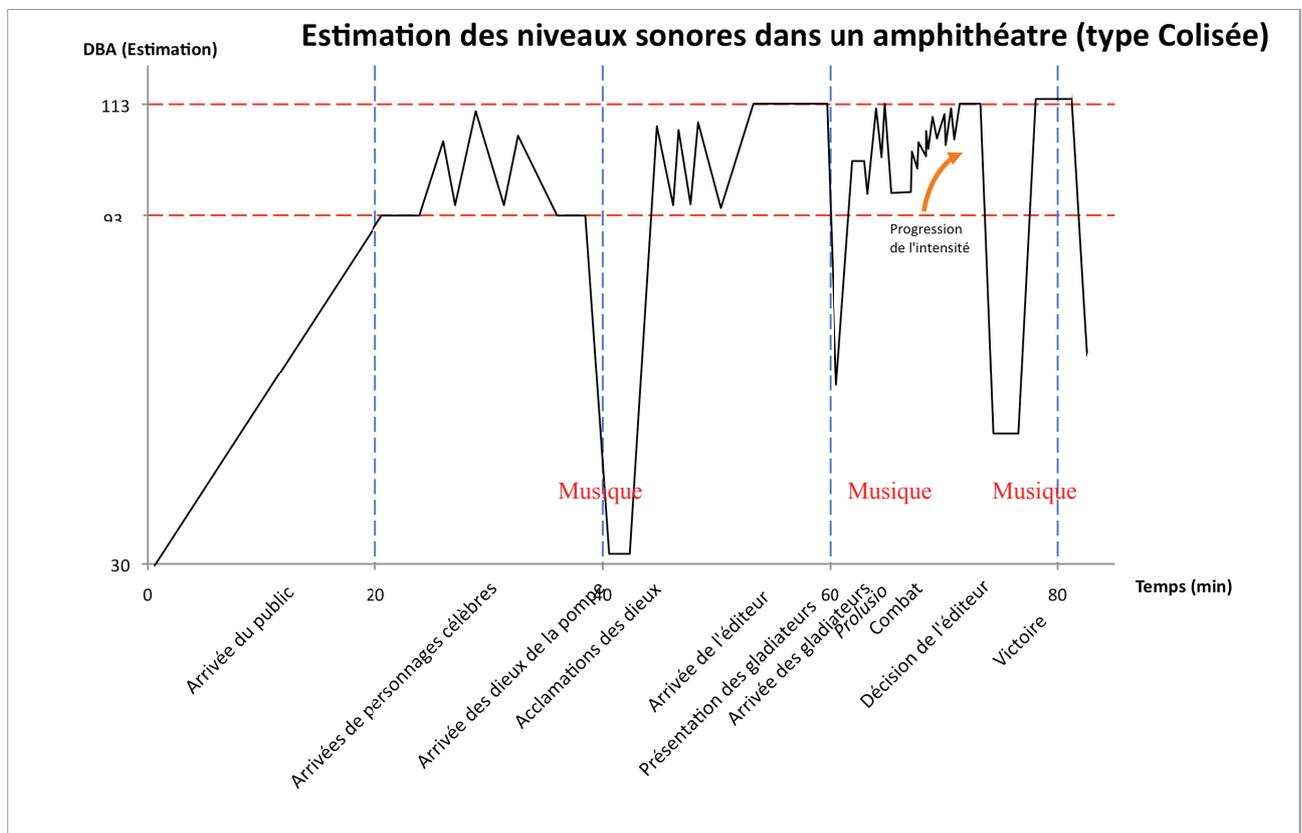


Fig. 3. Graphique notant l'évolution supposée du niveau sonore dans un très grand amphithéâtre à structure creuse.

<sup>345</sup> Ville, 1981, p. 352-429. Junkelmann, 2000, p. 129-169. Teyssier, 2009, p. 290-378. Fagan, 2011, p. 209-226 et 265-272.

La musique est une dimension importante du spectacle. Elle souligne la gravité et le respect dus à l'honneur des dieux pendant la procession et pendant l'instant solennel de la mort du gladiateur, mais aussi l'exaltation de la victoire ou encore le rythme du combat qu'elle participe à façonner. Elle guide les « interprétations of events<sup>346</sup> » et, en addition des autres sons, accentue l'émotion du public. Les chasses ne sont pas en reste. Si l'on en croit Jacques Aymard<sup>347</sup>, les Anciens utilisaient cet art pour capturer des animaux. Ces pratiques se sont très certainement invitées dans l'amphithéâtre. De plus, la mention par Martial d'une *damnatio ad bestias*, durant laquelle le condamné est grimé en Orphée, laisse à penser que cette scène était elle aussi musicale. Orphée devant charmer les bêtes de son chant et de son jeu à la lyre, l'acteur involontaire de cette exécution n'aura pas eu le talent de son illustre prédécesseur<sup>348</sup>.

### C. Voir entendre, sentir, goûter, toucher : synesthésie et création d'unité

La vue et l'ouïe ne sont pas les seuls sens sollicités par le spectacle. Caligula distribue de la viande et du pain dans des paniers lors de jeux<sup>349</sup> ; Domitien fait de même et il donne même un véritable festin pendant un spectacle<sup>350</sup>. Ces collations sont parfois de véritables repas complets, assimilés à des banquets publics. C'est du moins ce que laisse à penser un passage de Suétone qui rappelle qu'« un jour de banquet public, il [Domitien] se sentit flatté alors qu'on criait 'Vive le maître ! Vive la maîtresse' dans l'amphithéâtre<sup>351</sup>. » Il est toutefois possible que le banquet n'ait pas eu lieu dans l'édifice de spectacle et que l'acclamation s'y soit déroulée plus tard. Le goût est donc sollicité - très secondairement, il est vrai, d'après les sources - lors des jeux, et peut favoriser la mise en place d'une ambiance sonore, le prince étant, dans le cas discutable de Domitien, acclamé pour ses

---

<sup>346</sup> Fagan, 2011, p. 227.

<sup>347</sup> Aymard, 1951, p. 70-75.

<sup>348</sup> Martial, *De Spect.*, XXI et XXIIb. Orphée est un personnage important pour les Romains, il est représenté sur plus d'une centaines de mosaïques.

<sup>349</sup> Ces jeux ne se tenaient peut-être pas à l'amphithéâtre, Suétone, *Cal.*, XVIII, 3.

<sup>350</sup> Suétone, *Dom.*, IV, 12.

<sup>351</sup> Suétone, *Dom.*, XIII, 2. Trad. M. Soler. *Adclamari etiam in amphitheatro epuli die libenter audii : « Domino et dominae feliciter ! »* Il est bien sûr possible que le festin ne soit pas tenu dans l'amphithéâtre et que seule l'acclamation soit liée à l'édifice.

largesses. Tout est mis en place pour favoriser le confort des spectateurs. Ils sont nourris et protégés du soleil par le *velum*<sup>352</sup>, comme on peut le lire sur les annonces pompéiennes.

Le sens qui semble le plus mobilisé après la vue et l'ouïe est l'odorat. C'est toujours la volonté de complaire à chaque instant à l'assistance qui prédomine. Il est fort probable, en effet, que la promiscuité dans les gradins et les odeurs corporelles rendaient d'autant plus nécessaire la diffusion de parfums<sup>353</sup>. Il fallait aussi masquer les odeurs de sang et autres émanant de l'arène. Cette pratique, citée pour la première fois par Lucrèce au I<sup>er</sup> s. av. J.-C., prend deux formes<sup>354</sup>. La première, issue du théâtre romain, est appelée *sparsiones*. Le problème est la polysémie du mot qui, dans le contexte des spectacles, peut avoir quatre significations<sup>355</sup>. Sénèque fait allusion à l'utilisation de la crocine lors de projections d'eau, ou de vin, safrané et colorant dans l'arène ou l'*orchestra*<sup>356</sup>. *L'Histoire Auguste* vante, elle, la qualité de spectacles donnés par Hadrien, lors desquels a lieu une dispersion de parfums sur les gradins avant l'installation des spectateurs<sup>357</sup>. Sénèque et Martial décrivent, eux, la pulvérisation d'eau à l'essence de safran sur les spectateurs pour les rafraîchir en été et simplement les parfumer en hiver<sup>358</sup>. Cette eau parfumée, non colorante, doit être similaire à celle qu'on retrouve lors du banquet de Trimalcion<sup>359</sup>. Les convives aspergés de parfum se sentent encore un peu plus à l'amphithéâtre dans ce banquet, véritable parodie des jeux de l'arène. Enfin, le dernier sens qui peut être donné au mot *sparsiones*, dans le contexte des *munera*, est l'envoi de cadeaux, ou de tessères à échanger, dans les gradins<sup>360</sup>. Seul Stace mentionne directement cette pratique ; d'autres auteurs parlent de distributions, mais sans en préciser les modalités<sup>361</sup>.

Autre pratique odoriférante, un vin safrané peut être répandu sur la scène et embaumer l'ensemble d'un théâtre si l'on en croit Apulée<sup>362</sup> : « Enfin, quand tout le théâtre fut embaumé d'une suave odeur, la montagne en bois s'engloutit. » Il devait en être de

<sup>352</sup> Sur le *velum* voir en particulier Ville, 1981, p. 427-428.

<sup>353</sup> Ville, 1981, p. 428-429.

<sup>354</sup> Lucrèce, *De natura rerum*, II, 416.

<sup>355</sup> Fleury, 2008, p. 97-98. Voir aussi pages 106-111, pour le côté technique de la projection au moyen de pompes.

<sup>356</sup> Sénèque, *Contr.*, X, 9. D'autres textes parlent aussi de projections de safran sur l'arène : Martial, *Ep.*, V, 25, 8 et Suétone, *Ner.*, XXXI, 2. Pour le théâtre on connaît cinq mentions : Lucrèce, II, 416 ; Properce, IV, 1, 16 ; Ovide, *A. A.*, I, 103-104 ; Martial, *Ep.*, IX, 38, 5 ; Apulée, *Met.*, X, 34, 2.

<sup>357</sup> *Histoire Auguste, Hadr.*, 19, 5, passage analysé par Fleury, 2008, p. 99.

<sup>358</sup> Sénèque, *Nat.*, II, 9 et Martial, *De Spect.*, III, 8. Cette mention doit être mise en parallèle avec Martial, *Ep.*, IX, 38, 5, au sujet de projections de safran sur la scène du théâtre.

<sup>359</sup> Pétrone, *Satiricon*, LX, 4-6. Voir Fleury, 2008, p. 99 et 103.

<sup>360</sup> Stace, *Silv.*, I, 6, 66.

<sup>361</sup> Suétone, *Cal.*, XVIII, 2 et *Ner.*, XI, 2.

<sup>362</sup> Apulée, *M.*, X, 43, 2, *Iamque tota suave fraglante cavea montem illum ligneum terrae uorago decepit.* Trad. Ph. Fleury, 2008, p. 101.

même de l'amphithéâtre. Ce parfum est d'ailleurs aussi visuel, puisqu'il confère au cadre une couleur orangée. Il fait partie des éléments appréciés des jeux si l'on en croit les inscriptions pompéiennes qui précisent souvent leur présence et celle du *velum*<sup>363</sup>. La seconde forme que prend la pratique de parfumer les amphithéâtres est le recours aux fumées odorantes. Cassius Dion, lorsqu'il compare le mont Vésuve à un amphithéâtre, précise que l'arène, qu'il nomme *kuklos*, « émet de la fumée le jour et des flammes la nuit, au point qu'on dirait qu'y brûlent des parfums nombreux et variés<sup>364</sup>. » C'est précisément l'usage, brûle-parfum, que devaient avoir les cinq trépieds de marbre du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. retrouvés dans les sous-sols du Colisée en 1810, prouvant ainsi que la pratique perdue dans le temps<sup>365</sup>.

Ce même texte de Cassius Dion poursuit la comparaison et ajoute l'élément sonore à la vue et à l'odorat, quand il suggère, dans un registre épique, que la montagne « résonne et crie. » C'est dans la correspondance des sens que le spectacle de l'amphithéâtre revêt sa pleine mesure. Si Tertullien confirme que les jeux sont un plaisir de la vue et de l'ouïe<sup>366</sup>, il faudrait y ajouter les autres sensations qui enrichissent l'expérience sensible du spectateur. En se mêlant, elles provoquent des réactions fortes et donnent corps à l'unité de la cité<sup>367</sup>. Le meilleur exemple est mis en scène par Augustin, quand il raconte ce qu'a vécu son ami Alypius à Rome :

Nourri par ses parents dans l'enchantement des voies du siècle, loin de les délaisser, il m'avait précédé à Rome pour y apprendre le droit ; et là, il fut pris d'une étrange passion pour les combats de gladiateurs, et de la façon la plus étrange. Il avait pour ces spectacles autant d'aversion que d'horreur, quand un jour, quelques condisciples de ses amis, au sortir de table, le rencontrent, et malgré l'obstination de ses refus et de sa résistance, l'entraînent à l'amphithéâtre avec une violence amicale, au moment de ces cruels et funestes jeux. En vain il s'écriait : 'Vous pouvez entraîner mon corps et le placer près de vous, mais pourrez-vous ouvrir à ces spectacles mon âme et mes yeux ?

---

<sup>363</sup> Voir *Glad. Par.* L'inscription *CIL*, IV 7989 a-c mentionne des *sparsiones* en fin février. Ce n'est donc pas que le rafraîchissement qui importe, mais surtout le parfum, comme le signalent Ville, 1981, p. 429 et Fleury, 2008, p. 106.

<sup>364</sup> Cassius Dion, LXVI, 21, 3 (Jean Xiphilin, 213), και ἀναδίδωσι τῆς μὲν ἡμέρας καπνὸν τῆς δὲ νυκτὸς φλόγα, ὥστε δόξαι πολλὰ ἐν αὐτῷ καὶ παντοδαπὰ θυμιάσθαι θυμιάματα. Trad. E. Foulon.

<sup>365</sup> Pour une synthèse sur ces objets, voir Legrottaglie, 2008, p. 187, n° 53. Leur localisation dans l'arène n'est pas connue : ils pouvaient aussi bien se situer le long du mur du podium, sur le mur du podium ou le long des précincts.

<sup>366</sup> Tertullien, *Spect.*, I, 1.

<sup>367</sup> On peut voir cette dynamique également au théâtre chez Cicéron, *De haruspicum responsis*, XI, 22-23, Lentulus s'impose par sa stature, son regard et sa voix auprès du peuple.

J'y serai absent, et je triompherai et d'eux et de vous.' Il eut beau dire, ils l'emmenèrent avec eux, curieux peut-être d'éprouver s'il pourrait tenir sa promesse. Ils arrivent, prennent place où ils peuvent ; tout respirait l'ardeur et la volupté du sang. Mais lui, fermant la porte de ses yeux, défend à son âme de descendre dans cette arène barbare ; heureux s'il eût encore condamné ses oreilles ! car, à un incident du combat, un grand cri s'étant élevé de toutes parts, il est violemment ému, cède à la curiosité, et se croyant peut-être assez en garde pour braver, et vaincre même après avoir vu, il ouvre les yeux. Alors son âme est plus grièvement blessée que le malheureux même qu'il a cherché d'un ardent regard, il tombe plus misérable que celui dont la chute a soulevé cette clameur : entré par son oreille, ce cri a ouvert ses yeux pour livrer passage au coup qui frappe et renverse un cœur plus téméraire que fort, d'autant plus faible qu'il plaçait sa confiance en lui-même au lieu de vous. À peine a-t-il vu ce sang, il y boit du regard la cruauté. Dès lors il ne détourne plus l'œil; il l'arrête avec complaisance ; il se désaltère à la coupe des furies, et sans le savoir, il fait ses délices de ces luttes féroces ; il s'enivre des parfums du carnage. Ce n'était plus ce même homme qui venait d'arriver, c'était l'un des habitués de cette foule barbare ; c'était le véritable compagnon de ses condisciples. Que dirai-je encore? il devint spectateur, applaudisseur, furieux enthousiaste, il remporta de ce lieu une effrayante impatience d'y revenir. Ardent, autant et plus que ceux qui l'avaient entraîné, il entraînait les autres<sup>368</sup>.

Au début farouchement opposé aux jeux, Alypius, qui pèche alors par orgueil, pense pouvoir résister seul à la tentation du plaisir des combats. Pourtant, les bruits de lutte et surtout les cris des gradins, lors d'un incident de jeu, engagent le jeune homme à ouvrir

---

<sup>368</sup> Augustin, *Conf.*, VI, 8, 13. *Non sane relinquens incantatem sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret, et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus pervium esset, recusantem vehementer et resisitentem, familiari violentia duxerunt in amphitheatrum crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in locum illum trahitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. quibus auditis illi nihilo setius eum adduxerunt secum, id ipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. quo ubi ventum est et sedibus quibus potuerunt locati sunt, fervebant omnia inmanissimis voluptatibus. ille clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet. atque utinam et aures opturasset! nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer cum pulsasset, curiositate victus, et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam visum et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam visum contemnere et vincere, aperuit, et percussus est graviore vulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius quam ille, quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus, et eo infirmior, quo de se praesumpserat, qui debuit de te. ut enim vidit illum sanguinem, inmanitatem simul ebibit; et non se avertit, sed fixit aspectum, et hauriebat furias at nesciebat, et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. et non erat iam ille, qui venerat, sed unus de turba, ad quam venerat, et verus eorum socius, a quibus adductus erat. quid plura? spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam, qua stimularetur redire, non tantum cum illis, a quibus abstractus est, sed etiam prae illis et alios trahens.* Trad. M. Soler, d'après J. Moreau.

les yeux et ce seul regard suffit à lui faire aimer l'arène, à jouir de chacun de ces plaisirs avec tous ses sens et enfin à ne faire qu'un avec l'ensemble de la cité représentée en bon ordre dans la *cavea*. Augustin reprend ici les principes de la contemplation aristotélicienne qui oppose le regard comme jouissance, et le regard comme quête du désir de savoir. Cela rejoint la question de la pulsion scopique freudienne. La jouissance égocentrée du regard, propre au sujet, est réintégrée dans le collectif par l'effet de la clameur. Ce processus, que l'auteur présente comme une étrangeté au début du passage, prend alors tout son sens et révèle sa troublante efficacité. Le spectateur voit son attention sollicitée au maximum par une image du monde, miroir de sa propre capacité à dominer toute chose, en tout temps<sup>369</sup>. Tous ces éléments projettent les Romains dans l'émotion, en privilégiant les sens ; les ordonnateurs du spectacle donnent corps au sentiment d'unité du peuple, sans avoir besoin de la penser. Quand « l'appareil psychique d'un individu ou d'un groupe renonce, débordé, à accomplir sa tâche de représentation et de pensée, il risque de virer en appareil de croyance<sup>370</sup>. »

Les spectacles de l'arène reconstituent un univers, des paysages, des lieux, des moments de l'histoire du monde. Le spectateur, lui-même acteur de spectacles dans les gradins, est plongé dans cet environnement imaginaire, cette recomposition artificielle d'une réalité idéalisée : images du monde tel qu'il devrait être, tel qu'il a pu être et tel qu'il aurait été d'après les mythes. L'immersion totale du groupe qu'est le public se fait par la correspondance des sens, tous sollicités pour faire oublier le quotidien et offrir au regard la représentation d'un monde idéalisé. Au sein de ce microcosme rendu sensible, chaque individu trouve ce qu'il est venu chercher dans l'amphithéâtre. Certains soutiennent tel gladiateur ou tel autre, d'autres sont choqués par le spectacle, parfois ce dernier outrepassé les limites. Un seul cas est véritablement identifié où les spectateurs éprouvent, semble-t-il en commun, du dégoût ; il s'agit de l'agonie des éléphants lors des jeux donnés par Pompée. La violence est alors insupportable, car injuste et excessive<sup>371</sup>. Ces réactions collectives sont parfois utilisées comme réquisitoire contre les tyrans. Tacite, par exemple, impute particulièrement à Néron ce genre de dérèglements lors des jeux<sup>372</sup>. Tout ceci correspond à des choix affectifs. La multiplication des sollicitations sensorielles crée une

---

<sup>369</sup> Voir en particulier Clavel-Lévêque, 1984, p. 189-208.

<sup>370</sup> Pontalis, 1988, p. 146.

<sup>371</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 3 ; Cassius Dion, XXXIX, 39, 1 ; Cicéron, *Fam.*, VII, 1, 3.

<sup>372</sup> Un récit comme celui de Tacite, *A.*, XV, 44, 4-5 est un réquisitoire contre Néron, plus que le récit d'une véritable expérience de groupe. Voir Fagan, 2011, p. 251.

synergie où tous ont leur place. Des choses doivent sans doute nous échapper, notamment des logiques de microgroupes, en fonction de l'emplacement géographique et hiérarchique dans l'amphithéâtre, et surtout l'expérience profonde de chacun lors des jeux qui peut, en grande partie, rester individuelle, malgré la pression du groupe.

## Conclusion

La sociabilité à l'intérieur de la cité se manifeste à l'amphithéâtre, mais, contrairement au cirque, où la *Lex Roscia Theatralis* ne s'applique pas<sup>373</sup>, l'édifice expose une image du monde dans toute son ampleur. Les différentes composantes de la cité - les femmes, les esclaves, les libres, les citoyens et les élites -, mais aussi les groupes sociaux - les collègues de prêtres, de marchands ou de quartier - communiquent entre eux et cette variété sociale est unie par des émotions comparables, suscitées par le spectacle, son environnement sonore, visuel et olfactif<sup>374</sup>. Les notables des premiers rangs sont visibles par tous et, comme l'éditeur, offerts au jugement de tous. Chacun joue un rôle et est organisateur, d'une manière ou d'une autre, du destin accéléré qui se joue dans l'arène. C'est ainsi que l'on peut interpréter la personnification de l'amphithéâtre à laquelle se livre l'auteur du *Satyricon* : *carnarium in medio ut amphitheater videat*<sup>375</sup>. L'amphithéâtre a une cohérence propre en tant que représentation ordonnée, voire idéalisée, de la cité dans son ensemble. Cette image unitaire est construite et offerte par les élites pour le peuple. En stimulant les sens et les sentiments du *populus* dans son acception la plus large - citoyens et non citoyens -, le spectacle doit créer le consensus : un ordre social qui, en accord avec l'ordre divin, domine toutes choses.

Ce monde se définit par rapport à ce qui lui est extérieur. Les spectateurs voient le combattant de l'arène supporter un destin implacable auquel il fait front<sup>376</sup>. En cela, il est bien représentatif d'un type de héros tragique tel Œdipe. Il en a les traits caractéristiques, c'est à dire « une image double et ambiguë du héros combattant de l'extrême et du paria mis au ban de la société : l'*infamis*<sup>377</sup>. » Son destin est inéluctable : il meurt ou il perd sa stature de héros en demandant la grâce. En définitive, les spectateurs, regardant

---

<sup>373</sup> Ovide, *Amores*, III, 2, 1-14 : le cirque sert avant tout au poète de prétexte aux amours, l'ensemble du peuple, y compris les femmes, étant mêlé.

<sup>374</sup> Fagan, 2011, p. 144-145.

<sup>375</sup> Pétrone, *Satyricon*, XLV.

<sup>376</sup> Sablayrolles, 1998, p. 343-351.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 350.

s'accomplir ce destin du haut des gradins, se trouvent alors dans la position des dieux de l'*Illiade* intervenant dans les combats. De cette manière, le peuple de la *cavea* se berce d'illusions. En maîtrisant le tragique de la mort, il imagine détenir un pouvoir souverain supérieur. Cela renforce les sentiments qu'il éprouve à la contemplation de son déroulement. En mettant en scène, dans la Ville où le port des armes est prohibé, animaux et marginaux, les marges du monde deviennent, l'espace d'un instant, son centre. Cet univers dans lequel évoluent les Romains tente d'intégrer ce qui devrait être étranger à son univers tout en apaisant la peur qu'ils ressentent vis-à-vis de ce qui est autre. En revanche, en ce qui concerne la mise en scène qui donne accès aux mythes, c'est là la représentation de la base de la culture et de l'organisation du monde dans un ordre social identifié. L'intégration du spectacle à la cité est ici totale. Les deux aspects se répondent et créent un espace cohérent d'expression d'une culture.

Ce type de jeu évolue fortement à l'époque du principat afin de répondre aux nouveaux besoins de la propagande impériale et notamment au développement d'une vision cosmogonique du monde. À la suite des travaux sur le cirque de Emily B. Lyle, John H. Humphrey et plus récemment de Alessandro Barchiesi<sup>378</sup>, qui définissent le cirque comme un microcosme, image du cosmos, nous proposons d'étendre cette analyse à l'amphithéâtre qui correspond plus à une vision universelle. En effet, la cité est représentée dans l'amphithéâtre, dans toutes ses composantes hiérarchisées, à côté des divinités apportées lors de la *pompa*. L'empereur ou le représentant local de celui-ci est également présent. Ainsi, ce sont tous les éléments constitutifs de la société d'une cité sous domination romaine qui sont représentés et exploités par une idéologie impériale qui se met en place déjà à la fin de la République et dont les Césars usent.

---

<sup>378</sup> Lyle, 1984, p. 827-857 ; Humphrey, 1986, en particulier les chapitres sur le *circus maximus*, p. 56-294 ; Barchiesi, 2008, p. 521-537.



## Chapitre II

### Les dieux dans la décoration des édifices

*Pluribus enim et esperioribus nominibus  
amphitheatrum consecratur quam Capitolium :  
omnium daemonum templum est.*<sup>1</sup>

Tertullien, *De Spect.*, XII, 7.

Le spectateur des jeux est exposé à un faisceau dense et complexe d'informations suscitant l'émotion. Il est également acteur des rapports sociaux qui s'expriment dans les gradins. Dans ce contexte, son sentiment religieux est sollicité par les nombreuses images de dieux ornant les monuments de spectacle qui provoquent la réaction de Tertullien. Les éléments liés à la religion romaine, que l'ensemble de la cité voit lors des jeux, font l'objet des deux prochains chapitres. Le premier explore les éléments pérennes des édifices, de leurs façades et de leurs gradins, le second les décors de l'arène, en particulier leurs éléments temporaires. L'objectif de ces deux études est de définir, à partir des remarques faites précédemment, les possibles sentiments et pensées qui occupent le spectateur face aux figures divines de l'amphithéâtre et leur évolution selon les contextes.

La riche ornementation des amphithéâtres met en valeur les représentations divines. Les plus anciens éléments de décoration figurée connus dans un tel édifice remontent à la

---

<sup>1</sup> « Car l'amphithéâtre est consacré à des êtres plus nombreux et plus terribles que le Capitole : c'est le temple de tous les démons. » Trad. M. Turcan.

fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. à Lucera<sup>2</sup>. Les Romains continuent ensuite à entretenir, remodeler, remplacer stucs, fresques, bas-reliefs et statues jusqu'au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., période de l'abandon progressif des *munera* et donc de la réaffectation des édifices à d'autres usages. Les documents à disposition sont nombreux. Dans son catalogue, qui répertorie toutes les traces d'ornements dans les amphithéâtres, Giusepina Legrottaglie propose six cent vingt-trois entrées<sup>3</sup>, dont cinq cent quarante-trois dans l'aire géographique concernée par la présente étude. Au sein de ce corpus, les images monumentales de dieux et déesses, statues et grands bas-reliefs, sont, elles, essentiellement réalisées entre le I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>4</sup>. Cent six figures divines, parfois plusieurs sur un même document, font principalement intervenir quinze divinités<sup>5</sup>. Dans cette liste de quinze, l'auteur ne compte pas les *unica* ou les dieux présents moins de trois fois dans son corpus. En tout, plus de cinquante personnalités divines et personnages mythologiques interviennent, sans compter le bestiaire fantastique.

L'analyse porte ici sur la décoration monumentale des amphithéâtres. Celle qui est visible de tous, que ce soit sur la façade, dans la *cavea* ou dans les principaux couloirs d'accès et de circulation. Les autels, inscriptions et statuettes votifs ainsi que tout élément de parement des *sacella* seront abordés dans le chapitre concernant les rites tenus dans les édifices de spectacle. Ce sont ainsi treize inscriptions, quarante-trois statues, autant de bas-reliefs et trois groupes de stucs et de fresques qui composent le présent corpus. À la lecture de ces sources, plusieurs questions émergent : quels dieux sont présents ? À quels endroits des amphithéâtres les retrouve-t-on ? Dans ces espaces, quel est leur impact sur le spectateur ? Dans ces contextes, ces images sont-elles culturelles, de simples ornements ou bien un décor qui touche le sentiment religieux des Romains ?

L'étude de cette documentation se heurte à quatre types d'écueils. Le premier est la présence, lors des fouilles d'amphithéâtres, d'éléments qui lui sont extérieurs, déposés là pendant les phases, généralement longues, d'abandon. Il devient parfois difficile, faute de données de terrain fiables, de pouvoir affirmer avec certitude qu'un fragment de statue, trouvé dans une fosse ou dans une couche de comblement est, ou n'est pas, une partie de la décoration de l'édifice. Le deuxième problème, qui appelle la nuance, est la question de l'emplacement précis dans le monument des statues ou bas-reliefs découverts. Cela rejoint, de fait, la précédente incertitude concernant les contextes. La grande majorité des

---

<sup>2</sup> Legrottaglie, 2008, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 175-306, certaines entrées regroupent plusieurs documents ou fragments.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 130-133.

documents, anciennement découverts, nous sont parvenus sans traces des phases stratigraphiques d'où ils provenaient, ce qui limite considérablement les interprétations. Les indications chronologiques et les précisions sur l'endroit exact d'où provient l'objet sont souvent très imprécises<sup>6</sup>. Troisièmement, l'identification problématique des fragments de statues, ou bas-reliefs, et la mauvaise conservation des stucs et des fresques rendent ardue l'identification des figures et peut mener à des contre-sens<sup>7</sup>. Enfin, les hasards de la conservation font que la documentation de certains édifices est sur-représentée. Les amphithéâtres de Capua et de Rome ont apporté les plus riches contributions à l'élaboration du corpus de l'iconographie amphithéâtrale, en particulier en ce qui concerne les images divines dans la décoration pour les époques post-flaviennes essentiellement. Les amphithéâtres qui présentent une iconographie ancienne, d'époque augustéenne en particulier, présentent une décoration moins variée, avec des motifs floraux ou végétaux et des représentations guerrières : trophées, frises d'armes, couronnes ou amazonomachies<sup>8</sup>.

Chaque document doit donc être étudié en prenant en compte des éléments connus du contexte et en étant bien conscient des limites de ce dernier. Il est difficile de proposer un traitement en série des données connaissant la prédominance écrasante de deux amphithéâtres sur près de quatre cents. Cela enclencherait un effet de distorsion qui dissimulerait les spécificités locales. Le matériel est trop peu abondant pour définir la norme, ou plutôt les habitudes, présidant aux choix iconographiques opérés. Il devient, de ce fait, délicat de dégager des tendances générales. D'autant plus qu'une analyse attentive

---

<sup>6</sup> Certaines monographies récentes permettent tout de même de mieux comprendre les techniques de fouilles et les résultats qui en ressortent concernant la décoration des édifices : Hufschmid, 2009. Les fouilles actuelles les plus complètes ayant fait l'objet d'une publication ont été menées à Zolfeld et Londres : Jernej et Gugl, 2004, et Bateman, 1996 et 2011.

<sup>7</sup> Par exemple, Legrottaglie, 2008, n° 502, décrit une sculpture de Victoire de marbre blanc de Saint Bât retrouvée durant les fouilles de 1983-1986 dans le secteur de l'entrée sud de l'amphithéâtre de Toulouse avec des fragments de corniche, recomposée partiellement à partir de nombreux blocs de petit module, conservée au musée Saint Raymond de Toulouse, inv. 3124, 3064, 3071, A86 1015, 3073, 3127, A86 1025 (objets en cours de réinventaire). Elle se fonde sur une brève indication du fouilleur, dans Pailler, 2002, p. 243, et Cazes, 1987, p. 47 et 57. Après un inventaire des fragments que nous avons pu mener dans les réserves du musée, il paraît plus probable qu'ils appartiennent à de petits chapiteaux engagés de simple facture, ou encore à un *pulvinus* d'un monument, qu'à des éléments d'une Victoire ailée. Certains de ces blocs semblent, en effet, présenter une face arrière lisse, peu compatible avec une ronde-bosse. De plus ce qui avait été vu comme des plumes des ailes de la Victoire ressemble plus à des feuilles. Enfin, l'ensemble n'est pas d'une grande qualité et aucun autre type de fragments de sculpture, comme des morceaux de corps, n'ont été retrouvés. Par ailleurs, la découverte dans des remblais tardifs à l'extérieur de l'amphithéâtre ne permet pas de relier avec certitude ces éléments avec le bâtiment de spectacle (Merci à C. Rico et A. Badie pour les compléments d'information et à E. Ugaglia pour l'autorisation d'accès aux réserves).

<sup>8</sup> Un exemple intéressant, Legrottaglie, 2008, p. 222-223, en est donné par le site de Nola. Ici encore, la documentation est déséquilibrée. Seul cet exemple présente un programme iconographique, daté d'avant notre ère, suffisamment complet pour être analysé, voir Capaldi, 2004-2005, p. 439-468. L'auteur y voit une célébration du prince et d'Agrippa. Les autres amphithéâtres d'époque augustéenne ne donnent que de rares éléments de leurs premières parures monumentales, à Lucera, Lecce, Venosa, Verona et Luni, voir Legrottaglie, 2008, p. 32-33.

de la documentation a tendance à révéler la multiplicité des solutions techniques et de l'éventail important des motifs choisis<sup>9</sup>.

## **I. La façade : un reflet de l'édifice tourné vers l'extérieur**

Le premier espace visible de l'amphithéâtre depuis l'extérieur est sa façade, dont la hauteur assure l'ostentation, et l'aire dallée (*platea*) qui l'entoure parfois. Si ces dernières prennent une allure fort austère dans les édifices les plus anciens, à l'instar de celui de Pompéi daté des années 75 av. J.-C.<sup>10</sup>, dès le I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. des décors monumentaux apparaissent, à Lucera pour le cas le plus ancien, avant tout au niveau des portes des principaux accès<sup>11</sup>. Dans les périodes suivantes, cet élément architectural est doté d'une parure à forte charge symbolique où dieux et déesses occupent une place de choix.

### **A. L'amphithéâtre, un monument visible à l'image de la cité**

#### **1. Les constructions des monuments de spectacle dans le temps et l'espace**

La construction d'un amphithéâtre ne peut pas être un acte anodin dans les villes romaines. Un tel édifice modifie très fortement l'image de la ville et infléchit son organisation générale. Les élites fournissent les fonds nécessaires, seul le cas de Mesarfelta montre l'implication directe des empereurs<sup>12</sup>. La chronologie de l'implantation de ces monuments varie sensiblement selon les régions. À partir des informations réunies dans le corpus sur les amphithéâtres de l'Occident romain et sur les données fournies par Jean-Claude Golvin sur les provinces orientales, nous pouvons proposer le tableau de répartition géographique et chronologique suivant<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Legrottaglie, 2008, p. 31.

<sup>10</sup> Il est le plus ancien édifice attesté archéologiquement, même si des amphithéâtres légèrement antérieurs ont pu être construits à Capoue et Cumes ; voir Golvin, 1988, p. 44-45, Tosi, 2003, p. 130-132, 138-139 et 162-164, et Bomgardner, 2000, p. 59. La façade austère de l'amphithéâtre de Pompéi est encore visible aujourd'hui, on la voit reproduite de manière simplifiée dans la fresque de la « rixe de l'amphithéâtre », voir annexes, planche III, n° 333, et, récemment, Huet, 2004, p. 100-101.

<sup>11</sup> Tosi, 2003, p. 211-213 et Legrottaglie, 2008, p. 31-32.

<sup>12</sup> *CIL*, VIII 2488.

<sup>13</sup> Tome II, p. 12- 40 : Tableau et cartes de répartition.

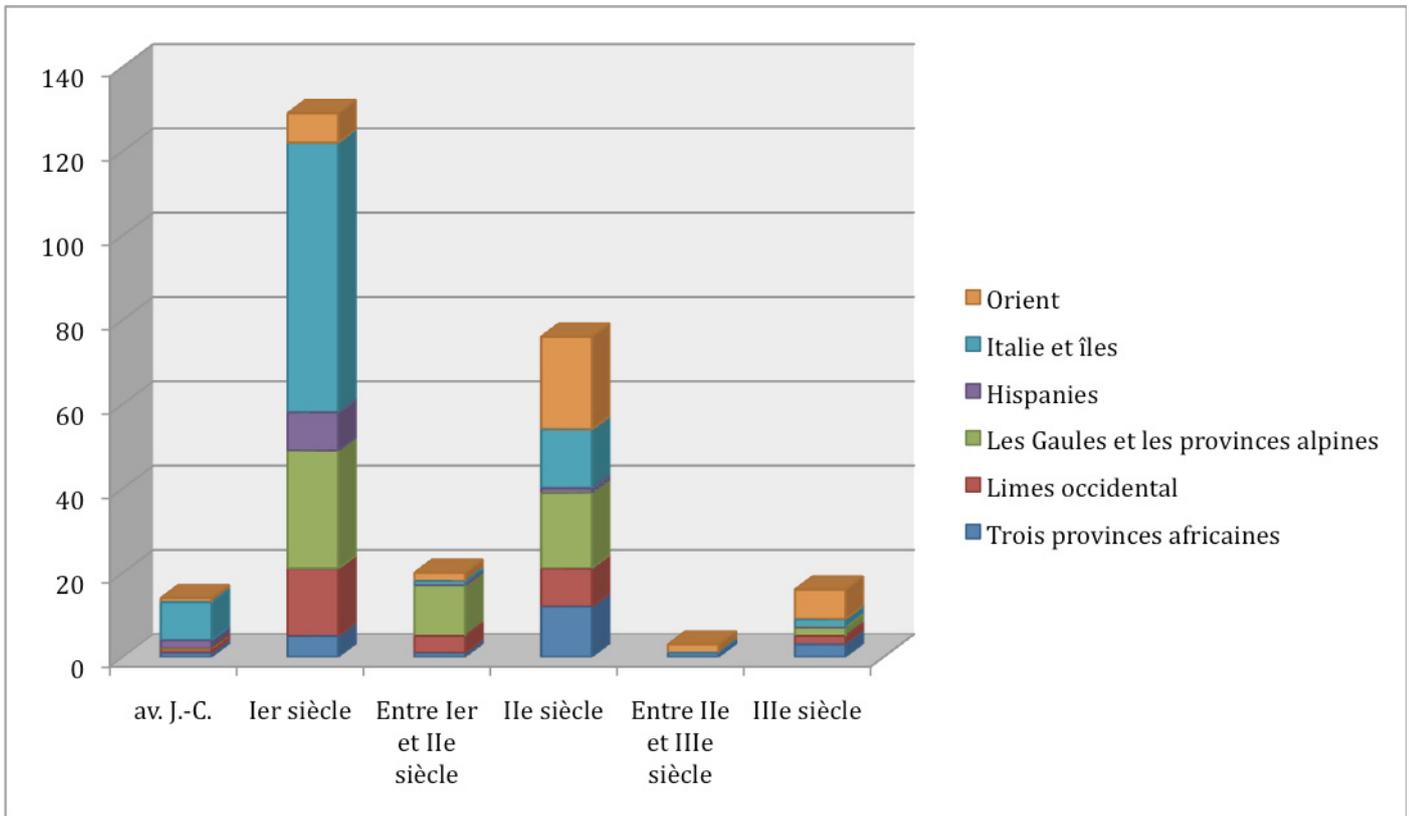


Fig. 4. Chronologie des constructions d'amphithéâtres dans le monde romain (à partir de deux cent cinquante-huit édifices datés)

En Italie, plus du tiers des arènes connues en pierre sont déjà en activité sous le règne de Néron, l'amphithéâtre est devenu un monument incontournable, alors qu'il restait encore très secondaire sous Auguste à en croire Vitruve qui ne le mentionne qu'une fois<sup>14</sup>. Cette proportion se rapproche du cinquième dans les provinces occidentales puisque le moment de ces grands travaux est plus tardif, aux époques flavienne et antonine. Ces estimations sont bien sûr limitées par le peu de datations archéologiques précises et fiables à la disposition du chercheur. Quoi qu'il en soit, près des trois quarts des amphithéâtres sont construits aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., alors que leur existence en tant que monument de spectacle, leur construction et leur entretien, s'étend de la fin du II<sup>e</sup> ou début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. à 487 ap. J.-C. pour la dernière restauration du Colisée.

Le tableau général du corpus, appuyé par les cartes de répartition et le graphique ci-dessus, permet de résumer les tendances de leur répartition à partir de deux cent cinquante-huit amphithéâtres pour lesquels des hypothèses étayées de datations ont été proposées. Ils

<sup>14</sup> Gros, 1994a, p. 19.

se distribuent comme suit : 5,5% av. J.-C. ; 50% au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. ; 7,75% entre la fin du I<sup>er</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ; 29,5% au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ; environ 1% entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et près de 6% tardifs. En Gaule, il n'existe pas d'amphithéâtre avant 14 av. J.-C. ; pour le reste, presque la moitié est édifiée au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. ; 17% entre la fin du I<sup>er</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ; 30,5% au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et moins du vingtième au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Le schéma est sensiblement le même dans l'ensemble de l'Empire, avec des variantes. La Narbonnaise présente des particularités. En effet, elle ne compte pas d'amphithéâtre au-delà du début du règne de Trajan, et la Lyonnaise, voit, elle, plus de constructions au II<sup>e</sup> s. qu'au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Dans les autres provinces, la situation est similaire, toutefois quelques divergences notables apparaissent. Par exemple, dans les Hispanies, les constructions sont prédominantes au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et dans les provinces africaines ce sont celles du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ; l'Afrique Proconsulaire détient le record provincial de la construction d'amphithéâtres aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ces tendances régionales sont dues aux contextes financiers et culturels locaux. La Narbonnaise et les provinces ibériques, anciennement conquises, se dotent d'édifices au début de l'Empire. Les Gaules, provinces riches dans les deux premiers siècles de l'empire, ont les moyens de se doter de nombreux monuments, mais elles sont ensuite touchées par les crises du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. L'Afrique Proconsulaire est, elle, florissante aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>15</sup> Les provinces ne sont pas égales dans la répartition des édifices. Italie, Gaules et Proconsulaire réunissent à elles seules près des trois quarts des amphithéâtres de l'ensemble de l'empire. Si l'on se fonde sur les estimations moyennes du nombre de places dans un édifice de ce type, telles qu'elles sont reproduites dans le tableau de synthèse du tome II, les peuples gaulois disposaient de neuf cent mille à un million de places. Ce qui est un nombre important : cinq à six fois plus que dans la péninsule ibérique, trois à quatre fois plus qu'en Afrique et seulement deux cent mille à six cent mille de moins que dans les régions italiennes, Rome comprise. Ces chiffres sont donnés à titre indicatif, les estimations du nombre de places variant du simple au double selon la méthode de calcul du fouilleur et l'état des vestiges. Le calcul est ici établi avec une contenance moyenne de dix-huit mille personnes pour les grands amphithéâtres et de huit mille pour les plus humbles et les édifices de type gallo-romain.

Cependant, ces chiffres doivent être nuancés par l'existence d'édifices non découverts, non datés et de monuments de bois plus difficilement détectables comme celui

---

<sup>15</sup> L'étude des raisons des différences locales d'équipement en amphithéâtre est abordée *infra*, pages suivantes.

probablement découvert à Inveresk<sup>16</sup>. De plus, n'oublions pas que l'amphithéâtre, bien que parfaitement adapté au spectacle, n'est pas une condition *sine qua non* de sa tenue. Chasses ou combats pouvaient se tenir dans d'autres structures dont la plupart sont perdues, parce que provisoires.

## **2. L'implantation des amphithéâtres dans l'espace urbain**

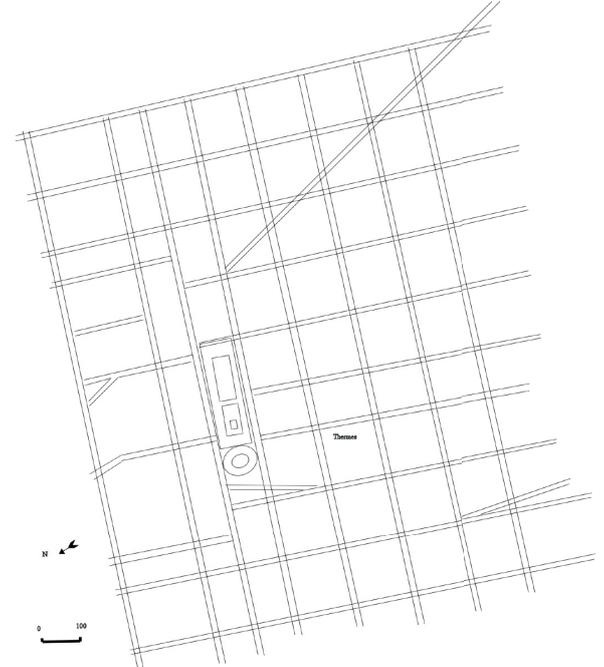
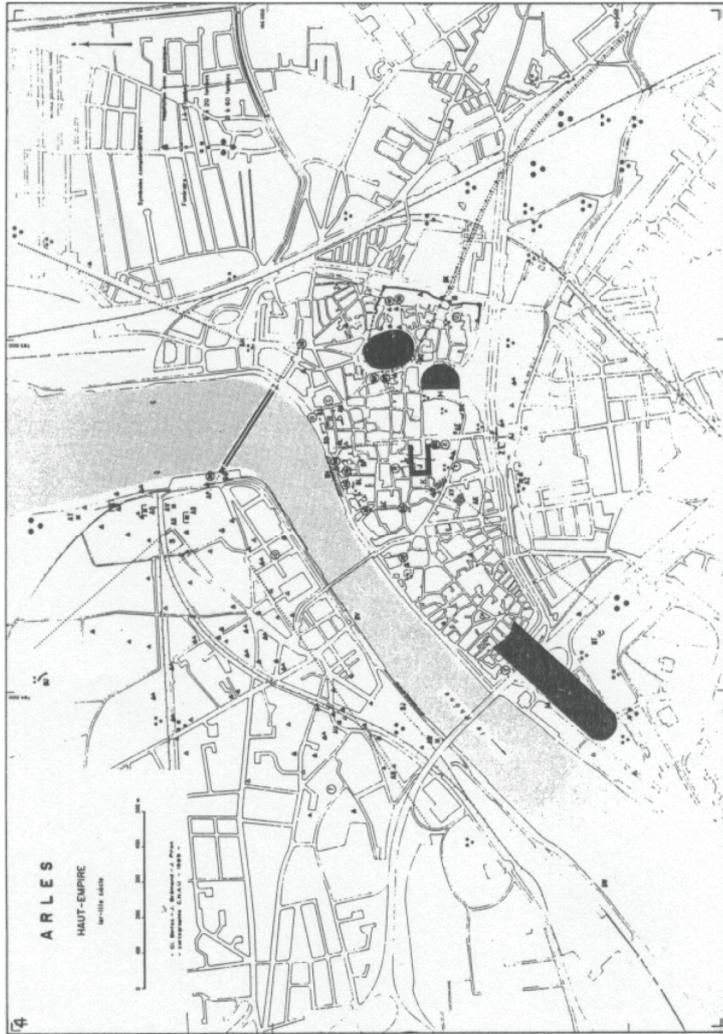
L'amphithéâtre est, sous l'empire, partie intégrante du paysage urbain<sup>17</sup>, en particulier dans les agglomérations principales des cités (*capita civitatis*), mais aussi dans des villes secondaires. Malheureusement, le contexte précis de plus du tiers d'entre eux est mal identifié. Les données connues permettent tout de même de poser quelques hypothèses en ce qui concerne les principales tendances pour l'implantation des édifices dans les villes de l'empire. Excepté dans les régions frontalières où les amphithéâtres militaires suivent des logiques propres d'installation en dehors des camps, ces monuments de spectacle se trouvent pour moitié en périphérie urbaine, intégrés à la trame viaire. Un peu plus du quart est construit dans les villes<sup>18</sup>. Les autres prennent place en dehors du tissu urbain, à l'extérieur du rempart, quand il y en a un. Ces tendances sont valables pour tout l'Occident romain.

---

<sup>16</sup> Neighbour, 2007, p. 125-140, interprété comme un édifice de type gallo-romain.

<sup>17</sup> La notion de paysage est utilisée ici dans son sens moderne, son application aux *realia* antiques a été remise en question faute de termes équivalents chez les Anciens, voir Royo et Gruet, 2008, p. 377, n. 3.

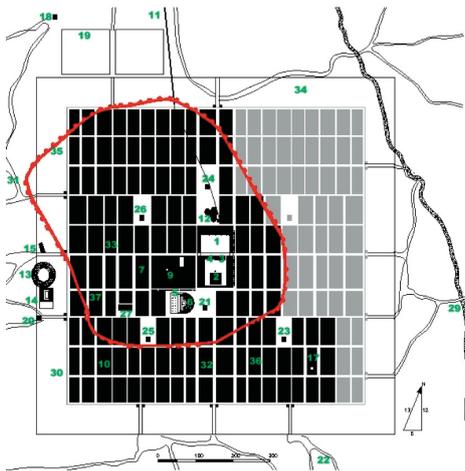
<sup>18</sup> Certains cas particuliers existent, notamment Amiens où l'amphithéâtre est accolé au forum, voir *infra*.



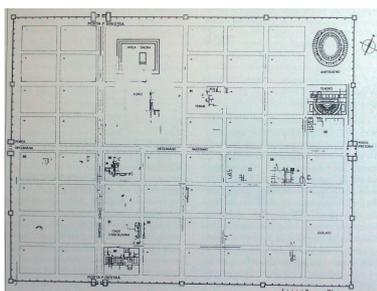
↑ Fig. 5 b. Plan de Samarobriua Ambianorum d'après R. Bedon (*et al.*). Exemple d'un amphithéâtre en plein centre urbain.

← Fig. 5 a. Plan d'Arelate de C. Sinte. Exemple d'un amphithéâtre situé à l'extrémité d'un axe important.

↓ Fig. 5 d. Plan d'Augustodunum d'après P. Chardon. Exemple de la création d'un quartier des spectacles dans l'enceinte.



← Fig. 5 c. Plan de Lucus Augusti C. Sánchez-Montaña. Exemple d'un quartier de spectacles et de culte en dehors de l'enceinte.



← Fig. 5 d'. Plan d'Aoste R. Mollo Mezzena. Exemple de la construction d'un quartier des spectacles conçu dès le départ dans la trame urbaine.

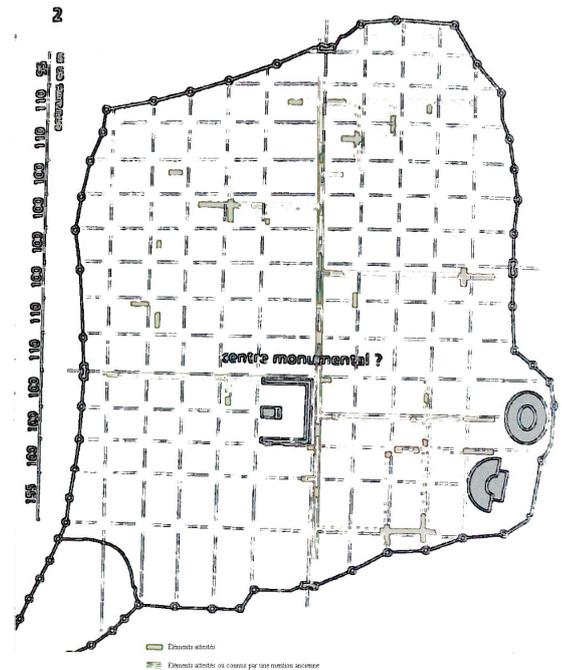


Fig. 5. a à d'. Différents choix d'implantation des amphithéâtres dans les villes romaines, les exemples d'Arelate, Samarobriua Ambianorum, Lucus Augusti, Augustodum et Augusta Praetoria Salassorum.

Le bâtiment s'intègre le plus souvent dans le carroyage urbain, dans une *insula* à l'extrémité d'un axe principal. Il est également amené à faire partie des systèmes défensifs de l'antiquité tardive et du haut Moyen-Âge<sup>19</sup>. Les édifices qui se situent effectivement à l'extérieur de l'agglomération le sont pour des raisons topographiques, mis à part les cas particuliers de Tolosa, Lugdunum, Lepcis Magna, Sabratha, Noviomagus Regnensium ou encore Caleva Atrebatum, qui répondent à d'autres logiques d'aménagement urbain<sup>20</sup>. C'est le cas d'Argentomagus, Mediolanum Santonum, Abellinum ou Lixus où des dépressions de terrain sont utilisées<sup>21</sup>. Il existe un autre cas représenté par Segobriga, Tarraco ou Formiae où l'amphithéâtre est extérieur, près d'une porte, car il n'y a pas suffisamment de place à l'intérieur des murs construits antérieurement à l'édifice<sup>22</sup>. De même, en ce qui concerne les camps militaires comme à Isca Silurum, Venta Silurum ou Thamusia et dans des agglomérations comme Verulamium et Londres, l'amphithéâtre se trouve en dehors des murs, mais lorsqu'une ville se développe à côté du camp ou qu'un nouveau quartier apparaît, l'édifice de spectacle peut être englobé en son sein<sup>23</sup>.

L'emplacement des édifices publics dans une cité est mûrement réfléchi. L'urbanisation s'étale parfois sur plusieurs siècles, il faut donc raisonner en quatre dimensions. À Argentomagus, le théâtre de la première moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. sur lequel a été bâti un nouveau au II<sup>e</sup> s., est lié à un sanctuaire suburbain, au sud-ouest<sup>24</sup>. Au vu du plan que la fouille a partiellement révélé pour cet édifice, il est plus que probable qu'il ait abrité, entre autres, des spectacles de type amphithéâtral. Le deuxième état est contemporain, dans les années 180 ap. J.-C., de l'amphithéâtre construit à l'est de la ville. Qu'en déduire ? Il semble qu'à un certain moment de son existence, l'édifice mixte s'est révélé insuffisant pour les célébrations locales. Ce besoin, se combinant à une phase économique favorable et peut-être la volonté de prendre un poids politique plus important, a conduit les élites intervenant à Argentomagus à détruire l'ancien bâtiment, à construire un théâtre, de type gallo-romain certes, mais sans aménagements dédiés aux *munera*, et un amphithéâtre complet<sup>25</sup>.

Ce cas particulier est un exemple d'un espace en mouvement. Dans cette civilisation où seule la vie urbaine est considérée comme un mode de vie digne, les

---

<sup>19</sup> Dumasy, 2008, p. 79-87.

<sup>20</sup> Actuelles Toulouse, Lyon, Lebda, Zouagha, Chichester et Silchester. Sur Toulouse et Lyon, voir *infra*, p. 349 et suiv.

<sup>21</sup> Actuelles Argenton, Saintes, Abella et El Araïch.

<sup>22</sup> Actuelles Segorbe (Saelices), Tarragone et Formia.

<sup>23</sup> Actuelles Caerlon, Caerwent, Sidi ali ben Ahmed, Verulamium et Londres.

<sup>24</sup> Voir en particulier l'étude globale de Dumasy, 2000.

<sup>25</sup> Sur les typologies des édifices, voir *infra*, p. 324 et suiv.

édifices de spectacles, l'amphithéâtre en tête, ont une grande force symbolique, sanctionnée par la loi. Le *Digeste*, dans la définition juridique de la ville, caractérise, en effet, cette dernière en partie par ces édifices : dans une ville se trouvent un forum, des thermes, des *spectacula* et des fêtes religieuses. Ce texte juridique ne distingue pas cirque, stade, amphithéâtre, théâtre ou odéon. Les uns comme les autres sont le symbole de la vie urbaine. Dans un premier passage, reprenant un texte transmis par Ulpien, l'auteur précise qu'un homme qui vend, achète, passe des contrats, se rend au forum, aux bains, aux spectacles et aux fêtes religieuses d'un municipes, est considéré comme résidant de ce dernier<sup>26</sup>. Si l'utilisation des commodités de la ville conditionne le statut juridique d'un citoyen, par opposition aux natifs des villages qui font partie de la *patria* et ne sont pas des *municipes*, ou des *incolae*, de plein droit<sup>27</sup>, ces mêmes commodités en viennent à définir la *patria* elle-même. Le texte sous-entend qu'un municipes, et à plus forte raison une colonie, ne peut pas ne pas s'être doté des dits aménagements, destinés à offrir à ses habitants un cadre de vie digne de la culture romaine. La ville romaine, comme dans la fresque du British Museum<sup>28</sup>, est signifiée par ces grands monuments<sup>29</sup>. Pausanias confirme ce point de vue, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il refuse de parler d'une ville si une agglomération n'est pas dotée d'édifices administratifs, d'un gymnase, d'un théâtre, d'une place publique et de fontaines<sup>30</sup>. L'absence de l'amphithéâtre dans cette énumération n'est pas étonnante chez un auteur grec, peut-être né en Lydie, pays où les combats de gladiateurs se tenaient rarement plus fréquemment dans des structures provisoires et des théâtres aménagés. Non dotée de ces éléments, la ville de Panopeus de Phocide ne doit pas être considérée comme une ville, qui doit être, pour être définie comme telle, plus qu'un simple lieu de vie. Cette conception n'est pas figée dans le marbre, signe de l'évolution des temps, Vitruve ne considère pas l'amphithéâtre comme une partie indispensable de l'équipement urbain. Les réalisations architecturales des siècles suivants vont remettre cette idée en perspective et amener à la définition du *Digeste*.

Ces éléments font dire à Christian Goudineau que « la ville est le siège de l'autorité par rapport à un terroir étendu pouvant comprendre d'autres agglomérations<sup>31</sup>. » Plusieurs exemples peuvent apporter une nuance à cette assertion. Sur le territoire de la capitale des

---

<sup>26</sup> *Digeste*, L, 1, 27.

<sup>27</sup> *Digeste*, L, 1, 30 et 35. Rome, au-delà des petites *patria* que sont les communautés des cités, reste la *patria* de tous : *Digeste*, L, 1, 33.

<sup>28</sup> Annexe, planche VIII, n° 332

<sup>29</sup> Hopkins, 1983, p. 2, suivi par Wiedmann, 1992, p. 41, pensent que l'amphithéâtre est un signe d'adhésion à la *romanitas*.

<sup>30</sup> Pausanias, *Périégèse*, X, IV, 1.

<sup>31</sup> « Sources et problèmes » dans Goudineau, 1980, p. 67.

Bituriges Cubes, Avaricum, plusieurs agglomérations se développent<sup>32</sup>. Cinq comptent un édifice à *spectacula*, deux un semi-amphithéâtre, et la dernière, Argentomagus, voit édifier un édifice à *spectacula* qui a peut-être abrité des *munera*. Ce dernier est modifié au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. alors qu'un amphithéâtre est construit plus loin. Des temples existent aussi. Quant aux bâtiments administratifs, il est délicat de les identifier vu l'état des fouilles archéologiques. Argentomagus n'est pas une *capita ciuitatis*, tout au plus a-t-elle pu servir de relais au pouvoir central d'Avaricum. Pourtant, au regard des définitions du *Digeste* et de Pausanias, la morphologie de son urbanisme et sa parure monumentale se rapprochent d'une véritable ville. Il faudrait donc distinguer les *capita civitatis* des villes secondaires, au plan administratif, et des multiples petites agglomérations qui vont des petites places de marché et des sanctuaires aux hameaux dépourvus de tout édifice public identifié. La catégorisation des agglomérations ne peut de toute façon pas tenir compte de la multiplicité des réalités locales et du ressenti de l'espace par les Anciens, mais peut permettre d'interroger la notion de réseaux urbains<sup>33</sup>. Les ensembles monumentaux, dont font partie les amphithéâtres, demeurent une scène où s'exposent les relations sociales dans toute leur complexité : enjeux de luttes d'influence internes entre notables, mise en avant des relations de la ville au terroir, affirmation de la place de celle-ci dans la hiérarchie régionale des grandes agglomérations. Cette compétition monumentale qui oppose les voisins entre eux participe de la vitalité des spectacles des provinces. Là encore il faut bien distinguer deux contextes. D'une part celle des très grandes villes, comme Rome, où l'amphithéâtre peine à absorber tout le public potentiel et les autres dont les édifices drainent des foules nombreuses de ruraux, de voisins, de gens de passage. Les spectacles y sont peut-être moins nombreux, mais il est toujours possible de se rendre dans un autre site proche pour voir des jeux<sup>34</sup>. De ce point de vue, l'économie régionale des spectacles est un puissant moteur d'intégration des territoires.

Pour chaque cas existent des évolutions, changement de place, changement de nature, restaurations et destructions. L'amphithéâtre, quant à lui, est un des éléments les plus importants de la panoplie monumentale des cités. Son caractère ostentatoire est fort. À Nemausus, il dépasse le rempart de plus de douze mètres. Son intégration dans la trame urbaine est une transformation porteuse de sens, dans un espace urbain en mouvement<sup>35</sup>. Des effets de ces modifications ne nous reste qu'une image parcellaire, dépendante de

---

<sup>32</sup> Carte et analyses sur Avaricum, actuelle Bourges, son territoire et le *uicus* d'Argentomagus : *infra*, p. 332.

<sup>33</sup> « Le réseau urbain » dans Goudineau, 1980, p. 72.

<sup>34</sup> Sur la mobilité des spectateurs, voir *supra*, p. 60 et suiv.

<sup>35</sup> « Le paysage urbain » dans Goudineau, 1980, p. 239 et 269.

l'établissement de chronologies relatives et absolues, par l'archéologie, et par le peu d'intérêt généralement porté sur l'environnement direct de tels monuments. Pourtant des indices laissent imaginer la force de tels changements. Lorsqu'à Arelate tout un quartier et un pan du mur d'enceinte sont détruits pour faire la place à l'amphithéâtre, le visage de la ville évolue considérablement. La force de changement est d'autant plus notable que, *in fine*, l'édifice n'est pas indispensable à la tenue de *munera*<sup>36</sup>. Il semblerait que le besoin affiché, la demande émanant du corps social, porte tout autant sur la volonté d'offrir un cadre de qualité aux combats et chasses que sur la construction d'un monument impressionnant et visible de partout. L'amphithéâtre de Pompéi, au moment de sa création vers 75 av. J.-C., peut être, par exemple, une réponse au goût des vétérans sullanien, sans doute amateurs de spectacles, mais aussi le symbole affiché du nouveau statut colonial de la cité, construit dans un quartier entièrement réhabilité et répondant aux nécessités du partage en lots<sup>37</sup>. Ce nouveau complexe crée une nouvelle polarisation des espaces par opposition à l'ancien centre hellénisé de la ville samnite. L'amphithéâtre, comme les autres monuments publics construits ou modifiés à la même période, reflète les choix culturels d'une population dont la mixité est marquée par la prédominance des colons romains sur les anciens habitants<sup>38</sup>. Une distinction qui devait d'ailleurs se lire à travers la séparation physique des différentes composantes du peuple dans les différents *maeniana*.

Si chaque construction peut être analysée pour sa propre organisation interne, cette étude doit se doubler d'une réflexion sur son rapport à la ville, à l'instant de sa construction, puis au regard de l'évolution de sa structure, de ses usages et de son environnement. La structure du tissu urbain assure en effet un rôle de connectivité entre chaque édifice, entre chaque quartier, « passage, imposé par la vie sociale, d'un ensemble à l'autre<sup>39</sup>. » Chaque cité adapte ainsi l'amphithéâtre à son réseau urbain. Parfois il prend place naturellement dans une *insula*. D'autres fois, il induit un infléchissement du carroyage comme à Noviodunum et Vesunna. S'il reste à la périphérie, cela relève de raisons évidentes de circulation des personnes et des fournitures de l'arène. Toutes les cités ne peuvent s'offrir le luxe d'une vaste esplanade pavée en plein cœur de la ville comme à Rome. De plus, il ne faut pas perdre de vue que la zone où il est construit devient un quartier de vie pour les ouvriers qui travaillent à la construction - jusqu'à dix ans à Nemausus ou Arelate - et qu'il demeure un faubourg vivant après l'inauguration. De plus,

---

<sup>36</sup> Gros, 1994, p. 14.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 269.

les Romains « voient grand » quand ils élèvent une cité. Les murs d'enceinte englobent de vastes espaces libres pour qu'elle puisse se développer. Bien souvent, dans les cas où l'amphithéâtre nous paraît être un peu à l'écart, cela participe de la même logique. D'autre part, certains édifices construits légèrement en retrait ont dû être rattrapés par l'urbanisation.

### 3. L'empreinte de l'amphithéâtre dans l'image de la ville

Néanmoins, un tel bâtiment ne peut que modifier le visage d'une cité. À Arelate, l'amphithéâtre couvre 6,6 % de la surface *intra muros* et il a fallu détourner un aqueduc pour placer l'amphithéâtre à l'endroit voulu avec une ouverture sur la campagne située au nord<sup>40</sup>. Faisant partie du plan général de la cité, qu'il infléchit parfois, il lui sert de symbole, visible de la campagne environnante qu'il domine, démonstration de sa richesse et de sa puissance politique<sup>41</sup>. Il est d'ailleurs placé près d'une porte dans de nombreuses villes, dont Arelate, à l'extrémité du *decumanus maximus* à Durocortorum ou Carthago et, plus troublant, près du croisement du *decumanus* et du *cardo* à Samarobriva Ambianorum, Egnatia ou Carsula<sup>42</sup>, lieu symbolique puisque emplacement du forum, place publique avec laquelle il est généralement aligné, plus ou moins approximativement. Il semble également que des quartiers puissent se développer autour de l'édifice quand il est construit à l'écart. C'est peut-être le cas à Sabratha ou à Lucus Augusti<sup>43</sup>. Dans ce dernier cas, l'amphithéâtre se situe à l'extrémité d'un axe menant au centre civique, qui comporte, par ailleurs, un théâtre. Il est à l'extérieur, proche d'une des portes principales. Il s'accompagne d'une palestine et de deux temples formant ainsi un autre centre civique et religieux de la ville. Quelquefois, la *platea* extérieure, simple aire dallée entourant l'édifice, prend des allures de véritable ensemble, parfois clos, intégrant de nombreux édifices, à Augustodunum, Pompéi, Libarna, Syracuse, Emerita Augusta, ou encore Augusta Praetoria Salassorum, où il résulte d'une planification urbaine d'époque augustéenne, pour ne citer que ces exemples<sup>44</sup>. Ces centres de la vie citadine participent à la perception que les provinciaux se font de leur espace quotidien, mais au-delà, de leur rapport à la romanité. L'espace des

<sup>40</sup> Voir *supra*, fig. 5a. Fincker, 1994, p. 49-74. De nombreux amphithéâtres sont situés à proximité immédiate d'une porte de l'enceinte, parfois à l'extrémité du *cardo maximus* comme à Calès.

<sup>41</sup> Ce que montrent la fresque du British Museum et les panneaux de la colonne trajanne, annexe planche VIII, n° 343 et IX, n° 344-345.

<sup>42</sup> Actuelles Reims, Carthage, Amiens (voir *supra*, fig. 5b), Egnazia et Carsoli. Dans ce dernier cas, l'édifice est implanté dans le portique *postscaenam* du théâtre, à côté du forum.

<sup>43</sup> Actuelles Zouagha et Lugo (*supra*, fig. 5c). Ce petit édifice a été localisé, mais il n'a pas encore fait l'objet d'une publication.

<sup>44</sup> Actuelles Autun, Pompéi, Serravalle Scrivia, Syracuse, Mérida et Aoste.

jeux, symbole de la hiérarchie sociale et donc de la structure civique de la cité, reflet de la puissance et de la richesse des communautés, est un lieu de diffusion de traits culturels communs et d'éléments de l'idéologie impériale<sup>45</sup>. Du point de vue de l'histoire des mentalités, il demeure compliqué de comprendre les raisons qui président à la création d'un tel édifice. La popularité des jeux, l'adhésion à la romanité, les démonstrations de fidélité, les rivalités entre cités ou les choix d'un évergète, peuvent être, seuls ou combinés, les facteurs qui président à l'installation d'un lieu dédié aux spectacles<sup>46</sup>.

L'implantation de monuments publics dans les provinces répond généralement à des impératifs locaux, à des logiques propres, mais parfois il est tentant de voir dans des approches de l'urbanisme le signe d'une pénétration du modèle de Rome dans les villes de l'empire. Par exemple, le Champ de Mars impérial, en tant que lieu d'expression architecturale et tel qu'il est perçu par les Romains, se pose, au regard des ensembles monumentaux édifiés en province, comme modèle *a priori*, au moins à l'époque Julio-Claudienne, avant la construction de l'Amphithéâtre flavien. Ce postulat, né de l'observation des changements urbains au moment de la domination romaine, conduit inévitablement à tenter de confronter les réalités de mondes provinciaux marqués par des interactions avec l'*Urbs*. Voici le témoignage sur le Champ de Mars que laisse Strabon :

[...] Le Champ de Mars [...] offre un tableau dont l'œil a peine à se détacher. Près de cette plaine se déploie une autre plaine, bordée de nombreux portiques disposés en cercle et suivie de bois sacrés, de trois théâtres, d'un amphithéâtre et de temples somptueux serrés à se toucher, au point que le reste de la ville ne paraît plus jouer, en comparaison, qu'un rôle accessoire<sup>47</sup>.

Un cercle est donc, aux yeux de Strabon, délimité en particulier par les théâtres de Pompée, Balbus et Marcellus et l'amphithéâtre de Statilius Taurus, situé, selon toute vraisemblance, vers l'actuel Palazzo Cenci. Le paysage est donc défini par les grands monuments des jeux<sup>48</sup>. L'intégralité du sud de l'ancien lieu de rassemblement des troupes

<sup>45</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 91, 197-115 et 129-144. Des auteurs comme Dubois, 1999, p. 60-61, reprennent cette idée.

<sup>46</sup> Fear, 2000, p. 82-87, avance l'idée que voir les amphithéâtres comme un marqueur culturel ne serait pas émique en se basant, entre autres, sur Tacite, *Agricola*, 21, et que la diffusion dans les provinces répondrait avant tout à des aspirations locales préexistantes à la conquête.

<sup>47</sup> Strabon, *Geo.*, V, 3, 8 : καὶ τὰ περικείμενα ἔργα καὶ τὸ ἔδαφος πόδας δι' ἔτους καὶ τῶν λόφων στεφάναι τῶν ὑπὲρ τοῦ ποταμοῦ μέχρι τοῦ ρείθρου σκηνογραφικὴν ὄψιν ἐπιδεικνύμεναι δυσανάλλακτον παρέχουσι τὴν θέαν. Πλησίον δ' ἐστὶ τοῦ πεδίου τούτου καὶ ἄλλο πεδῖον καὶ στοαὶ κύκλω παμπληθεῖς καὶ ἄλση καὶ θέατρα τρία καὶ ἀμφιθέατρον καὶ ναοὶ πολυτελεῖς καὶ συνεχεῖς ἀλλήλοισι, ὡς πάρεργον ἂν δόξαιεν ἀποφαίνειν τὴν ἄλλην πόλιν. Trad. F. Lasserre.

<sup>48</sup> Gros, 1994, p. 18.

devient une seule entité, dédiée aux jeux et à la religion. Ces deux éléments semblent suffire à définir l'ensemble de la Ville, à l'exclusion de tout le reste. Cette image est personnelle. D'autres auteurs, dont Martial, ont une image différente du Champ de Mars. La variété de ces descriptions donne naissance à des « milliers de Rome<sup>49</sup>. » Rome est une cité trop vaste et trop chargée de symboles pour être décrite méthodiquement et d'un seul tenant. Les auteurs sont donc contraints d'éveiller l'imaginaire de leurs lecteurs. La cité elle-même devient en quelque sorte un support mémoriel, propre à évoquer des sentiments bien précis<sup>50</sup>. Dans cet environnement unique, c'est au Champ de Mars, pour Martial, que se déroule l'essentiel de la vie sociale. Dans ses tribulations, les portiques, les thermes et les théâtres jouent un rôle de cristallisation de la vie publique quotidienne des Romains. « Ainsi, le Champ de Mars est présenté comme le lieu par excellence de l'*otium* ; et la 'vraie vie' dont parle Martial est celle dont il offre l'image, celle de la société élégante et oisive qui s'y donnait rendez-vous<sup>51</sup>. »

En ce qui concerne l'amphithéâtre, le seul connu, avant les Flaviens, à Rome est celui de Statilius Taurus, proche d'Auguste, bâti sur le champ de Mars. L'éventualité d'une reproduction partielle du Champ de Mars impérial julio-claudien dans les provinces se pose donc vis-à-vis de ces ensembles. Les cas provinciaux sont très divers et il n'est pas question de dégager une typologie là où chaque exemple peut représenter à lui seul une catégorie. Il est en effet patent que les agglomérations adaptent leur urbanisme à leur histoire locale, à leurs conditions topographiques et à leurs besoins et moyens. Néanmoins, il ne faut pas négliger une certaine approche comparatiste et essayer de dégager traits communs et différences quant à l'implantation des grands monuments publics. Les bâtisses que l'on retrouve au Champ de Mars à l'époque impériale et en particulier les édifices de spectacle, les thermes et autres lieux de la convergence populaire, espaces de loisir et d'expression publique, existent aussi dans les autres villes. Premiers aperçus que les Anciens avaient, au loin, en arrivant vers la ville, ils jouent, de ce fait, un rôle dans la définition de l'aire urbaine et de l'image que la communauté souhaite donner d'elle-même. L'implantation d'un amphithéâtre ou d'un théâtre est ainsi un indicateur de la richesse des élites de la cité et par extension de la communauté, de ses besoins en terme de loisirs, enfin

---

<sup>49</sup> Dyson et Prior, 1995, p. 246.

<sup>50</sup> Edwards, 1998, p. 241-242.

<sup>51</sup> Kardos, 2001, p. 413.

de l'image qu'elle veut donner d'elle-même et par conséquent du rôle, ainsi que du rang, auxquels elle prétend<sup>52</sup>.

Quelques exemples choisis de grands ensembles construits de façon cohérente dans un plan d'ensemble font penser à des images provinciales du Champ de Mars romain, les élites ayant sans doute souhaité faire de leur cité une « petite Rome. » Deux villes de Gaule et de Germanie vont nous permettre d'approcher ces problèmes : Augustodunum<sup>53</sup> et Aventicum<sup>54</sup>. Dans la première, le théâtre et l'amphithéâtre forment un ensemble monumental au nord-ouest de la ville antique. Bien qu'étant à la périphérie de l'agglomération, il est intégré dans l'espace défini par la muraille antique. La datation des édifices est délicate ; par les techniques et les matériaux on peut proposer une datation remontant à l'époque flavienne ou au début de l'époque antonine. À Aventicum, l'amphithéâtre se situe près des temples dits «de la grange des dîmes» et «du cigonnier». Il date probablement de l'époque flavienne, peut-être Vespasien, et est agrandi vers 165 ap. J.-C. Le théâtre et l'amphithéâtre sont situés à l'ouest de la ville, *intra muros*, de part et d'autre d'un ensemble culturel, axés sur celui-ci. On pourrait multiplier les sites, souvent quelques traits généraux reviennent : il existe des ensembles monumentaux cohérents et ils sont situés dans le tissu urbain<sup>55</sup>.

D'autres cas sont mieux connus et vont permettre de développer la question. Il s'agit de sites de la péninsule ibérique tels que Emerita Augusta et Lucus Augusti. Les deux premiers ensembles sont tous les deux datés de la première moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., bien que le cas de Lucus Augusti soit plus problématique, du fait de l'absence de publication de ce complexe<sup>56</sup>. À Emerita Augusta, l'amphithéâtre se situe à l'intérieur de l'enceinte, associé à un théâtre et à un édifice disposant d'une grande cour et de balnéaires. Les deux *spectacula* ont été construits à très peu de temps d'intervalle, vingt-quatre ans si l'on considère que la dédicace à Auguste trouvée dans l'amphithéâtre est bien liée à l'inauguration<sup>57</sup>. C'est peu si l'on considère qu'il faut jusqu'à dix ans pour achever la construction d'un amphithéâtre. De plus : le petit axe de l'amphithéâtre s'aligne sur la voie

---

<sup>52</sup> C'est aussi le cas pour les odéons, certains temples, des balnéaires et des thermes. Le problème est différent pour les cirques qui nécessitent une vaste aire libre de toute construction. Le cas de Tarragone fait figure d'exception avec son cirque en plein centre de la ville, contiguë au forum.

<sup>53</sup> Voir *supra*, fig. 5d et Golvin, 1988, p. 190.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>55</sup> En étudiant les amphithéâtres, on remarque que les cas où ils sont exclus de l'espace urbain, qu'ils soient situés hors des murs comme à Fréjus, hors du carroyage urbain comme à Trèves ou à la limite de l'aire urbaine pour raisons topographiques comme à Sainte, relèvent, comme nous l'avons vu, de l'exception et non de la règle. Ce fait est encore plus marquant pour les théâtres.

<sup>56</sup> Le théâtre et l'amphithéâtre de Mérida ont été inaugurés en 16 av. J.-C. et 8 ap. J.-C.

<sup>57</sup> Opinion communément admise depuis Mélida, 1919, p. 31-36.

qui passe derrière le mur de scène du théâtre. Il y a une indéniable cohérence dans cet ensemble, conçu dès le moment de l'implantation du réseau viaire, cas peu fréquent<sup>58</sup>.

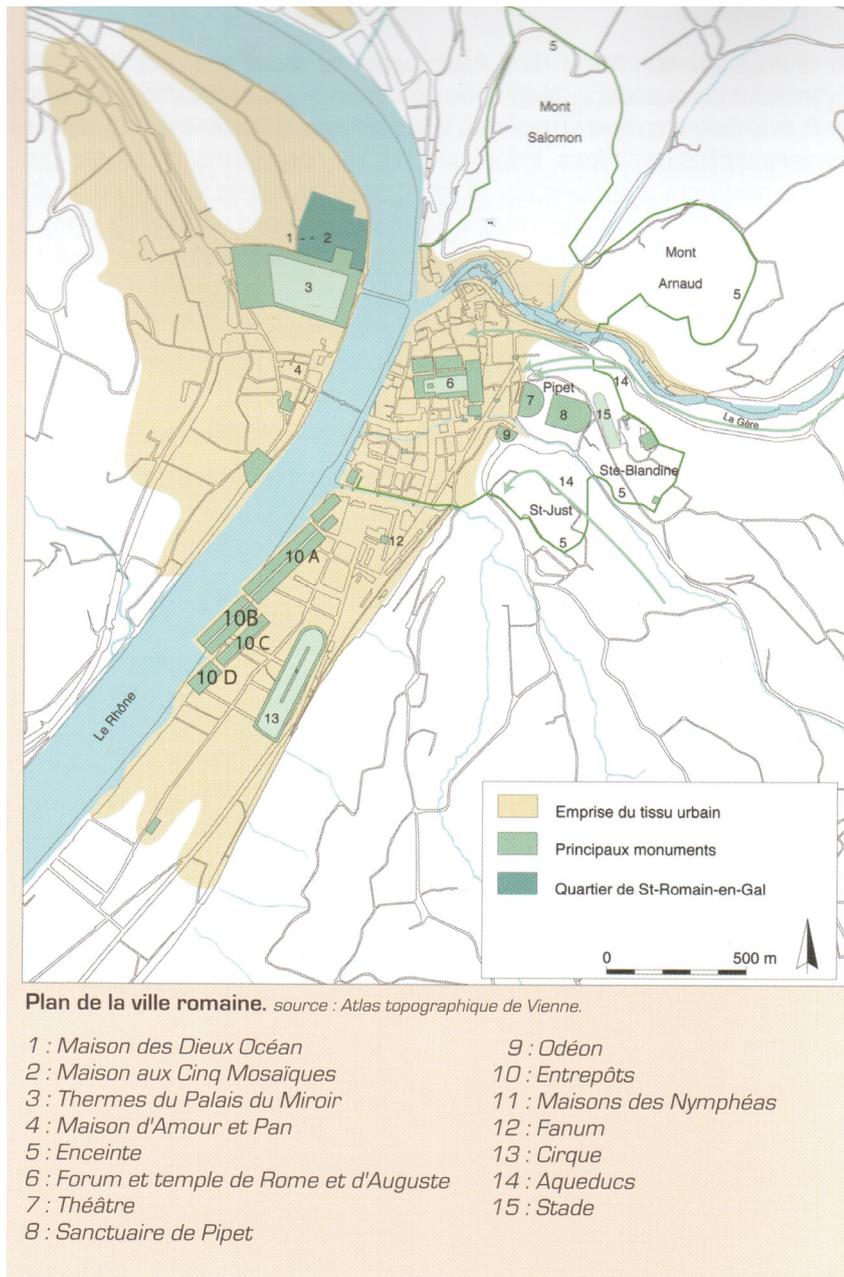
De tels complexes monumentaux ne sont pas la règle, force est de le reconnaître, mais quand ils existent, comment ne pas y voir l'empreinte de la Ville ? Tout d'abord, les bâtiments eux-mêmes sont construits à partir de modèles italiens et surtout romains : les théâtres par excellence sont les théâtres de Pompée et de Marcellus à Rome ; les amphithéâtres, bien qu'il existe un hiatus chronologique entre la péninsule et Rome<sup>59</sup>, se construisent sur le modèle du théâtre de Marcellus et sans doute ne faut-il pas négliger l'impact de l'édifice de Statilius Taurus. De même, l'agencement de ces édifices, qui définissent à eux seuls des espaces de loisirs au sein même de l'urbanisme de certaines villes, fait penser au texte de Strabon et au vaste complexe du Champ de Mars méridional. Le cas de Lucus Augusti est par ailleurs marquant. Là, l'ensemble est situé plein ouest, en dehors de la muraille -n'oublions pas que le Champ de Mars est situé hors les murs jusqu'à Aurélien même s'il est intégré au *poemarium* avant cela et que Vespasien le relie physiquement au Capitole et au Forum. L'amphithéâtre est associé à une grande palestres et ces deux bâtiments sont encadrés par un temple d'Isis au nord-ouest et de Vénus au sud-ouest. L'association de temples et d'édifices de loisirs est aussi une caractéristique du Champ de Mars. Le temple d'Isis est d'ailleurs situé à l'est des *Saepta* et celui de Vénus dans le théâtre de Pompée, *in antis*. Les constructeurs de ces sites doivent avoir une idée, plus ou moins vague, de ce qu'est la capitale qu'ils essaient de reproduire, ou du moins d'adapter aux conditions locales. En tous les cas, ils s'en font au moins une représentation.

---

<sup>58</sup> Gros, 1994, p. 20.

<sup>59</sup> Le premier amphithéâtre connu est celui de Pompéi qui date de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. On suppose l'existence d'édifices plus anciens en Campanie (à Capoue à la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peut-être aussi à Cumes). À Rome, le premier édifice en dur est celui de Statilius Taurus en 30 av. J.-C. : voir Cassius Dion, LI, 23 et Tacite, *A.*, III, 72.

Il existe un autre exemple très particulier, celui de Vienna.



**Fig. 5 e. Plan de Vienna B. Helly (et al.).**

Lors d'une même phase urbanistique, fin I<sup>er</sup> début II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., sont édifiés trois monuments qui correspondent aux nécessités d'un *gymnicus agôn*. Ce type de célébration mêlant spectacles athlétiques, hippiques et musicaux, a été introduit à Rome par Domitien en 86 ap. J.-C. Le prince fait bâtir pour l'occasion le stade et l'odéon qui forment avec le *trigarium* un espace privilégié pour ces cérémonies. Ce que l'on observe à Vienna procède d'une logique organisationnelle similaire. Par ailleurs, le théâtre est le seul en Gaule à disposer d'un *aedes in antis* à l'instar du théâtre de Pompée. Malgré l'absence

d'amphithéâtre, les solutions envisagées font penser à l'état du Champ de Mars du règne de Domitien<sup>60</sup>.

Tout ceci soulève, bien entendu, des questions quant à la culture des évergètes, des architectes et des maîtres d'œuvre qui participent à de tels chantiers. Ils ont une idée de ce que doit être l'urbanisme d'une ville romaine qui souhaite tenir son rang. Les objectifs de l'édification de tels ensembles répondent à divers besoins : une demande en spectacles des citoyens de la ville - mais aussi des alentours -, une compétition - mais aussi une entente entre les cités<sup>61</sup> - et un sentiment identitaire d'appartenance à l'Empire, sans oublier la quête de reconnaissance de riches personnages. Il paraît clair que l'espace urbain de Rome est le lieu identitaire par excellence, il n'est donc pas étonnant de voir paraître une volonté de reproduire une certaine image de la capitale. C'est ce que nous dit Pierre Gros : « D'une manière générale l'ordonnance des centres urbains, en Occident comme en Orient, devrait être réexaminée, aux différents stades de leur élaboration, dans cette perspective de définition globale et de préservation ou réactualisation des sites ou monuments qui contribuent à l'identification des communautés<sup>62</sup>. » Certains éléments d'urbanisme et d'architecture sont réutilisés et réadaptés par les provinciaux dans le but de soutenir l'image de la puissance locale par une forme d'*imitatio romana*. Dans certaines cités de l'Occident, qui en avaient les moyens financiers et la possibilité topographique, l'espace identitaire se reflète dans une volonté d'imiter le Champ de Mars romain, et à partir de Domitien le quartier du Colisée, tout comme les *fora* provinciaux s'inspirent du Forum. Cette imitation touche de nombreux espaces, pas seulement le Champ de Mars. Les édifices de spectacle peuvent correspondre à d'autres types d'agencement, y compris pour les périodes précédant l'Amphithéâtre flavien. Par exemple à Noviodunum les grands édifices publics sont alignés sur le *decumanus* : le forum au centre de la ville, les thermes au nord, l'édifice à *spectacula* au sud. Cela fait penser à l'agencement que l'on retrouve dans les « agglomérations sanctuaires » des trois Gaules<sup>63</sup>. À Lugdunum il n'y a pas de grand ensemble monumental dans la ville, mais à l'extérieur, dans le sanctuaire du culte impérial<sup>64</sup>. À Carthago les trois édifices de spectacle sont placés à trois extrémités de la ville, la quatrième étant marquée par la mer et le port. L'ensemble de l'aire urbaine est délimitée par les monuments des jeux. Ce n'est donc plus un quartier qui, aux yeux de

---

<sup>60</sup> Pelletier, 2001, en particulier p. 15-25.

<sup>61</sup> Sur les traces de places réservées dans l'amphithéâtre d'Arles pour des citoyens de Nîmes voir *supra*, p. 68.

<sup>62</sup> Gros, 2005, p. 191-214 et Gros, 2007, p. 97.

<sup>63</sup> Voir *infra*, p. 336 et suiv.

<sup>64</sup> Sur les sanctuaires du culte impérial provincial, voir *infra*, p. 400 et suiv.

Stabon est la vitrine de la Ville, mais tout l'urbanisme qui offre une vision cohérente. Enfin, à Samarobriva Ambianorum, l'amphithéâtre du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. est placé en plein centre, contigu au forum, on ne peut se priver d'y voir une influence du Colisée.

Ces images aux multiples sens symboliques sont animées avant tout par la façade des amphithéâtres, souvent une véritable interface entre la ville et sa campagne et une image de la cité elle-même.

## **B. Une vitrine mettant en valeur des divinités**

### **1. La question de l'existence de statues dans les façades des amphithéâtres**

Christian Goudineau écrivait que « le monument [public dans une ville] ne contribue guère à l'ornementation générale : sa splendeur lui est propre et n'est sensible que pour celui qui y pénètre<sup>65</sup>. » Ce postulat ne nous semble guère adapté à la réalité d'un édifice si haut, qui marque l'espace urbain de sa masse. D'autant que, quand il se situe à l'entrée de la ville, il est visible de loin. Cette impression visuelle est renforcée par la magnificence de la façade, tant dans sa composition architectonique que dans les décors qu'elle porte<sup>66</sup>. À bien regarder les représentations de l'édifice connues sur les bas-reliefs, la première, et parfois la seule, chose visible est la façade<sup>67</sup>. Dans deux cas, au sujet du Colisée, des statues sont présentes dans le premier niveau des arcades extérieures sur le tombeau des Haterii<sup>68</sup>, dans les deux niveaux d'arcades sur les monnaies de Titus et Sévère Alexandre<sup>69</sup>. Les auteurs modernes, initialement en accord pour allouer tout crédit à ces images<sup>70</sup>, en sont venus à douter de leur existence réelle<sup>71</sup>, ou du moins pérenne<sup>72</sup>. Les hypothèses sont variées et chacune semble avoir sa part intrinsèque de doute<sup>73</sup>. Afin de synthétiser ce dossier et les différents arguments, quatre points sont essentiels.

Tout d'abord, un certain nombre de chercheurs a affirmé avoir clairement identifié des bases de statues, ou leurs emplacements, dans les arcades externes de l'amphithéâtre

---

<sup>65</sup> « Le paysage urbain », dans Goudineau, 1980, p. 296.

<sup>66</sup> Gros, 1994, p. 22.

<sup>67</sup> Sur ces représentations voir *supra*, p. 113 et suiv. et Rea, 1988, p. 23-46.

<sup>68</sup> Corpus n° 2.

<sup>69</sup> Annexes planche VI, n° 337-341.

<sup>70</sup> Thierry, 1877, p. 243 ; Conti, 2001, p. 117-125. Une exception à ce consensus chez Maffei, 1731, p. 118-120 qui doute de leur existence.

<sup>71</sup> Lugli, 1961, p. 17 pense qu'elles sont restées à l'état de projet.

<sup>72</sup> Golvin, 1988, p. 179 pense qu'elle ne devaient pas remplir toutes les arcades des deux niveaux.

<sup>73</sup> Luciani, 1993 p. 74 fait part de ces questions loin d'être réglées. Pour une synthèse sur ce problème historiographique, voir Legrottaglie, 2008, p. 43-44.

flavien<sup>74</sup>. Deuxièmement, de très nombreux fragments de sculptures ont été mis au jour lors des fouilles de l'édifice ; la plupart sont perdus, mais une mention de Carlo Fea confirme la présence de grandes statues dans les arcades du deuxième et du troisième niveau, dont deux sont alors identifiées à une tête de Mercure et à un fragment d'Esculape<sup>75</sup>, trouvés au troisième niveau<sup>76</sup>. La tête du dieu messager, haute de vingt-neuf centimètres, suggère une statue sensiblement plus grande que nature. Elle est datée de la fin du I<sup>er</sup>-début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., ce qui correspondrait à la première parure monumentale de l'amphithéâtre dont la construction, débutée sous Vespasien, ne se finit pas avant le principat de Domitien. Ensuite, la concordance entre ces indices, les monnaies et le relief est indubitable. Quatrième et dernier point, l'incendie qui a lieu le 23 août 217, sous le principat de Macrin, décrit par Cassius Dion<sup>77</sup>, a nécessairement perturbé la physionomie du monument. Cette catastrophe, mise au rang des prodiges par l'auteur, a rendu l'amphithéâtre inutilisable pendant plusieurs années. Il est probable que les émissions monétaires de 222-223 ap. J.-C. proclament l'inauguration du Colisée réhabilité par Sévère Alexandre. Le quadriges n'est plus représenté au-dessus de l'entrée axiale, en revanche des statues remplissent les arcades. Pourtant, autour de 240 ap. J.-C., ces mêmes statues ont disparu de la médaille de Gordien commémorant certainement de nouveaux travaux et des jeux.

Une étude d'Armin Von Gerkan des techniques de construction de la façade, sur les travées 23 à 54 équivalentes à la majorité de la moitié sud de l'édifice, révèle que celles du sud-ouest n'ont pas été particulièrement touchées par l'incendie et les ravages du temps en 217 ap. J.-C.<sup>78</sup>. Les travaux sévériens ont surtout porté sur le sud-est et ont touché l'attique et au moins le troisième niveau. Il est fort possible qu'alors s'établisse une cohabitation entre les restes, en plus ou moins bon état, du programme statuaire flavien, et une nouvelle série d'œuvres utilisée pour combler les vides créés dans la zone incendiée. En effet, de nombreux fragments de statues féminines de la fin du II<sup>e</sup>-début III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ont été dégagés autour de l'amphithéâtre en 1895<sup>79</sup>. Ces décors, aujourd'hui en grande partie

---

<sup>74</sup> Canina, 1851, tome III, p. 31 ; Nardini et Nibby, 1818, p. 424 ; Gori, 1875, p. 129 ; Colagrossi, 1913, p. 44 ; et surtout Kähler, 1939, p. 265 qui donne des dimensions de 65 cm de haut pour 115 cm de large pour ces bases qui s'adosent à la balustrade de chaque arcade. Rea, 1999 p. 122-124, propose enfin de voir dans un piédestal trouvé aux alentours de l'édifice un élément de ce type.

<sup>75</sup> Corpus n° 13.

<sup>76</sup> Desgodetz, 1822, p. 102. La tête de Mercure pourrait être celle mentionnée pour la première fois par Guattani, 1807, tome II, p. 49, le buste d'Esculape reste introuvable à ce jour.

<sup>77</sup> Cassius Dion, LXXVIII, 25, 1-5.

<sup>78</sup> Von Gerkan, 1925, p. 30-32.

<sup>79</sup> Gatti, 1895, p. 79-80, 101-103, 203-205, 228-229, 246, 318 et 346 et l'inventaire de Nista, 1988, p. 117-118.

perdues, représenteraient, d'après les descriptions, un ensemble plus stéréotypé et moins recherché que ne l'était le cycle flavien<sup>80</sup>. La médaille de Gordien, qui voit disparaître les sculptures, pourrait signifier deux choses : soit les travaux, et plus globalement l'entretien du Colisée, engagés sous Alexandre Sévère se sont révélés trop coûteux et ont donc été abandonnés, soit il s'agit simplement d'un raccourci iconographique ayant pour but de valoriser le spectacle donné par le prince et non nécessairement l'édifice en lui-même, non rénové par Gordien<sup>81</sup>.

L'effort de décoration du Colisée réside essentiellement dans ces statues des arcades et dans les boucliers (*clipei*) de l'attique. Les choix opérés dans les autres édifices du monde romain peuvent s'écarter de ce modèle. Seuls les amphithéâtres de Capua, Carthago, Nemausus et Thysdrus ont conservé des traces d'éléments décoratifs sur la façade, et ils sont tous contemporains ou postérieurs au grand monument romain, même s'il a été supposé que les travaux de l'édifice de Capua aient pu débuter avant, ou juste en même temps que ceux du Colisée. La datation de cet amphithéâtre fait débat. Les premières hypothèses en faisaient un contemporain du Colisée, mais la prise de position de Capua en faveur de Vitellius entraîne des conséquences néfastes pour la cité et aurait pu rendre difficile la construction d'un tel édifice au début de la domination des Flaviens. Les techniques mises en oeuvre pourraient également faire penser, avec réserve, au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>82</sup>. À Nemausus, il est édifié lors d'une période de travaux importants dans la cité à la période flavienne<sup>83</sup>. À Carthago, la décoration décrite par les géographes arabes ne peut dater que des travaux d'agrandissement du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. qui changent radicalement la morphologie de l'édifice en portant les dimensions générales de 120x93 m. à 158x128 m.<sup>84</sup>. L'amphithéâtre de Thysdrus, enfin, date des années 230 ap. J.-C. et sans doute d'avant l'insurrection de 238 ap. J.-C. qui en interdit l'achèvement<sup>85</sup>.

Trois types différents d'ornements peuvent avoir porté l'image de dieux dans ces monuments. Les grandes statues en provenance des arcades ne sont identifiées qu'à Capua<sup>86</sup>. Des fragments de grands marbres ont été découverts autour de l'édifice dès le

---

<sup>80</sup> Legrotaglie, 2008, p. 45.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 46, pour la première hypothèse.

<sup>82</sup> Bomgardner, 2000, p. 104-105.

<sup>83</sup> Fincker, 1994, pp. 185-207 et Golvin, 1988, p. 184-190.

<sup>84</sup> Golvin, 1988, p. 199 et corpus n° 293 et n° 294.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>86</sup> Corpus n° 66, n° 67, n° 68, n° 69, n° 70, n° 71 pour les éléments assurés, n° 72 et n° 73 pour les nombreux fragments trouvés lors des fouilles dont certains proviennent peut-être de statues des arcades.

XVIII<sup>e</sup> s.<sup>87</sup>. D'autres éléments ont été mis au jour lors des fouilles du XX<sup>e</sup> s., prélude à la construction de l'antiquarium<sup>88</sup>. Au contraire du Colisée, les inventeurs et les premiers commentateurs affirment unanimement qu'il s'agit bien des statues du deuxième niveau de la façade<sup>89</sup>. Cette position est d'autant plus étonnante qu'à Capua aucune base de statue n'a été découverte du fait du mauvais état de conservation de l'arcature externe. Certaines voix s'élèvent donc en faveur d'autres solutions. Il est possible qu'elles aient pris place dans le portique *in summa cavea*<sup>90</sup>. Jean-Claude Golvin pense par exemple que les grandes statues appartenaient à ce portique, mais qu'il devait y en avoir d'autres dans les deux niveaux d'arcade<sup>91</sup>. Une inscription conserve la trace des adjonctions de décor à l'époque d'Hadrien<sup>92</sup>. Il y a de fortes chances que le Colisée et l'amphithéâtre capouan ne soient pas les seuls à avoir porté de tels éléments<sup>93</sup>. Nombreux sont les édifices où des fragments peu exploitables de sculptures ont été trouvés, dans ou proche du lieu de spectacle. Le Colisée a tout à fait pu servir d'inspiration aux architectes et aux commanditaires. Les évergètes auraient pu ainsi offrir de tels cadeaux à la cité, en faisant un miroir de la grande capitale du monde.

Une fois l'édifice construit, il n'est pas rare qu'un donateur, voulant étaler aux yeux de tous sa générosité, offre une ou des fractions de la parure monumentale de l'édifice, en plus d'un spectacle. C'est le cas de Caius Iunius Priscus, un citoyen d'Arelate qui, lors de sa campagne pour l'élection à la quinquennalité, à la fin du I<sup>er</sup>-début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., promet de restaurer et d'embellir l'amphithéâtre<sup>94</sup>. Il donne un podium avec très probablement l'encadrement des quatre portes d'accès à l'arène, une statue de Neptune en argent, dont il semble qu'elle prenait place dans l'édifice de spectacle, tant tout est lié à ce dernier dans le texte, deux cent mille sesterces, ce qui correspond à la moitié du cens équestre, quatre statues de bronze, dont on ne sait pas ce qu'elles représentaient, mais qu'il faut certainement mettre en relation avec la restauration des quatre portes, deux jours de spectacles, peut-être pour l'inauguration, une chasse, et un banquet avec quarante-deux

---

<sup>87</sup> Alvino, 1842, p. 14. Sur ces statues plus grandes que le vrai, *RMB*, II 1824, tav. XXIV ; III 1827, tav. LIV, nombreuses d'après les mentions de l'époque, Rucca, 1828, p. 203, n'en restent de nos jours que trois, corpus n° 66, n° 67 et n° 68.

<sup>88</sup> Publiées pour la première fois par Legrotaglie, 2008, p. 216-217, voir corpus n° 69 et n° 70.

<sup>89</sup> De Laurentis, 1835, p. 112 et Alvino, 1842, p. 11, cette idée est reprise par la plupart des chercheurs, voir Legrotaglie, 2008, p. 75.

<sup>90</sup> Sampaolo, 1997 p. 17 ; La Regina, 2001, p. 328 et Legrotaglie, 2008, page 75, n. 58 avec bibliographie complémentaire. Voir aussi *infra*, fig. 8.

<sup>91</sup> Golvin, 1988, p. 204-205, un avis similaire est émis par Tosi, 2003, p. 132.

<sup>92</sup> *CIL*, X 3832, voir Bomgardner, 2000, p. 104.

<sup>93</sup> Legrotaglie, 2008, p. 76-77 cite Pouzzoles, Carthage, Vérone et Fréjus.

<sup>94</sup> Corpus n° 249.

places pour les décurions et soixante-huit pour le corps des sévirs et pour la corporation des naviculaires. Dans cette cité, l'association est très courante entre ces deux corps. Cette dépense est colossale. Ce riche aristocrate ne mentionne pourtant pas de carrière au-dessus des magistratures de sa cité. Rien ne dit que la statue de Neptune fasse partie de la décoration des arcades extérieures. Au contraire, le métal qui la compose, même si ce n'est qu'un placage, ne paraît pas compatible avec une œuvre de grande taille. De plus, si les élites de la ville avaient dû remplir chaque arcade d'une statue couverte d'argent, la dépense aurait été très élevée. Ce qu'il est, en revanche, intéressant de relever est que cette évergésie est partielle, elle ne refond pas l'intégralité du programme iconographique de l'édifice. Des cas de cycles cohérents mis en place en une fois, Rome et Capua par exemple, ne doivent pas être la règle.

L'autre solution décorative utilisée dans les arcades supérieures est la mise en place de bas-reliefs sur les balustrades de protection en fermant la partie basse. Elle ne se retrouve qu'à Nemausus<sup>95</sup>. Dans cette même ville, des bas-reliefs ornent également certains pilastres du premier niveau<sup>96</sup>. Enfin, les amphithéâtres de Capua, Carthago et Thysdrus disposent de clefs de voûtes sculptées sur le niveau inférieur ; seuls quelques exemplaires de Capua sont identifiables, dont des spécimens sont conservés *in situ*<sup>97</sup>. La grande majorité des édifices présente d'imposants décors architectoniques, notamment des colonnades engagées en façade.

## **2. Quels dieux pour la façade ?**

La tête de Mercure mise à part, aucun des éléments présentés ne permet une identification des divinités de la façade de l'amphithéâtre flavien<sup>98</sup>. Seul le tombeau des Haterii offre l'image de trois dieux et de leurs attributs. Le panneau fait partie d'un ensemble important qui comporte trois reliefs, des inscriptions, des bases de statues et de nombreux bustes en ronde-bosse, haut-relief et bas-relief, datés de la fin du I<sup>er</sup>-début II<sup>e</sup> s.

---

<sup>95</sup> Ces reliefs représentent des combats de gladiateurs, un est conservé *in situ*, sur la septième arcade à gauche de l'entrée nord, voir Legrottaglie, 2008, p. 73-74.

<sup>96</sup> Corpus n° 258 et n° 263.

<sup>97</sup> Corpus n° 20, n° 21, n° 22, n° 23, n° 24, n° 25, n° 26, n° 27, n° 28, n° 29, n° 30, n° 31, n° 32, n° 33, n° 34 et n° 293 et n° 294. À Thysdrus les sculptures sont abîmées et fragmentaires. Toute proposition d'une identification est donc délicate. Comme à Carthage, certaines doivent être des figures animales, voir Legrottaglie, 2008, p. 302.

<sup>98</sup> Corpus n° 6.

ap. J.-C.<sup>99</sup>. Il représente, de gauche à droite, l'*arcus ad Isidis* sous lequel se situe une statue de Minerve ; ensuite l'amphithéâtre flavien dont l'entrée monumentale surmontée d'un quadrigé se détache. Trois étages d'arcades sont mis en valeur, le premier contenant un escalier, le second trois statues divines, le troisième trois aigles. Au-dessus, l'attique est absent même si une corniche évoque peut-être les mâts du *velum*. Les divinités sont, de gauche à droite, Hercule debout, nu, tenant la massue de la main droite et la léontè de la gauche, au milieu, Apollon debout, jambes croisées, appuyé sur un trépied à droite, enfin, Esculape, debout, vêtu d'une toge longue tient un bâton et un serpent. Trois autres bâtiments occupent la droite du bas-relief : un arc de triomphe avec quadrigé et trophée, dans l'arcade duquel est représentée une statue de Cybèle en haut d'un escalier et d'un autel ; puis un arc de triomphe dit *arcus in sacra via summa*, sous l'arcade duquel se tient une statue de Rome ; enfin un temple hexastyle recueille une statue de Jupiter, sans doute Jupiter Gardien, et un autel. Cet ensemble a fait l'objet de nombreux commentaires et hypothèses qu'il est possible de synthétiser en trois points<sup>100</sup>. Soit il s'agit d'une succession topographique réelle de monuments, correspondant à la *via sacra* ou au parcours du cortège funéraire. Rien n'est moins sûr dans la mesure où l'*arcus ad Isidis* est, sans doute, le portail d'entrée de l'*Iseum* du champ de Mars reconstruit après un incendie, ce qui correspondrait mieux à la datation flavienne du relief<sup>101</sup>. Une telle identification met à mal la cohérence topographique supposée, d'autant plus que de nombreux monuments comme les thermes de Titus sont absents. Soit, deuxième possibilité, les bâtiments mis en valeur font partie des évergésies impériales et le mort manifesterait alors sa fidélité aux Flaviens. Un écueil se dresse devant cette interprétation. De nombreux autres édifices tout aussi monumentaux ont fait l'objet d'interventions impériales à cette période, pourquoi alors ne sont-ils pas figurés ? Enfin, la troisième hypothèse, qui paraît la plus probante, est qu'il s'agit de constructions auxquelles le défunt a participé financièrement. Le lien entre les arcs, le temple et l'amphithéâtre serait alors temporel et personnel et non topographique. Un des arguments est justement l'état de la façade du Colisée où il manque l'attique et où les statues du troisième niveau ont été remplacées par des aigles. Armin von Gerkan a avancé qu'il pouvait s'agir de l'amphithéâtre avant les travaux de Domitien, et en

---

<sup>99</sup> Corpus n° 2, une étude complète et précise de toutes les sculptures composant l'ensemble funéraire de la famille des Haterii a été menée par Sinn et Freyberger, 1996, voir p. 27-29 pour les questions de datation et p. 63-76 pour les précisions sur le relief de l'amphithéâtre.

<sup>100</sup> Castagnoli, 1941, p. 59-60, avec rappel de la bibliographie antérieure. Un point historiographique plus récent a également été mené par Rea, 1988, p. 23-46.

<sup>101</sup> Cassius Dion, LXVI, 24 et Castagnoli, 1941, p. 65-66.

particulier avant l'ajout du quatrième niveau<sup>102</sup>. Dans ce cas la monnaie de Titus serait une idéalisation du Colisée tel qu'il devrait être une fois terminé, et non dans son état de 80 ap. J.-C.

Dans ce contexte, pourquoi avoir choisi de représenter Hercule, Apollon et Esculape ? À cette question, nous voyons quatre réponses, qui ne s'excluent d'ailleurs pas l'une l'autre. Soit ces dieux ont un rapport personnel avec le défunt, son histoire et celle de sa famille ; ou bien ils sont liés à une mode de l'époque et peut-être à des dieux symbolisant la fidélité de cette famille à l'empereur ; ou alors ils ont un lien direct avec l'édifice en tant que dieux des spectacles ; ou encore ces statues sont la participation effective de cet évergète à la décoration de l'édifice. Il serait tout à fait envisageable que les riches Romains aient effectivement aidé à la réalisation de ce grand monument qui a rendu Rome à elle-même.

La présence d'Esculape serait peut-être confirmée par la découverte ancienne de fragments aujourd'hui perdus attribués à ce dieu. Dans l'état actuel des choses, seule la tête de Mercure peut être rattachée à cet ensemble, or ce dernier n'apparaît pas sur le tombeau des Haterii. Ce ne sont d'ailleurs pas nécessairement ces trois divinités que l'on retrouve à Capua. Les grandes statues des arcades y montrent une Vénus tenant le bouclier de Mars, une autre de la même déesse fragmentaire et un Adonis. Toutes sont des copies d'originaux grecs. Quant aux clefs de voûtes dont il a déjà été question, elles représentent Junon ou Vesta ou Déméter, Diane, Mithra ou Attis, une autre divinité féminine assimilée à Junon, deux bustes difficilement identifiables dont un est peut-être Volturnus, Jupiter-Amon, Mercure, plusieurs têtes masculines, Minerve, Isis, Apollon, Diane chasseresse, Pan, deux satyres et deux autres têtes fragmentaires. La taille de ces éléments varie de cinquante-huit à cent trois centimètres. On pourrait alors penser que certaines feraient partie d'un autre niveau d'arcades<sup>103</sup>. L'hypothèse est séduisante. Les grands bustes de divinités occuperaient alors le premier niveau, d'autres dieux et des êtres mythologiques se partageraient le deuxième et des protomés de satyres et de têtes masculines plus petites, le dernier. On pourrait aussi imaginer que les plus petites fassent partie d'une autre zone de l'édifice et non des arcades extérieures, ou simplement convenir de la possibilité de voir une variation de vingt à trente centimètres de la taille des sculptures des clefs de voûte des arcades extérieures du premier niveau. Il est fort probable que toutes les clefs de voûte viennent de ce premier niveau, des éléments de statuaires plus petits à ces hauteurs auraient

---

<sup>102</sup> Von Gerkan, 1925, p. 25-27.

<sup>103</sup> Bomgardner, 2000, p. 95.

été peu visibles, au contraire des grandes statues qui ornaient le deuxième niveau. La grande variété des dieux et déesses représentés est à noter. David Bomgardner<sup>104</sup> affirme que le motif de la clef de voûte est directement récupéré des Étrusques, qui ont dominé Capua, ces derniers utilisant ces figures pour conférer une protection divine ou magique aux portes de leurs cités. Ces dieux ont donc pu avoir ce type d'emploi, un rôle de délimitation de l'espace, d'interface symbolique entre un extérieur pacifié, le monde de la cité, et l'intérieur où certains tabous sont transgressés.

## C. Façade et *platea* : lieux de passage

### 1. Les accès à l'édifice

Si la façade se voit de loin et indique la direction à prendre pour se rendre à l'amphithéâtre, elle n'est pas le premier élément rencontré par le spectateur. Celui-ci passe avant tout par la place qui englobe l'édifice de spectacle et parfois d'autres bâtiments. À Pompéi le croisement entre la via di Castricio et la via di Nocera, dans la *Regio II* est marqué par des bornes, un escalier de quelques marches et un encadrement. Cette limite définit une vaste zone comprenant l'amphithéâtre, la palestres, et un certain nombre d'habitations. À Libarna, c'est un mur continu qui entoure l'aire rectangulaire dans laquelle se trouve le monument. Une porte encadrée de colonnes, et peut-être surmontée d'une protomé féminine, permet l'accès<sup>105</sup>.

Le Colisée, l'amphithéâtre de Capua et ceux de Puteoli et Thermae Himerae et peut-être de Pula sont entourés d'une aire dallée, généralement délimitée par des bornes liées au fonctionnement du *velum*<sup>106</sup>. À Capua, cette esplanade est clairement délimitée par de grands blocs rectangulaires de plus de deux mètres de haut. Sur l'un d'eux<sup>107</sup>, conservé *in situ*, ont été réalisés deux reliefs, sans doute au début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. d'après le style. Faisant face à l'amphithéâtre se tient un Hercule debout tenant la léontè sur le bras gauche et faisant une libation sur un autel couronné de flammes de la main droite. Il est installé dans une arcade produisant un effet de miroir avec celles de l'édifice. Un animal est à ses pieds, apparemment un porc, et dans la partie inférieure, un serpent, sans doute le *genius loci*, sort d'une cavité. Sur l'autre face est figuré Silvanus, debout sur une corniche. Le

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 96, suivant l'interprétation de Pesce, 1941, p. 15.

<sup>105</sup> Finocchi, 1996, p. 137-140.

<sup>106</sup> Actuelles Capoue, Pouzzoles, Termini Imerese et Pola. Legrottaglie, 2008, p. 78, n. 73.

<sup>107</sup> Corpus n° 78.

dieu tient une serpette et un fagot de blé. Il est vêtu du simple *balteus* et un chien l'accompagne. Seul ce pilastre est décoré sur tout le pourtour de la *platea* et il ne correspond à aucun accès majeur de l'édifice<sup>108</sup>. De ce fait, on pourrait en déduire qu'il doit être le fait d'un simple *privatus*, d'une *gens* ou d'un *collegium* qui aurait un attachement particulier à ce secteur du monument.

Sans totalement exclure cette idée, un point d'analyse complémentaire pourrait venir de l'étude de l'urbanisme capouan. La carte de Capua est peu précise du fait de la faiblesse des données archéologiques sur le réseau viaire. Voici ce qu'en restitue G. Cera<sup>109</sup>, et ce qu'on peut extrapoler à partir du principe de permanence du plan<sup>110</sup>. Le deuxième plan se fonde sur les observations que l'on peut faire du réseau hérité de la période pré-romaine, en noir, et sur les possibles extensions d'époque romaine, en rouge. Deux bâtiments auraient compromis l'existence d'une route dans le prolongement direct du grand axe de l'amphithéâtre. Si le premier est bien l'amphithéâtre primitif, alors on peut induire sa destruction lors de la construction d'époque flavienne ou postérieure. En revanche, le monument hexagonal ne semble pas subir de destruction, même si la publication complète des données de fouilles est encore attendue et pourrait faire changer nos connaissances sur ce quartier. Dans l'état actuel des connaissances, il est donc probable qu'un autre accès se fasse plus à l'est<sup>111</sup>. Or, si l'on trace une voie hypothétique le long de ces édifices, cette dernière émergerait sur la *platea* précisément au niveau du pilastre orné. L'implantation de ce dernier à cet endroit marquerait ainsi l'accès principal à la *platea* du côté de la ville. Silvanus accueillerait ainsi les spectateurs qui croiseraient Hercule à leur départ. Les deux dieux des limites et de la domination et du contrôle du monde sauvage jouent alors le rôle d'intermédiaire entre deux espaces, qui peut être prophylactique.

---

<sup>108</sup> Legrottaglie, 2008, p. 78.

<sup>109</sup> Fig. 6a, page suivante. Cera, 2008, p. 74. Voir aussi Sampaolo, 1996, p. 1-6.

<sup>110</sup> Fig. 6b, page suivante. D'après Lavedan et Huguency, 1966, p. 304-305.

<sup>111</sup> Une fouille a été menée en 2005, mais n'est pas encore publiée à notre connaissance. Il semble que les vestiges en arc de cercle puissent être les vestiges d'un premier petit amphithéâtre, ou d'un *ludus*, sans exclure d'autres hypothèses. Le bâtiment polygonal semble plus récent.



Fig. 1. Carta archeologica dell'antica Capua, con ubicazione del cosiddetto Catabulum.

Fig. 6a. Plan de Capua par G. Cera

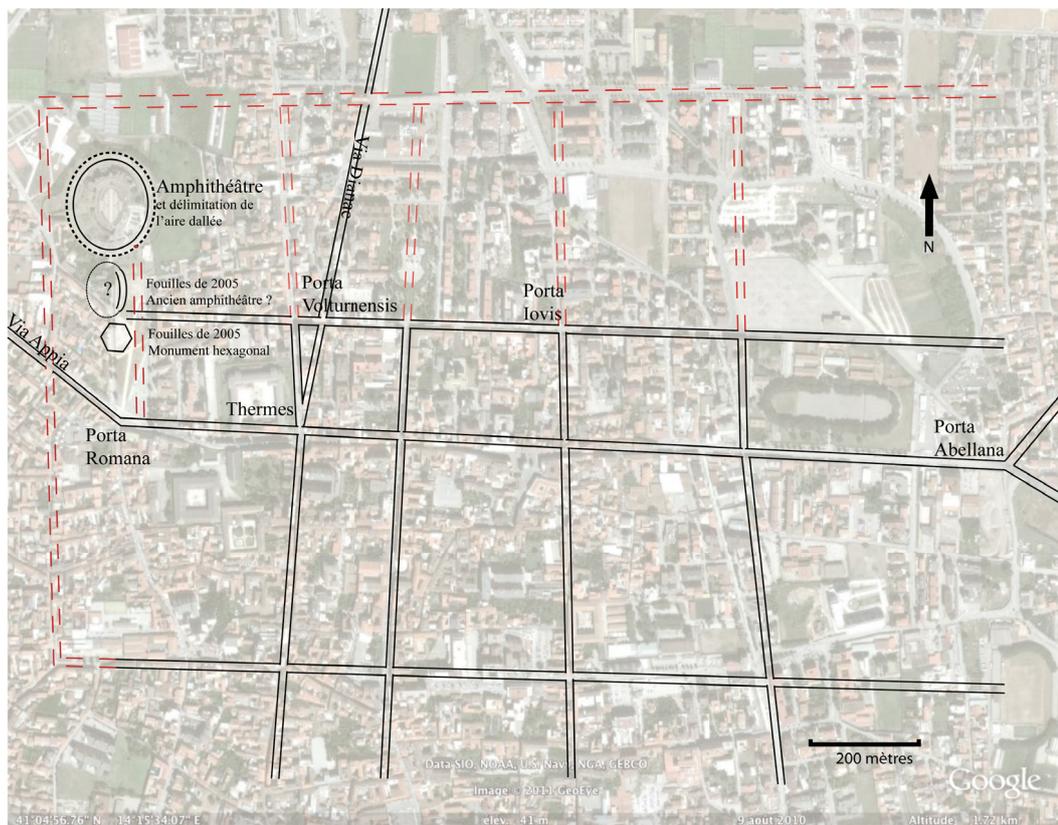


Fig. 6b. Plan de Capua, reconstitution hypothétique des principaux axes sur fond Google earth, d'après l'hypothèse de la permanence du plan.

En noir les grands axes du réseau viarie hérité de la période pré-romaine, en rouge les possibles extensions du plan pendant la période de domination romaine.

## 2. Les portes

Une fois sur la *platea*, plusieurs possibilités s'offrent au spectateur. Il peut entrer par les arcades extérieures dans les grands édifices à structure creuse. Dans d'autres édifices qui utilisent les déclivités naturelles, des escaliers de plein air existent pour conduire dans la partie haute de la *cavea*, à Pompéi ou Italica par exemple. À Lepcis Magna, l'accès se fait par une galerie creusée à même le roc. Peu importent les accès secondaires, ce qui compte avant tout, dans chaque édifice, quelles que soient la technique de construction et la datation, c'est l'importance des entrées axiales, soulignée par le soin apporté à leur décoration<sup>112</sup>.



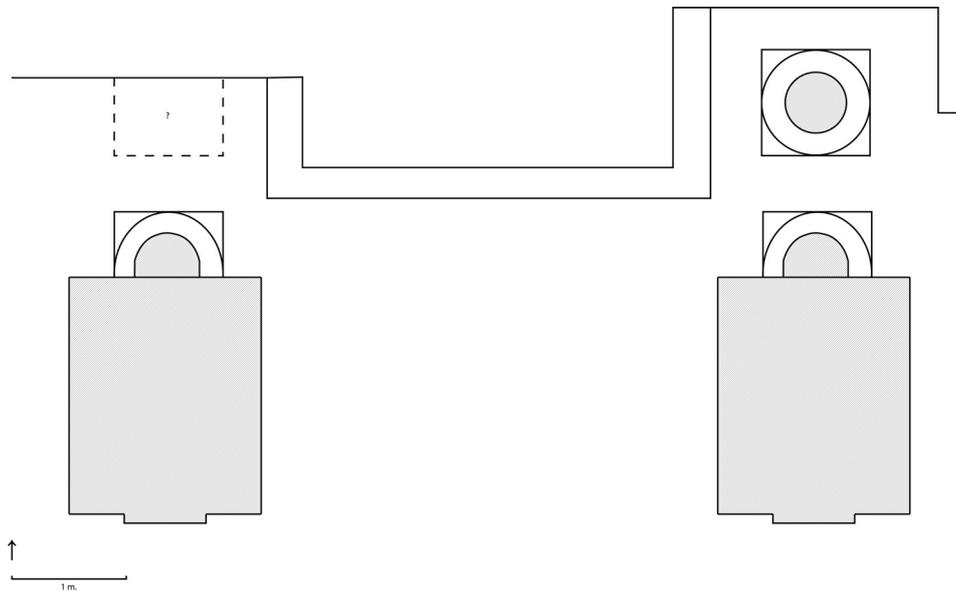
**Fig. 7 a. Porte remontée de l'amphithéâtre de Lucera, photographie prise sur place en 2009.**

Le premier élément décoratif chronologiquement attesté dans un amphithéâtre, à Lucera, concerne l'entrée occidentale, à une des extrémités du grand axe. Lucera est un édifice excavé. La partie sommitale est constituée d'un mur aveugle, ce qui accorde encore plus de force à la décoration de la porte. Celle-ci est composée de deux colonnes ioniques soutenant un entablement sur lequel la dédicace de l'édifice est gravée par un *privatus*. Au-dessus, un fronton triangulaire porte un bas-relief représentant un bouclier croisé avec une lance<sup>113</sup>. Ce type de décor, d'inspiration triomphale, est repris dans de nombreux édifices,

<sup>112</sup> Ce que relève Legrottaglie, 2008, p. 66-67.

<sup>113</sup> Bartoccini, 1936, p. 35. La reconstitution avec les fragments antiques est visible *in situ*.

qu'on pense, par exemple, à l'ensemble que forme la porte des taureaux à Nemausus. C'est encore le Colisée qui marque l'histoire architecturale de l'amphithéâtre par ses quatre portes principales. Les monnaies de Titus dépeignent un quadriges surmontant l'accès central<sup>114</sup>. Il est difficile de dire laquelle des quatre est ainsi mise à l'honneur, et utiliser la *meta sudans* en tant que repère topographique serait une erreur. Cette dernière est une indication de lieu, avec une valeur symbolique, mais elle signifie juste l'endroit général, et les points cardinaux peuvent très bien être inversés. En effet, la loge impériale est visible au centre des flancs monétaires. La loge étant au nord, l'entrée mise en valeur serait celle du sud. Un tel argument n'est pas recevable sans donnée archéologique. Cette monumentalisation triomphale de l'entrée est aussi visible sur le bas-relief de la tombe des Haterii<sup>115</sup>. Là, le lapicide a fait émerger de la pierre un véritable avant corps monumental. L'entrée nord de l'édifice a conservé des traces d'un dispositif de ce genre.



**Fig. 7 b. Plan de l'avant corps de la porte nord de l'Amphithéâtre Flavien issu des observations de H. Kähler en 1939.**

Les piles de soutènement, qui encadrent cet accès, sont décorées d'une colonne engagée, et quarante-huit centimètres plus loin, une base de colonne a été découverte<sup>116</sup>. La documentation manque pour les autres extrémités des axes. Les données des fouilles confirment en revanche que ce dispositif est abandonné lors des restructurations sévériennes<sup>117</sup>. Le Colisée a, là encore, pu servir de modèle, à Verona<sup>118</sup> ou à Pompéi<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> Annexe, planche VI, n° 337 et 338.

<sup>115</sup> Corpus n° 2.

<sup>116</sup> Kähler, 1939, p. 262-264. Un point est fait sur les entrées du Colisée par Legrottagnie, 2008, p. 41-43.

<sup>117</sup> Lancaster, 1998, p. 146-174 et Legrottagnie, 2008, p. 43.

<sup>118</sup> Maffei, 1731, p. 25.

La façade de Nemausus adapte cette monumentalisation : deux colonnes y soutiennent un entablement qui est lui-même surmonté de deux colonnes supportant le fronton. Des protomés de taureaux sont placées au-dessus des arcades<sup>120</sup>. Des structures de ce type pourraient avoir existé à Puteoli, Capua, Thysdrus et bien d'autres<sup>121</sup>. À Italica, les deux arcades entourant l'entrée sont abaissées, offrant une image rappelant les arcs de triomphe<sup>122</sup>. Aucune divinité n'est présente dans les sources, il est vrai, fort peu nombreuses. Il est possible d'affirmer, en revanche, que certaines de ces entrées, dont l'identification entre porte des morts, porte triomphale, porte de la *pompa*, porte de l'empereur ou porte des magistrats est généralement impossible, accordent une place de choix aux thématiques de la Victoire<sup>123</sup>.

### 3. Le rôle de la façade dans la segmentation des espaces

Ces portes ouvertes sur l'intérieur de l'édifice, qu'elles soient triomphales ou de simples arcades, se situent à l'intersection entre deux mondes : un monde quotidien, et un monde idéalisé de la représentation. Leur rôle est fondamental pour deux raisons qui ne s'excluent pas l'une l'autre. Elles ont pu servir de point de repère pour les spectateurs souhaitant se rendre en un point précis de l'édifice<sup>124</sup>. Ce qui semble d'autant plus plausible à Capua où l'amphithéâtre ne dispose pas, au contraire du Colisée, de numéros surmontant les portes. D'un point de vue moins trivial et plus symbolique, ce sont elles qui marquent les limites et qui circonscrivent dans un lieu les déchaînements du spectacle. Le combat ne doit pas gagner le reste de la cité, il doit rester circonscrit dans l'enceinte des jeux. Les dieux en sont les garants. Un débordement comme la rixe de Pompéi n'en est que plus intolérable : il frise l'impiété, il déséquilibre l'ordonnement du *cosmos*<sup>125</sup>.

Deux documents sont symptomatiques de ce besoin de marquer physiquement et symboliquement les limites<sup>126</sup>. Ils incarnent un *unicum* dans l'amphithéâtre de Nemausus. Cette fois, ce n'est pas une borne extérieure qui symbolise la transition, mais des bas-reliefs sur les piles de soutènement de l'amphithéâtre. Ils se trouvent de part et d'autre de la neuvième arcade, et sur un des pilastres de la quarante-sixième travée, à hauteur

---

<sup>119</sup> Pompei, 1877, p. 39-40.

<sup>120</sup> Fincker, 1994, p. 206-207.

<sup>121</sup> Legrottagnie, 2008, p. 68-70.

<sup>122</sup> Corzo Sánchez, 1994, p. 193.

<sup>123</sup> Sur la place de l'idéologie du triomphe et de la Victoire dans l'amphithéâtre, voir en particulier *infra*, p. 545 et suiv.

<sup>124</sup> Legrottagnie, 2008, p. 72 et n. 36 avec une bibliographie complémentaire sur la question.

<sup>125</sup> Sur cette rixe, voir en particulier *supra*, p. 67.

<sup>126</sup> Corpus n° 258 et n° 263.

d'homme. Les premiers figurent, respectivement, la *lupa romana* et un animal fantastique, bouc et oiseau, d'où sortent trois phallus. Le deuxième est un phallus ailé chevauché par un personnage féminin. Ces portes ne mènent à aucun endroit singulier de l'amphithéâtre, simplement aux niveaux supérieurs de la *cavea*. Giuseppina Legrottaglie propose d'y voir l'intervention d'un groupe social qui aurait marqué l'accès par lequel ses membres entraient dans l'amphithéâtre<sup>127</sup>. Quel que soit le crédit à apporter à ce postulat, il reste bien difficile à démontrer. Si la *lupa* peut être interprétée comme un signe d'adhésion à la *romanitas*, les phallus ont, eux, clairement une vertu protectrice des individus passant par cet endroit.

La façade des amphithéâtres romains fait l'objet, dès les premières édifications, d'une attention particulière. Impressionnante austérité dans les plus anciens, monumentalisation des portes et des accès à la *platea* à la fin de la République, création de cycles statuaire ornant les arcades et surmontant les entrées des monuments à structure creuse, la tendance générale est au soin croissant apporté à l'aspect extérieur et, par conséquent, à son caractère ostentatoire. Les arcades de la façade révèlent aux yeux de tous la puissance, la richesse et la culture de l'agglomération qui héberge ces monuments de spectacle. Les dieux ont toute leur place dans le discours iconographique proposé dans ce cadre. Leur rôle est plus complexe à définir, entre vertus prophylactiques ou apotropaïques, mais leur impact visuel est significatif dans cette vaste zone intermédiaire liant extérieur et intérieur de l'édifice. De fait, l'amphithéâtre peut bien paraître un « temple de tous les démons » aux yeux d'un auteur chrétien comme Tertullien.

---

<sup>127</sup> Legrottaglie, 2008, p. 71.

## II. Les dieux dans l'amphithéâtre : couloirs, *cavea* et arène

Les dieux sont visibles de toute la cité et entourent l'aire du spectacle. Ils n'en sont pas moins une composante marquante de la décoration interne des amphithéâtres. Une fois entré dans le monument, le spectateur doit parcourir un certain nombre d'ambulacres, de couloirs et de galeries, passer des portes, monter des escaliers, chercher sa place dans les gradins. Une fois installé, son champ de vision est occupé par les événements qui se produisent parmi ses congénères, dans la loge d'honneur et enfin dans l'arène. Quelle est donc la place des divinités à chacune de ces étapes ?

### A. Entrer dans les gradins : dieux et déesses des couloirs d'accès

#### 1. Portes, accès et locaux d'agrément réservés au public

La circulation des personnes dans de tels monuments fait l'objet d'aménagements : couloirs rayonnant, ambulacres circulaires et escaliers. La complexité de ce réseau varie en fonction de la structure de l'amphithéâtre, pleine, excavée, adossée, mixte ou creuse. Ceux construits avec cette dernière technique permettent la multiplication de ce lacinis, alors que dans d'autres, seuls les axes majeurs accueillent des couloirs d'accès<sup>128</sup>.

Ces entrées axiales ont un rôle important à jouer. Elles conduisent directement de l'extérieur à l'arène. La *pompa* inaugurale passe par là, parfois elle lui est même totalement réservée<sup>129</sup>. L'effort de décoration porte essentiellement sur ces grandes galeries. Deux types de représentations y sont identifiés : des personnages publics liés au monde de l'arène et des images à valeur apotropaïques<sup>130</sup>. Deux exemples appuient cette remarque. Premièrement, les deux niches de statues, et leurs épigraphes<sup>131</sup>, encore visibles *in situ* à l'entrée nord de l'amphithéâtre de Pompéi, contenaient les images de généreux donateurs de l'époque Julio-Claudienne.

<sup>128</sup> Golvin, 1988, p. 323-325 et 377-378.

<sup>129</sup> Sur la *pompa*, voir *infra*, p. 183 et suiv.

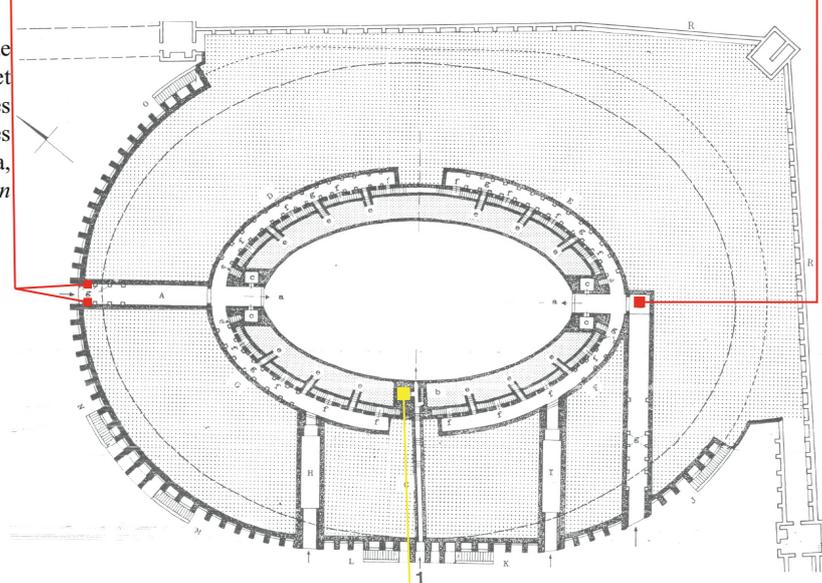
<sup>130</sup> Legrottaglie, 2008, p. 79.

<sup>131</sup> *CIL*, X 858 et 859.

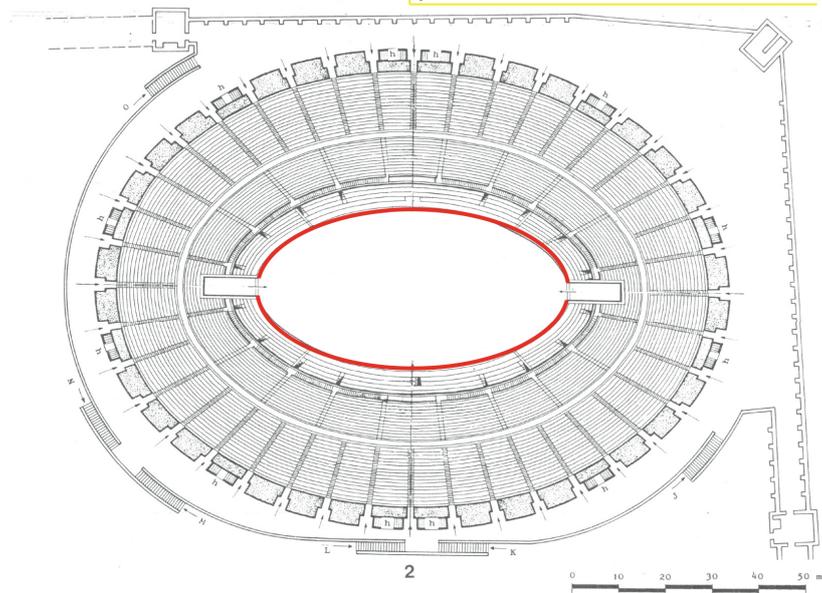


Emplacement de la découverte et photographie des niches de statues des deux Pansa, conservées *in situ*.

Emplacement de la découverte et photographie de la dédicace de l'amphithéâtre, conservée *in situ*.



Présence supposée d'un *sacellum*.



Emplacement du décor peint de l'amphithéâtre de Pompéi.

Fig. 7 c. Plan des couloirs de circulation et des gradins de l'amphithéâtre de Pompéi par J.-Cl. Golvin et emplacement des décors de ce monument.

Ces personnages ont sans doute participé à la réparation du monument après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C. C'est donc à titre honorifique que ces deux statues sont placées là, tout comme a été retrouvée, dans le couloir d'accès nord, la dédicace syllanienne de l'édifice, mettant en valeur les évergètes<sup>132</sup>. En second lieu, un exemple de relief, à vertu apotropaïque ou prophylactique, est connu à Lupiae<sup>133</sup>. Un animal à tête de griffon, pattes d'aigles et un grand phallus orne le premier pilastre à droite de l'entrée principale. Bien qu'étant à l'intérieur de l'édifice, il faut probablement y voir une fonction similaire aux reliefs de Nemausus déjà cités. Une protection est accordée à toute personne entrant dans le monument. Ces images provoquaient sans doute des gestes de la part des Anciens. Les statues des dieux recevaient ainsi des baisers<sup>134</sup>.

Les décorations de ces espaces peuvent prendre un autre sens, en particulier dans le cas d'Italica, et de ses ex-voto dans le pavement et sur les murs de l'accès est<sup>135</sup>. Dans cet amphithéâtre, une des grandes pièces d'apparat longeant le couloir d'accès axial a été transformée en lieu de culte (en jaune sur le plan) ; en complément des deux chapelles des extrémités du petit axe (en jaune également). L'entrée dans l'édifice par cet endroit revêt donc un caractère particulièrement solennel, peu de gens pourtant devaient accéder à leurs gradins par cet espace, des escaliers, de part et d'autre de l'entrée, permettant en effet au peuple de rejoindre les hauts gradins sans passer par l'intérieur de l'amphithéâtre.

---

<sup>132</sup> *CIL*, X 852. Les mêmes personnages ont payé des travaux au théâtre, *CIL*, X 844.

<sup>133</sup> Actuelle Lecce, Corpus n° 154.

<sup>134</sup> Aucune source ne permet de cerner ces gestes dans l'amphithéâtre. Sur les statues divines : voir Estienne, 2001, 113-1, p. 193-194.

<sup>135</sup> Sur cette pratique voir *infra*, p. 272 et suiv., avec un plan de l'implantation des différents espaces de culte dans l'édifice et plan page suivante.

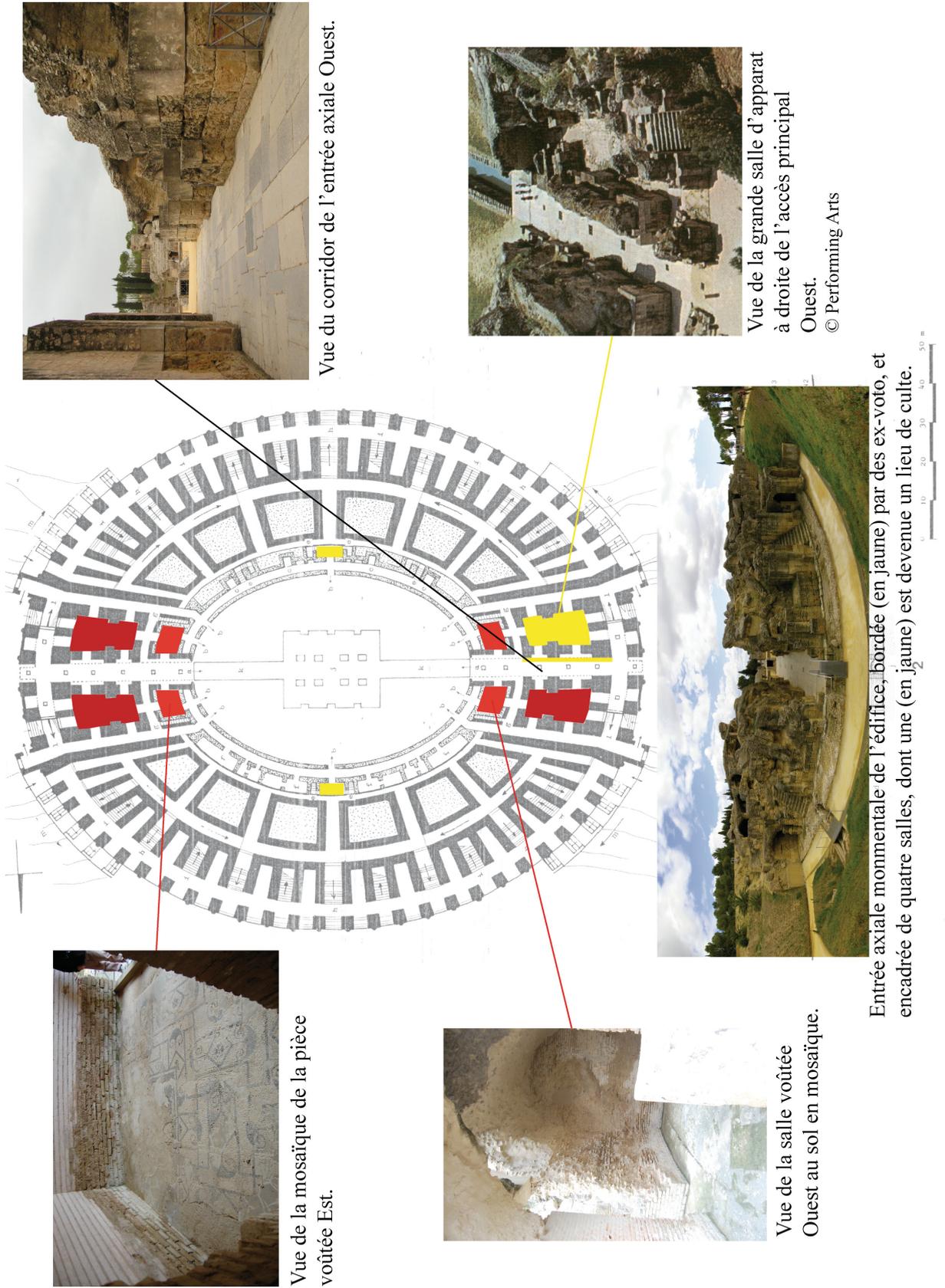


Fig. 7 d. Plan de l'amphithéâtre d'Italica J.-Cl. Golvin et emplacement des pièces d'apparat et des *sacella*. (en jaune les lieux de cultes identifiés, en rouge les salles d'apparat).

Le reste des ambulacres, partant souvent de cette galerie axiale, et des couloirs, peut porter des traces d'une riche polychromie, de stucs et de placages de marbres<sup>136</sup>. À Rome, le cryptoportique sud était couvert de stucs, aujourd'hui disparus, représentant Dionysos/Bacchus<sup>137</sup>. À Italica et Syracusa, des niches ont été remarquées dans des accès aux loges d'honneur, aux extrémités des petits axes, sans que l'on puisse extrapoler l'identification de la statue qu'elles contenaient<sup>138</sup>. Enfin, des pièces aménagées dans la structure peuvent être richement ornées de sols mosaïqués ou de grands dallages de marbre, par exemple à Italica, de part et d'autre de la grande galerie d'accès ouest (en rouge sur le plan). Ces pièces devaient servir de lieux de rencontre durant les spectacles ou pendant les intermèdes. Certaines appartenaient peut-être, comme à Pouzzoles, à des corporations<sup>139</sup>. Ces pièces peuvent être richement ornées, les dessins des stucs du Colisée qui exaltent la Victoire sont là pour le rappeler<sup>140</sup>. Seuls des copies modernes permettent d'étudier ces stucs, les motifs sont très délicats à identifier. De nombreux thèmes, scènes mythologiques, scènes de combat, pourraient être représentés sur ces stucs ainsi que plusieurs Victoire. Il faut en rester au stade des hypothèses vu la qualité du matériel à notre disposition. Ils datent très certainement de la phase sévérienne de l'édifice et se trouvent dans de vastes salles tripartites, délimitées par les colonnades du couloir d'accès principal Nord<sup>141</sup>. Notons également que cet accès, le seul réservé au public à avoir livré des stucs, est aussi celui qui correspond à une entrée monumentale, comme nous avons déjà pu le voir. Les stucs ajoutent ainsi à l'ornement de ces espaces de circulation et de rencontre.

---

<sup>136</sup> Legrottaglie, 2008, p. 81-82.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 59 et Corpus n° 9.

<sup>138</sup> Corzo Sánchez, 1994, p. 197 sur Italica et Gentili, 1973, p. 56. Voir aussi Legrottaglie, 2008, p. 82.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>140</sup> Corpus n° 10. Voir Dacos, 1962, p. 350-352.

<sup>141</sup> Legrottaglie, 2008, p. 57 pour une synthèse sur les hypothèses de datation.

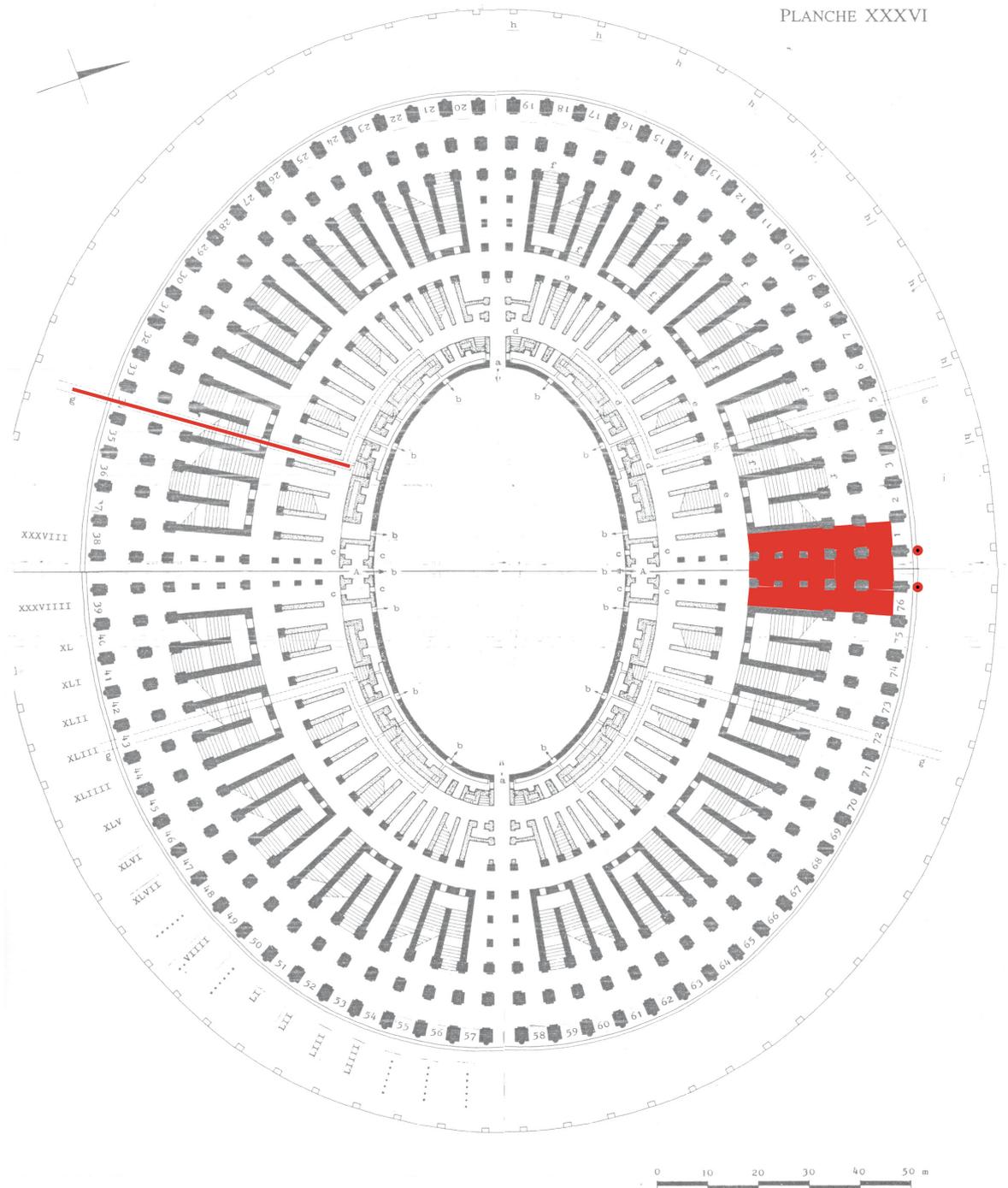


Fig. 7e. Plan de l'Amphithéâtre Flavier J.-Cl. Golvin et emplacement des stucs et de l'entrée monumentale Nord et du couloir d'accès Sud.

## 2. Portes et accès des employés et des acteurs

La place des divinités et les motifs à vocation apotropaïque ou prophylactique, dans les circuits intérieurs des amphithéâtres, apparaissent, d'après les rares sources à disposition, plus volontiers liés aux acteurs et aux employés des jeux. À Arelate, à l'endroit où la galerie d'accès principale, au sud, est bordée de pièces de service, des bas-reliefs marquent les accès à ces derniers. Peu avant d'arriver à la porte, à droite, se trouve un phallus, aujourd'hui difficilement visible<sup>142</sup>. Sur le montant de la porte de droite, dans une niche gravée se terminant par un fronton, une Diane chasseresse, debout, fait une libation sur un autel de la main droite, à sa droite se tient un chien. Le linteau est orné d'un relief architectural figurant des pilastres et un entablement. L'autre pièce faisant face à celle-ci est surmontée d'un bas-relief dont le motif n'est pas reconnaissable. Cet endroit de l'édifice n'est pas dédié aux spectateurs, aucune rampe ne mène aux gradins et la galerie d'accès est barrée par une porte avant d'arriver à l'arène. Gladiateurs et chasseurs devaient patienter dans ces locaux, s'y préparer avant de participer au spectacle. Ils attendaient certainement de ces images une protection, avant d'entrer dans le dernier espace les séparant de l'arène. Il est tout à fait imaginable qu'un gladiateur, passant par cette porte pour ensuite attendre le signal du début du combat, embrasse, touche ou prie l'effigie divine. Celle-ci devient un médium lui permettant de communiquer avec la divinité<sup>143</sup>.

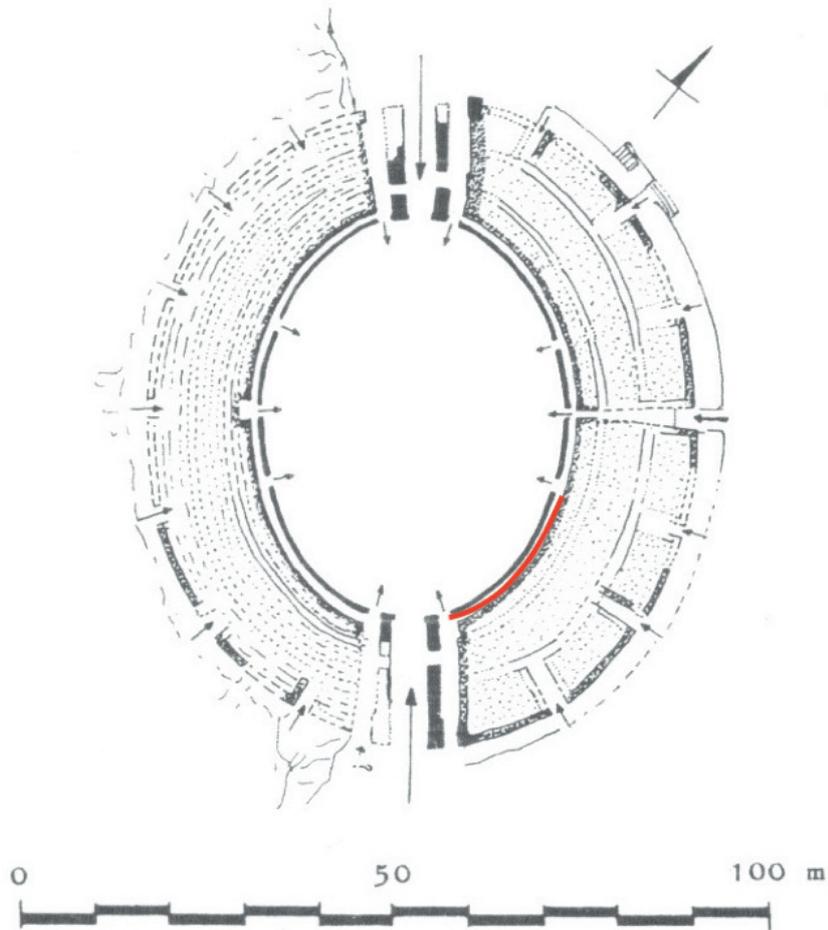
Si ces bas-reliefs semblent être destinés à répondre aux aspirations religieuses de tous les participants aux jeux, d'autres pouvaient être liés à des groupes plus restreints. On l'a vu, des pièces étaient réservées à certains collègues dans l'amphithéâtre de Puteoli. Ne peut-on imaginer pareil dispositif pour les différentes écoles de gladiateurs et sodalités de chasseurs ? Aucun document ne permet de faire cette relation de façon explicite. Une hypothèse a toutefois été émise par Robert Lequément à Thevestis<sup>144</sup>. L'ambulacre à droite du couloir principal d'accès tripartite sud-est est couvert d'un pavement représentant des *hederæ* (en rouge sur le plan).

---

<sup>142</sup> Corpus n° 251.

<sup>143</sup> C'est en tout cas l'avis de Formigé, 1964, p. 143.

<sup>144</sup> Actuelle Tébessa, Lequément, 1968, p. 147.



**Fig. 7 f. Plan de l'amphithéâtre de Tébessa J.-Cl. Golvin et emplacement du pavement aux *hederæ*.**

L'auteur les rapproche des symboles des sodalités de chasseurs qu'Azédine Beschaouch a identifiés<sup>145</sup>. Du point de vue de ce dernier, les feuilles de ce type correspondent aux *Tauriscii* dont la divinité tutélaire serait Dionysos/Bacchus. Cela ne veut pas dire que seuls les membres de ce groupe pouvaient circuler à ces endroits, mais seulement, si l'hypothèse se vérifie, que les *Tauriscii* avaient une relation particulière à l'amphithéâtre de Thevestis à une période donnée, peut-être après la phase d'embellissement du III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ces éléments sont trop ténus pour pouvoir dépasser le stade de la pure hypothèse<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> Beschaouch, 1966, p. 157.

<sup>146</sup> Legrottaglie, 2008, p. 81.

Tous ces espaces de circulation sont des lieux de rencontre, d'échange et surtout des lieux intermédiaires entre l'entrée et les gradins. Le spectateur ne s'y arrête pas longtemps, sauf pour converser avec ces pairs, amis, clients, patrons, collègues, dans les pièces ouvertes au public. Les autres zones de ce type, dédiées aux acteurs, ont une logique similaire. La seule différence est que, ces personnages jouant leur vie, l'importance des images, censées leur assurer protection, est plus grande.

## **B. La *cavea*, voir et être vu : spectateurs, hiérarchie sociale, dieux**

### **1. Les décors sculptés des vomitoires**

Une fois entré dans les gradins, un tout autre spectacle et un nouveau contexte attendent le public. Les reliefs des vomitoires sont le premier élément que les spectateurs rencontrent. Ils consistent en une grande pierre, d'épaisseur moyenne, entre quinze et vingt centimètres, mise à l'horizontale au dessus du débouché du vomitoire. Elle sert à la fois de décoration, côté arène, et de barrière de sécurité, côté gradins. Les spectateurs qui pénètrent dans la *cavea* par ces couloirs ne voient pas les figures, qui se trouvent au-dessus de leur tête, puis dans leur dos. Ils aperçoivent les bas-reliefs sculptés sur ces blocs quand ils montent les escaliers des gradins, pour regagner leur place, et une fois qu'ils sont assis, ils peuvent regarder ceux des entrées qui leur font face, de l'autre côté de l'édifice. Ensuite, de part et d'autre du débouché du vomitoire, suivant la pente de la *cavea*, peuvent également être placées des figures sur les balustrades. Une série de ces dernières a été mise au jour à Aquilée. Ce sont les plus anciennes connues dans un amphithéâtre, de l'époque Julio-Claudienne<sup>147</sup>. Elles représentent des dauphins qui devaient orner tous les débouchés des vomitoires. Ce type de dispositif se répand dans de nombreux édifices. Des pratiques similaires sont connues au Colisée, à Capua, Puteoli, Carthago et Mediolanum<sup>148</sup>. À une différence près, les dauphins d'Aquilée sont presque une ronde-bosse qui investit la majeure partie du bloc de pierre calcaire locale, dans les autres cas le relief s'étend sur la partie supérieure de la balustrade seulement.

Les dauphins existent aussi, dans ce contexte, à Carthago ou au Colisée, accompagnés ou non du trident. Cet animal fait également partie de l'appareil décoratif des

---

<sup>147</sup> On a longtemps pensé qu'à Aquilée ces éléments venaient du théâtre, mais des fragments similaires ont été retrouvés dans l'amphithéâtre, voir Legrottaglie, 2008, p. 33-34 et 252-253.

<sup>148</sup> Actuelles Rome, Capoue, Pouzzoles, Carthage et Milan. *Ibid.*, p. 34, 53-56 et 91-95.

cirques et des théâtres<sup>149</sup>. Giuseppina Legrottaglie pense que cette présence est directement liée à Neptune et que le dieu pourrait avoir « un ruolo quasi emblematico in rapporto al *ludus statalis*<sup>150</sup>. » Le seigneur des mers reçoit une statue à Arelate et il est représenté sur certaines armes de gladiateurs<sup>151</sup>. Au Colisée, les dauphins côtoient, sur les balustrades de marbre des vomitoires, griffons et sphinx, parfois accompagnés d'une corne d'abondance<sup>152</sup>, et animaux de la *venatio*. Ils encadrent des motifs floraux ornant les parapets supérieurs. La majeure partie de cette décoration date de l'époque sévérienne et pourrait copier la décoration flavienne<sup>153</sup>. Les animaux fantastiques ont été interprétés comme des images zoomorphes de Némésis<sup>154</sup> et de Fortune ou Victoire<sup>155</sup>. Il est vrai que le griffon est fortement attaché à Némésis, à partir de la fin de l'époque flavienne ou au début du règne des Antonins<sup>156</sup>.

Les amphithéâtres flaviens de Campanie, à Puteoli et Capua, offrent de nombreux éléments de ce type de décor. Le grand port du sud-ouest de l'Italie a adopté une iconographie très uniforme contrairement à Rome et Capua. Les balustrades latérales des vomitoires, sans doute dans un deuxième état de l'édifice, ont été ornées de corps serpentiformes, aucune tête n'a pu être rattachée avec certitude à ces serpents<sup>157</sup>. Dans un premier temps ces balustrades semblent avoir été aniconiques. Des fragments de plaques de tuf, avec une forme adaptée à cet emplacement, ont été mentionnés<sup>158</sup>. L'identification à Agathodaimon a été proposée du fait de l'importance des cultes orientaux à Pouzzoles<sup>159</sup>. Cette figure devait aisément être identifiée, par les Romains, au *Genius Loci* dont la représentation serpentine est bien connue en Campanie, en particulier à Pompéi<sup>160</sup>.

À Capua, l'iconographie est beaucoup plus variée. Des fragments de quarante-deux des balustrades, datées du principat d'Hadrien ou d'Antonin<sup>161</sup>, ont été retrouvés durant les fouilles des Bourbons, ainsi que cinquante-cinq fragments des encadrements latéraux des vomitoires. À partir des vestiges observés de l'édifice il est possible de compter cinquante-

<sup>149</sup> Humphrey, 1986, p. 262-265 et Fuchs, 1987, p. 85, 91, 136, 140, 145.

<sup>150</sup> Legrottaglie, 2008, p. 138-140.

<sup>151</sup> Voir *infra*, p. 213-216.

<sup>152</sup> Pottier, 1887, p. 1520 ; Legrottaglie, 2008, p. 54-55.

<sup>153</sup> Voir en particulier Pensabene, 1988, p. 54-55, 74-82 et 382, ce dernier voit dans les motifs floraux une valeur symbolique chtonienne et apotropaïque.

<sup>154</sup> Idée proposée par *Ibid.*, p. 75, reprise dans La Regina, 2001, p. 348.

<sup>155</sup> Legrottaglie, 2008, p. 55.

<sup>156</sup> Delplace, 1980, p. 304-305 et 399, et Foucher, 1974, en particulier p. 187-188.

<sup>157</sup> Corpus n° 142.

<sup>158</sup> Maiuri, 1955, p. 56-60. L'identification est contestée par Legrottaglie, 2008, p. 94, n. 179.

<sup>159</sup> Tran tam Tinh, 1972, p. 3-23, sur la présence d'un grand *Serapeion* à Pouzzoles.

<sup>160</sup> Romeo, 1997, p. 607, sur l'iconographie du Génie en général. C'est aussi ce génie qui est représenté sur un des blocs entourant la *platea* de l'amphithéâtre de Capoue, Corpus n° 78.

<sup>161</sup> Pesce, 1941, p. 41-47 ; Bomgardner, 2002, p. 104 ; Legrottaglie, 2008, p. 93.

six débouchés d'escaliers entre le podium et les deux premières précinctons. Vu l'état de conservation du site, il n'est pas possible de déterminer avec certitude si les accès au troisième *maenianum* se faisaient de la même manière que dans la partie basse, comme au Colisée, ni quelles étaient les modalités d'accès au portique supérieur. Néanmoins il reste probable que de tels aménagements aient pu concerner aussi bien la partie basse que la partie haute de la *cavea*. De tels reliefs, destinés à être vus pendant le spectacle, et secondairement au moment de quitter l'enceinte, devaient être lisibles pour un observateur situé de l'autre côté de l'arène, à une distance de quarante-six à plus de cent mètres selon les emplacements. Il est dès lors envisageable que les quelques fragments de décor de faune et de flore appartenant à cette décoration puissent venir des vomitoires les plus élevés, réservés au peuple, qui étaient donc les moins visibles<sup>162</sup>. Les panneaux historiés occuperaient, eux, la partie basse du monument, réservée aux plus aisés et aux élites. Il y aurait là un élément en faveur d'une distinction de plus entre les différentes catégories sociales, accentuée par les délimitations des précinctons, en particulier de la quatrième. Ces reliefs s'organisent comme suit :



**Fig. 7 g. Restitution hypothétique d'un vomitoire des gradins de Capua (Antiquarium de l'amphithéâtre de Capoue).**

Le reste des motifs iconographiques prend deux formes : des sujets mythologiques et des instants de la vie de l'amphithéâtre. Ces derniers sont « un'interessante testimonianza dell'atmosfera che circondava il *munus*<sup>163</sup>. » Deux sous-ensembles se dégagent. Le premier groupe est composé de scènes de processions<sup>164</sup>. Le plus complet figure un personnage en toge, très certainement l'éditeur, qui rejoindrait sa loge, ou les gradins, par des escaliers alors que les licteurs et deux personnages continuent leur marche, probablement en direction de l'arène ou d'un autre espace de l'amphithéâtre. Trois autres personnages à gauche tendent la main, dans un geste d'acclamation, vers le premier, la tête

<sup>162</sup> Corpus n° 64 i, j, k.

<sup>163</sup> Legrottaglie, 2008, p. 125. Sur ces questions voir p. 92, 125-128, 167-168.

<sup>164</sup> Corpus 35, 38, 39, 40.

tourné vers eux. Ce moment, quel qu'il soit, est, ici, considéré comme important. Si l'on tient pour juste l'hypothèse énoncée, alors l'évergète qui se rend à sa place, est le signe que les jeux vont commencer. Il est aussi possible que le relief fasse allusion à l'inauguration de l'édifice. Dans un cas comme dans l'autre, cette plaque fait partie des scènes d'auto-référence de l'édifice. Peut-être cette plaque surmontait-elle justement le vomitoire d'accès à la zone réservée à l'ordonnateur du spectacle. Cela reste une hypothèse, mais si cela s'avérait, il faudrait voir dans les images de la vie de l'amphithéâtre, la décoration des accès aux premiers rangs de gradins.

Les autres éléments de procession mettent en scène des porteurs de *fercula*, sur lesquels sont déposées des statues divines. Un seul de ces éléments a conservé la figure de deux de ces images. Trois personnages vêtus de tuniques portent deux *fercula* tout en s'appuyant sur des bâtons fourchus, peut-être utilisés pour ménager des pauses sur le parcours de la *pompa*. Ces *fercula*, partie d'une procession (*pompa*) qui était soit celle de l'inauguration de l'édifice, soit celle d'un spectacle en particulier, soit une procession type, supportent deux statues divines, légèrement plus petites que les porteurs. La première a été assimilée à une divinité agraire, Cybèle ou Cérés, ou à une Tychè, la deuxième à Baal, Mars ou encore Silvanus<sup>165</sup>. La figure est trop parcellaire pour que l'on puisse trancher. Sans doute faut-il enfin adjoindre à ce groupe une autre représentation<sup>166</sup>. Une des balustrades, dont il ne reste que la moitié gauche, est occupée par un bas-relief dépeignant cinq figures féminines, probablement des divinités tutélaires de cités de la région, qui sont accompagnées par un génie et par un enfant tenu par la main par la quatrième *Tutela*, ou Tychè, en partant de la gauche. Gennaro Pesce fait une comparaison avec l'arc de triomphe de Bénévent et en déduit qu'il s'agit d'une mise en image de bienfaits du prince envers des cités campaniennes<sup>167</sup>. Ces dernières participent alors symboliquement au spectacle et à la procession inaugurale.

Le deuxième sous-ensemble est composé d'images vraisemblablement périphériques à l'édifice<sup>168</sup>. La première plaque de marbre porte une représentation de travaux de construction effectués dans l'amphithéâtre, sinon de sa construction elle-même. Un ouvrier en courte tunique travaille au premier étage d'arcade. Devant l'amphithéâtre, un autre personnage apparaît, fragmentaire, au-dessus d'un char à quatre roues.

---

<sup>165</sup> Pesce, 1941, p. 30 et tav. XIXb ; Legrottaglie, 2008, p. 204 et tav. XI ; Tuck, 2007, p. 260-261.

<sup>166</sup> Corpus n° 41.

<sup>167</sup> Pesce, 1941, p. 18 ; Tuck, 2007, p. 262, propose de comparer avec la base de statue impériale de marbre de Pouzzoles, MANN inv. 6780, illustrant les dons faits par Tibère à quatorze cités d'Asie touchées par un tremblement de terre en 30 ap. J.-C.

<sup>168</sup> Corpus n° 36, n° 37, n° 42.

L'amphithéâtre est reconnaissable à ses quatre niveaux. Les arcades du premier niveau sont masquées par une colonnade corinthienne. Cette dernière avait intrigué Gennaro Pesce et continue d'intriguer : il s'agit soit d'un édifice plus ancien qui a disparu, soit d'un état antérieur de l'amphithéâtre, soit d'une évocation de l'enceinte sacrée d'un autre relief<sup>169</sup>. Au-dessus figurent deux niveaux d'arcade, un autre muré et le dispositif du *velum*. La construction elle-même de l'édifice intègre donc le spectacle. Ce processus d'auto-référencement est également à l'oeuvre sur une autre scène qui commémore un sacrifice<sup>170</sup>. À l'arrière-plan, l'amphithéâtre est bien visible. Enfin, le troisième document est un bas-relief représentant Minerve tenant dans la main gauche une lance, dans la droite un objet sphérique, peut-être son casque et à ses pieds, son bouclier. La partie avant de l'enceinte est délimitée par des demi-colonnes reliées par une barrière de bois. Il semble que cette clôture laisse libre au moins un accès à l'enceinte, à gauche. Au deuxième plan se tient une statue difficilement attribuable, sans doute Mars, sans exclure une figure originale de l'empereur, ou d'un héros local. Ce péristyle de sanctuaire n'a pas livré de traces archéologiques dans les environs de l'amphithéâtre. Il peut s'agir d'une représentation imaginaire destinée à mettre en scène l'association de Mars et Minerve et peut-être d'autres divinités dans la partie droite manquante. Un autre fragment relève peut-être d'une logique similaire, il figure une statue cuirassée de Mars à côté d'un autel<sup>171</sup>.

Cette série de bas-reliefs met en scène des événements périphériques aux jeux et à l'édifice, liés à la vie de la communauté autour du monument et dans la cité. Les spectacles ne paraissent pas mis à l'honneur. Les autres éléments de décoration illustrent des mythes, en grande partie grecs, illustrés à la romaine. Huit concernent le cycle herculéen. Le héros approche de Prométhée soumis à la voracité de l'aigle de Jupiter sur l'un<sup>172</sup>. Il lutte avec Antée sur un autre<sup>173</sup>. Les spectateurs pouvaient également le voir nettoyer les écuries d'Augias, converser avec Omphale, et participer à d'autres travaux non identifiables<sup>174</sup>. Deux remarques s'imposent sur ces scènes<sup>175</sup>. Tout d'abord, deux d'entre elles<sup>176</sup> situent le héros dans un décor architectural, or les travaux d'Hercule ont plus volontiers lieu en dehors des villes. De plus, à gauche de la lutte avec Antée, regardant la scène, une divinité est assise à droite, les jambes couvertes d'un drapé, le torse nu, la main gauche ramenée

<sup>169</sup> Corpus n° 43. G. Pesce, 1941, p. 22.

<sup>170</sup> Voir *infra*, p. 176 et suiv.

<sup>171</sup> Corpus n° 43.

<sup>172</sup> Corpus n° 56.

<sup>173</sup> Corpus n° 57.

<sup>174</sup> Corpus n° 58, n° 59 et n° 60, n° 61, n° 62.

<sup>175</sup> Tuck, 2007, p. 265-267.

<sup>176</sup> Corpus n° 57 et n° 61.

vers le visage, portant une couronne munie de tours. Il pourrait s'agir de la Tychè de Capua elle-même. Les travaux d'Hercule sont ainsi re-spatialisés dans l'amphithéâtre, sous les yeux de la cité. Le spectacle en lui-même, combat ou chasse, est soumis de la même manière à l'ensemble des membres de la communauté depuis les gradins. D'après cette première constatation, les représentations mythologiques de l'amphithéâtre de Capua ont pu figurer, en réalité, des mises en scènes jouées dans l'arène. Ces images, avec les Dioscures, le thyase dionysiaque, la chasse calédonienne et la scène maritime, révéleraient un jeu de sens bien particulier, décrivant à la fois le rapport qu'imaginaient les Capouans entre l'urbain et le rural et entre la cité et ses marges<sup>177</sup>. Une double définition est alors posée : celle des différents lieux de vie de la communauté et celle des limites de la patrie. Cela se confirme par la présence d'une centaoumachie et d'une amazonomachie, mise en spectacle des confins, de la barbarie et des forces naturelles soumis à l'ordre romain<sup>178</sup>. Même la transgression est punie, Prométhée et Marsyas en font les frais<sup>179</sup>. Cette affirmation, cette autoreprésentation, de l'ordre établi est sanctionnée par la présence divine. Apollon, Diane et d'autres divinités non identifiées veillent à cet équilibre garanti par la *pax deorum*<sup>180</sup>. Cette organisation du cosmos remonte à la plus haute antiquité et est due à Mars, qui a donné naissance aux jumeaux fondateurs, figuré alors qu'il poursuit Rhéa Silvia<sup>181</sup>. Les panneaux ont également un but pédagogique. Le relief représentant Diane surprise au bain et la punition d'Actéon met en garde contre toute tentative de contournement de l'ordre établi. Ces petits tableaux évocateurs font, sous certains aspects, penser aux épigrammes de Martial dans leur construction : instantanés évocateurs d'une réalité « vraie » parce que « vue. »

La logique distributive de l'ensemble de ces documents est inconnue. Il est difficile de dire si un ordre précis existait, et, par là même, quelles zones de l'amphithéâtre étaient concernées par ces images et quels spectateurs pouvaient les voir.

---

<sup>177</sup> Corpus n° 47 et n° 48, n° 49, n° 51, n° 63.

<sup>178</sup> Corpus n° 52 et n° 53.

<sup>179</sup> Corpus n° 54 et n° 56.

<sup>180</sup> Corpus n° 44 et n° 45.

<sup>181</sup> Corpus n° 50.

## 2. Précinctions et portique *in summa cavea*

Des problèmes méthodologiques similaires se posent au sujet des décorations de certaines zones des édifices, dont le rôle dans la définition des espaces est encore plus marqué. Dans les grands amphithéâtres à structure creuse, en particulier ceux qui disposent d'un portique sommital, une précinction marquée, parfois haute de plusieurs mètres sépare la partie médiane de la partie supérieure de la *cavea*, où ne prennent théoriquement place que les femmes et les esclaves<sup>182</sup>. Ce dispositif existe aussi dans d'autres monuments. À Carales, édifice excavé, il est bâti au niveau de la troisième précinction. À Emerita Augusta, bâtiment de structure pleine, cela concerne en revanche la première et à Rome, Thysdrus et Capua la quatrième. Ce grand mur circulaire, entrecoupé de portes d'accès au *maenianum* supérieur et de niches<sup>183</sup>, a le potentiel de recevoir une riche décoration. Cet élément de l'architecture de l'amphithéâtre est d'ailleurs suffisamment important pour être représenté sur les monnaies de Titus<sup>184</sup>. Plusieurs reconstitutions insèrent des statues dans cet espace, d'après une mention de la découverte de deux torses féminins drapés en 1806, dans les parties supérieures de l'édifice<sup>185</sup>. Il est tout à fait possible, bien que cela demeure une hypothèse, que des statues divines et des statues impériales aient pris place à cet endroit<sup>186</sup>. À Capua, certaines sculptures pouvaient provenir de ce mur, comme on l'a déjà vu, et de nombreuses autres parties de statues ont été découvertes<sup>187</sup>. À Thysdrus, des fragments de sculptures trouvés dans l'hypogée sont également suspectés d'en être issus<sup>188</sup>. Aucun monument n'en garde trace en place.

Au-dessus de cet espace, plusieurs amphithéâtres sont couronnés d'un portique dans lequel devaient se trouver les gradins de bois réservés aux femmes<sup>189</sup>. C'est le cas à Carales, Emerita Augusta, Capua, Pula, Verona, Puteoli, Italica ou encore au Colisée. Les colonnes de ce portique étaient ornées de chapiteaux dont un exemplaire est encore

---

<sup>182</sup> Voir *supra*, p. 69 et suiv.

<sup>183</sup> Pensabene, 1988, p. 71-74.

<sup>184</sup> Annexe, planche VI, n° 337-338. Legrotaglie, 2008, p. 56.

<sup>185</sup> Statues mentionnées par Guattani, 1806, I, p. 4 ; Rea, 1988., p. 32-33 utilise la restitution de M. Pelletti qui va dans ce sens.

<sup>186</sup> C'est en tout cas l'idée défendue par Legrotaglie, 2008, p. 56.

<sup>187</sup> De nombreux éléments de sculpture sont encore visibles en plein air dans les abords de l'édifice : reliefs de chasses, animaux ou personnages non identifiés, en bas-reliefs sur des grands blocs dont certains sont des entablements. Voir aussi les descriptions de Rucca, 1828, p. 191 et Ruggiero, 1888, p. 301.

<sup>188</sup> Lézine, 1960, p. 40, et Golvin, 1988, p. 211.

<sup>189</sup> Voir plan en coupe du Colisée *infra*, p. 166.

conservé, représentant une Victoire ailée vêtue d'un chiton, datée du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>190</sup>. Patrizio Pensabene postulait que, en sus d'une grande valeur symbolique, ces chapiteaux pouvaient aussi jouer un rôle indicatif dans l'organisation interne de la *cavea*, dans le but d'orienter les spectateurs ou de définir des espaces dédiés à certains groupes ou certaines fonctions<sup>191</sup>. À Capua, c'est un relief avec un bucrane qui est supposé être issu de la décoration de ce portique<sup>192</sup>. La lettre *H* y est inscrite, soit en remerciement à Hadrien pour des bienfaits, soit en tant qu'indicateur de lieu. Aucun édifice de l'Occident romain ne conserve une trace assurée de la présence de statues à cet endroit. Le portique peut d'ailleurs n'avoir qu'une valeur esthétique<sup>193</sup>, mais son caractère fonctionnel ne doit pas être négligé. Il n'est pas envisageable que des éléments de décor aient pu cacher les spectacles à ceux qui s'asseyaient dans les gradins de bois.

### 3. Les loges d'honneur

Au Colisée, les tribunes d'honneur sont situées de part et d'autre de l'axe mineur. L'identification de la loge impériale (*pulvinar*) n'est pas certaine. Soit elle se situe au sud, du côté du Palatin, soit au nord, si l'on pense que la présence de la *Meta Sudans* et des thermes de Titus sur les monnaies est une indication topographique précise<sup>194</sup>. Aucun des deux arguments n'est décisif et la prudence reste de mise. Au vu de l'importance majeure de ces loges et des personnalités de premier plan qu'elles recevaient, leur décoration devait être riche. La loge, sise à l'endroit le plus visible de la *cavea*, est une véritable scène d'où s'exprime le pouvoir du prince. Les détails des ornements présents sont aujourd'hui perdus<sup>195</sup>.

À l'extérieur de Rome, de nombreuses loges ont été identifiées dans les amphithéâtres, généralement sur le petit axe, au niveau du podium<sup>196</sup>. Le positionnement de la tribune permet, à l'instar du Colisée, de voir le spectacle, de pouvoir y intervenir plus facilement, et d'être vu de tous. Le *balteus* devant cette dernière est un lieu d'expression

---

<sup>190</sup> Corpus n° 11.

<sup>191</sup> Pensabene, 1988, p. 70.

<sup>192</sup> Legrottaglie, 2008, p. 97 et 221, avec bibliographie antérieure, l'auteur souligne le grand travail d'étude de tous ces blocs qu'il faut mener si l'on veut mieux comprendre l'architecture du monument.

<sup>193</sup> Golvin, 1988, p. 366.

<sup>194</sup> Les éléments de réflexion ont été synthétisés par Elkins, 2004, p. 148-151 pour la solution sud, p. 151-155 pour la solution nord. Voir aussi Legrottaglie, 2008, p. 52-53, n. 88 et 89, et *supra*, p. 69 au sujet des arguments concernant la *meta sudans*.

<sup>195</sup> Fea, 1813, p. 24, propose de restituer un petit portique avec colonnettes et entablement.

<sup>196</sup> Golvin, 1988, p. 357.

privilegié où l'on peut lire des inscriptions, à Emerita Augusta par exemple<sup>197</sup>. Seuls trois documents iconographiques sont supposés faire partie de la décoration des loges de l'Occident romain. Un bas-relief hathorique<sup>198</sup> a été trouvé dans les années 1930 dans l'amphithéâtre de Pula, peut-être un fragment de chapiteau<sup>199</sup>. Cet élément s'insère dans le mouvement de diffusion de cultes orientaux dans la *Regio X* au cours des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>200</sup>. Ensuite un *oscillum*, figurant le rapt du *palladion*, a été trouvé en 1883 dans le grand amphithéâtre de Thysdrus, près de la loge<sup>201</sup>. Les mythes représentent un faisceau de références majeur dans l'arène. Des gladiateurs portent le nom de héros auxquels ils peuvent s'identifier<sup>202</sup>. Le mythe homérique illustré ici fait partie de l'histoire de Rome à travers l'héritage troyen. Sa place dans une loge d'honneur n'est donc pas déplacée. Enfin, un relief de guirlandes, traditionnellement attribué à l'autel de Rome et Auguste à Lyon, aurait pu faire partie de la décoration de la tribune d'honneur de l'amphithéâtre des Trois-Gaules<sup>203</sup>. Peu de sources permettent de compléter ce tableau, qui, il faut bien le dire, ne permet pas de se faire une idée précise des décors possibles des loges d'honneur<sup>204</sup>.

## C. Le podium et l'arène, centres de toutes les attentions

### 1. Une séparation physique et symbolique des espaces : le rôle du podium

Si la *cavea* est un élément essentiel, le spectacle principal se produit dans l'arène. Il s'agit pour cette raison d'un lieu essentiel, point de convergence de tous les regards. Qu'elle dispose de sous-sols ou pas, que des portes s'ouvrent sur elle ou pas, elle reste toujours ce périmètre recouvert de sable dévolu à la représentation du tragique. Ces deux composantes, que sont les gradins et l'arène, sont séparées par le mur du *podium*. Cet élément est primordial. Il est un grand massif maçonné sur lequel reposent les premiers rangs de gradins, mais ici, c'est sa façade tournée vers l'arène qui nous occupe. Ce mur répond à trois impératifs : il a un usage fonctionnel, il ajoute à l'esthétique de l'édifice et il

<sup>197</sup> EAOR, VII, 46b ; AE 1959, 28. Mérida, 1919, p. 31-36.

<sup>198</sup> Corpus n° 169. Pour l'interprétation en tant que décor d'une loge, ou de plus généralement de la *cavea*, voir Degrassi, 1933 p. 395-396, Mirabella Roberti, 1943, p. 20 ; Legrottaglie, 2008, p. 89 et 254, avec bibliographie complémentaire.

<sup>199</sup> Leclant, 1991, p. 178-180.

<sup>200</sup> Budischowsky, 1977, p. 173.

<sup>201</sup> Bachetta, 2006, p. 418-419, émet l'hypothèse de son emplacement dans la loge d'honneur d'après l'emplacement de la découverte.

<sup>202</sup> Pour le nom de Diomède, CIL, IV 52, 15 ; voir Augenti, 2001, p. 80 avec bibliographie complémentaire.

<sup>203</sup> Guey et Audin, 1956, p. 44.

<sup>204</sup> Les diptyques d'ivoire peuvent apporter un complément d'information, même si il est difficile de dire s'il s'agit d'une loge d'amphithéâtre ou de cirque.

joue un rôle symbolique<sup>205</sup>. Parfois richement décoré, comme à Pompéi où les aquarelles de Giuseppe Morelli ont conservé la trace d'une riche ornementation peinte, il marque la délimitation physique entre le monde de la cité et le centre du bâtiment, l'arène siège de la souillure de la mort et du combat. Lieu de transition, des portes s'ouvrent sur l'arène, il est aussi une protection pour les spectateurs, notamment lors des chasses. Il s'agit d'un mur généralement en grand appareil qui entoure l'arène, la surplombant parfois de plusieurs mètres de haut si on y ajoute le *balteus* qui peut le couronner. Ce dernier, en pierre dans plusieurs monuments, pouvait être aussi en bois. Le podium, dans son ensemble, est d'ailleurs souvent sous-entendu, dans l'iconographie, par une balustrade de bois à croisillons<sup>206</sup>. Celui d'Arelate est recouvert d'une inscription<sup>207</sup>. Il sépare deux registres, deux réalités bien distinctes. Cette séparation des espaces est parfaitement lisible sur le monument de Lucius Storax où le public prend place dans le fronton et les combats sur une frise située en-dessous<sup>208</sup>.

À Pompéi, des représentations peintes de chasses ou de gladiateurs, répondent à des victoires reposant sur des globes tenant palmes et couronnes et à des piliers hermaïques<sup>209</sup>. Ces fresques correspondent à la phase d'utilisation de l'édifice postérieure au tremblement de terre de 62 ap. J.-C. L'amphithéâtre ayant rouvert ses portes dès 64 ap. J.-C., il est possible qu'elles aient été réalisées à cette période. Elles seraient alors contemporaines de l'érection des statues des *Pansa* dans l'entrée nord<sup>210</sup>. Ce riche ensemble est connu par les aquarelles de Giuseppe Morelli, du début du XIX<sup>e</sup> s. Ce dernier a également restitué l'inscription qui court sur le *balteus* et permet donc de proposer une restitution globale de la décoration du mur du podium<sup>211</sup>. Voici l'ordre dans lequel Thomas Hufschmid propose de placer les aquarelles.

---

<sup>205</sup> Golvin, 1988, p. 318, parle de véritable « toile de fond » des spectacles.

<sup>206</sup> Annexe, planche V, n° 335 et planche XII, n° 349.

<sup>207</sup> Corpus n° 249. Pour un inventaire, relativement complet, des décorations de podium connues, du revêtement de marbre aux imitations de marbres peints, voir Golvin, 1988, p. 317-319.

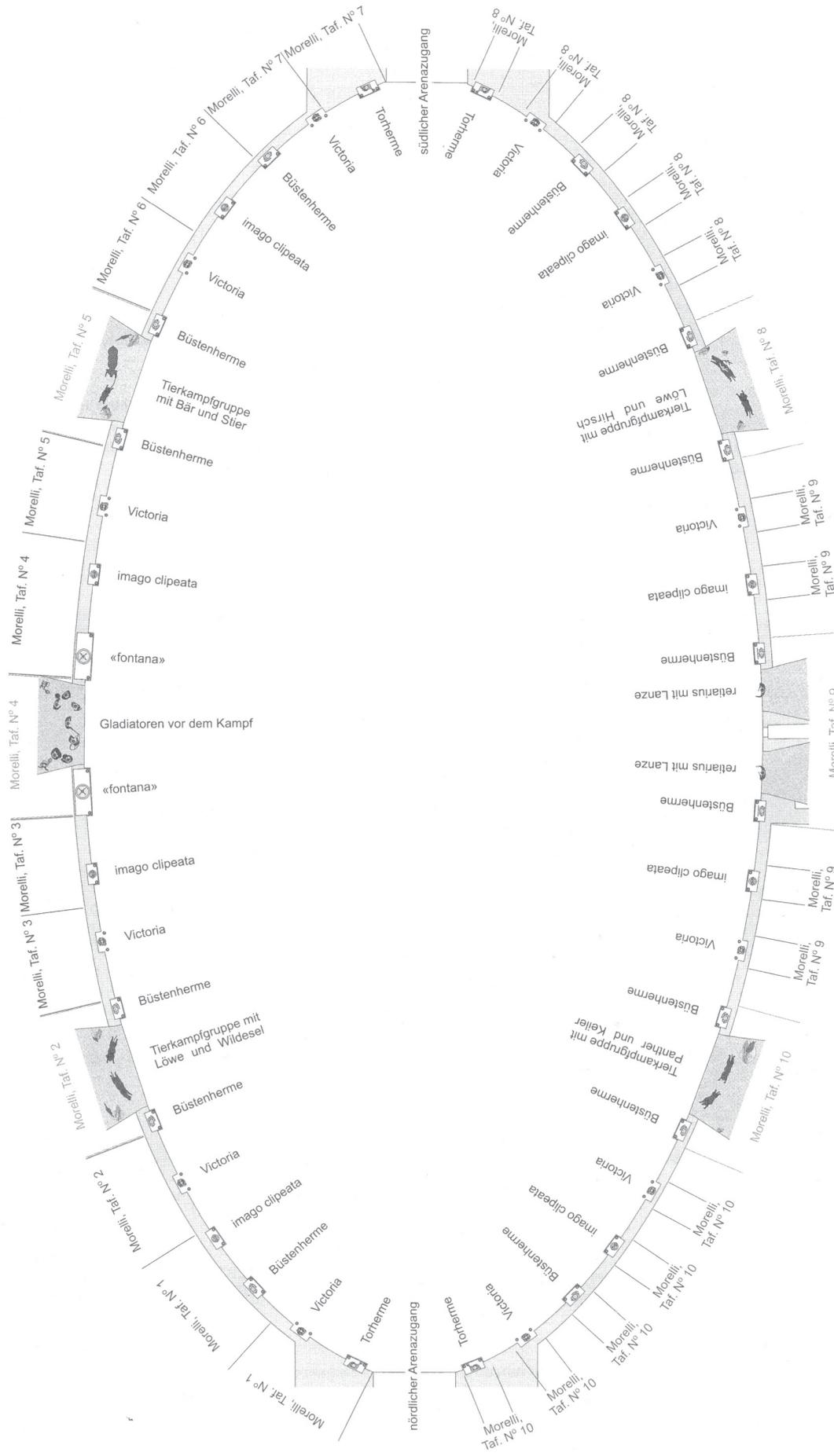
<sup>208</sup> Annexe, planche II, n° 332.

<sup>209</sup> Corpus n° 123, n° 124, n° 125, n° 126, n° 127, n° 128, n° 129, n° 130, n° 131, n° 132, n° 133, n° 134, n° 135, n° 136, n° 137, n° 138, n° 139.

<sup>210</sup> Pesando, 2001, p. 190.

<sup>211</sup> Spano, 1953, p. 60-64 et Hufschmid, 2009, p. 502-503.

Figure 7 h. Les fresques du podium dans l'amphithéâtre de Pompei (Th. Hufschmid)



Morelli, Taf. N° 9: Tafeln von F. Morelli mit vollständig dokumentiertem Dekor  
 Morelli, Taf. N° 9: Tafeln von F. Morelli mit Tierkampf oder Gladiatorszenen

Morelli, Taf. N° 9: Tafeln mit Dekorausügen (nur Zwischenmotive mit Paneleinsätzen)



En partant de l'entrée sud-est de l'arène, la partie ouest du podium consiste en une alternance d'éléments figurés encadrés de deux colonnes, sur fond rouge, de panneaux décoratifs et de deux panneaux historiés. Deux piliers hermaïques, reposant sur un socle, un surmonté d'un torse, l'autre d'un buste, alternent avec deux Victoires ailées, debout sur un globe, tenant une palme et un candélabre surmonté d'une *imago clipeata*, lui aussi sur un socle. Puis deux piliers hermaïques supportant un buste encadrent une scène de chasse, une lionne poursuivant une antilope, à gauche. Ensuite, de part et d'autre de la porte du petit axe, se situent, en miroir, deux Victoires, deux candélabres, deux piliers hermaïques avec bustes et enfin deux rétiaires. Le reste de la partie ouest reprend la même succession de motifs à l'exception du panneau historié où un félin poursuit un sanglier, à droite. Le secteur est, à partir de la porte nord-ouest, reproduit le même schéma. Cette fois c'est un cheval qui est chassé par une lionne, à gauche. Puis les piliers hermaïques et les deux rétiaires, encadrant la porte du petit axe à l'ouest, cèdent ici leur place à deux fontaines et à un grand panneau. Sur ce dernier, de gauche à droite, deux aides portent les armes d'un gladiateur, accroupis près d'un pilier hermaïque représentant une victoire ailée portant une couronne de laurier. Ensuite un hoplomaque joue du *cornu*, à côté de l'arbitre (*summa rudis*) qui sépare les deux combattants, le deuxième, un myrmillon, est en train de s'armer aidé de deux personnages. Enfin dans le fond à droite figure un autre pilier hermaïque, surmonté d'une victoire ailée, contre lequel est adossé un bouclier. Ce motif du bouclier posé au pied de ces piliers est récurrent dans tout le répertoire de Pompéi et se retrouve sur la mosaïque de Zliten et sur la gemme de la collection Von Stosch<sup>212</sup>.

Ces images pourraient correspondre à la réalité des spectacles tenus dans cet édifice. Néanmoins les commentateurs ont souligné l'absence de traces archéologiques d'éléments de protection complémentaires rendant possible la tenue de chasses. Le mur du podium, avec son couronnement, ne fait guère plus de 2,20 m. C'est insuffisant pour empêcher un félin de sauter dans les gradins<sup>213</sup>. Afin de mieux protéger les spectateurs, le podium était généralement couronné d'un parapet (*balteus*). Celui-ci est orné de scènes de chasses peintes à Emerita Augusta<sup>214</sup>, en bas-relief à Lupiae<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Corpus n° 326 et 187.

<sup>213</sup> *Glad. Par.*, p. 140-141 ; Jacobelli, 2003, p. 61 ; Legrottaglie, 2008, p. 120.

<sup>214</sup> Alvarez Martínez et Nogales Basarrate, 1994, en particulier p. 267-269 et *lamina* I, pour une datation au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voir p. 274-275.

<sup>215</sup> Horn, 1938, p. 722-723 ; Golvin, 1988, p. 319, sans doute d'époque flavienne ou antonine pour ce dernier. *In fine*, voir Corchia, 1980, avec des planches détaillées p. 144-204.

Le cycle est donc une représentation idéalisée des spectacles de l'arène. Ce type de décor se retrouvait peut-être dans l'arène de Virunum où deux inscriptions mentionnent la peinture de scènes de l'arène sur le podium<sup>216</sup>. Jean-Claude Golvin signale des traces d'images de chasses sur le mur du podium de Lixus<sup>217</sup> et une discussion existe sur celui de Carthago Nova, sans que des traces tangibles nous soient parvenues<sup>218</sup>.

Enfin, aux extrémités des axes, là où le podium est interrompu par les portes principales d'accès, un seul type de décoration a été relevé: des piliers hermaïques. À Pompéi, ces ouvertures sont encadrées de tels piliers peints sur le mur. Quatre de ceux-ci soutenaient des portes, dont ils gardent les traces, à Arelate, aux extrémités du grand axe<sup>219</sup>. Du côté de l'arène, à mi-hauteur, deux trous servaient de support au phallus. Sur la partie sommitale cinq trous permettaient de fixer le buste supérieur. Ces quatre éléments pourraient être cohérents avec les quatre bronzes qui ont été offerts par Caius Iunius Priscus, selon l'inscription du podium d'Arelate<sup>220</sup>. Celle-ci est malheureusement fort altérée à cet endroit et son interprétation n'est pas sans appel. Jules Formigé pense avoir identifié pareils dispositifs à Thysdrus<sup>221</sup> et Nîmes<sup>222</sup>. D'autres piliers hermaïques, abîmés et dans des contextes de démolition, ont été découverts dans les amphithéâtres de Capua, Catana et Volsinii<sup>223</sup>. Un autre bloc de l'édifice de spectacle de Syracuse pourrait également correspondre<sup>224</sup>. Ces éléments, ajoutés à la récurrence du motif dans les fresques pompéiennes de l'amphithéâtre, laissent peu de place au doute sur le succès de la formule<sup>225</sup>. Ces piliers se trouvent uniquement sur le podium et dans l'encadrement des portes d'accès à l'arène. Cette localisation très précise diffère donc des autres sources, où un dieu peut apparaître sur la façade, le portique de l'attique ou les précincts. Dès lors il n'est pas concevable qu'ils ne revêtent qu'une valeur décorative, surtout dans ces espaces de transition<sup>226</sup>. Ils répondent à une nécessité ressentie par les Romains de segmenter l'espace. Le meilleur point de comparaison est la mise en place de ces mêmes piliers à la

---

<sup>216</sup> Corpus n° 190, et surtout n° 191. Dolenz, 2004, p. 296-298.

<sup>217</sup> Golvin, 1988, p. 318.

<sup>218</sup> Legrottaglie, 2008, p. 86, n. 139, avec bibliographie complémentaire.

<sup>219</sup> Corpus n° 250.

<sup>220</sup> Corpus n°242. C'est en tout cas l'hypothèse défendue par J. Formigé, « L'amphithéâtre d'Arles, II », *RA*, 1964, p. 144-145.

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>222</sup> Formigé, 1965, p. 38.

<sup>223</sup> Actuelles Capoue, Catane et Bolsena, Corpus n° 74, n° 183 et n° 165.

<sup>224</sup> Gentili, 1973, p. 64.

<sup>225</sup> Legrottaglie, 2008, p. 84.

<sup>226</sup> À Salona toutefois, Dyggve, 1933, p. 119 et 123, a supposé que des piliers hermaïques auraient pu orner la tribune et le portique supérieur. Les contextes de fouilles de ces fragments ne sont pas assurés ou ne permettent pas d'affirmer avec certitude tant l'identification en tant que piliers hermaïques que leur localisation dans le décor de la *cavea*.

sortie des stalles de départ du cirque<sup>227</sup>. La fonction architecturale de tels éléments n'est pas première et s'ils servent de montants à la porte à Arles, le cas paraît isolé. Dans les cirques notamment, ils ornent les espaces entre les stalles, en avant du pilier de soutènement. Ceux trouvés hors de leur place initiale révèlent qu'ils n'appartiennent pas à la structure du bâtiment à Catana ou Volsinii. Leur fonction est ici de circonscrire l'espace des jeux. Cela correspond à leur usage d'origine : cippes marquant les limites, les confins, les carrefours, inquiétantes zones de transition qu'il faut maîtriser en permanence<sup>228</sup>. La limite entre le spectateur et le spectacle est strictement établie. Ce qui se passe dans l'arène ne doit pas gagner les gradins. Augustin fait allusion à cet idée quand il écrit :

Eh quoi ! si l'on voyait descendre dans l'arène des gladiateurs, prêts à s'entr'égorgés, un père et son fils, qui souffrirait, que dis-je ? qui n'écarterait avec horreur cette scène funeste ? Comment donc pourrait être glorieux ce duel entre deux cités, mère et fille ? Ici, dira-t-on, il en est tout autrement. Oui, ce n'est plus l'arène où coule le sang de deux gladiateurs ; c'est un plus vaste champ de bataille que deux peuples sèment de leurs cadavres. Ce combat [celui d'Albe et de Rome] n'était pas renfermé dans un amphithéâtre, mais il avait pour spectateurs l'univers entier et tous ceux qui dans la suite des temps devaient entendre parler de ce spectacle impie. Et cependant ces dieux tutélaires de l'empire faisaient violence à leur affection, présents à ces combats comme des spectateurs de théâtre<sup>229</sup>.

La notion d'enfermement est ici centrale. La guerre entre les deux cités voisines est bien pire que des combats de gladiateurs, car elle éclate au-delà du monument de spectacle où, malgré son caractère également impie aux yeux d'Augustin, tout est mis en oeuvre pour que ce qui s'y passe ne déborde pas des cadres imposés par la société romaine. Les dieux en sont garants, présents dans les gradins comme le suggère ici Augustin, avec un objectif polémique. Cette délimitation stricte des espaces est visible à tout moment dans

---

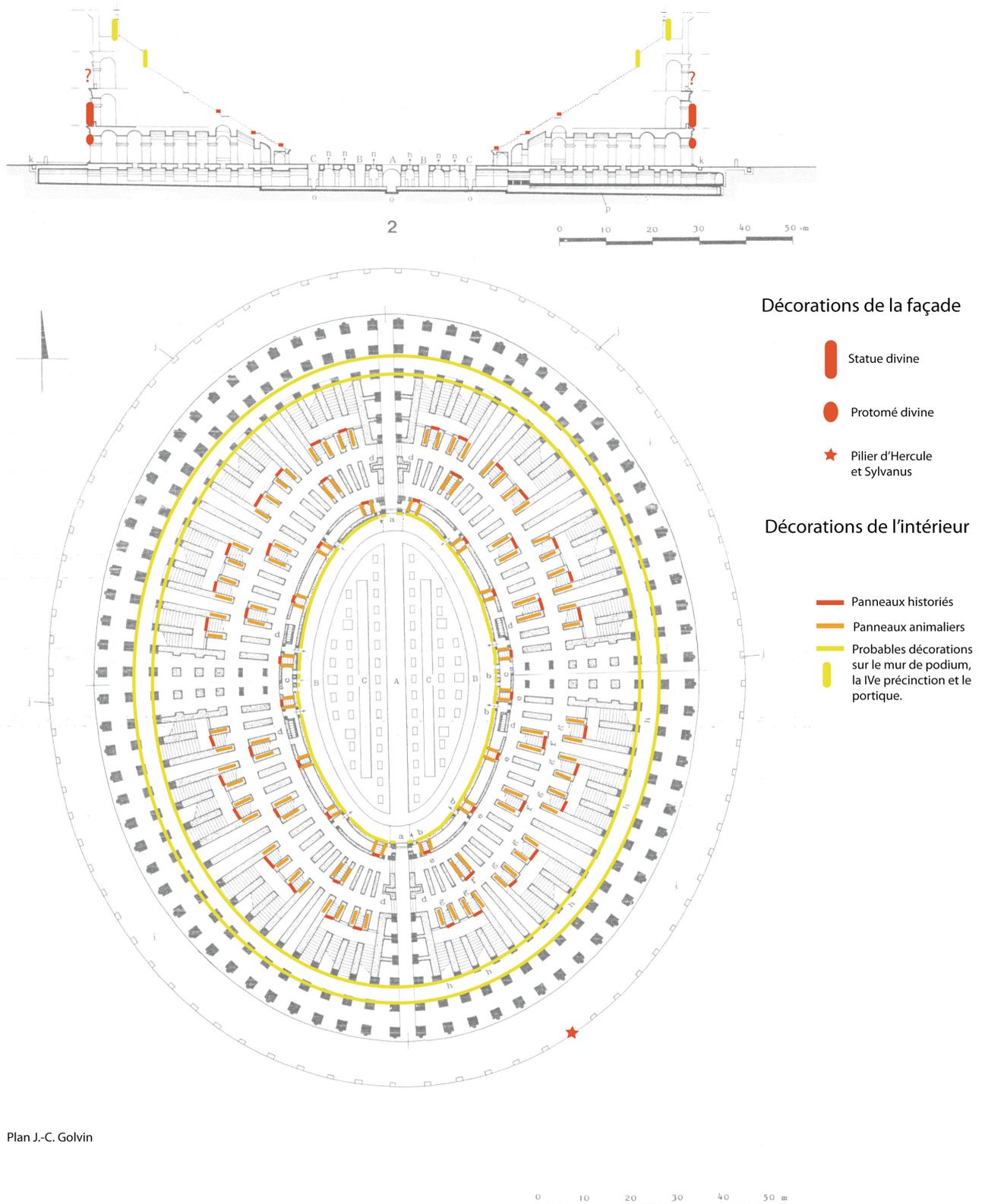
<sup>227</sup> Humphrey, 1986, p. 52-53, 135-136, 594 et fig. 59-62, 64-65 et 69-71. Nelis-Clément et Roddaz, 2006, p. 54-56 (G. Pisani Sartorio sur le cirque de Maxence), p. 249 (J.-Cl. Golvin sur l'iconographie du cirque), p. 279 et 281 (F. Fauquet sur la mosaïque de Silin et le relief de Foligno), p. 294 (G. Marchet sur la mosaïque de Silin) et p. 373-375 et 382 (B. Bergmann sur les mosaïques de Silin et de la villa de Bell-Iloch à Gérone et deux lampes à huile du British Museum, inv. GR 1814.7-4.106).

<sup>228</sup> Mingazzi, 1960, p. 421.

<sup>229</sup> Augustin, *Civ.*, III, 14, *Et tamen si in harenam procederent pugnaturi inter se gladiatores, quorum alter filius, alter esset pater, tale spectaculum quis ferret ? quis non auferret ? Quo modo ergo gloriosum alterius matris, alterius filiae civitatis inter se armorum potuit esse certamen ? An ideo diuersum fuit, quod harena illa non fuit, et latiores campi non duorum gladiatorum, sed in duobus populis multorum funeribus implebantur, nec amphitheatro cingebantur illa certamina, sed in uniuerso orbe, et tunc uiuis et posteris, quo usque ista fama porrigitur, impium spectaculum praebebatur ? Vim tamen patiebantur studii sui dii illi praesides imperii Romani et talium certaminum tamquam theatri spectatores.* Trad M. Soler, appuyée sur J. Moreau.

l'amphithéâtre. La *platea* est clairement circonscrite, marquée à Capua par la figure de Silvanus et Hercule. La façade marque la limite entre la ville, parfois aussi la campagne, et l'intérieur de l'édifice. Dans la *cavea*, les princinctions, parfois richement ornées, répondent aussi des logiques de segmentation de l'espace. Enfin, le mur du podium, avec ses piliers hermaïques, isole l'arène du reste du monde, symbolisé par l'organisation du public dans les gradins.

Figure 8. Plan et élévation de l'amphithéâtre de Capua : emplacements de la décoration en coupe et en plan, à partir des restitutions de J.-Cl. Golvin.



Grand amphithéâtre de CAPUA (Capoue), niveau inférieur : a) entrées axiales. b) portes de service. c) pièces à fenêtres situées sous les loges (*sacella* ?). d) escaliers d'accès au sous-sol. e) escaliers du podium. f) escaliers d'accès à la première précinction. g) escaliers d'accès à la deuxième précinction. h) escaliers d'accès à la partie supérieure de la *cavea*. i) *platea*. j) bornes de fixation des cordages du *velum*. k) égouts. l) émissaire. m) aqueduc. A. galerie centrale du sous-sol; B. galeries annulaires du sous-sol; C. galeries secondaires du sous-sol.

## 2. Les dieux dans l'arène

Cette double caractéristique des piliers hermaïques, marqueurs d'espace dotés de vertus prophylactiques ou apotropaïques, investit, au moins symboliquement, l'arène elle-même. La cornaline de la collection von Stosch<sup>230</sup>, du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., dépeint l'aire du combat encadrée par deux piliers, ithyphalliques, couronnés d'un buste barbu. Aux pieds de l'un d'eux on voit un bouclier rond d'hoplomaque ou d'*eques*. Une ligne suggère ensuite le podium. La même formule est utilisée sur un médaillon d'applique de la vallée du Rhône, cette fois sans le podium et le public<sup>231</sup>. Le propriétaire de l'objet devient lui-même le spectateur d'un combat placé sous le regard de la sculpture ; dans ce dernier cas, le dieu Mars en cuirasse, tient une lance à droite, à ses pieds un bouclier rond, et est casqué. Une mosaïque de Durocortorum figure un motif similaire<sup>232</sup>. Enfin, la mosaïque de Zliten, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., comprend deux de ces *hermaion*, surmontés d'un buste, aux extrémités des deux scènes de combats de gladiateurs, tournés vers elles, un grand bouclier rectangulaire à leurs pieds<sup>233</sup>. George Ville pense que cette scène, du fait de son grand réalisme, représenterait un véritable *munus tenu*, hypothétiquement, à Lepcis Magna<sup>234</sup>. Doit-on alors penser que ces éléments faisaient véritablement partie du décor de l'arène elle-même ? Les images peintes du mur du podium de Pompéi et les sculptures des entrées d'Arelate sont-elles une adaptation picturale d'une pratique reconnue ? Il est possible que de tels dispositifs soient mis en place, provisoirement, lors des spectacles. L'archéologie et les textes n'en ont pas conservé de traces tangibles. C'est pourtant ce que semble suggérer le panneau central du petit axe est de l'amphithéâtre de Pompéi. Les torsos de victoires, tenant couronnes et palmes, sont encore une fois représentés dans l'arène ; alors que le peintre aurait pu, en lieu et place des fontaines, encadrer la scène par des piliers hermaïques indépendants, comme il l'a fait partout ailleurs sur ce podium<sup>235</sup>.

Cette association étroite, aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. au moins, entre les oppositions de paires de gladiateurs et la figure de l'*hermaion* concerne visiblement tout l'Occident romain. Le motif ne se trouve pas en relation avec les chasses. Cette absence et la présence systématique de boucliers posés aux pieds des statues sont deux arguments en faveur d'un lien particulier entre les combattants et ces dispositifs. Quelle en est la nature ? En premier

---

<sup>230</sup> Corpus n° 180.

<sup>231</sup> Corpus n° 264.

<sup>232</sup> Corpus n° 245.

<sup>233</sup> Corpus n° 326.

<sup>234</sup> Ville, 1981, p. 393 et 398.

<sup>235</sup> Corpus n° 124.

lieu, les piliers peuvent faire référence directement à Hermès-Mercure en tant que protecteur des jeux et des acteurs<sup>236</sup>. Cette association est ancienne puisque le dieu a été le créateur de la palestra, à en croire Philostrate<sup>237</sup>. Même si les logiques qui président aux exercices de la palestra et les spectacles de l'amphithéâtre sont très différents, l'un comme l'autre procèdent en partie d'une nature guerrière. Dans l'iconographie grecque classique et hellénistique l'*hermaion* marque symboliquement l'espace de la palestra<sup>238</sup>. Ce type de représentation perdure à l'époque romaine sur les scènes de pugilat<sup>239</sup>. Un changement des mentalités est tout de même perceptible entre les traditions grecques héritées de l'époque classique et la période impériale dans l'Occident romain : si ces éléments, en tant qu'image de la palestra, faisaient référence au monde des élites grecques, dans les provinces Occidentales de l'empire romain, ils renvoient à un monde du spectacle et aux acteurs « infâmes » de ce dernier. Le pilier devient le symbole et le garant de l'intégrité des spectateurs qui ne seront pas contaminés par la violence des combats. Par ailleurs, les gladiateurs déposent leurs armes au pied des piliers hermaïques, établissant ainsi un rapport étroit entre eux et le dieu le surmontant, que ce soit Mars, Victoire, Mercure ou tout autre dont on aurait perdu la trace. Ces armes, au regard de la fresque pompéienne, ne sont pas celles du gladiateur qui va combattre. En effet, les deux hommes, ou leurs aides, ont déjà leur bouclier. Il peut donc s'agir d'armes déposées là, après la pompe, par les gladiateurs qui combattront ensuite, ou par les gladiateurs précédents, défaits ou victorieux, mais on ne peut pas définitivement exclure que ce soit un simple élément de décoration, rappelant le combat et exaltant la Victoire. La pratique de dépôt des armes en cadeau à la divinité existe aussi lors de la retraite des gladiateurs<sup>240</sup>. Ce lien particulier, entre deux éléments de l'arène, est peut-être porté par le caractère ithyphallique des piliers qui met en avant « une magie sexuelle, à la fois apotropaïque et porteuse de chance<sup>241</sup>. »

De nombreux éléments de décor occupent l'intérieur des édifices de spectacle<sup>242</sup>. De l'arène elle-même au portique de l'attique supérieure, en passant par le podium, les vomitoires, les précincts, l'édifice devient un écrin pour le spectacle, mais aussi pour la cité toute entière présente dans les gradins. À chaque pas, à chaque regard, le spectateur

<sup>236</sup> Sur cette relation, voir *infra*, p. 395 et suiv.

<sup>237</sup> Philostrate, *De Gym.*, 16.

<sup>238</sup> Legrottaglie, 2008, p. 85.

<sup>239</sup> Par exemple à travers la fresque du musée de Naples, Boriello, 1989, I, 1, p. 170-171.

<sup>240</sup> Horace, *Epi.*, I, 1.

<sup>241</sup> Siebert, 1990, p. 376. Sur les croyances et les pratiques culturelles et magiques dans l'arène, voir *infra*, p. 279 et suiv.

<sup>242</sup> Voir fig. 8.

rencontre, outre des motifs floraux ou architecturaux, des animaux et des scènes de l'arène, des dieux, des héros et les mythes qui les mettent en scène. L'aire du spectacle est soumise intégralement au regard des dieux, et les spectateurs comme les acteurs sont protégés par cette omniprésence. Dans chaque espace de l'amphithéâtre, les dieux jouent leur rôle de garant de l'équilibre du *cosmos*.

## **Conclusion**

La décoration des amphithéâtres est riche et les images des dieux, de leurs protégés, de leur cortège, ainsi que les mythes les mettant en action ou encore les images aux vertus apotropaïques et prophylactiques occupent une bonne partie du corpus réuni. De nombreux documents ont été retrouvés dans des contextes, quand ils sont connus, difficiles à interpréter et beaucoup ne peuvent être replacés avec précision à leur place d'origine. Quelques inscriptions et plusieurs sculptures, ornant le podium, les gradins, les entrées, les précincts ou les espaces de circulation, n'ont donc pu être utilisées dans cette étude.

L'édifice lui-même fait partie de la parure de la ville. Il peut en respecter ou en modifier les logiques internes, selon les solutions envisagées localement<sup>243</sup>. La vitrine de cet ornement urbain est la façade. Visible de loin, surtout pour les édifices à structure creuse, elle peut recevoir une riche et coûteuse décoration. Elle est alors le symbole du pouvoir de la cité sur son territoire et vis-à-vis de ses voisines. Partout le regard se pose sur des divinités, ou, à défaut, sur une architecture évoquant le triomphe de la société romaine.

Le regard du spectateur s'y attache, à tout le moins celui des visiteurs et des gens de passage qui n'en ont pas pris l'habitude. Cette création de l'industrie humaine a une indubitable monumentalité dont les auteurs anciens se sont fait le relais<sup>244</sup>. Une fois aux abords de l'édifice, un complexe système d'images délivre des messages, qui échappent grandement à notre entendement, et participent à l'organisation et au cloisonnement des espaces. L'intérieur de l'enceinte est construit sur le même modèle. Dieux et représentations symboliques à forte connotation idéologique, s'étagent du sommet à l'arène elle-même. L'ordre social est ainsi organisé et protégé par les dieux et leurs puissances surnaturelles.

---

<sup>243</sup> Sur l'impossibilité de comprendre un édifice autrement que par son contexte local, voir Maggi, 1991, p. 324-326.

<sup>244</sup> Sur Martial, Calpurnius Siculus et Cassius Dion en particulier, voir *supra*, p. 89 et suiv.

Que ce soient la façade ou l'intérieur de l'amphithéâtre, le meilleur point de comparaison pour comprendre les logiques de cette décoration reste le théâtre romain et son mur de scène. Cet autre lieu de spectacle « avec son décor soigneusement concerté et sa position au coeur des circuits urbains, n'est pas seulement un *locus celeberrimus* comparable et bientôt supérieur pour les taux de fréquentation à l'ancien forum républicain ; c'est aussi un véritable *topos* d'identification<sup>245</sup>. » À la différence des théâtres, dans la plupart des édifices des *munera* le mur de scène n'est pas le lieu de convergence des regards. Ces derniers se portent sur l'ensemble de la *cavea*, le mur du podium et l'arène. Cette dernière n'est d'ailleurs le lieu de toutes les attentions que pendant les spectacles. Lors des intermèdes, pendant que les gens rejoignent leurs sièges, et même parfois pendant les combats, l'intérêt se porte sur l'action qui se déroule dans les gradins. C'est donc tout le monument qui est un mur de scène.

Le théâtre et l'amphithéâtre reçoivent une décoration importante dans ces espaces visibles de tous. Certains de ces éléments, en particulier les statues impériales du mur de scène, ont pu, lors de l'ouverture des *ludi scaenici*, faire l'objet d'un culte<sup>246</sup>. Les autels de l'*orchestra* placés face aux statues sont un bon indice. Ce dialogue entre deux espaces ne semble pas exister de façon aussi claire dans l'amphithéâtre. Aucun autel par exemple n'a eu d'emplacement réservé, sur le long terme, sur le sable de l'arène. Pourtant des logiques d'organisation liées à des impératifs religieux se dégagent de la décoration des amphithéâtres. Les principales forces organisant le monde y sont présentes : les dieux, l'empereur, les élites locales. Les inscriptions de l'amphithéâtre de Sufetula montrent que des statues de notables et d'empereurs pouvaient occuper une grande part de la décoration des amphithéâtres<sup>247</sup>. Ainsi, sans que les sculptures et peintures aient à proprement parlé un usage cultuel, elles ne sont pas non plus de simples ornements sans ordre ni sens. Les deux types de monuments exaltent la Victoire, comme le fait le cirque, et sont une représentation du monde dans laquelle les dieux jouent leur rôle d'organiseurs et de pacificateurs du *cosmos*. L'image des dieux a, ici, un caractère sacré affirmé<sup>248</sup>. Le podium et le bâtiment de scène des édifices mixtes répondent aux mêmes logiques que décrit Pierre Gros<sup>249</sup> :

---

<sup>245</sup> Gros, 2002, p 35. Voir aussi Gros, 1994, p. 287-307.

<sup>246</sup> Rosso, 2009, en particulier p. 89-90.

<sup>247</sup> Actuelle Sbeitla, Corpus n° 317, n° 318, n° 319, n° 320, n° 321, n° 322.

<sup>248</sup> Rosso, 2009, p. 120, compare cette idée à Cicéron, *Songe de Scipion*, IV, 7, où l'empereur devient un personnage solaire, voir aussi p. 125-126 pour le caractère sacré des représentations divines du mur de scène.

<sup>249</sup> Gros, 1994, p. 289-290.

La conception romaine de la *sacaenae frons* qui prend dès lors l'aspect d'une façade de palais, permet le montage de programmes iconographiques où se mêlent, en un amalgame sacralisant, les statues de la famille régnante ou de ses prédécesseurs promus au rang de *divi*, les divinités protectrices de l'empereur, les personnifications des vertus et, éventuellement, les portraits des notables locaux ou régionaux, évergètes plus ou moins ouvertement héroïsés.

Les spectateurs de l'amphithéâtre font partie intégrante de ces images. Ils sont organisés symboliquement, mais aussi physiquement, dans les gradins et lors de leurs pérégrinations dans le complexe. Les hommes côtoient alors les dieux. Ils se trouvent d'autant plus sensibilisés aux images de mythes et aux messages qu'ils véhiculent : des images de Victoire, de maîtrise, autant que de respect de l'ordre et de la paix publics. L'ensemble est garanti par les dieux tutélaires de la cité et de l'Empire. L'*Anthologie Latine* donne un exemple de cet état d'esprit<sup>250</sup>.

Nos spectacles sont en harmonie avec les réalités divines et leur charme puissant s'accroît de l'honneur fait aux dieux.

Ces loisirs, dont l'attrait semble naturel à l'auteur, magnifient les dieux protecteurs de Rome, leur rendent hommage, et en reçoivent encore plus d'éclat. Ce cadre permet une parfaite exaltation de la cité, de sa structuration, de ses dieux dans une sédimentation des « rapports sociaux dans une hiérarchie ressentie comme nécessaire et d'essence sacrée<sup>251</sup>. »

---

<sup>250</sup> *Anthologie Latine*, I, 197.

<sup>251</sup> Chouquer, 1985, 11, p. 15.



## Chapitre III

### Dieux des spectacles, dieux en spectacle

*Plane religiosiores estis in cauea, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde saltant dei uestri, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos uestros saepe noxii induunt.*<sup>1</sup>

Tertullien, *Apol.*, XV, 4.

Les nombreux dieux de l'amphithéâtre participent à la définition et de la segmentation des espaces, aux abords et à l'intérieur du lieu de spectacle. Ils offrent aux spectateurs un cadre monumental familier, rassurant et protecteur. L'édifice marque en premier lieu les esprits, d'abord parce qu'il est vu et vécu avant que ne débent les *munera* et même hors du temps du spectacle, au quotidien, dans la ville ; ensuite parce que sa monumentalité éveille un sentiment d'admiration chez les Romains. Calpurnius Siculus débute la description des jeux, vus par le paysan Corydon, par une longue description de chaque élément de l'amphithéâtre de bois de Néron<sup>2</sup>. Le *De Spectaculis* de Martial s'ouvre, traditionnellement, sur deux épigrammes élevant le Colisée au rang des merveilles du

---

<sup>1</sup> « Vous êtes plus religieux, sans doute, dans l'amphithéâtre, où l'on voit également vos dieux danser sur du sang humain, sur les restes souillés des suppliciés, car ils fournissent aux criminels des thèmes et des légendes, à moins que les criminels n'y jouent même au naturel le personnage de vos dieux. » Trad. J.-P. Waltzing.

<sup>2</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, v. 23-56.

monde<sup>3</sup>. C'est ensuite que vient le spectacle. À bien y réfléchir, cette attitude est intrinsèquement liée au déroulement d'une journée de jeux. Les spectateurs abordent le monument, y entrent, prennent place dans les gradins et attendent le bon vouloir de l'évergète ou du magistrat qui préside. Ils ont tout loisir d'admirer les prouesses architecturales et la riche décoration qui s'étend sous leurs yeux ébahis. Les dieux mis en valeur dans le précédent chapitre occupent une grande partie de cet espace-temps. Ils font aussi partie de la toile de fond des combats.

Lors des jeux, le public voit le décor, mais son attention est surtout centrée sur le spectacle. Les textes anciens, une fois les festivités ouvertes, ne décrivent plus le cadre des *ludi*. Seul importe alors le développement des événements. Des divinités apparaissent là aussi, mais cette fois de façon ponctuelle, par opposition à la parure des amphithéâtres, inscrite dans la durée. Elles sont mises en scène de trois façons différentes : lors d'actes religieux immédiatement avant les jeux, dans l'arène et sur les armes de gladiateurs pendant les combats, ou encore, dans le cadre de mises en scènes mythologiques où des acteurs des jeux peuvent prendre l'apparence d'une divinité. Quels dieux sont présents ? Dans quels contextes interviennent-ils précisément ? À ces moments, quelles impressions laissent-ils aux spectateurs et aux acteurs ?

Dans le premier cas, il peut s'agir de sacrifices inauguraux. Ces derniers peuvent avoir lieu lors d'une construction ou d'une restauration de l'amphithéâtre, d'après un bas-relief de Capua du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>4</sup>, qui peut être mis en relation avec les nombreuses dédicaces des édifices. Le spectacle est également précédé d'une procession (*pompa*), mentionnée dès le I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. par de nombreuses inscriptions, en particulier à Pompéi. Des bas-reliefs de Capua, Pompei et Amiternum en ont conservé la trace<sup>5</sup>. Aucun texte ne décrit malheureusement ces actes, et seule la comparaison avec la *pompa* du cirque, le triomphe et les processions religieuses permet d'apporter des éléments de compréhension.

Pendant le spectacle lui-même, des dieux sont encore mis sous les yeux du public. Les gladiateurs en sont un bon exemple. Le corpus des armes de gladiateurs est marqué par la sur-représentation des casques, jambières et *galeri* du portique du théâtre de Pompei<sup>6</sup>. Ces armes brillantes sont couvertes de scènes mythologiques, de divinités ou encore d'exaltations de la Victoire. Ces figures restent pourtant de taille modeste. Cela pose donc la question de leur visibilité : qui est en mesure de les voir et de les interpréter ?

---

<sup>3</sup> Martial, *De Spect.*, I et II.

<sup>4</sup> Corpus n° 37.

<sup>5</sup> Corpus n° 38, n° 39, n° 40, n° 86 et n° 157.

<sup>6</sup> Corpus n° 95-120.

Enfin, les Romains font intervenir les dieux directement dans les spectacles. Les divinités peuvent y figurer physiquement : que des condamnés à mort soient grimés en déités<sup>7</sup>, plus rarement des employés des jeux, ou que des acteurs s'identifient symboliquement aux dieux. Il est aussi possible que certains incidents des jeux puissent être interprétés comme des preuves des pouvoirs divins et de leur intervention merveilleuse dans le monde des hommes. Cette dernière idée influe sur la production d'images des jeux où les dieux peuvent être montrés intervenant directement.

## **I. Montrer les dieux lors des préludes aux jeux**

La question des différents temps des jeux a été abordée dans un précédent chapitre. Une journée de spectacle est rythmée par une suite d'actes établie à l'avance, dont on peine aujourd'hui à saisir le détail. Quelques éléments sont bien attestés, notamment le déroulement d'une procession inaugurale. Lors de celle-ci des dieux sont portés dans l'enceinte du spectacle. Ses caractéristiques ne sont connues que par fragments : quels dieux sont concernés ? Avant que l'*editor* ne les déclare ouverts, les jeux sont-ils précédés de sacrifices ? Où ces derniers se déroulent-ils ? Ces questions méritent ici un approfondissement. Il existe aussi des temps particuliers. Par exemple, les *munera* qui se tiennent lors de la première ouverture d'un amphithéâtre fraîchement terminé ou restauré doivent revêtir un éclat unique, accompagné de rites différents. Les combats de gladiateurs peuvent d'ailleurs se tenir dans des circonstances qui dépassent le seul cadre ludique : accompagnant une dédicace d'un édifice public, l'entrée en charge de magistrats, dont font partie les prêtres, ou encore des funérailles. Le rapport au sacré dans chacun de ces cas n'est pas le même.

Dans tous les cas, lors des temps précédant les combats, les chasses, les exécutions ou tout autre spectacle, plusieurs événements peuvent se dérouler. Les statues de culte sont physiquement présentes dans les amphithéâtres et jouent un rôle dans ces moments préliminaires. Les sources épigraphiques et iconographiques semblent indiquer trois cas de figure : les rites d'inauguration de l'édifice, l'intégration de jeux dans des suites rituelles touchant toute la cité et la procession inaugurale des jeux.

---

<sup>7</sup> Par exemple Marial, *De Spect.*, VII, VIII, XVIb ou encore XXI et Tertullien, *Apol.*, XV, 4-5. Sur ce sujet, voir Coleman, 1990, p. 44-73.

## A. L'amphithéâtre et les pratiques inaugurales

### 1. Le relief de Capoue

Sur les quarante fragments de bas-reliefs des panneaux axiaux des vomitoires de l'amphithéâtre de Capua, un représente une scène de sacrifice<sup>8</sup>. La cohérence des représentations, toutes issues du même programme iconographique de l'époque antonine, est forte et il est tout à fait envisageable de distinguer deux séquences. Une première concerne des mythes et la seconde, à laquelle appartient la sculpture en question, des scènes évoquant la vie de l'amphithéâtre<sup>9</sup>. Le panneau est malheureusement incomplet, seul le tiers gauche est conservé. Il n'est donc pas possible de voir avec précision où se déroule cette scène, ni quel dieu est concerné. L'offrande pourrait être destinée aux dieux apportés lors de la *pompa*, à des dieux recevant un culte près de l'amphithéâtre –dans un sanctuaire voisin<sup>10</sup>–, ou d'un dieu recevant un culte particulier dans l'amphithéâtre. La partie conservée figure, à gauche, un victimaire, torse nu et vêtu d'un long pagne, qui tient une hache dans la main droite et conduit un taureau vers la droite, la main gauche tenant un mors. Un deuxième victimaire, de dos, dirige un taureau et porte une hache de la même manière. Les deux animaux sont ornés d'un losange entre leurs cornes. Un troisième est accroupi, maintenant sans doute une autre victime la tête baissée, tandis qu'on aperçoit le bras droit levé d'un quatrième, debout. Cette scène se déroule devant l'amphithéâtre qui figure en arrière plan. Cet *unicum* prouve l'existence d'une pratique sacrificielle rattachée au monde de l'amphithéâtre, à Capua, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Aucune généralisation ne peut être déduite de ce seul document.

Deux interprétations peuvent être données de celui-ci. Soit les scènes de *pompa* et de sacrifice sont des *topoi* d'événements qui se déroulent lors de chaque jeu. Soit elles commémorent une suite rituelle précise. Cette dernière hypothèse est reprise par la plupart des commentateurs<sup>11</sup>. Si l'on tient compte d'un autre relief représentant la construction de l'édifice<sup>12</sup>, cette idée peut être la bonne. Une narration existerait alors dans les panneaux retraçant l'édification, le sacrifice inaugural, la procession des premiers jeux donnés lors

---

<sup>8</sup> Corpus n° 37.

<sup>9</sup> Voir *supra*, p. 152 et suiv.

<sup>10</sup> Corpus n° 42.

<sup>11</sup> Pesce, 1941, p. 20 ; Bomgardner, 2000, p. 98 ; Tuck, 2007, p. 260-261.

<sup>12</sup> Corpus n° 36.

de l'inauguration et l'arrivée dans l'édifice de l'évergète<sup>13</sup>. Il est peu probable, étant donné le contexte, que cette scène soit liée à un événement sans autre connexion que le rapport topographique avec l'amphithéâtre. Si cette scène a été représentée à l'intérieur de l'édifice, dans un programme dédié à l'univers de l'arène, ce n'est certainement pas pour évoquer autre chose que ce contexte. Ce document serait alors la seule évidence d'un sacrifice inaugural d'amphithéâtre. Il n'est pourtant pas exclu que, tout en commémorant le point d'origine du monument, la scène fasse écho, pour les spectateurs des décennies et des siècles suivants, à des pratiques courantes. Sacrifices et processions pourraient être un rite incontournable au début de chaque jeu. Afin de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse, voyons quelles autres documents peuvent apporter un complément d'information.

## 2. Les dédicaces des édifices

Lors de leur inauguration, les amphithéâtres reçoivent une dédicace à la gloire du généreux donateur. L'étude de ces sources pourrait préciser l'hypothèse précédente posée à partir du bas-relief de Capua. Vingt-cinq inscriptions sont connues pour l'Italie<sup>14</sup>, une pour les Gaules<sup>15</sup>, six pour les Hispanies<sup>16</sup> et deux pour les provinces africaines<sup>17</sup>. La grande majorité présente un formulaire stéréotypé qui s'étend sur les titres de l'évergète et non sur le cadeau lui-même. L'amphithéâtre est offert, parfois avec sa décoration à Vesunna<sup>18</sup>, et cet acte de don est suffisant. Dans certains textes, existent des précisions sur l'origine des fonds : sur fonds propres dans la cité des Falisques<sup>19</sup>, à partir d'une volonté testamentaire à Alba Fucens ou à Larinum<sup>20</sup>. Ces textes datent dans leur majorité du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., un du I<sup>er</sup> av. J.-C., et quatre du II<sup>e</sup> ap. J.-C. À Noviomagus et à Lupiae des inscriptions fragmentaires dédiées au prince ont été interprétées comme les dédicaces des édifices<sup>21</sup>. Pourtant rien n'indique que ce soit le cas. Ces textes peuvent être des manifestations de

---

<sup>13</sup> Corpus n° 35, n° 36, n° 37, n° 38, n° 39, n° 40.

<sup>14</sup> *CIL*, X 852 (dédicace de Pompéi), *EAOR*, II, 59-70 et III, 73-84.

<sup>15</sup> *EAOR*, V, 73, 75, 76 (corpus n° 242 et n° 224).

<sup>16</sup> *EAOR*, VII, 46-51.

<sup>17</sup> *CIL*, VIII 8482 et Corpus n° 307.

<sup>18</sup> Actuelle Périgueux, Corpus n° 224. La même formule « *cum ornamentis omnibus* » se retrouve aussi dans une inscription de provenance inconnue conservée à Assise, *EAOR*, II, 62.

<sup>19</sup> Actuelle Civita Castellana, *EAOR*, II, 59.

<sup>20</sup> Actuelles Massa d'Alba et Larino, *EAOR*, III, 75 et 79.

<sup>21</sup> Actuelles Nyon et Lecce, Corpus n° 150 et n° 203. L'inscription de Nyon n'a pas de contexte assuré, l'inventeur suppose qu'il s'agit de la dédicace et qu'elle devait se trouver au-dessus d'une des portes principales : Frei-Stolba, Rossi et Tarpin, 1998, pp. 183-184. Le texte de Lecce est interprété comme la dédicace de l'amphithéâtre dans *EAOR*, III, p. 116.

loyauté à l'égard du prince et d'adhésion au culte impérial. L'inscription est alors l'évergésie elle-même.

À Constantine, par ailleurs, une base de statue porte le texte suivant :

Au divin Pertinax Auguste père de la patrie, Lucius Scantius Iulianus, fils de Lucius, de la tribu Quirina, décoré du cheval public, a dédié la statue qu'il avait promise, [par ailleurs ?] lors de la restauration des lieux de l'amphithéâtre il a édité une journée de *munera*, de sa libéralité, en l'honneur du triumvirat<sup>22</sup>.

La structure de la phrase n'est pas claire. Selon la ponctuation, on pourrait comprendre que la statue est offerte lors de la réouverture de l'amphithéâtre après une rénovation, puis que des jeux sont donnés à cette occasion, ou, au contraire, qu'une statue avait été promise dans un tout autre contexte, l'évergète signalant qu'il a par ailleurs fait cadeau de jeux pour célébrer la nouvelle inauguration du monument de spectacle. La base et la sculpture sont le résultat d'une promesse, la forme verbale « *promissit* » marque une articulation, centrale dans le texte, établissant une séparation entre le don de la statue et la restauration de l'édifice et la tenue de jeux. De plus, trouvée près d'une porte de la ville, cette image de Pertinax ne faisait probablement pas partie de l'amphithéâtre. Elle devait longer la voie aux abords immédiats du mur d'enceinte, mettant en scène les plus hauts dignitaires locaux. Ce n'est donc pas ici, à proprement parler, une dédicace pour la nouvelle inauguration de l'édifice, mais un monument urbain, en l'honneur du prince, qui participe de la commémoration des activités édilitaires de Lucius Scantius Iulianus, dans les dernières années du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. En d'autres termes, ce haut personnage dédie une statue qu'il avait promise, sans doute lors d'élections, au moment où il finit de restaurer le monument de spectacle et qu'il donne un combat de gladiateurs. Cette concomitance accorde davantage de valeur à une prodigalité large de ce citoyen. Il n'est en revanche question nulle part de rites d'inauguration, que ce soit pour la sculpture du dieu Auguste ou pour l'édifice. À moins que le *munus* offert soit lui-même un rite suffisant. Les sacrifices et processions font peut-être tacitement partie de ce *munus*. Cela demeure du domaine de l'hypothèse, mais il ne faut pas exclure d'emblée cette possibilité. Cet enchaînement logique entre édification de l'amphithéâtre et don de jeux se retrouve dans un autre texte, dédié à Commode, d'une décennie antérieure, trouvé à Brienon<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> *Divo Pertinaci / Aug(usto) Patri [p(atriciae)], / L(ucius) Scantius, L(uci) f(ilius), Quir(in)a, / Iulianus, eq(uui) pub(lici) / exornatus, statuam quam promissit / ex redibitus lo/corum ampithe/atri diei muneris / quem de libera/litate sua ob ho/norem IIIvira/tus edidit dedit.* Corpus n° 307, 193 ap. J.-C., trad. M. Soler.

<sup>23</sup> Corpus n° 240.

Enfin, une base de statue de marbre de Marcus Tullius Rufus, trouvée dans le temple d'Hercule de Tibur en 1887, rapporte que le père de ce dernier, Marcus Tullius Blaesus, a construit un amphithéâtre et l'a inauguré pour une valeur de deux cent mille sesterces et deux cents jours de travail, ce qui paraît peu pour un pareil monument.

Sur le couronnement : « Le père de celui-ci, pour l'amphithéâtre et sa consécration, (a donné) deux cent mille sesterces et deux cents jours de travail. »

Sur la base : « Marcus Tullius Rufus, fils de Marcus, de la tribu Camilia, fils de Marcus Tullius Blaesus, Tullia Beronice (sa) mère et Tullia Blaesilla (sa) soeur. Lieu donné par sénatus consulte<sup>24</sup>. »

Là encore ce sont bien l'amphithéâtre et sa construction qui sont dignes de mention. Le contexte est sensiblement différent ; ici, un citoyen, probablement jeune, insiste sur le fait que son père a réalisé un des plus grands monuments de la cité. Cette commémoration apporte à ce Romain un prestige certain et facilite sa carrière. Le but n'est donc pas de faire la liste complète de toutes les évergésies du *pater familias*. La statue de Rufus, dans le temple d'Hercule, tout en étant elle-même une marque de prodigalité, l'intègre dans les rangs des notables, aux côtés de son père et du reste de sa famille. Il est bien sûr intéressant que cette statue ait pris place dans le temple d'Hercule, qui entretient un lien fort avec les *munera*<sup>25</sup>. Le choix de ce lieu pour la mise en valeur des activités du chef de cette famille peut être lié au champ d'intervention des évergésies. Si les dons avaient concerné le marché, le théâtre ou des thermes, la statue aurait alors été placée dans le temple d'une autre divinité. Rien n'est certain, les raisons d'un tel choix peuvent aussi procéder de choix personnels de nature religieuse, ou de coutumes locales liées à la place du culte de l'Alcide dans cette cité, à cette période.

### **3. Des jeux donnés lors de rites de fondation**

La présence divine ne s'exprime pas seulement lors des constructions ou restaurations d'amphithéâtres, mais aussi dans le contexte qui entoure la tenue de jeux. Certains *munera* semblent être consécutifs à des offrandes de statues. Ces statues ne prenaient peut-être pas nécessairement place dans l'édifice, comme on a pu le voir à Cirta. Les jeux ont donc pu accompagner une offrande sacrée. Deux textes épigraphiques de la

---

<sup>24</sup> Corpus n° 158. Couronnement : *Huius pater ad am/phitheatri dedic'a'tionem HS ((ducenta milia)) 'n'(ummum) / et operas n(umero) CC*. Base : *M(arco) Tullio / M(arci) f(ilio) Cam(ilia) / Rufo filio / M(arci) Tulli Blaesi, / Tullia Beronice [ma]ter / et Tullia / Blaesilla soror. / L(ocus) d(atu)s s(enatus) c(onsulto)*.

<sup>25</sup> Voir en particulier *infra*, p. 365 et suiv.

première moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., trouvés à Verone, vont dans ce sens<sup>26</sup>. L'un comme l'autre relatent une évergésie, d'après le testament de Quintus Domitius Alpinus, réalisée par la mère de ce dernier. Un des documents provient du monument funéraire de ce personnage, l'autre d'un bloc situé près de l'amphithéâtre. L'homme a voulu donner, dans l'ordre, une statue de Diane, une chasse et des *salientes*, terme qui fait probablement allusion à une mise en scène aquatique<sup>27</sup>. Le spectacle est une offrande ponctuelle à la déesse, tandis que la statue est là pour durer. Peut-être était-elle d'ailleurs accompagnée d'une inscription semblable, commémorant les jeux. C'est dans une logique similaire que, à Pompéi, dans la dernière décennie avant l'éruption, Cneus Alleius Nigidus Maius donne des combats de gladiateurs et une chasse, accompagnés de *sparsiones* et du *velum*, lors de la consécration d'un autel<sup>28</sup>. La sculpture ainsi que l'autel pouvaient bien entendu se situer dans la décoration ou les chapelles de l'édifice de spectacle, servant de support, tout à la fois à la mise en valeur des réalisations de grandes *gentes* locales, et aux pratiques religieuses se déroulant dans l'amphithéâtre. Certains documents offrent d'autres perspectives.

Deux fragments de fastes d'Ostie, l'un concernant les années 48-44 av. J.-C., l'autre l'année 126-127 ap. J.-C. révèlent le déroulement de jeux au moment des cérémonies d'inauguration d'un temple. Dans le premier, les lignes concernant l'année 46 av. J.-C., où Caius Iulius Caesar et Marcus Aemilius Lepidus sont co-consuls, précisent que « le temple de Vénus Génitrix ayant été dédié, un banquet, des gladiateurs, des jeux, une naumachie, des jeux du cirque, des jeux athlétiques (ont été donnés)<sup>29</sup>. » Les lacunes de la source épigraphique sont complétées par les textes de Suétone<sup>30</sup> et surtout de Cassius Dion, au début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., qui décrivent les évergésies de César. L'inventaire des jeux fait par Cassius Dion est très riche et appelle un commentaire.

Après avoir fait construire ce nouveau forum et un temple à Vénus, comme fondatrice de sa famille, il les consacra à ce moment et en leur honneur organisa beaucoup de jeux de toutes sortes. Il fit construire une sorte de théâtre pour la chasse, en bois, qu'on appela un amphithéâtre parce qu'on y trouve des sièges sans aucune scène. En l'honneur de celui-ci et de sa fille il organisa des combats de bêtes féroces et de gladiateurs [...] Quant aux hommes, non seulement il les opposa les uns aux autres

<sup>26</sup> Actuelle Vérone, Corpus n° 177 et n° 178.

<sup>27</sup> Voir les commentaires dans *EAOR*, II, 28.

<sup>28</sup> Corpus n° 92.

<sup>29</sup> Corpus n° 80, *Ae'd'[es Veneris Genetricis] / dedicata. Ep[ulum, gladiatores ?, ludi ?], / naumachia, [circenses ?, athletae ?]*. Trad. M. Soler.

<sup>30</sup> Suétone, *Caes.*, 39, 1.

séparément dans le forum, comme c'était l'habitude, mais il les fit combattre en couples dans le cirque [...]. Enfin il organisa une bataille navale, ni sur mer, ni sur un lac, mais sur terre ; il avait fait creuser un endroit sur le Champ de Mars et après l'avoir inondé il y mit des navires. À tous les concours participèrent des prisonniers et des condamnés à mort ; et même certains chevaliers [...]. Les jeunes patriciens participèrent à un exercice équestre appelé "Troïen" selon la coutume antique, et les jeunes hommes du même rang luttèrent sur des chars.

On le blâma pour le grand nombre de ceux qui furent massacrés, parce qu'il n'était pas lui-même assouvi de carnage et qu'il montrait au peuple des images de sa propre misère; mais le défaut le plus grave qu'on lui trouva c'est d'avoir dépensé des sommes énormes pour tout cela. C'est pourquoi on le décria pour deux raisons - d'abord parce qu'il avait injustement obtenu la grande partie de l'argent, et, ensuite, de l'avoir gaspillé pour de tels buts. Si je mentionne un exemple de son extravagance à ce moment-là, je donnerai une idée de tout le reste. Pour que le soleil ne gêne pas les spectateurs, il fit tirer au-dessus d'eux des voiles faits de soie, à ce que l'on raconte. Ce tissu est un travail du luxe barbare, et est arrivé aussi chez nous pour satisfaire le goût du luxe des femmes. Les citoyens restèrent tranquilles par nécessité devant tout cela, mais les soldats rouspétèrent, non pas qu'ils se souciaient du gaspillage éhonté de l'argent, mais parce qu'ils n'avaient pas reçu eux aussi la richesse des citoyens. Et ils continuèrent leurs troubles jusqu'à ce que César arrivât soudainement et se saisît de ses propres mains d'un homme et le punît. C'est ainsi que cet homme fut exécuté, et deux autres furent massacrés comme dans une sorte de célébration rituelle. Je ne connais pas la cause véritable, puisqu'il n'y eut aucune proclamation de la Sibylle et ni aucun autre oracle semblable ; mais en tout cas ils furent sacrifiés dans le Champ de Mars par les pontifes et le prêtre de Mars, et leurs têtes furent placées près de la Regia<sup>31</sup>. »

---

<sup>31</sup> Cassius Dion, XLIX, 22, 2 à 22, 4 et 23, 3 à 24, 4. Ταύτην τε οὖν καὶ τὸν νεῶν τὸν τῆς Ἀφροδίτης, ὡς καὶ ἀρχηγέτιδος τοῦ γένους αὐτοῦ οὕσης, ποιήσας καθιέρωσεν εὐθύς τότε· καὶ πολλοὺς γε ἐπ' αὐτοῖς καὶ παντοδαποὺς ἀγῶνας ἔθηκε, θεάτρον τι κνηγετικὸν ἰκριώσας, ὃ καὶ ἀμφιθέατρον ἐκ τοῦ περίξ πανταχόθεν ἔδρας ἄνευ σκηνῆς ἔχειν προσερρήθη. Καὶ ἐπὶ τούτῳ καὶ ἐπὶ τῇ θυγατρὶ καὶ θηρίων σφαγᾶς καὶ ἀνδρῶν ὄπλομαχίας ἐποίησεν [...]. τοὺς δ' ἄνδρας συνέβαλλε μὲν καὶ ἓνα ἐνὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ὡσπερ εἴθιστο, συνέβαλλε δὲ καὶ ἐν τῷ ἵπποδρόμῳ πλείους [...]. Καὶ τέλος ναυμαχίαν οὐκ ἐν τῇ θαλάσῃ οὐδὲ ἐν λίμνῃ τινὶ ἀλλ' ἐν τῇ ἠπειρῷ ἐποίησε· χωρίον γάρ τι ἐν τῷ Ἀρείῳ πεδίῳ κοιλάνας ὕδωρ τε ἐς αὐτὸ ἐσήκε καὶ ναῦς ἐσήγαγεν. Ἐμάχοντο δὲ ἐν πᾶσι τοῖς ἀγῶσιν οἱ τε αἰχμάλωτοι καὶ οἱ θάνατον ὠφληκότες [...]. Τὴν τε ἱππασίαν τὴν Τροίαν καλουμένην οἱ παῖδες οἱ εὐπατρίδαι κατὰ τὸ ἀρχαῖον ἐποίησαντο· καὶ ἐφ' ἀρμάτων οἱ νεανίσκοι οἱ ὁμότιμοι αὐτοῖς ἡμιλλήσαντο. Ἔσχε μὲν οὖν καὶ ἐπὶ τῷ πλήθει τῶν φονευομένων αἰτίαν, ὅτι μήτ' αὐτὸς διακορῆς σφαγῶν ἐγεγόνει καὶ τῷ δήμῳ τὰς τῶν οἰκείων κακῶν εἰκόνας ἐπεδείκνυε, πολὺ δὲ δὴ μείζω ὅτι ἀμύθητα χρήματα ἐς πάντα ἐκεῖνα ἀνάλωσεν, ὡς καὶ καθ' ἑκάτερον ἐπιβοᾶσθαι, καὶ ὅτι ἀδίκως αὐτῶν τὰ πλείω συνελέξατο, καὶ ὅτι ἐς τὰ τοιαῦτα αὐτοῖς κατεχρήσατο. Ἐν γάρ τι τῆς πολυτελείας τῆς τότε γενομένης ἐχόμενον εἰπῶν καὶ τᾶλλα δι' αὐτοῦ πάντα σημανῶ. Ἴνα γὰρ μηδένα τῶν θεωμένων ὁ ἥλιος λυπήσῃ, παραπετάσματα ὑπὲρ αὐτῶν σηρικᾶ,

La célébration consécutive à la construction du forum césarien comporte trois grandes phases selon Cassius Dion. Tout d'abord vient l'inauguration du temple de Vénus Génitrix et de la place qui l'entoure. Le terme utilisé par l'auteur est *καθιέρωσις*, étymologiquement, « ce qui est rendu sacré », équivalent du latin *consecratio*. L'acte religieux de la dévotion à une divinité d'un espace est premier. Cassius Dion ne décrit pourtant pas les sacrifices et rites qui entourent ce changement d'état. D'une part, considérant qu'ils sont probablement connus, car semblables à tout rite de consécration, d'autre part en raison de la faible publicité faite à ceux-ci, éclipsée par le retentissement des jeux qui suivent. L'auteur, qui cherche à éveiller l'intérêt de ses lecteurs, détaille plus volontiers une évergésie ludique qui agit pleinement sur les imaginaires. Les différents *ludi* voulus par César, à ce moment majeur de sa propagande où l'ancêtre divin de sa famille est honoré, sont alors la partie la plus visible des célébrations, en tout cas celle qui passe à la postérité. À lire le compte rendu fait par l'écrivain de la cour des Sévères, il est aisé de saisir les causes de cet intérêt. Non seulement les spectacles sont d'une grande variété, mais ils sont aussi très imposants et occupent tous les espaces de la ville : amphithéâtre et naumachie sur le Champ de Mars, Forum républicain et Grand Cirque. À croire que la ville entière est refondée par le dictateur. Cette magnificence césarienne, à la limite de la démesure selon Cassius Dion, s'explique, en grande partie, par la volonté du grand homme de dépasser les jeux donnés par Pompée lors de la dédicace de son Théâtre et du temple de Vénus Victrix<sup>32</sup>. En fin de compte, lui seul pouvait prétendre à la protection de la déesse du fait de son ascendance et finalement, la victoire, revendiquée par Pompée, lui revient<sup>33</sup> : *genitrix* a dépassé *victrix*.

La série de réjouissances se termine par une nouvelle consécration, cette fois de trois hommes, des soldats perturbateurs et contestataires, qui sont proprement sacrifiés - tel

---

ὡς γέ τινές φασι, ὑπερέπετασεν. Τοῦτο δὲ τὸ ὕφασμα χλιδῆς βαρβάρου ἔργον ἐστὶ, καὶ παρ' ἐκείνων καὶ πρὸς ἡμᾶς ἐς τρυφὴν τῶν πάνυ γυναικῶν περιττὴν ἐσπεφοίτηκεν. Ἐπ' οὖν τούτοις οἱ μὲν ἄλλοι καὶ ἀνάγκη τὴν ἡσυχίαν ἦγον, οἱ δὲ δὴ στρατιῶται ἐθορύβησαν, οὐχ ὅτι ἔμελέ σφισι τῶν εἰκῆ δαπανωμένων, ἀλλ' ὅτι οὐ καὶ αὐτοὶ καὶ τὰ ἐκείνων ἔλαβον. Καὶ οὐ πρότερόν γε ἐπαύσαντο ταραττόμενοι πρὶν τὸν Καίσαρα ἄφνω τε αὐτοῖς ἐπελθεῖν καὶ κρατήσαντά τινα αὐτοχειρίᾳ πρὸς τιμωρίαν παραδοῦναι. Οὗτος μὲν οὖν διὰ ταῦτα ἐδικαιώθη, ἄλλοι δὲ δύο ἄνδρες ἐν τρόπῳ τινὶ ἱερουργίας ἐσφάγησαν. Καὶ τὸ μὲν αἴτιον οὐκ ἔχω εἰπεῖν οὔτε γὰρ ἡ Σίβυλλα ἔχρησεν, οὔτ' ἄλλο τι τοιοῦτο λόγιον ἐγένετο, ἐν δ' οὖν τῷ Ἀρείῳ πεδίῳ πρὸς τε τῶν ποντιφικῶν καὶ πρὸς τοῦ ἱερέως τοῦ Ἄρεως ἐτύθησαν, καὶ αἱ γὰρ κεφαλαὶ αὐτῶν πρὸς τὸ βασιλεῖον ἀνετέθησαν. Trad. Ph. Remacle.

<sup>32</sup> Sur cette dédicace, voir par exemple Cicéron, *Ad fam.*, VII, 1, 3 ; Cassius Dion, XXXIX, 38, 2 ; Plin, *H. N.*, VIII, 16, 53 ; VIII, 7, 19 et 20-21. Une synthèse est proposée par Ville, 1981, p. 65-66 et 91-92.

<sup>33</sup> Cette appropriation de la victoire, soutenue par la tenue de jeux, est renforcée par les triomphes célébrés juste avant. Sur ces questions, et en comparaison du texte de Cassius Dion, voir Plin, *N. H.*, VII, 16, 53 et VIII, 7, 22 ; 18, 69 ; 45, 182. Une synthèse est proposée par Ville, 1981, p. 68-71 et 93-94.

est bien le sens de *ἱερέω*. Les jeux sont encadrés par deux scènes sacrées, l'une indispensable pour que la déesse viennent habiter son temple, l'autre incompréhensible aux yeux de l'auteur, mais qui permet de terminer triomphes, inaugurations et jeux par une offrande à Mars, dans un monde désormais en paix. Une paix garantie par les deux dieux fondateurs de Rome.

L'ensemble de ces réflexions nous conduit à postuler que, dans cet environnement et ces festivités, un Romain pouvait être conscient que ces jeux étaient bien dédiés aux deux Vénus, désormais uniques protectrices du premier des citoyens. Autrement dit, dans un tel contexte, la déesse est nécessairement présente, au moins dans les esprits, pendant toute la durée des jeux. Toutefois, les sources ne sont jamais aussi explicites. Cette logique n'est pas la marque d'une exception, elle se rencontre à nouveau lors de l'inauguration du temple de Quirinus<sup>34</sup>, de Mars Ultor<sup>35</sup> ou du divin Jules<sup>36</sup> par Auguste. Cette façon d'associer inaugurations et jeux perdure d'ailleurs. Les célébrations de Caligula lors de la dédicace du temple du divin Auguste procèdent de cette démarche<sup>37</sup>. Quand un généreux citoyen offre un temple des divinités impériales, sous le principat de Trajan, et donne un *munus* pour l'inauguration, il perpétue ce type d'usages, montrant son attachement à la famille régnante<sup>38</sup>. Les jeux sont alors partie intégrante d'une succession de pratiques attachées au culte et aux honneurs rendus à un ou des dieux en particulier<sup>39</sup>.

## B. Inaugurer les jeux : la *pompa*

### 1. Caractéristiques d'une procession

Les dieux, dont la présence est attestée par la tenue de sacrifices ou par le contexte religieux dans lequel s'inscrivent les jeux, sont aussi associés aux *munera* par un rite particulier : la *pompa*. Des préparatifs pouvaient préluder à cette dernière dans les jours précédant les jeux<sup>40</sup>. Quelles sont les caractéristiques de ces processions ? Les sources iconographiques donnent de précieuses indications. La procession, prélude aux combats de

---

<sup>34</sup> Ville, 1981, p. 102.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>38</sup> Corpus n° 82.

<sup>39</sup> Sur cette question des jeux dédiés à une divinité, voir *infra*, p. 456 et suiv.

<sup>40</sup> L'hypothèse de l'existence d'une *propompa* est induite par un texte de Lucien, *Tox.*, 58. Les éléments sont trop ténus pour en déterminer la nature exacte. Voir Dunkle, 2008, p. 76-78.

gladiateurs, est représentée à Amiternum et à Pompei, dans la première moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>41</sup>, sur des monuments funéraires, et enfin à Capua, au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dans la décoration des vomitoires de l'amphithéâtre.

Le bas-relief de la tombe d'un augustal d'Amiternum est la plus ancienne image connue d'une *pompa* d'amphithéâtre<sup>42</sup>. Quatre fragments ont été retrouvés. Le quatrième figure un combat de gladiateurs, ce qui rattache l'ensemble au monde de l'arène. Si on replace les trois autres pierres dans un agencement similaire à celui du relief de Pompei, mieux conservé, la procession devait se dérouler dans un ordre précis. En premier devaient venir les magistrats ; ce fragment est perdu. Suivent les porteurs de *ferculua*. Six sont visibles, vêtus de tuniques courtes, légèrement courbés, ils portent des statues divines : Jupiter debout tenant le foudre de la main droite, puis peut-être Junon, vêtue d'un long manteau et tenant un sceptre de la main gauche. Un troisième a pu représenter Minerve et ainsi compléter la triade capitoline<sup>43</sup>. Deux *togati* marchent entre ces groupes. Vient ensuite, sur un deuxième fragment, l'éditeur, ici représenté en famille sur son tombeau, avec, probablement, sa femme et deux enfants tous vêtus de toges, sans que l'on puisse distinguer les vêtements de la femme. Ils sont entourés de deux biges. Du premier il ne reste que le char sur lequel se tient une Victoire ailée tenant une palme. Du deuxième on conserve l'attelage mené par un personnage en tunique, le début du char et le bras gauche d'un personnage tenant une lance, peut-être Mars<sup>44</sup>. Ensuite, un autre fragment perdu devait porter la présentation des armes. Puis, nous proposons de placer la partie avec les deux *tibicines*, vêtus de tuniques courtes<sup>45</sup>. Ces derniers peuvent aussi ouvrir la marche et non la clore.

La pratique de la *pompa* inaugurale est également attestée à Pompei. Quatre inscriptions peintes y mettent en lumière l'existence de processions (*pompae*) en lien direct avec des jeux de l'amphithéâtre<sup>46</sup>. Elles portent sur une évergésie, déjà évoquée, de Cnaeus Alleius Nigidus Maius. Ce dernier donne, outre les jeux donnés à l'occasion de la dédicace d'un autel, le jour où sont terminées des oeuvres figurant des combats de gladiateurs offerts à Pompei, dans l'ordre : une *pompa*, une chasse, des spectacles athlétiques et il fait tendre le *velum*. Les avis de cette manifestation, peut être liée à la commémoration des

---

<sup>41</sup> Ville, 1981, p. 400 retient une date immédiatement post-augustéenne.

<sup>42</sup> Corpus n° 157.

<sup>43</sup> La Regina, 2001, p. 354.

<sup>44</sup> Ville, 1981, p. 400.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 375 et 400, y voit un instrumentiste et un porteur de pancarte. Il paraît difficile de voir sur la pierre un tel personnage.

<sup>46</sup> Corpus n° 87 et n° 92.

jeux donnés pour le don de l'autel, sont placardés dans de nombreux quartiers de la ville. Cette pratique n'est pas totalement isolée.

Un autre document<sup>47</sup> met à l'honneur, sur une tombe pompéienne, Aulus Clodius Flaccus, connu dans les inscriptions<sup>48</sup>, *duumvir* autour de 20 av. J.-C. avec N. Arceus Arellianus Caledus, quinquennal lors de son deuxième mandat, *duumvir* pour la troisième fois en 3-2 av. J.-C. avec Marcus Olconius Rufus, issu d'une riche famille du commerce du vin. Il donne, pour ses divers mandats, la panoplie complète des jeux pompéiens, lors du premier *duumvirat* ; puis sur le forum, une journée, et dans l'amphithéâtre, le deuxième jour, à l'occasion de sa deuxième magistrature ; et pour finir dans le théâtre, au début de la troisième. En trois mandats, ce personnage aura présenté des pontistes, gladiateurs qui combattent sur une passerelle, des pugilistes, des bouffonneries et des pantomimes, un grand acteur : Pylade, et toutes sortes de chasses. Les spectacles se donnent au moment de l'élection, lors des jeux d'Apollon. Le choix de cette période correspond sans doute à une marque de fidélité au nouveau régime de la part des élites pompéiennes, ce n'est en tout cas pas une coïncidence ici, il y a un lien entre l'élection et ces jeux<sup>49</sup>. La procession n'a lieu que lors des *ludi* se déroulant sur le forum, sur lequel s'ouvre le *temenos* du temple d'Apollon.

Contrairement aux précédentes inscriptions, ce texte ne mentionne pas de pompe le jour même du spectacle gladiateurien<sup>50</sup>. C'est d'ailleurs le cas de la plupart des autres sources épigraphiques peintes sur les murs de Pompéi. Elles peuvent mentionner des *munera*, des *venationes*, des *athletae*, accompagnés de *sparsiones* et de la mise en place du *velum*, mais aucune autre ne précise la tenue d'une procession inaugurale aux jeux. Il semblerait que la *pompa* soit considérée comme une pratique évergétique à part entière, qui, sans être totalement autonome, n'est pas obligatoire. À l'inverse, on peut arguer du fait que la *pompa* n'est pas évoquée car elle est indissociable du *munus*. La mentionner ne serait alors qu'une amplification artificielle de l'évergésie dans le texte de l'inscription. Georges Ville, à partir de ces documents, émet l'hypothèse que seul le *munus legitimum* devait systématiquement être précédé d'une procession, pas toujours mentionnée du fait de

---

<sup>47</sup> Corpus n° 84.

<sup>48</sup> Voir en particulier *CIL*, X 793 ; 890 ; 936 ; 960.

<sup>49</sup> *Glad. Par.*, p. 21-22.

<sup>50</sup> Il est possible, mais peu probable, que la pompe du jour précédent ait un lien avec le *munus*, ainsi que le suggère Ville, 1981, p. 401, n. 111. En effet, si la *probatio armorum* a lieu directement après la procession, cette dernière ne peut se dérouler la veille.

son caractère obligatoire<sup>51</sup>. Les sources sont trop peu nombreuses pour pouvoir trancher de façon définitive cette question.

L'épigraphie ne permet pas d'éclairer les contenus de la procession. Les textes littéraires ne décrivent pas de *pompa amphitheatralis*. Elle est tout de même mentionnée par Pline l'Ancien<sup>52</sup>. Sénèque affirme que les condamnés aux bêtes sont conduits en voiture jusqu'à l'amphithéâtre, mais il n'est pas précisé si ce transport fait l'objet d'une cérémonie et il ne concerne ni les chasseurs, ni les gladiateurs<sup>53</sup>. Aux yeux de Georges Ville, pourtant, ce texte permettrait de penser que la procession solennelle qui conduit les gladiateurs à l'amphithéâtre, et la *pompa* à proprement parler sont distincts<sup>54</sup>. Là encore rien n'est moins sûr. Quintilien confirme, en effet, que la *pompa* voit ces mêmes personnages défiler jusque dans l'arène<sup>55</sup>. La présence, sur les bas-reliefs, des gladiateurs ou de leurs armes et des statues divines, très certainement amenées là depuis leur temple, comme lors de la *pompa circensis*, indiquent que la procession circule dans la ville. Pourquoi alors supposer l'existence d'un parcours distinct et moins théâtralisé pour les combattants ? Il paraît plus simple de supposer l'existence d'une grande procession qui parcourt tous les espaces de la ville, de la caserne des gladiateurs à l'amphithéâtre, en passant par un ou des temples, se tenant le matin même des jeux.

Sur le relief de la porte marine de Pompei, les caractéristiques de la procession connaissent quelques variations par rapport à l'exemple d'Amiternum. Deux licteurs ouvrent la marche. Ils devancent deux *tubicines* en tunique embouchant leurs instruments. Un troisième *tunicatus* pourrait être lui aussi un des joueurs de *tuba*. Si c'est le cas, alors il ne semble pas jouer, une longue tige va de son menton à sa main droite, au bout de son bras tendu vers le sol. Il se pourrait également que ce soit l'arbitre tenant la *ruda*, mais la place dans le groupe en tant que musicien est plus cohérente. À leur suite, un *ferculum* est porté par quatre personnages, vêtus de tuniques et, comme à Amiternum, plus petits que les autres hommes. Sur le brancard, deux petits personnages sont assis face à face, de part et d'autre d'une table, celui de droite brandit un outil de la main droite, l'autre a les deux bras tendus appuyés sur la table. Georges Ville les a interprétés comme des enfants orfèvres, l'ensemble serait alors un char publicitaire, selon les mots de l'auteur<sup>56</sup>. Y voir des enfants paraît difficile, l'orfèvrerie ou les métiers de la forge, qui semblent mis en scène ici,

---

<sup>51</sup> Ville, 1981, p. 401.

<sup>52</sup> Pline, *H. N.*, XXXV, 7, 49.

<sup>53</sup> Sénèque, *Ad L.*, VIII, 70, 23.

<sup>54</sup> Ville, 1981, p. 399-400.

<sup>55</sup> Quintilien, *Dec. Maj.*, IX, 6.

<sup>56</sup> Ville, 1981, p. 400.

requièrent de grandes qualifications et les personnages sont suffisamment bien représentés pour avoir la certitude que ce ne sont pas des *puti*. Quant à l'expression « char publicitaire », elle paraît impropre, même s'il est envisageable que l'évergète soit un patron d'atelier, membre d'une corporation dont ce petit groupe serait le symbole. Peut-être aussi faut-il y voir un lien avec le culte de Vulcain, important dans ces régions volcaniques. Puis viennent deux *ministri*, l'un tenant une pancarte informative sur le spectacle, l'autre une palme de la victoire. L'éditeur suit, seul *togatus* au milieu des employés de l'arène en tunique, seul homme de face de la composition, il montre de la main droite les porteurs des armes de gladiateurs qui vont composer le spectacle. Sa place centrale le met en valeur, il est celui qui fait cadeau de tout ce qui est montré dans la procession au peuple. Les armements présentés sont au nombre de huit. Un a disparu dans une cassure de la pierre, mais on voit toujours le casque porté par l'employé. Les deux premiers d'entre eux portent des boucliers ronds d'*equites*, combattants qui vont débiter le *munus*. Les six autres portent des casques, le dernier ayant été abîmé par le temps. Ensuite vient un joueur de *lituus* et enfin deux autres *ministri*, toujours en tunique, mais avec un manteau sur les épaules, tiennent les rennes des chevaux des *equites*.

Deux différences notables apparaissent. D'une part la hiérarchie semble plus stricte. Aucun *togatus* ne s'insère au milieu d'un autre groupe comme dans le relief d'Amiternum. D'autre part, les *fercula* ne portent pas les mêmes images dans les deux cas, et aucun *signum* n'est placé sur un char à Pompéi. Les deux documents sont pourtant proches dans le temps. Dans ce cas, comme dans d'autres, les spécificités de chaque événement et des pratiques locales dominant. À Amiternum, les dieux sont mis à l'honneur, dans une démarche très similaire aux pratiques du cirque. À Pompei, il semble que ce soient les corporations qui sont mises en valeur. On ne peut pourtant pas totalement exclure que les orfèvres de Pompei représentent en réalité une scène mythologique ou une intervention de Vulcain. Toutefois, ce dieu n'apparaît pas étroitement lié aux jeux de l'arène dans les sources. Le défilé des statues divines est confirmé par trois fragments de procession du décor sculpté de l'amphithéâtre de Capua, ce qui rend encore plus problématique l'interprétation de la scène pompéienne.

Deux d'entre eux sont peut-être issus du même panneau<sup>57</sup>. Sur le premier figurent les jambes et le bas du corps de deux *tunicati*, courbés. Ils marchent vers la gauche. Sur le deuxième, trois personnages, vêtus de tuniques, portent deux *fercula* tout en s'appuyant sur

---

<sup>57</sup> Corpus n° 38 et 39.

des bâtons fourchus, peut-être utilisés pour ménager des pauses sur le parcours de la *pompa*. Ces *fercula* supportent deux statues divines, légèrement plus petites que nature. La première divinité avait été assimilée à Cybèle par Gennaro Pesce<sup>58</sup>. Giuseppina Legrottaglie y voit plutôt une Cérès, pour des raisons liées à la représentation, mais aussi en référence à un texte d'Ovide<sup>59</sup>. Pour ce qui est du personnage masculin, le premier proposait d'identifier Baal, la seconde préfère parler de Mars. Ce en quoi elle est rejointe par Steven Tuck qui propose en revanche d'identifier la figure féminine à une Tychè de par la couronne architecturée dont elle semble coiffée<sup>60</sup>. Néanmoins, la courte tunique portée par cette figure masculine et le chien, à défaut de mieux identifier l'animal à ses pieds, pourraient renvoyer à Silvanus, présent sur la *platea* de l'amphithéâtre de Capua<sup>61</sup>. La figure est trop parcellaire pour pouvoir trancher. Enfin, un troisième fragment ne conserve que le bas du corps d'un porteur de *ferculum*, identifié par sa tunique, sa posture courbée et le bâton qu'il porte. Ce personnage se dirige en revanche vers la droite. Il s'agit donc d'une autre *pompa*. Il serait tentant de la rapprocher, par le sens de circulation, de la scène de sacrifice précédemment présentée. Dans cette optique, deux panneaux se suivraient créant une narration : une procession, suivie d'un sacrifice devant l'édifice de spectacle. Cette hypothèse ne peut être vérifiée en l'état actuel de la documentation.

Quoi qu'il en soit, ces images peuvent montrer une partie d'une procession en particulier, aussi bien que les lignes directrices d'une procession type. Pour dépasser ce problème, notons que ces représentations sont faites pour durer, malgré les régulières restaurations des édifices. Il est donc possible que le décor de l'amphithéâtre de Capua, s'il figure une évergésie spécifique, remémore à un capouan de l'époque antonine les grands spectacles et les processions qui ont eu lieu sous le principat d'Hadrien ou d'Antonin, au moment de l'élaboration du programme iconographique. En revanche, pour un citoyen d'une époque plus tardive, sous la domination des Sévères, ou plus tard, le souvenir de l'origine des bas-reliefs doit s'effacer au profit d'une nouvelle image, cette fois topique, illustrant ce que l'on peut voir dans l'arène, en général, les jours de spectacle.

---

<sup>58</sup> Pesce, 1941, p. 18.

<sup>59</sup> Ovide, *Amores*, III, 2, 43-54 ; Legrottaglie, 2008, p. 204.

<sup>60</sup> Tuck, 2007, p. 260-261. Il s'appuie sur des éléments de comparaison fournis par Smith, 1994, p. 87-105.

<sup>61</sup> Corpus n° 78.

## 2. Points de comparaison avec la pompe du cirque et les autres formes de procession

Ces *pompae* relèvent de logiques similaires au grand nombre de cortèges et de défilés pratiqués par les Romains<sup>62</sup>. Ces actes rituels remontent au III<sup>e</sup> s. av. J.-C. à en croire Polybe<sup>63</sup>. La pratique est ancienne et les Romains ont, sur ce point, connu des influences hellénistiques notables<sup>64</sup>. Si les processions de l'amphithéâtre et, plus généralement, celles en prélude à des jeux, sont fort méconnues, quelques éléments de comparaison ressortent de l'étude de trois textes, qui concernent essentiellement le monde du cirque.

Pour trouver les plus amples descriptions de processions, il faut remonter au temps d'Auguste et aux œuvres de Denys d'Halicarnasse et d'Ovide<sup>65</sup>. L'historien grec parle, dans l'ordre, de la procession, du sacrifice et des jeux censés occuper chaque jour des réjouissances publiques, dans le but avoué de prouver l'ascendance grecque des Romains<sup>66</sup>.

[...] Cette fête [...] est un moment de] la réception des étrangers, et de la cessation des hostilités, qu'il serait malaisée de décrire, mais aussi de ce qui relève de la procession, du sacrifice, et des jeux, qui sont suffisants pour donner une idée de ce que je ne mentionne pas.<sup>67</sup>

L'auteur cherche l'origine de ces ensembles de célébrations dans l'histoire même de Rome, avant l'expansion méditerranéenne du territoire contrôlé par la Ville. Il fait remonter l'origine de ces festivals au consulat d'Aulus Postumius en 496 av. J.-C. Sa description concerne donc un temps passé où, pourtant, tout semble déjà en place. La procession de Denys d'Halicarnasse n'est donc pas, à l'inverse d'Ovide, une réalité, mais une suite idéalisée d'événements précédents des jeux. Dans un premier temps, aucune distinction n'est opérée entre les différents *ludi* romain. Denys parle des *agones* en général.

---

<sup>62</sup> Un point général récent sur les processions est fait par Benoist, 2008, p. 54-57.

<sup>63</sup> Polybe, VI, 53 sur les funérailles aristocratiques ; voir aussi les réflexions fondatrices de Vernsel, 1970, p. 93-131.

<sup>64</sup> Voir en particulier Coleman, 1996, p. 49-68.

<sup>65</sup> Piganiol, 1923, p. 15-31, se fonde sur Denys d'Halicarnasse qui dit s'inspirer de Fabius Pictor pour analyser la pompe à la période républicaine. Nous nous appuyons ici sur des exemples impériaux, proches dans le temps de nos documents sur les processions de l'amphithéâtre. Voir aussi Boyancé, 1972, p. 174-180.

<sup>66</sup> Thuillier, 1975, p. 563 et 581.

<sup>67</sup> Denys d'Halicarnasse, VII, 71, 2-3 : [...] Τὴν ἑορτὴν [...] ξένων ὑποδοχάς καί ἐκεχειρίας, ἃ πολὺ ἂν ἔργον εἶη λέγειν, τὰ δὲ περὶ πομπήν τε καὶ θυσίαν τὰ κατὰ τοὺς ἀγῶνας ἀπόξρη γὰρ ἐκ τούτων καὶ τὰ μὴ λεχθέντα ἐξετάζειν. [...]. Trad. M. Soler, d'après les interprétations d'E. Spelman et E. Cary.

Cette terminologie, dans l'esprit d'un Grec, pouvait tout aussi bien désigner des concours théâtraux, musicaux, des courses équestres, ou tout autre combat. Puis l'accent est mis sur la *pompa circensis*, conduite par les principaux magistrats, en l'honneur des dieux, du Capitole au Grand Cirque en passant par le Forum<sup>68</sup>.

Ceux qui ouvrent la procession étaient, en premier, les fils de Romains qui allaient entrer dans la virilité et qui étaient en âge de prendre part à cette cérémonie, ils montaient sur le dos d'un cheval si leurs pères, du fait de leur fortune, portaient le titre de chevalier, alors que les autres, qui étaient destinés à l'infanterie, allaient à pied, en formation en escadrons et troupes, les derniers allaient en divisions et compagnies, comme s'ils allaient à l'école ; c'était fait pour que les étrangers puissent voir le nombre et la beauté de la jeunesse de l'empire qui approchait de la maturité<sup>69</sup>.

Le texte met en valeur deux aspects primordiaux. Tout d'abord, l'organisation de la cité et l'agencement du *cosmos* sont rendus visibles lors de la procession. Une stricte hiérarchisation sociale y a cours. Ensuite, cette image de la société, quoique destinée à en assurer sa reproduction, est aussi tournée vers les étrangers. La présence de ces derniers lors des jeux permet à la cité de mettre ses forces vives et tout son prestige sous le regard d'autrui. L'objectif est donc tout à la fois de montrer à la cité la force de sa propre loi, de son organisation, afin d'en graver le modèle dans les mémoires, mais aussi d'impressionner les autres par la grande puissance de ce modèle.

Cette classification constante est le propre des processions et se poursuit dans la suite du texte. En effet, viennent ensuite les auriges, dans l'ordre ceux qui mènent quatre chevaux, puis deux, puis ceux qui chevauchent sans attelage<sup>70</sup>. Après ce sont les athlètes, appelés ἀθλημάτων ἀγωνισταί, nus à l'exception de quelques morceaux de tissu au niveau des reins. Ces personnages, à l'époque de l'écriture du texte, peuvent tout à fait renvoyer, dans l'imaginaire des lecteurs, à des gladiateurs. Le vocable utilisé en grec n'exclut pas cette possibilité<sup>71</sup>. Dans tous les cas, là encore, différentes pompes sont

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, VII, 72, 1. Sur les espaces parcourus par la pompe, voir *infra*, p. 183 et suiv., et Devallet, 1989, p. 299-305.

<sup>69</sup> Denys d'Halicarnasse, VII, 72, 2 : Ἦγοῦντο δὲ τῆς πομπῆς πρῶτον μὲν οἱ παῖδες αὐτῶν οἱ πρόσηβοί τε καὶ τοῦ πομπεύειν ἔχοντες ἡλικίαν, ἱππεῖς μὲν, ὧν οἱ πατέρες τιμήματα ἱππέων εἶχον, πεζοὶ δ' οἱ μέλλοντες ἐν τοῖς πεζοῖς στρατεύεσθαι· οἱ μὲν κατ' ἴλας τε καὶ κατὰ λόχους, οἱ δὲ κατὰ συμμορίας τε καὶ τάξεις ὡς εἰς διδασκαλεῖον πορευόμενοι ἵνα φανερὰ γίνοιτο τοῖς ξένοις ἢ μέλλουσα ἀνδροῦσθαι τῆς πόλεως ἀκμὴ πλήθός τε καὶ κάλλος οἷα τις ἦν. Trad. M. Soler, d'après les interprétations d'E. Spelman et E. Cary.

<sup>70</sup> *Ibid.*, VII, 72, 3.

<sup>71</sup> D'après les sources épigraphiques, les Romains distinguent globalement les athlètes, les pugilistes et les gladiateurs, mais ici la terminologie grecque pourrait parfaitement être générale et concerner tout type de

mêlées dans la description ; les spectacles athlétiques, le pugilat, ou les combats de gladiateurs ne se déroulent généralement pas dans le cirque, surtout à l'époque de Denys d'Halicarnasse où les aménagements du forum et la diffusion du modèle architectural de l'amphithéâtre sont des réalités tangibles<sup>72</sup>.

Il existe donc ici un ordre hiérarchique entre les spectacles, les courses de quadriges occupant l'essentiel des préoccupations des Romains, aux yeux de Denys d'Halicarnasse. Suivent des danseurs, en tuniques rouges ceinturées de bronze et portant lances, épées et casques à crête, d'abord les hommes, puis les jeunes et enfin les enfants, accompagnés d'aulètes, de joueurs de lyres et de *barbita*<sup>73</sup>. Cette partie de la description correspond au rite des Pyrrhiques, parfois autonomes<sup>74</sup>, danse guerrière que les Romains utilisent dans plusieurs contextes dont le culte à Mars. Elles existent dans le cirque à l'époque impériale selon de multiples sources épigraphiques<sup>75</sup> et pouvaient même avoir lieu dans l'amphithéâtre comme à Pompéi<sup>76</sup>. Ensuite viennent les porteurs d'encensoirs où brûlent encens et parfums<sup>77</sup>, suivis de ceux qui transportent de la vaisselle d'or et d'argent. L'auteur fait à ce sujet une distinction intéressante. En tête sont les fumées parfumées, qui appartiennent aux dieux, en second viennent les objets de luxe appartenant à l'État. Là encore c'est bien une hiérarchisation, l'ordre cosmique est respecté. La procession est clôturée par les dieux, portés à dos d'homme, Jupiter, Junon, Minerve et Neptune en premier ; mais pas seulement eux. Les autres douze dieux reconnus par les Grecs sont là, puis d'autres liés à eux, Saturne, Ops, Themis, Latona, les Pâques, Mens, et d'autres, non nommés, mais dont les légendes sont connues des Grecs, ainsi que les dieux de la souveraineté, Proserpine, Lucine, les Nymphes, les Muses, les Saisons, les Grâces, Liber Pater et les demi-dieux divinisés tels Hercule, Esculape, les Dioscures, Hellène, Pan et d'autres<sup>78</sup>. Certains de ces dieux, Esculape ou Mens, ne sont reçus à Rome qu'au cours du III<sup>e</sup> s. av. J.-C., accréditant la thèse du panachage de la part de l'auteur. Tout, dans ce texte, ne peut pas remonter à Aulus Postumius et ne faisait probablement pas partie d'une seule

---

concurrents à diverses épreuves, autres que les courses de chars. Sur la variété des spectacles concernés par ce passage, voir Thuillier, 1975, p. 574-575.

<sup>72</sup> Golvin, 1988, p. 19-21 et 32-54.

<sup>73</sup> Denys d'Halicarnasse, VII, 72, 5-6.

<sup>74</sup> Voir par exemple, Suétone, *Ner.*, 13. Sur ces danses lors de la *pompa*, voir en particulier Dupont, 1987, p. 75-81.

<sup>75</sup> Voir par exemple corpus n° 82, sur cette inscription d'Ostie de 126-127 ap. J.-C. on apprend que le 20 octobre, trente pyrrhiques sont données dans le cirque.

<sup>76</sup> *CIL*, IV 1203 ; *Glad. Par.*, n° 55, cette inscription peinte près de la tombe Mamia, porte d'Herculanum, annonce une chasse et des pyrrhiques données dans un lieu où il y aura le *velum*. Seul l'amphithéâtre peut correspondre.

<sup>77</sup> Denys d'Halicarnasse, VII, 72, 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*, VII, 72, 14.

et même évergésie. Cet élément clôt la procession pour Denys d'Halicarnasse, qui présente ensuite la tenue de sacrifices<sup>79</sup>.

Ovide n'accorde pas le même traitement à la *pompa* à laquelle il assiste :

Mais voici la procession : accueillez-la dans le silence et le recueillement. C'est l'heure d'applaudir. La procession brillante est là. En tête on porte la Victoire, les ailes déployées. Sois-moi favorable, déesse, et donne ici la victoire à mon amour. Applaudissez Neptune, vous qui avez tant de confiance dans ses ondes. Moi je n'ai rien de commun avec la mer. Ce qui m'enchanté, c'est la terre, mon élément. Soldat, applaudis Mars, ton dieu ; moi je hais la guerre : c'est la paix qui me plait et l'amour qui est né au sein de la paix. Que Phébus soit propice aux augures, Phébé aux chasseurs ; vers toi, Minerve, se tendent les mains de l'artiste et de l'artisan. Habitants de la campagne, levez-vous au passage de Cérès et de Bacchus au teint frais. Que le lutteur et le cavalier se rendent favorables l'un Pollux, l'autre Castor. Pour nous, c'est à toi, tendre Vénus, et aux enfants armés de flèches pénétrantes que vont nos applaudissements. [...] Je te le jure et j'en prends à témoin tous les dieux de ce cortège, je veux que tu sois à jamais ma maîtresse<sup>80</sup>.

Ovide ne s'intéresse ici qu'aux dieux, pas d'auriges, de danses ou d'athlètes. De ce point de vue, les renseignements apportés sont proches de ceux fournis, presque deux siècles plus tard, par Tertullien et sur lesquels nous reviendrons. Deux aspects sont à souligner. D'une part, un silence respectueux - c'est bien là le sens à donner à *linguis animisque fauete* - s'installe, immédiatement suivi par des applaudissements. L'effet sur le spectateur est démultiplié par cette variation rapide du niveau sonore. L'impression générale est renforcée par l'adjectif *aurea*. Plus que d'or, la pompe est brillante, étincelante, elle éblouit l'assistance qui ne peut que rendre hommage aux dieux. Les informations historiques que l'on peut extraire de ce passage concernant la *pompa* ne vont pas beaucoup plus loin, si ce n'est que de très nombreux dieux sont portés dans cette procession. Ovide en donne une liste. L'ordre hiérarchique semble bouleversé par l'auteur au profit de deux déesses. La Victoire ouvre la liste, Vénus la clôt. Cet encadrement du

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, VII, 72, 15-18.

<sup>80</sup> Ovide, *Amores*, III, 2, 44-63. *Sed iam pompa uenit ; linguis animisque fauete. / Tempus adest plausus ; aurea pompa uenit. / Prima loco fertur passis Victoria pinnis ; / Huc ades et meus hic fac, dea, uineat amor. / Plaudite Neptuno, nimium qui creditur undis. / Nil mihi cum pelago, me mea terra capit. / Plaude tuo Marti, miles. Nos odimus arma ; / Pax iuuat et media pace repertus amor. / Auguribus Phoebus, Phoebe uenantibus adsit ; / Artifices in te uerte, Minerua, manus. / Ruricolae Cereri teneroque adsurgite Baccho. / Pollucem pugiles, Castora placet eques. / Nos tibi, blanda Venus, puerisque potentibus arcu / Plaudimus ; inceptis adnue, diua, meis. / [...] Per tibi tot iuro testes pompamque deorum.* Trad. H. Bonecque.

texte est lié à l'*agon* amoureux que le poète livre dans les gradins. Victoire et Vénus ont du sens pour lui avant tout. Elles sont destinées à le faire triompher des obstacles qui pourraient se dresser entre l'amoureux et sa conquête, puis à lui accorder un éternel amour. Les autres dieux ne servent alors que de témoins aux promesses échangées. En revanche, si les amants applaudissent Vénus, chacun dans le cirque ovationne la divinité qui peut répondre à ses préoccupations profondes. Les marins, armateurs et commerçants se tournent vers Neptune ; le militaire vers Mars ; Apollon/Phébus reçoit les acclamations des augures, qui lisent les présages ; Diane/Phébé, vraisemblablement assimilée à Luna dans cette terminologie, protège les chasseurs qui lui rendent hommage ; Minerve est ovationnée pour son rapport avec les métiers ; les campagnards tournent leurs regards vers des puissances de la fécondité que sont Cérès et Dionysos/Bacchus ; enfin les lutteurs et les cavaliers applaudissent les Dioscures.

Ovide fait un discours sur l'Amour, il ne paraît donc pas aussi précis que son confrère historien. Il montre néanmoins la présence dans l'édifice de corporations de métiers, de collèges religieux, et plus globalement il révèle que chacun prie les dieux en fonction de sa place dans la société et de ses aspirations. Il se crée alors une intimité entre l'homme qui fait l'offrande de sa fidélité par ses applaudissements, et le dieu ainsi honoré. Afin que chacun trouve son compte dans ce spectacle sacré, une grande quantité de déités sont montrées.

Un dernier document éclaire le déroulement de la *pompa ludorum*. Elle est mentionnée par Tertullien, pourtant sans grandes précisions<sup>81</sup>. Le mot même de *pompa*, utilisé tant au singulier qu'au pluriel par l'auteur chrétien, lui sert, par ailleurs, à définir toute forme d'idolâtrie<sup>82</sup>. Cela fait partie de son programme polémique contre les jeux. L'ensemble des spectacles fait partie des *rebu diuinis*. Les *ludi* sont donc condamnables par les vrais croyants. Varron classait effectivement les *ludi scaenici* dans les choses divines. Tertullien étend ce choix typologique à tous les *spectacula*. L'auteur républicain écrit à une époque où la gladiature n'est pas considérée à sa juste place par les penseurs de l'élite romaine. Il n'est pas assuré que Varron en parle dans son oeuvre, entièrement perdue, du *Antiquitatum rerum humanarum et divinarum libri*<sup>83</sup>. Il reste une indication de la pensée de l'auteur sur les jeux en général. Une exégèse de Varron par Augustin, précise que l'auteur de la fin de la République aurait répugné à classer les jeux scéniques parmi les

---

<sup>81</sup> Tertullien, *Spect.*, VII.

<sup>82</sup> Remarque que fait M. Turcan dans son commentaire du chapitre IV, 2 du *De Spectaculis* de Tertullien : Turcan, 1986, p. 117.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 123 et 127, M. Turcan pense que Tertullien a bien pu lire Varron.

choses divines, car elles n'en faisaient pas partie<sup>84</sup>. Par ces lignes, l'auteur africain s'inscrit à contre courant de la critique chrétienne des jeux. Sa référence à Varron paraît donc fiable. Si nous manquons de sources pour préciser la pensée de ce pompéien, membre du parti des *optimates*, la remarque d'Augustin peut tout à fait être inversée. Après tout, si Varron a, malgré lui et à l'inverse de la pensée conservatrice sénatoriale romaine, été contraint de placer les *ludi* au sein des éléments qui relèvent de la religion romaine, c'est sans doute parce que l'opinion générale va dans ce sens à la fin de la République. Ce qui est vrai pour les jeux scéniques ne l'est pas nécessairement pour les *munera*. Pourtant, à l'époque de Varron, ceux-ci sont encore considérés comme partie intégrante des rites funèbres<sup>85</sup>. Ils sont donc marqués par une certaine sacralité. Qu'ils soient funèbres ou sacrés, pour le bien général ou pour satisfaire de vaines superstitions, les jeux relèvent, de toute façon, de la pompe du diable sous la plume de Tertullien<sup>86</sup>.

Au-delà de ce point de vocabulaire, l'auteur avance que le plus petit dénominateur commun aux différents jeux est la *pompa*, cette fois au sens strict de procession<sup>87</sup>. Cette dernière est partie intégrante de l'*apparatus*, cet ensemble d'actes et d'éléments de décor qui concourt à la solennité des cérémonies, et est pure superstition pour Tertullien<sup>88</sup>. Le polémiste décrit ensuite la procession du cirque. Plusieurs raisons peuvent présider à ce choix. Les jeux du cirque sont les plus anciens et véhiculent un imaginaire religieux fortement marqué<sup>89</sup>. Il s'agit probablement aussi d'une tradition littéraire qui remonte aux temps de Fabius Pictor, à en croire les écrits de Denys d'Halicarnasse déjà évoqués. Peu important les raisons, ici, si Tertullien, après avoir parlé de la *pompa* en tant que trait commun aux jeux, précise qu'il suit désormais un exemple particulier, celle du cirque, sans pouvoir le généraliser, alors il est possible d'en déduire qu'il existe des différences entre processions des différents spectacles. Il définit ensuite le contenu d'une *pompa*.

[...] Une procession les [les jeux du cirque] précède, prouvant dans sa composition même de qui elle relève, par la succession des statues, le défilé des images, les chars, les carrosses, les voitures, les trônes, les couronnes, les attributs divins. De surcroît,

---

<sup>84</sup> Augustin, *C. D.*, IV, 31, 1.

<sup>85</sup> Voir *infra*, p. 464 et suiv. et Ville, 1981, p. 9-19.

<sup>86</sup> Tertullien, *Spect.*, VI, 1-4.

<sup>87</sup> *Ibid.*, VII, 1.

<sup>88</sup> *Ibid.*, VII, 2, voir Turcan, 1986, p. 146.

<sup>89</sup> Humphrey, 1986, p. 62-63 sur les dieux à l'origine du cirque, p. 91-97 sur les lieux de culte dans le Grand Cirque impérial, p. 79-80 sur la pompe, en rapport avec le *pulvinar*.

que de cérémonies, que de sacrifices avant, pendant, après ! Que de confréries, que de sacerdoce, que de fonctions mis en branle !<sup>90</sup>

Deux aspects sont mis en valeur, le cortège divin et la longue succession de collègues, de prêtres, de magistrats. La construction extrêmement subtile de la phrase qui décrit la procession mérite un commentaire<sup>91</sup>. Les termes vont deux à deux dans une structure en chiasme. Tout d'abord viennent deux séries de sculptures, images des dieux (*simulacra*) et de personnages (*imagines*). Les premières trouvent un écho dans le sixième terme de la description : les sièges (*sedes*). Ces derniers, à en croire un relief du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. de San Lorenzo à Rome<sup>92</sup>, se rapportent à des trônes sur lesquels se tenaient certaines statues divines, dont Cybèle, assise derrière deux lions en marche, portée sur son trône ; la déesse devance, sur ce sarcophage, la Victoire portée sur un *ferculum* et une autre divinité tirée par un char attelé de quatre éléphants<sup>93</sup>. Il est possible que ces sièges, portés sur les *fercula*, sous-entendent la présence de ces brancards. Les deuxièmes se rapportent, elles, au cinquième terme : les chars (*armamaxae*). Ce mot est utilisé par Cassius Dion pour désigner les chars à éléphants mentionnés par Suétone lors du triomphe breton de Claude<sup>94</sup>. Ceux-ci transportent les figures de hauts personnages ayant reçu les honneurs divins. De la même manière, le char suivant, dénommé au pluriel (*curris*), est, probablement, lié aux couronnes (*coronae*), en septième place de l'énumération. En effet, Juvénal utilise exactement le même terme, au pluriel également, pour signifier le char du magistrat présidant les jeux<sup>95</sup>. Ce dernier, identifié à Jupiter dans la satire, a le droit de porter la couronne, tenue au-dessus de sa tête par un esclave<sup>96</sup>. Le caractère sacré de cette image est fort, surtout dans ce contexte où le magistrat, suivant les figures de grands personnages passés qu'il rejoindra peut être un jour, précède les voitures (*tensae*) qui transportent les attributs divins (*exuivae*). Ces derniers défilent en premier dans la

---

<sup>90</sup> Tertullien, *Spect.*, VII, 2-3. *Pompa praecedit, quorum sit in semetipsa probans de simulacrorum serie, de imaginum agmine, de curribus, de tensis, de armamaxis, de sedibus, de coronis, de exuivis. Quanta praeterea sacra, quanta sacrificia praecedant, intercedant, succedant, quot collegia, quot sacerdotia, quot officia moueantur !* Trad. M. Turcan.

<sup>91</sup> Turcan, 1986, p. 147-151.

<sup>92</sup> Déjà mentionné dans l'article s. v. « Circus », dans Daremberg et Saglio, 1877, I-2, p. 1193, le sarcophage a été publié plus récemment par Himmalmann, 1973, pl. 56-57.

<sup>93</sup> Des sièges dédiés aux divinités sont également utilisés lors des jeux séculaires de 17 av. J.-C. C'est ce que révèle le compte rendu édité par Mommsen, 1892, p. 225-309.

<sup>94</sup> Cassius Dion, LXI, 16, 4 et LIX, 13, 8. Suétone, *Claud.*, 11, 4.

<sup>95</sup> Juvénal, *Sat.*, X, 36-37.

<sup>96</sup> Pline, *H. N.*, XXXIII, 11, couronne d'origine étrusque pour le naturaliste, qui est un attribut de Jupiter pour Tertullien, *Cor.*, XIII, 1.

procession isiaque d'Apulée<sup>97</sup>. Par ailleurs, Festus donne bien un sens sacré aux *tensae* qui transportent ces objets cultuels<sup>98</sup>. Caius Iulius Caesar reçoit même le droit de placer une statue le représentant, parmi celles des dieux, dans les *tensae* et les *fercula* de la *pompa* du cirque<sup>99</sup>. C'est cette pratique que perpétue Caligula lorsqu'il mène lui-même sa propre statue, portée par un char tiré par des éléphants, dans la procession qui ouvre les jeux anniversaire de Drusilla<sup>100</sup>. La procession décrite par Tertullien se compose donc en trois temps. En tête, les statues des dieux sont portées sur des sièges, puis les images des grands personnages de la cité sur des chars, ensuite d'autres véhicules portent des couronnes, liées au magistrat ordonnateur des jeux ; enfin, des voitures transportent les attributs divins. La structure de la description est ordonnée autour de ce dialogue entre contenus et contenants.

Enfin, ultime argument en faveur de l'interprétation de la *pompa* en tant que partie intégrante de la religion romaine, c'est bien cette religiosité marquée des processions inaugurales qui conduit à leur suppression par Constantin, au motif qu'elles sont le reflet de pratiques païennes<sup>101</sup>.

Le point de convergence entre toutes ces versions d'un moment solennel, qui inaugure les jeux, est bien la présence des dieux dans les cortèges. Seul l'exemple problématique du bas-relief de Pompéi laisse une part d'ombre. Le but principal assigné à la procession est bien de faire entrer les dieux dans le lieu de spectacle, par l'intermédiaire de leurs statues de culte, et de laisser chaque membre du public rendre grâce aux divinités qui lui accordent leur protection et leur aide dans ses entreprises. De nombreuses inconnues demeurent. S'il semble clair que la *pompa amphitheatralis* s'inspire d'anciennes pratiques du cirque, aucun élément ne permet de dater précisément leur apparition et le développement de leur caractère spectaculaire. Pourtant, tant en Proconsulaire qu'en Italie, au moins aux deux premiers siècles de notre ère, elle a existé. Cette pratique répond aux sacrifices et inaugurations qui peuvent inaugurer les spectacles, ou simplement les accompagner, donnant ainsi un environnement religieux à la temporalité des jeux.

---

<sup>97</sup> Apulée, *M.*, XI, 10, ils comportent des lampes, un autel, une palme en or, une main de justice et un van.

<sup>98</sup> Turcan, 1986, p. 147.

<sup>99</sup> Suétone, *Iul.*, 76, 2.

<sup>100</sup> Cassius Dion, LIX, 13, 8.

<sup>101</sup> Zosimus, II, 31.

## **II. Des dieux sur les armes de gladiateurs**

Les éléments d'équipement des gladiateurs sont une source majeure pour la connaissance du monde de l'amphithéâtre, et pourtant l'une des moins étudiées<sup>102</sup>. Ils offrent de précieux atouts pour la compréhension du plus couru des spectacles de l'arène, à tout le moins aux deux premiers siècles de notre ère. Ceux qui ont été retrouvés dans le portique du théâtre de Pompéi en sont l'exemple le plus parlant. Casques et jambières portent, dans leur majorité, un décor iconographique qui met en scène des dieux. Le spectacle lui-même est ainsi marqué par l'aura divine qui émane de ces représentations. Quels dieux y figurent, et pour quelle raison sont-ils représentés ?

### **A. Caractéristiques des armes de gladiateurs : le corpus pompéien et les découvertes isolées**

#### **1. Les contextes de découverte**

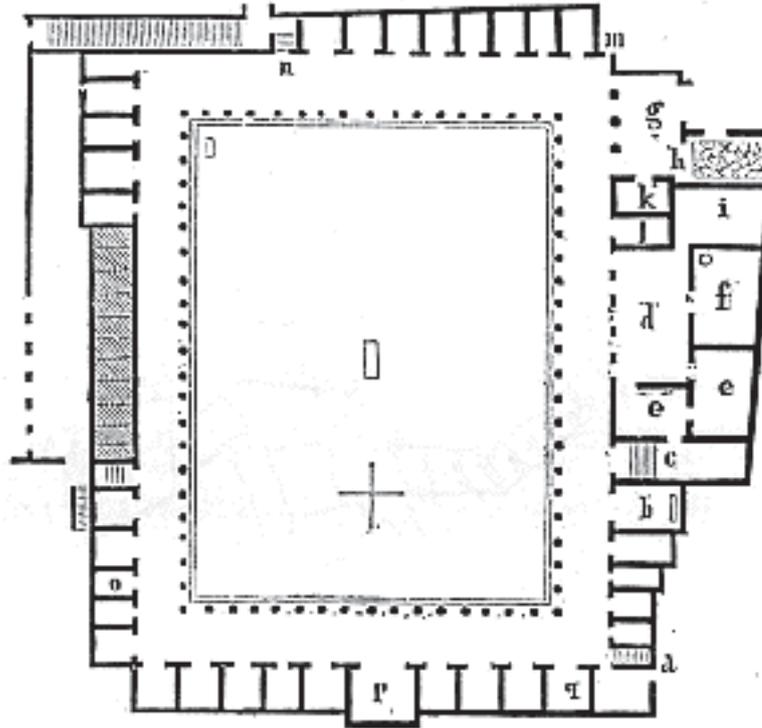
Eric Teyssier tout comme Markus Junkelmann soulignent la difficulté de l'étude des contextes de ces objets. Les fouilles, pour Pompei, ont été menées sous la direction de l'Espagnol Francesco La Vega, alors en charge du site. Elles concernent le portique, bordé de petites pièces, situé dans la position classique des portiques de théâtres auxquels fait allusion Vitruve<sup>103</sup>. La découverte des armes et de ces pièces exiguës pose un premier problème aux fouilleurs. Ils nomment, dans un premier temps, la place « Quartier des soldats<sup>104</sup>. » Soixante-trois corps ont été trouvés, hommes et femmes, montrant que l'endroit, en tant que monument de la cité, a servi de refuge au moment de l'éruption.

---

<sup>102</sup> Junkelmann, 2000, p. 96-97 et Teyssier, 2009, p. 177. Par ailleurs, ces deux auteurs sont les seuls à avoir publié et commenté le corpus des armes de gladiateurs dans son intégralité.

<sup>103</sup> Vitruve, *De Arch.*, V, 9.

<sup>104</sup> Cette idée perdure, puisqu'elle est encore soutenue par Breton, 1870, chapitre IV, *quartier des soldats*.



**Fig. 9. Plan de la caserne des gladiateurs de Pompéi (VIII, 7, 16) d'après G. Minervini.**

La place, orientée nord-sud, comporte un porche d'entrée au nord-est et un grand escalier le longe au nord-ouest, menant vers le forum triangulaire. Elle mesure cinquante-cinq mètres par quarante et un mètres. Au nord, avant l'escalier, huit petites pièces occupent l'espace, dix, sur le côté ouest, entrecoupées par un massif maçonné servant de contre-fort à la terrasse du forum ; au sud, ce sont deux séries de cinq pièces séparées par une pièce d'apparat largement ouverte sur l'aire centrale. Un escalier, puis quatre *cellae* et une prison sont suivis d'un corps de logis plus imposant, comportant une cuisine, à l'est. Enfin une petite pièce s'ouvre sur le porche d'entrée. Des étages existaient, ce qui rend difficile l'estimation du nombre total de pièces, sans doute autour de soixante-dix<sup>105</sup>. Les aménagements du portique datent des dernières années de Pompéi, probablement après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C.<sup>106</sup>. Un premier *ludus* s'était vraisemblablement installé dans une maison de la *regio* V, près de la porte de Nola, dans un édifice à l'origine privé<sup>107</sup>. La diversité des usages successifs de ces deux édifices rend malaisée l'interprétation détaillée des vestiges. La date d'abandon de la première caserne n'est pas

<sup>105</sup> Ville, 1981, p. 298-299, avec bibliographie complémentaire au sujet des débats qui animent l'interprétation de l'ensemble : place de marché, caserne, *ludus*. À ces mêmes pages, voir n. 166 pour la bibliographie, et n. 167 sur le nombre de pièces d'habitation.

<sup>106</sup> Maiuri, 1942, p. 82.

<sup>107</sup> V, 5, 3 : Ville, 1981, p. 297 et n. 165 et Jacobelli, 2003, p. 64-65.

connue, pas plus que ne l'est celle de l'occupation du portique du théâtre en tant que *ludus*. La constitution de casernes de gladiateurs relève, au niveau municipal, de solutions empiriques, adaptant une bâtisse plus ancienne.

Les fouilles de cet édifice ont permis de mettre à jour quatorze casques, autant de jambières et plusieurs autres éléments d'armement. En regroupant les paires de cnémides, vingt-cinq de ces éléments sont iconiques. Les casques de *secutor* et les jambières de *provocator* constituent la majeure partie des pièces sans décors. La première découverte d'un casque aniconique date de la semaine du 31 octobre 1766<sup>108</sup>. D'autres éléments sont extraits de la couche de poussières volcaniques et de lapis de décembre 1766 à décembre 1767<sup>109</sup>. Les carnets de fouilles précisent cinq informations d'importance<sup>110</sup> : certains casques reposaient sur des restes de bois, de cuir ou d'amas d'herbes ; ils n'étaient pas tous concentrés dans une armurerie, mais accompagnaient les gladiateurs dans leur quotidien ; ils ne se répartissaient pas par *armaturae*, car des casques et jambières de différentes catégories de combattants ont été trouvés dans les mêmes pièces ; les casques reposaient seuls, par deux, trois ou quatre dans les *cellae*, ce qui laisse penser à une répartition des chambres selon une hiérarchisation qui nous échappe ; enfin les armes offensives sont réunies dans une grande salle, avec quelques riches casques et un bouclier, où, le jour de l'éruption, étaient réunis des bijoux, des coffres d'étoffes précieuses et dix-huit cadavres. D'autres spécifications manquent en revanche : aucun atelier n'a été repéré et aucun élément ne permet de savoir, avec exactitude, si les armes étaient conservées sur des râteliers, des étagères ou tout autre dispositif.

Trois couvre-chefs et une cnémide complètent ce corpus des armes ornées de reliefs. Il s'agit d'un casque de la fin de la période républicaine ou du principat d'Auguste, conservé à Worcester, aux États-Unis, et dont l'histoire est malheureusement très mal connue faute de publications<sup>111</sup>. Il correspond, à un des seuls exemplaires connus des premiers casques de la « gladiature technique » ; avant cette période, les armements de la « gladiature ethnique » ne sont pas distincts de ceux des militaires<sup>112</sup>. Deux autres sont

---

<sup>108</sup> N'ayant pu accéder, lors d'un séjour à Naples, aux carnets de fouilles, nous nous appuyons ici sur les dates données par Teyssier, 2009, p. 178 et suiv.

<sup>109</sup> 20 décembre 1766 : Corpus n° 98, n° 102 ; 30 décembre 1766 : n° 116 ; 10 janvier 1767 : n° 96, n° 112 ; 18 avril 1767 : n° 95, n° 110, n° 120 ; 23 mai 1767 : n° 101 ; 10 juillet 1767 : n° 114 ; 9 janvier 1768 : n° 119 ; non spécifié : n° 99, n° 100, n° 103, n° 104, n° 105, n° 106, n° 107, n° 108, n° 109, n° 111, n° 113 ; n° 115 ; n° 117 ; n° 118. Un document est de provenance incertaine, n'étant pas mentionné dans les carnets, mais son style et la technique semblent indiquer une origine identique à celle des casques pompéiens : n° 97.

<sup>110</sup> Teyssier, 2009, p. 178-180.

<sup>111</sup> Corpus n° 329.

<sup>112</sup> Caldelli, 2001a, p. 279-295 et Teyssier, 2009, p. 246-247.

postérieurs au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Le premier, acheté sur le marché de l'art par le British Museum, provient d'Italie<sup>113</sup>. Il est plus léger et moins orné que les casques de mirmillon pompéiens et révèle des améliorations techniques<sup>114</sup>. Le casque de Rodez est, lui, le seul élément de l'armement de gladiateurs retrouvé dans un amphithéâtre. Son attribution au monde de la gladiature est liée aux figures présentes sur ses côtés, à son contexte et à l'existence, par ailleurs, de casques à visages dans l'iconographie<sup>115</sup>. Enfin, l'*ocrea* de Mérida, est à part<sup>116</sup>. Sa forme est différente de celles de Pompéi. Elle couvre la jambe de la cheville au genou, faisant penser aux protections des *provocatores*. Sa forme générale, par comparaison aux armes de Pompéi et de la sphère militaire, laisse un doute sur la relation supposée de cet objet au monde de l'arène<sup>117</sup>. Rien n'est pourtant sûr et cette arme pose un intéressant problème méthodologique. La quinzaine d'éléments d'armes de gladiateurs, parfois fragmentaires, trouvée hors de Pompéi, dont font partie les quatre armes présentées, ne tient pas la comparaison avec le groupe cohérent de Campanie, en qualité et en quantité. Ce dernier est plus connu, son contexte extrêmement précis, et présente un grand nombre de pièces, ce qui « explique que l'attention des historiens a souvent été focalisée sur les casques du musée de Naples, référence unique destinée à illustrer la gladiature dans son ensemble<sup>118</sup>. » Il ne faut pas oublier que la gladiature s'étend sur tout le monde méditerranéen et qu'elle subit de fortes évolutions, y compris entre le I<sup>er</sup> av. J.-C. et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Certes, l'iconographie révèle une normalisation des modèles d'armement, mais étendre les pratiques pompéiennes des années 70 ap. J.-C. à toute la période envisagée, en interdisant toute variante, n'est pas pertinent.

---

<sup>113</sup> Corpus n° 186.

<sup>114</sup> Teyssier, 2009, p. 251-252.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 255-256 ; Corpus n° 265.

<sup>116</sup> Corpus n° 286.

<sup>117</sup> L'interprétation en tant qu'arme de soldat et faite par Nogales Basarrate, 2000, p. 64, d'après les études de Acuña Fernández, 1975, p. 122-123.

<sup>118</sup> Teyssier, 2009, p. 259.

## 2. Caractéristiques techniques et usages des casques

Cette réserve méthodologique étant émise, une analyse technique et iconographique des armes de gladiateurs de Pompéi, en souligne deux caractéristiques complémentaires : leurs « qualités esthétiques » et leur « redoutable efficacité<sup>119</sup>. » Leur efficacité est avérée. Les tôles, de un à dix millimètres d'épaisseur assurent une protection de l'ensemble de la tête et des parties les plus exposées : bas de la jambe d'appui chez les gladiateurs aux grands boucliers (*scutati*) jusqu'au genou pour les *provocatores*, gladiateurs intermédiaires qui ne combattent qu'entre eux et les deux jambes, jusqu'à mi-cuisses, pour les gladiateurs aux petits boucliers (*parmularii*) ; le bras porté en avant de l'adversaire par le rétiaire est, lui, couvert d'une protection de tissu (*manica*) et d'un *galerus* à l'épaule ; les autres gladiateurs portent aussi ces bandes de tissu, sur les bras ne tenant pas le bouclier. Certains *provocatores* peuvent porter en plus un pectoral, comme sur le monument de Lucius Storax. Quelques représentations montrent des gladiateurs vêtus de chemises de toile, celles-ci sont très légères et simplement suggérées sur le monument de Vestorius Priscus. Sur le décor de cette tombe on voit aussi que le thrace<sup>120</sup>, à gauche, a les cuisses protégées par du tissu. La plupart du temps les combattants sont simplement vêtus d'un pagne, retenu par une ceinture, qui peut être décorée d'un *balteus* de bronze. Seuls les *equites* portent systématiquement une tunique<sup>121</sup>. La technique de combat de chaque classe de gladiateur est spécifique à leur armement et les oppositions ne sont pas laissées au hasard. Le mirmillon porte un casque intégral très décoré, et est armé d'un grand bouclier qui couvre tout le corps, sauf le tibia qui est protégé par une seule cnémide, et d'un glaive. Il est opposé au thrace, mais aussi au rétiaire, armé d'un trident, d'un filet et protégé par un *galerus*. Ce type de combat tend à disparaître à partir du moment où existe le *secutor*, exclusivement appareillé au rétiaire et, moins fréquemment, à l'hoplomaque ou au thrace. Ce dernier, gladiateur le plus courant avec le mirmillon, porte un casque intégral, un bouclier carré, de grandes jambières et un glaive courbé (*sica*). Il fait partie des gladiateurs légers, avec l'hoplomaque, armé d'un casque intégral, d'un bouclier rond, de grandes cnémides, d'une lance et d'un poignard. Ces deux types peuvent combattre l'un contre l'autre. Ensuite les *equites* sont représentés à Pompéi par un bouclier et des casques

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>120</sup> Par convention nous ne mettons pas de majuscule au nom des *armaturae* techniques afin de mieux les distinguer des noms de peuples.

<sup>121</sup> Sur toutes ces questions de typologie des armements, l'ouvrage de référence le plus récent est Teyssier, 2009, chapitre sur « Les *armaturae* techniques du haut-empire : l'âge 'classique' de la gladiature », p. 70-170, qui prolonge utilement les réflexions de Junckelman, 2000, p. 96-128.

d'argent aujourd'hui perdus. Ils combattent à cheval, vêtus de tuniques, casqués et tenant un grand bouclier rond. Après cette phase équestre, où ils se lanceraient des javelots, ils finissent le combat à pied, munis de glaives. D'autres catégories de gladiateurs existent, mais elles sont marginales et ne font pas partie de l'armement pompéien. Les couples les plus en vogue tout au long de l'empire sont composés d'un mirmillon et d'un thrace. Ce sont d'ailleurs les armements de ces deux gladiateurs que mentionne Juvénal dénigrant les femmes qui se verraient gladiatrices.

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<sup>122</sup> ?

Le vocabulaire employé est caractéristique de la gladiature technique. Juvénal interpelle son lecteur sur ce qu'il penserait si sa femme possédait les armes d'un *scutatus*, c'est-à-dire un *balteus*, bande de bronze protégeant la ceinture, une *manica*, bandes de tissu protégeant le bras d'épée, des *cristae* décorant le casque, et il use d'une périphrase pour décrire, de façon parfaitement imagée, une protection qui arrive à mi-tibia sur la jambe d'appui, la gauche pour un droitier. Juvénal utilise un terme vague ici pour désigner la jambière des grands boucliers, peut-être pour éviter une répétition, ou alors pour bien marquer la différence avec les armes d'autres combattants. Ce terme s'oppose aux cuissardes (*ocreae*) des thraces ou des hoplomaques qui viennent dans un deuxième temps de sa phrase. Par l'usage d'une terminologie particulière, Juvénal met en valeur de façon éclatante la grande technicité des combats de gladiateurs de son temps. Au-delà d'une division en deux groupes selon la taille des boucliers, le reste des armes permet bien d'identifier les gladiateurs.

Les casques portent de nombreuses traces de modifications et de réparations, signes d'une adaptation aux besoins. Sans aller plus loin dans le détail d'une étude déjà menée par Éric Teyssier ou Markus Junckelman, signalons simplement que la tendance générale est au renforcement des protections faciales. Ces casques semblent bien avoir servi lors des combats. La question est pourtant posée, notamment au sujet de pièces aux décors très

---

<sup>122</sup> Juvénal, *Sat.*, VI, 255-258. *Quale decus, rerum si coniugis auctio fiat, balteus et manicae et cristae crurisque sinistri dimidum leginem ; uel si diuersa mouebit proelia, tu felix ocreas uendente puella.* Trad. O. Sers. Une riche et complète analyse de cette célèbre satire a été menée par Nadau, 2011, voir entre autres la prolifique bibliographie antérieure p. 451-460.

riches, comme celui de l'*Énéide*<sup>123</sup>. Ce ne sont pourtant pas de simples instruments de parade. Outre les améliorations et réparations visibles, un autre argument va dans ce sens. Comment expliquer que les casques, en particulier ceux de mirmillons tous richement ornés, ne servent qu'à la *pompa*, alors que les fouilleurs n'ont retrouvé aucun armement simple et aniconique de cette *armatura* à Pompéi ? En revanche, il n'est pas sûr que les gladiateurs les aient possédées. Il est possible qu'elles aient appartenu au laniste. Les inscriptions martelées dessus sont peut être la marque de ce denier, à moins que ce ne soit le poinçon du forgeron (*manicarius*). Certains appartiennent au groupe des gladiateurs néroniens si l'on en croit l'inscription *NER AUG* visible sur un casque d'hoplomaque aniconique<sup>124</sup>.

## B. Quels dieux sont représentés?

### 1. L'iconographie des mirmillons : correspondances entre casques et jambières

Ces éléments de protection devaient être appareillés. En l'absence de données de fouilles suffisamment fiables, les rapprochements entre les armes sont réalisés d'abord par des correspondances iconographiques. En partant du postulat que les cnémides renforcent, ou complètent le symbolisme du casque, comment peut-on envisager la panoplie complète d'un gladiateur pompéien des années 70 ap. J.-C. et les messages qu'elle véhicule ?

En ce qui concerne les armes de mirmillons et de *secutores*, cinq casques et sept *ocreae* portent un décor. Il faut ajouter à ce groupe quatre casques de *secutores* aniconiques, faisant de ce gladiateur un combattant technique et efficace contre le rétiaire, mais un des moins ornés. À partir des protections de mirmillons, cinq groupes à l'iconographie plus ou moins cohérente peuvent être identifiés. Le premier est constitué d'un casque<sup>125</sup> de quatre kilogrammes trouvé dans la semaine du 20 décembre 1766 et d'une *ocrea* découverte à une période indéterminée<sup>126</sup>. Plusieurs fois rénové, notamment à la suite de sérieux coups portés sur la partie gauche, les protections faciales sont ajoutées après la conception première du casque, le style est différent et les grilles cachent une partie du décor de la joue gauche. Le front de la calotte figure un *gorgoneion*. Au-dessus la

---

<sup>123</sup> Teyssier, 2009, p. 211.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>125</sup> Corpus n° 98.

<sup>126</sup> Corpus n° 103.

face du cimier est ornée d'une figure en relief de Mars, casqué, en armure, avec des cnémides, tenant une lance de la dextre et un bouclier posé au sol de la senestre, encadré par deux griffons tournés vers des *eroti*. Sur la protection des joues sont représentés, sur la droite un buste d'Hercule, imberbe, portant la massue, sur la gauche un buste de Mercure avec pétase et caducée. Enfin sur les petites plaques latérales des grilles on observe deux groupes de personnages, bacchantes et faunes, entourant une image de Priape. Cette image, centrale, du dieu de la guerre, se retrouve sur une jambière, offerte à la France en 1802, où, se tient Mars, en armure, tenant une lance de la dextre, un bouclier rond posé au sol de la senestre. Le déhanché du dieu est semblable à celui du casque.

Le gladiateur qui porte ces armes se place directement sous le patronnage du dieu de la guerre, la figure, centrale sur le casque et sur la jambière est portée en avant, droit sur l'adversaire, qui combat alors le protégé de Mars. La figure du dieu doit également être visible de loin, les spectateurs, qui ont par ailleurs vu les armes lors de la *probatio armorum*, sont également sensibles à l'existence de ce parrainage divin. Il leur est en revanche plus délicat de contempler les images des joues et encore moins des petites plaques maintenant les grilles de protection au niveau des tempes. Ces dernières correspondent à un ajout, sans doute une demande d'un combattant en particulier, qui souhaitait profiter des vertus prophylactiques prêtées au dieu Pan.

Si la pièce d'armure est une protection avant tout physique, elle l'est également d'un point de vue symbolique. Un deuxième ensemble d'armes de mirmillon met en valeur cet aspect singulier. Il correspond à une mise en scène d'*eroti* tenant les attributs divins. Le cimier d'un des casques est décoré, devant, d'un Apollon, debout, nu, entouré de deux colonnes<sup>127</sup>. À l'arrière du cimier figure, encore une fois, une tête de Pan. Sur les côtés deux masques de théâtre sont posés sur une table de part et d'autre d'une lyre sur un ciste entouré de deux instruments de musiques oblongs. Le côté droit est orné des mêmes images, si ce n'est que c'est un aulos et une flûte de Pan qui accompagnent la lyre. Sur le front de la calotte, encadrées par deux trépieds qui servaient de support à des aigrettes, sont placées les figures de cinq muses. Sur chaque joue deux *eroti* enlèvent le trépied d'Apollon. Ce dernier élément peut augurer d'un rapprochement avec une jambière fort abîmée, divisée en trois champs<sup>128</sup>. Dans le champ supérieur sont représentés trois *eroti*. Le premier tient un caducée ailé, le deuxième une lance pointe en bas, dans la main gauche, et un casque dans la droite, le troisième porte le foudre de la main gauche. Ce sont les

---

<sup>127</sup> Corpus n° 99.

<sup>128</sup> Corpus n° 104.

attributs de Mercure, Minerve et Jupiter. Le champ médian montre une scène de chasse et le champ inférieur des motifs floraux.

Ce probable groupe aux *eroti* met en scène principalement quatre divinités. Sur le casque se tient Apollon. La présence de ce dieu, accompagné des muses et d'instruments de musique, a plusieurs sens possibles. Il fait d'abord écho au contexte immédiat des jeux, dont il est une des divinités tutélaires. Il instaure un dialogue entre la musique réelle du temps du spectacle, et une musique divine dont son casque est le garant. D'autre part Apollon est un dieu lié, localement, de façon encore plus étroite aux jeux, puisque la date de prise de fonction des magistrats est précisément la fête d'Apollon. Or les magistrats donnent des jeux à ce moment précis. Que penser alors de l'état d'esprit du combattant quand il porte ce casque ? A-t-il conscience d'être sous la protection du dieu en l'honneur duquel les jeux sont offerts ? Plus simplement espère-t-il que la lumière du dieu éblouisse son adversaire au moment opportun ? Ou alors s'assimile-t-il lui-même à l'Apollon solaire, organisateur du cosmos, symbole de la victoire sur les forces du chaos, tel le serpent Python ? D'autant plus que, si le rapprochement avec la cnémide est le bon, les *eroti*, qui habituellement portent les armes sur d'autres documents du corpus, semblent ici apporter au gladiateur les attributs de trois autres dieux. Il devient ainsi dépositaire de la souveraineté de Jupiter, de la *mêtis* et de la compétence guerrière de Minerve, et enfin il devient maître de l'espace de l'arène, transition entre vie et mort, grâce aux attributs de Mercure<sup>129</sup>.

Il existe donc un jeu de miroir entre les armes et le déroulement du spectacle. Celui-ci est particulièrement visible dans un groupe constitué d'un casque et d'une cnémide<sup>130</sup>. Le couvre-chef de mirmillon présente une caractéristique à part dans le corpus. Il conserve les traces d'un étamage d'argent, observé également sur deux pièces aujourd'hui perdues, trouvées avec le grand bouclier d'*eques*. Sur la calotte un gladiateur se tient debout, torse nu, simplement vêtu du *subligaculum*, le bras droit, couvert de la *manica*, replié derrière la tête, le gauche tenant une palme. De part et d'autre deux *eroti* volent vers lui, portant respectivement un bouclier et un glaive, et une palme et une couronne. Sur les côtés une branche d'olivier est incisée. Cette iconographie répond à celle de la cnémide où, au centre, se tient un gladiateur debout, torse nu, vêtu du *subligaculum* et d'une protection sur le bras droit replié vers la tête, l'autre main tenant une palme. Sur le

---

<sup>129</sup> Sur les champs de compétence des divinités, voir, pour mercure, *infra*, p. 395 et suiv.

<sup>130</sup> Corpus n° 100 et n° 102.

registre supérieur, délimité par une bande striée semblable à celles des casques, deux *eroti* sont tournés vers la figure centrale, portant un casque à cimier et une *ocrea*.

Le motif de la Victoire domine ici. Le jeu de miroir entre les armes et le déroulement, et le dénouement escompté du combat se reconnaît dans le groupe du gladiateur à la palme. Cette fois ce n'est plus la domination sur toute chose qui est mise en valeur, mais simplement l'annonce des victoires passées et à venir de celui qui les porte. L'effet prophylactique se double d'une intimidation de l'adversaire : comment vaincre celui qui est déjà annoncé vainqueur par la Victoire et les envoyés de la déesse de l'amour<sup>131</sup> ?

Une quatrième association propose une autre symbolique dominante. Elle est induite par l'observation des reliefs des armes de *scutati*. Un casque de près de sept kilogrammes, exhumé la semaine du 23 mai 1767, porte, sur les côtés du cimier, plusieurs petits personnages<sup>132</sup>. À gauche trois femmes se dirigent en procession vers un homme assis. L'une d'elles offre un objet rond à ce personnage. De l'autre côté, trois hommes en long manteaux et la tête couverte à l'instar des pontifes tendent un ciste à la quatrième figure symbolisant le passage des pénates des mains d'Énée à celles de Iule<sup>133</sup>. La calotte est ornée de onze figures. Elles illustrent la chute de Troie et le massacre des Troyens devant un décor architectural : Ajax égorgeant Cassandre devant l'autel d'Athéna, stylisé par un pilier surmonté du *palladion* ; Néoptolème ou Pyrrhus en train d'assassiner Priam ; puis une femme et un guerrier, Vénus et Mars, séparent la scène entre la chute et le futur florissant garanti par les dieux<sup>134</sup> ; puis Énée porte Anchise ; enfin, une femme, sans doute Créuse, et un guerrier, conduisent un enfant, sans doute Iule tenant les pénates dans une petite boîte. Sur la visière des amazones, des phrygiens et d'autres corps, au milieu d'armes et de vases, figurent le massacre du sac de Troie ; à gauche la mer, signifiée par une conque, à droite le mont Ida sous la forme d'un roc sur lequel se tient un homme, sans doute un dieu fleuve, qui verse un liquide depuis un vase, encadrent la scène. Les joues montrent l'enlèvement de captifs par les Grecs ou la présentation de Sinon à Priam. Le

---

<sup>131</sup> Cette association fait penser à la description de la *pompa* par Ovide. C'est peut-être aussi une victoire amoureuse qui est figurée. Le gladiateur vêtu de ces armes pouvait ainsi faire jouer ces charmes auprès des spectatrices.

<sup>132</sup> Corpus n° 98, ce casque, en restauration dans les réserves du musée de Naples, n'a pu être vu malgré une autorisation de la surintendance. L'observation est donc limitée par la qualité des photographies obtenues et leur angle de vue.

<sup>133</sup> Comparetti, 1919, p. 123-124 propose, en effet, de voir dans les deux scènes du cimier l'arrivée au Latium, avec les vestales et Vesta, et Iule, comme dit par Hector, Virgile, *En.*, II, 293, et l'installation des pénates.

<sup>134</sup> Comparetti, 1991, p. 116 suppose que, sous les traits de Mars, c'est en réalité Énée qui est représenté, vu la cohérence d'ensemble, il nous paraît peu probable que le même personnage apparaisse deux fois.

Grec, entre deux pasteurs vêtus du costume phrygien, serait amené à Priam, assis et entouré de deux jeunes Troyens<sup>135</sup>. Ce casque pourrait bien entendu correspondre à la cnémide de Mars déjà décrite, mais deux autres sont également thématiquement proches. Une pièce est décorée de reliefs au repoussé<sup>136</sup>. Le champ principal est décoré d'une Vénus debout de face, la tête à gauche et les jambes croisées, vêtue d'une tunique légère. L'image de Vénus paraît être une réplique attendue à l'image d'Énée, son fils, père de la patrie romaine et ancêtre des Julio-Claudiens. Une autre cnémide met en scène la déesse, cette fois dans son pendant maritime<sup>137</sup>. Au centre de celle-ci, Vénus, torse nu, est assise les jambes vers la droite, la tête vers la gauche, sur un navire. Sa main gauche repose sur la partie haute du rostre qui prend la forme d'un animal marin. La déesse rappellerait alors le casque par la fuite maritime qui attend le héros troyen, soutenant l'allusion à l'*Énéide*.

Les armes forment alors une scène d'exaltation de la victoire dans l'adversité. Troie est détruite, mais c'est Énée qui est victorieux, car il va fonder une cité qui domine le monde au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Cette création est suggérée par les scènes latérales du cimier, mettant en valeur l'arrivée dans le Latium. Il faut donc lire l'iconographie des joues vers le sommet du casque, de la trahison à la victoire finale. Elle peut-être renforcée par la présence de Vénus sur la jambière, qu'elle soit séductrice ou dominatrice des mers. Le gladiateur, tout en affichant son attachement à la famille impériale, descendante d'Énée, met aussi en valeur sa propre force. Faut-il y interpréter une symbolique du combat, une indication sur la façon de faire de ce gladiateur ou même de cette *armatura* en particulier ? Ce combattant a peut être tendance à être dominé, mais suffisamment endurant pour prendre le dessus alors que le combat semble perdu. Peut-être signale-t-il ainsi à son adversaire qu'il ne doit pas être trop confiant ? Cela semble en tout cas correspondre à la description que fait Artémidore du mirmillon, qui « cède le champ », combat en reculant, comptant sur sa défense avant tout<sup>138</sup>. Les lectures peuvent être multiples et la présence des dieux source de traits d'esprit.

L'idéalisation de Rome n'existe pas qu'à travers la figure de ses ancêtres fondateurs, pères des princes. Un dernier groupe d'armes de *scutati* est constitué d'un casque et de deux cnémides représentant la déesse Rome elle-même, peut-être associée à Minerve<sup>139</sup>. Le premier pèse trois kilogrammes et demi et a été trouvé dans la semaine du

---

<sup>135</sup> Compareti, 1919, p. 119, suppose que le *manicarius* s'est inspiré de Virgile, *En.*, II, 57.

<sup>136</sup> Corpus n° 106.

<sup>137</sup> Corpus n° 107.

<sup>138</sup> Artémidore de Daldis, *Onirocriticon*, II, 34.

<sup>139</sup> Corpus n° 102 et n° 108 (cnémide de Rome ou Minerve) et 106 (cnémide de Minerve).

20 décembre 1766. Sur les deux côtés sont représentés des trophées celtes ou germains identifiables à la forme des boucliers, à la présence de *carnyx* et d'une perruque longue. Des Victoires ailées soutiennent les trophées auprès desquels sont situés des captifs debout, un homme en pantalon et une femme. Au centre se tient Rome, debout, casquée, elle est vêtue d'une tunique courte et d'un long manteau pendant dans le dos telle une amazone, le sein droit dénudé, le pied droit posé sur un rostre de navire. De part et d'autre deux barbares vaincus, l'un juvénile, l'autre barbu, tous deux en pantalons, les épaules recouvertes d'un manteau comme le prisonnier, sont agenouillés en signe de soumission, la main gauche tendue vers Rome et la droite tenant l'insigne d'une légion. Sur la gauche l'insigne est surmonté d'une main ouverte, sur la droite il est surmonté d'un oiseau à la longue queue, peut-être un aigle stylisé. Les protections des tempes sont décorées, à droite de masques bacchiques, d'un thyrsos et d'un pilier hermaïque, à gauche d'une Minerve combattant un personnage masculin à jambes de serpents. Deux *cnémides* peuvent être associées à ce casque. Sur l'une, un personnage féminin se tient debout, les épaules couvertes de ce qui pourrait être un *gorgoneion*, et les jambes d'une grande pièce de tissu. Il porte un casque à cimier, un bouclier rond dans la main gauche et une lance dans la droite. Si l'on penche pour l'interprétation du *gorgoneion*, alors il s'agit d'une Minerve. Dans ce cas il serait possible de faire correspondre cette pièce avec le casque de mirmillon de Mars, notamment du fait de la posture de la divinité en comparaison avec celle du dieu de la guerre. Dans le cas contraire il pourrait s'agir d'une Rome casquée et la jambière pourrait correspondre au casque de Rome. De part et d'autre de cette figure deux *eroti* amènent un casque et une jambière. Le personnage regarde vers cette dernière dans un subtil jeu de miroir. Il n'est pas exclu qu'un autre document puisse avoir été associé au casque de Rome. Sur la face avant de cette autre *cnémide* se tient une Minerve, debout, hiératique, vêtue d'un long manteau et portant le *gorgoneion*, armée d'un bouclier ovale et brandissant une lance. Elle porte un casque avec un cimier. La déesse serait ainsi un pendant de la Rome victorieuse du casque.

C'est bien ici la victoire de Rome sur les barbares qui est idéalisée. Domenico Compareti y voit la représentation de la victoire de 17 ap. J.-C. quand Germanicus récupère les enseignes de Varron<sup>140</sup>. Il est tout aussi logique d'y voir une image des barbares en général, à moins que le gladiateur ait un rapport quelconque avec ces provinces, peut-être ce casque a-t-il été fait pour un ancien légionnaire de Germanicus, ou

---

<sup>140</sup> Compareti, 1919, p. 114-115.

un membre de sa famille. La thématique de la domination du monde par Rome est centrale sur le casque. Le combattant de l'arène annonce, en portant ce casque, qu'il va défendre les valeurs, la *virtus*, de Rome et vaincre par les armes les ennemis de celle-ci. En contre partie, la déesse est invitée à rendre les protections du mirmillon efficaces contre les attaques de son adversaire. La *mêtis* et le courage de Minerve doivent finir de parachever sa victoire incontestable sur tous ses ennemis. Rome n'est-elle pas invaincue ?

Les armes des *scutati*, et en particulier du mirmillon, reçoivent une décoration éclatante. Les thèmes iconographiques les plus visibles, sur la calotte, le cimier, et les jambières, traitent de la victoire militaire garantie par Mars. Ce dieu renvoie aussi à l'imaginaire romain des origines de la cité, notamment lorsqu'il est associé à Vénus sur le casque de l'*Énéide*. Une déesse de l'amour tout à la fois séductrice et dominatrice. Ces deux dieux fondateurs, loués par les princes dans leur propagande, se voient associés ici à Apollon, le dieu de la rénovation augustéenne, impliqué pour son rapport aux arts et au spectacle, lui même aidé, dans le soutien qu'il apporte à un combattant, par Mercure, Minerve et Jupiter. Une triade originale, prêtant ses attributs à un gladiateur, qui, patronné par ces puissants alliés, ne peut dès lors que vaincre. Ce double attachement, aux croyances religieuses garantes de victoire, et à la fidélité aux princes, permet d'exalter tout à la fois la gloire personnelle du combattant, obtenue par la victoire, comme sur le casque et l'*ocrea* du gladiateur à la palme, et de Rome en général, dont le triomphe est représenté. Peut-être était-ce, au moment où ces armes ont été forgées, le lot de ce type de gladiateur, dont la manière de combattre semble la plus proche de celle du légionnaire.

## **2. Thraces, hoplomaques, *provocatores*, rétiaires, cavaliers et leur iconographie**

À Pompéi, en comptant les armes aniconiques et disparues, le laniste pouvait présenter deux à quatre *provocatores*, deux *equites*, opposés entre eux, quatre *secutores* contre au moins trois *retiari*, cinq *murmilliones*, combattant quatre *thraeci* et un *hoplomachus*. Les autres *armaturae* de Pompéi n'ont pas une iconographie aussi flamboyante que celle des *scutati*. Pourtant les panoplies des *secutores* et *provocatores* sont considérées de la même manière que celles des mirmillons chez Artémidore de

Daldis, ce sont les plus belles<sup>141</sup>. Les dieux sont-ils différents sur les armes d'autres *armaturae* ?

À Pompéi, si certaines des cnémides de *scutati* citées plus haut pouvaient faire partie de l'armement des *secutores*, leurs casques sont beaucoup plus simples. Il n'en va pas de même des casques de *provocatores*, dont certains des exemplaires trouvés sont finement ouvragés. Le premier pèse plus de trois kilogrammes<sup>142</sup>. Des rénovations ont été mises en évidence, notamment autour du système de fixation des protections oculaires. Sur le front du casque est représenté un aigle tenant dans son bec la couronne de la victoire. Une bande striée sépare cette figure des rinceaux complexes qui occupent toute la partie arrière du casque. Sur le protège-nuque figurent les armes du *provocator* : *manica*, *ocrea*, casque, glaive, bouclier. Sur la joue gauche un Hercule imberbe porte massue et léonté, sur la droite figure un masque de Pan. Sur ce casque c'est Jupiter lui-même qui apporte la victoire au gladiateur, par l'intermédiaire de l'aigle, une image qui n'existe pas sur les armes de mirmillons, même si l'aide apportée par le dieu souverain apparaît à une reprise. Ce triomphe est rendu possible par l'intermédiaire de deux autres dieux, Hercule, combattant et civilisateur, et Pan, maître du monde sauvage.

L'iconographie du second casque de *provocator* à décor se révèle plus complexe<sup>143</sup>. Sur le front de la calotte se tient un homme, nu et imberbe, qui porte de la main gauche un bouclier rond et de la droite une lance brandie. Ce personnage est tourné vers la gauche, dans la direction de sa lance. De ce côté là figure un casque d'officier romain avec un long panache sur le cimier, il repose sur ce qui pourrait être un bouclier ovale posé au sol. De l'autre côté du personnage se distingue une épée dans son fourreau. Un croissant orne la protection de la nuque. Cet armement hétéroclite ne permet pas d'identifier un gladiateur. Les armes ne correspondent pas à cette période où la gladiature technique est fortement codifiée<sup>144</sup>. Il doit s'agir d'une référence à une geste héroïque qui nous échappe, le combattant se revendiquant de l'héritage d'Achille, Énée, ou quelque autre héros susceptible de le soutenir dans le combat. Dans un cas comme dans l'autre, les deux éléments d'armure de *provocatores* idéalisent eux-aussi une victoire garantie par des forces supérieures.

---

<sup>141</sup> Artémidore de Daldis, *Onirocriticon*, II, 34. À ce sujet voir Pack, 1957, p. 190 et Teyssier, 2009, p. 70-75. De façon générale pour l'intérêt de ce texte dans l'histoire de la gladiature, voir Carter, 2001, p. 109-115.

<sup>142</sup> Corpus n° 110.

<sup>143</sup> Corpus n° 111.

<sup>144</sup> Teyssier, 2009, p. 187-189.

Les différences de décors, d'un gladiateur à l'autre, sont en revanche gommées dans la série des armements des thraces. L'un de ceux qui sont parvenus jusqu'à aujourd'hui présente, sur le front de la calotte, une tête féminine, probablement une Méduse, même s'il est possible d'y voir une tête de nymphe d'après les ondulations marines sises sous la tête et les dauphins qui l'entourent<sup>145</sup>. Sur les côtés les deux emplacements pour les aigrettes semblent être cette fois des conques. À l'extrémité du cimier se trouve un protomè de griffon. Enfin une gravure légère sur le protège-joue gauche représente un autel, signe d'une dévotion envers la figure principale. Il est possible de rapprocher ce casque des grandes jambières de gladiateurs aux aigles, découvertes dans une salle où ont été trouvés deux casques similaires aujourd'hui perdus, dix jours après la découverte<sup>146</sup>. Les arguments avancés ne sont pourtant pas entièrement décisifs et rien ne permet de les relier si ce n'est l'inscription *MCP* visible sur l'arrière de la visière et que l'on retrouve sur une des deux *ocreae*. L'iconographie de ces jambières est très riche. La première *ocrea*, celle de la jambe gauche, est divisée en quatre registres. Sur le registre supérieur, protégeant le bas de la cuisse, figure une série de motifs floraux. Séparé du premier par une bande striée courbe, le deuxième champ est situé au niveau du genou. Au centre trois masques représentent, à gauche, un homme barbu, identifiable à Hercule par la présence d'une massue, au centre, un homme barbu et joufflu, à droite, une tête féminine portant un diadème, accompagnée d'un bâton à l'extrémité recourbée. Ils sont posés sur une table, ou un trépied. En dessous un aigle, tête à droite, combat un serpent dressé. Il repose sur des rinceaux. Ce champ est séparé du précédent par une bande striée en fronton rappelant l'iconographie des casques. Une ligne pleine le distingue de la dernière partie. Dans ce registre inférieur cinq masques bacchiques, dont trois sont déposés sur un ciste, occupent l'espace. Là encore ces armes appartiennent à des gladiateurs du *ludus neronianus* évoqué par les inscriptions, ici *NER(onianus)*. L'autre *ocrea* complète cette iconographie, y figure, notamment, sur les côtés, des têtes de Pan sur des cistes.

L'exemple de ce groupe est représentatif de l'ensemble de l'iconographie des thraces connue à Pompei. Elle a plusieurs particularités. Tout d'abord, les casques ont, pour ceux qui nous sont parvenus, une tête de face sur la calotte, face à l'adversaire, visant tant à l'effrayer qu'à parer ses coups. Un deuxième casque figure une Gorgone, aisément identifiable, également présente sur les genoux d'une paire de cnémides<sup>147</sup>. Ce recours à

---

<sup>145</sup> Corpus n° 112.

<sup>146</sup> Corpus n° 115, Teyssier, 2009, p. 198.

<sup>147</sup> Corpus n° 113 et n° 117.

des figures apotropaïques ne leur est pas propre, un *gorgoneion* figure sur un casque de mirmillon<sup>148</sup>. Pourtant elles semblent trouver un terrain privilégié sur les armes des thraces. Une deuxième caractéristique, cette fois inédite sur les armements des *scutati*, est la protomé de griffon terminant le cimier, image reprise dans l'iconographie<sup>149</sup>. Cet animal fantastique, compagnon de Némésis, pourrait renvoyer à cette déesse. Le thrace aurait donc un lien particulier avec la déesse du destin. L'idée n'est pas sans intérêt, néanmoins, aucun document, autre que le décor des casques, ne montre une relation particulière entre cette *armatura* et la déesse. Au contraire, sur le relief de Flavia Solva, le gladiateur dévot serait plutôt un *secutor* et le casque de Rodez, qui figure Némésis, n'appartient pas au groupe des thraces<sup>150</sup>. La présence du griffon, seul, ne permet pas de préciser l'analyse. Troisième singularité, les *ocreae* des *parmularii* de Pompei véhiculent une imagerie bacchique forte : masques<sup>151</sup>, silènes<sup>152</sup>, ménades<sup>153</sup> et thyrses<sup>154</sup>, symboles du thiasse dionysiaque. Dionysos/Bacchus lui-même, juvénile, figure sur une des jambières<sup>155</sup>. Le dieu, tout à la fois dompteur du monde sauvage et signe de démesure, est ainsi intégré à la protection et à la mise en valeur des gladiateurs. Enfin, les *ocreae* de thraces retrouvées à Pompei, provenant sans doute d'un même atelier, ont, pour deux d'entre elles, recours à une symbolique de la victoire plus discrète. L'aigle et un échassier y combattent des serpents<sup>156</sup>. Ils montrent ainsi la volonté de vaincre : l'oiseau tuant le serpent préfigure ce qui va arriver à l'opposant. Les images sont donc différentes de celles du mirmillon et l'iconographie sensiblement moins riche.

Une autre panoplie de *parmularius* a été découverte. Il s'agit d'un casque d'hoplomaque, portant, sur le front de la calotte, une palme, et un protomé de griffon sur le cimier<sup>157</sup>. Une dernière paire d'*ocreae*, sensiblement différentes des précédentes, pourrait correspondre<sup>158</sup>. Sur la jambe droite se trouve un Jupiter, debout et nu, tenant de la main gauche une lance ou un sceptre, de la droite le foudre. Sur la jambe gauche est représentée la figure d'un Neptune, debout et nu, qui tient dans la main gauche un trident et dans la droite un animal marin. Les cnémides d'hoplomaques et celles de thraces étant fort

---

<sup>148</sup> Corpus n° 98.

<sup>149</sup> Par exemple, Corpus n° 187.

<sup>150</sup> Corpus n° 188 et n° 265.

<sup>151</sup> Corpus n° 115 et n° 116.

<sup>152</sup> Corpus n° 115 et n° 177.

<sup>153</sup> Corpus n° 117.

<sup>154</sup> Corpus n° 115 et n° 117.

<sup>155</sup> Corpus n° 115.

<sup>156</sup> Corpus n° 115 et n° 116.

<sup>157</sup> Corpus n° 114.

<sup>158</sup> Corpus n° 118.

semblables, rien n'est sûr quant à cette interprétation. Cet armement est unique, il est donc malaisé de proposer une analyse de l'iconographie de l'hoplomaque. La palme suggère la victoire et le rappel aux deux frères, dieux des cieux et de la mer, le soutien accordé au combattant par les divinités souveraines.

Enfin, les autres gladiateurs, *equites* et *retiarii* sont présents à travers quatre pièces défensives. Un grand bouclier rond et plat - ce qui exclut la possibilité que ce soit un bouclier hémisphérique d'hoplomaque -, supporte un médaillon rehaussé d'argent représentant le *gorgoneion*. Cette figure est entourée de deux couronnes d'olivier rehaussées d'argent et de cuivre, symbole de la victoire. Il s'agit de l'armement d'un combattant à cheval<sup>159</sup>. Les rétiaires n'ont eux qu'un seul élément défensif couvrant l'épaule gauche, pour les droitiers. Trois de ces *galeri* ont été conservés. Le premier est orné de trois protomées<sup>160</sup>. Au centre un médaillon représente Hercule barbu, armé de la massue. De part et d'autre du logement de l'épaule, deux figures juvéniles peuvent être interprétées comme des *eroti*, ou des figures bacchiques, car de ces personnages naissent des pieds de vigne gravés. Le deuxième est décoré de quatre figures en léger relief<sup>161</sup>. Dans la partie supérieure se trouve un crabe. De part et d'autre du renforcement de l'épaule figurent une ancre et une gouverne. Au centre, sur la rotondité de l'épaule, un dauphin plonge dans l'eau, il entoure de sa queue un trident sur lequel est attaché un ruban qui flotte de chaque côté de sa hampe. Le dernier enfin figure un buste d'Hercule barbu qui porte la massue sur son épaule droite, dans un médaillon au-dessus du logement pour l'épaule<sup>162</sup>. Seul un des trois insiste sur l'élément maritime alors que les deux autres lui préfèrent Hercule, dieu guerrier des confins et dieu civilisateur<sup>163</sup>. Le premier, utilisant l'image du trident, tout à la fois en tant qu'arme principale du rétiaire et attribut de Neptune, fait du gladiateur lui-même le bras armé de la divinité. Comme pour la cnémide de mirmillon aux *eroti*, les instruments du pouvoir divin sont transmis au combattant. C'est en tout cas le message que veut faire passer le possesseur des armes au moment de l'affrontement. Toutefois, alors qu'on pourrait penser la relation entre le gladiateur au trident et le dieu des mers évidente, il faut bien reconnaître que ce n'est pas le cas. La préférence affichée pour Hercule sur les deux autres *galeri* montre bien l'attachement de toutes les *armaturae* au dieu, présent sur les armes du mirmillon, du *provocator*, du thrace

---

<sup>159</sup> Corpus n° 119.

<sup>160</sup> Corpus n° 95.

<sup>161</sup> Corpus n° 96.

<sup>162</sup> Corpus n° 97.

<sup>163</sup> Sur les champs d'intervention des dieux de l'arène, voir *infra*, p. 365 et suiv.

et du rétiaire. Ce même dieu est d'ailleurs présent, aux côtés de Mercure et d'une divinité féminine sur un *balteus* qui pourrait correspondre à la panoplie de n'importe quel gladiateur<sup>164</sup> ; et sur le casque de Worcester, celui de Rodez et un troisième de provenance inconnue<sup>165</sup>.

Les éléments à disposition sont trop peu nombreux pour affirmer avec certitude qu'une *armatura* entière se met, du fait par exemple de ses spécificités techniques ou de son armement particulier, sous la protection d'un, ou de dieux en particulier. Même le rétiaire, dont le trident aurait pu manifester des prédispositions envers le culte de Neptune, n'affiche pas de préférence systématique pour le dieu marin. Les gladiateurs et les *manicarii* font référence à une importante quantité de divinités. Un casque et une cnémide de mirmillon présentent des triades : Mars, Hercule, Mercure et Jupiter, Minerve, Mercure. Ces cinq dieux reviennent à plusieurs reprises et semblent, aux côtés d'images à vertus prophylactiques et apotropaïques comme Pan ou Priape, avoir une importance majeure aux yeux de ses hommes, qui ont, ou allaient combattre à Pompei en 79 ap. J.-C. Il existe toutefois des différences entre les *armaturae*. Plusieurs éléments se dégagent. Les thraces, à l'iconographie beaucoup plus simple, privilégient des figures à vertus apotropaïques ou prophylactiques. Ces images existent chez les mirmillons, mais elles sont plus discrètes, généralement sur les tempes des casques. Ces derniers sont ornés d'images plus variées, dont les thèmes communs sont la domination et la victoire par l'appui des dieux. Cet aide divine devait être affichée, afin que chaque spectateur puisse la voir, et que l'adversaire soit averti des puissants soutiens dont dispose son éventuel bourreau.

Il n'est pas possible de voir si l'ensemble des gladiateurs de ce *ludus* avait à l'inverse des dieux protecteurs communs, en l'absence de données complémentaires comme on peut en avoir pour les sodalités de chasseurs<sup>166</sup>. Néanmoins il est possible qu'Hercule ait pu jouer ce rôle. Plus qu'un rapport aux *armaturae*, il paraît plus juste de voir un attachement particulier du gladiateur aux armes qu'il porte. La découverte de ces dernières, réparties dans plusieurs des petites pièces du portique de Pompéi, révèle que chaque gladiateur devait entretenir lui-même ses instruments de combat<sup>167</sup>. Il est donc naturel que ses propres choix religieux entrent en ligne de compte au moment de définir l'iconographie portée par ses armes.

---

<sup>164</sup> Corpus n° 120.

<sup>165</sup> Corpus n° 329, n° 265, n° 186.

<sup>166</sup> À l'instar des collèges de chasseurs, voir *infra*, p. 303 et suiv.

<sup>167</sup> Teyssier, 2009, p. 178-179.

### C. Le gladiateur et son rapport à la religion à travers ses armes

Les armes ont une importance majeure pour le gladiateur. Elles sont bien sûr une garantie de survie<sup>168</sup>, mais au-delà de cela leur caractère est ostentatoire. Elles sont transportées et montrées lors de la procession inaugurale. Les arbitres les inspectent, devant le public. Elles peuvent ensuite rester à la vue de tous au pied de piliers hermaïques, avant ou après le combat. Puis, lors du combat elles sont le miroir de l'homme masqué par elles. À part pour le rétiaire, les combattants deviennent leurs armes le temps du combat. Ce sont les éléments que voit le spectateur.

Plus que cela, elles font partie de leur quotidien ; ils dorment dans la pièce où elles sont entreposées. À Pompei les gladiateurs semblent appartenir, pour certains du moins, au *ludus neronianus*, ce qui est suggéré par les gravures des lettres *NER(onianus)* sur certaines armes. Ils n'en sont, alors, peut-être pas propriétaires, mais simplement usufruitiers. Il est donc possible que, vu le taux de mortalité des gladiateurs, les armes passent de l'un à l'autre avec le temps. L'iconographie qui convenait au premier porteur de l'arme ne correspond pas nécessairement aux croyances de son successeur. Cela peut expliquer l'addition d'une iconographie différente sur les protections des tempes, ajoutées avec les protections faciales dans une deuxième phase d'utilisation des casques. Si un doute subsiste sur la propriété des armes dans un *ludus*, que dire de celles d'un gladiateur libre ? Ce dernier devait posséder ses armes et y tenir. Ce lien affectif se double d'un lien surnaturel. Les éléments d'équipement, par leur iconographie, sont revêtus d'une aura sacrée. Tant et si bien que, lors de sa retraite, le gladiateur Veianus va consacrer ses armes et les suspendre à la porte du temple d'Hercule<sup>169</sup>, un autre les offre à Vénus<sup>170</sup>, un thrace suspend sa *sica* à un pilier hermaïque figurant la Victoire<sup>171</sup>. Ils remercient ainsi leurs dieux protecteurs.

Les armes peuvent ainsi être dévolues aux dieux. De nombreux éléments donnent à réfléchir au lien entre les armes et les divinités. Les dieux sont là pour apporter la victoire

---

<sup>168</sup> Une étude a pu être menée sur les ossements de gladiateurs, trouvés à Éphèse lors de fouilles archéologiques menées depuis 1993, par Kanz et Grossschmidt, 2009, p. 214-215 et pl. 52-53. La méthodologie employée est problématique, il n'est pas prouvé que l'ensemble des ossements appartiennent à des gladiateurs. Le cimetière recevait aussi des esclaves. Dans tous les cas des stèles funéraires de combattants de l'arène, des II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dont trois sont *in situ*, proviennent de cet endroit. Les conclusions montrent que les blessures *perimortem* sont rares et que plusieurs traumatismes, notamment à la tête ou aux jambes, ont été patiemment traités et guéris.

<sup>169</sup> Horace, *Ep.*, I, 1.

<sup>170</sup> Corpus n° 93.

<sup>171</sup> Corpus n° 255.

au gladiateur, l'aigle de Jupiter apporte ainsi une palme au *provocator*. Les palmes et les couronnes, présentes sur de nombreuses pièces d'armure, sont une marque de cette iconographie triomphale. Pourtant, signe, peut-être, d'une certaine humilité du gladiateur, jamais la déesse Victoire n'est figurée couronnant le gladiateur vainqueur. La seule image qui montre la déesse est liée au triomphe de Rome. La déesse de la Ville est appelée à soutenir le gladiateur, elle qui est la fille chérie de la Victoire. Ce caractère indirect est le signe d'un mode de pensée particulier. Les dieux, par la représentation qui en est faite, sont priés de bien vouloir soutenir le gladiateur, mais rien n'est acquis, un sera défait, sa confiance en la divinité sera déçue - comme sur l'inscription de Verona<sup>172</sup> -, l'autre pourra aller offrir ses armes, qui l'auront servi à séduire la déité, dans un temple ou auprès d'une statue divine. Ces croyances se fondent sur une iconographie double et complémentaire : la victoire, offerte par des dieux qui illustrent la souveraineté de Rome sur le monde, son oeuvre civilisatrice.

Dans cette quête de soutien, les combattants ne se fient pas qu'à la principale divinité qui les patronne. Ils ont aussi recours à des images, souvent secondaires, réputées dotées de pouvoirs protecteurs. La figure de Pan, présente sur plusieurs armes, a sans doute deux lectures. Pan partage certaines attributions de Silvanus, de ce fait il participe à la domination sur le monde sauvage et à l'établissement des frontières de la civilisation. Il a également une connotation sexuelle. Le dieu, fils d'Hermès ou de Zeus selon les légendes, a un appétit sexuel marqué. Est-ce un signe de la vigueur des gladiateurs afin d'intimider l'adversaire et de séduire les dames ? Ou faut-il y voir une fonction prophylactique comme pour Priape ? Les deux se mêlent sans doute. Priape, la Gorgone ou des personnages du thiasse dionysiaque présentent leur figure bestiale à l'adversaire afin de détourner ses coups. Cette iconographie plus discrète est sans doute plus personnelle. Qu'elles lui appartiennent, ou qu'il n'en soit que l'usufruitier, il s'instaure un rapport intime entre le gladiateur et ses armes, par l'intermédiaire des divinités. Si le décor de la calotte, du cimier, de la visière, et peut-être même des joues est destiné à être vu de tous, qu'en est-il des petites images sur les supports latéraux des grilles de protection ? Ces dernières sont cachées par la visière. Le priape présent sur un des casques de mirmillon, au milieu de bacchantes et accompagné de Pan ne peut avoir une valeur que pour celui qui le porte<sup>173</sup>. La pièce d'armure est une protection physique, mais aussi symbolique. Le *manicarius* fait vraisemblablement cet ajout à la demande même du gladiateur. Ce dernier montre ainsi son désir de bénéficier de

---

<sup>172</sup> Corpus n° 180.

<sup>173</sup> Corpus n° 98.

la protection du dieu. La même pratique préside peut-être à la décoration de néréides et de monstres marins des tempes d'un autre casque de mirmillon<sup>174</sup>. Sur chaque joue deux femmes semblent occupées à un rite sur un autel. Sur les tempes une néréide chevauche un hippocampe et un monstre marin. Ces figures ont, elles aussi, une valeur prophylactique. À moins que ces personnages mythiques ne soient là pour lui assurer la maîtrise de l'élément marin dont se revendiquent en partie ses adversaires potentiels : dauphins pour le thrace<sup>175</sup> et divers éléments marins pour le rétiaire<sup>176</sup>.

Ces pièces d'armement ont une fonction pratique. Elles protègent les gladiateurs des chocs et de blessures aux endroits vulnérables selon leur technique de combat. Brillantes et richement décorées, elles font également partie du spectacle. Les dieux figurés dessus sont vus des spectateurs et ils participent à l'installation d'un climat sacré dans les jeux. De plus, lorsque l'on voit la richesse des armes de Pompéi, que penser alors de ce que devaient être les décors à Capua ou à Rome ?

### **III. Acteurs et commentateurs : interventions divines pendant les spectacles**

Présents dans l'ensemble des espaces de l'amphithéâtre, les divinités font partie des spectacles de l'arène. Au-delà de ces décors, les dieux et déesse, leurs enfants et leurs gestes peuvent être physiquement mis en scène dans les amphithéâtres. Les indices en sont ténus, mais à travers quelques textes il est possible de distinguer des êtres d'essence divine qui jouent un rôle dans les jeux et des dieux qui, par l'intermédiaire d'employés de l'arène grimés, interviennent dans les temps de latence entre les différents moments du spectacle. Ces rares sources doivent être analysées avec circonspection, toujours afin de déterminer les effets, voulus et opérants, de cette image en action des dieux, sur le public.

---

<sup>174</sup> Corpus n° 100.

<sup>175</sup> Corpus n° 112.

<sup>176</sup> Corpus n° 96.

## A. Les condamnés et les mises en scène mythologiques

Les Romains reconstituent des mythes dans l'arène. Le fait est avéré à la lecture de Martial<sup>177</sup>. Ces mises en scène offrent au public une image forte, de la vérité des pouvoirs divins qui s'y donnent à voir. Martial évoque trois cas de manifestations divines : un spectacle refait la mythologie, seul le contexte de départ est alors conforme au mythe et il est possible de voir des retournements de situation imprévus ; un homme dépasse la geste des dieux et des héros par ses exploits ; les pouvoirs divins se manifestent lors d'un incident des jeux : lorsqu'un animal met bas avant de mourir par exemple<sup>178</sup>.

Le premier cas est symptomatique de la conception de la justice romaine. Le supplice public est important, car il rappelle à tous la loi et les peines encourues en cas de transgression. Il permet à la cité de s'assurer de sa capacité à réguler la vie sociale. L'effet cathartique de cette pratique est certain. D'autant plus quand la condamnation est jouée sous la forme d'histoires qui ont déjà un but éducatif, édifiant, en elles-mêmes. Cette facette des pratiques judiciaires romaines répond aux impératifs du droit romain que l'on peut résumer en cinq termes<sup>179</sup>. Une condamnation doit d'abord être une rétribution, selon le principe du Talion. Ensuite elle peut être une humiliation : l'arène étant le lieu des *infames*, une mise à distance s'opère entre le spectateur et le condamné, évitant toute sympathie des premiers qui n'hésitent pas à se moquer des condamnés, rejetés hors de la communauté<sup>180</sup>. Le troisième terme est l'idée selon laquelle le condamné doit s'amender. Les condamnations aux bêtes ou au glaive laissent, *a priori*, peu d'occasions de réfléchir sur ses actes. Toutefois, un criminel qui aurait réussi, temporairement, à échapper à un lion, pourrait avoir le temps de repenser à ce qu'il a fait et éprouver des regrets. Ensuite vient la prévention, il faut éviter que le criminel récidive. L'exclusion de la société, l'envoi aux galères ou à la mine sont des solutions. Tout comme l'est l'ablation d'une main au voleur. Enfin, le dernier objectif de la procédure judiciaire est que toute exécution de sentence doit rendre improbable qu'un autre reproduise les mêmes offenses faites à la loi<sup>181</sup>. Le caractère public des exécutions est donc indispensable pour décourager les

---

<sup>177</sup> Voir *supra*, p. 84 et suiv.

<sup>178</sup> Martial, *De Spect.*, XII-XIV.

<sup>179</sup> Coleman, 1990, p. 45-49.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 47, prend l'exemple de la couronne d'épine et du manteau de pourpre dont les soldats revêtent le Christ, en particulier à partir de *Matthieu*, 27, 29, on pourrait aussi utiliser les vers de Martial sur les délateurs, qui sont simplement humiliés avant d'être exilés.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 48-49 : principe de « deterrence ».

éventuels fauteurs de troubles<sup>182</sup>. L'amphithéâtre est un lieu de prédilection pour la mise en pratique de ces éléments. La société entière, hiérarchisée, assiste au spectacle de la justice. Il existe trois types de mise à mort dans l'amphithéâtre<sup>183</sup>. La première est dite *ad gladium* ; c'est sans doute une de ses formes que décrit Sénèque<sup>184</sup>. La deuxième, *ad bestias*, est mise en scène sur la mosaïque de Zliten<sup>185</sup>, comme sur de nombreux autres supports. Un homme est conduit, avec diverses mises en scènes, devant une bête sauvage affamée. À Platée, selon Apulée, les *noxii* seront jetés du haut de tours de bois aux animaux attendant dans l'arène<sup>186</sup>. La troisième est une simple exécution, qui peut prendre la forme, selon une inscription pompéienne, d'une crucifixion un jour de *munera*<sup>187</sup>. Seule la *damnatio ad bestias* a laissé des traces de mises en scène mythologiques. Tertullien fait allusion à ce type de spectacles :

Vous êtes plus religieux, sans doute, dans l'amphithéâtre, où l'on voit également vos dieux danser sur du sang humain, sur les restes souillés des suppliciés, car ils fournissent aux criminels des thèmes et des légendes à moins que les criminels n'y jouent même au naturel le personnage de vos dieux. Nous avons vu naguère sur la scène Attis mutilé, votre fameux dieu du Pessinonte, et un autre, brûlé vif, qui avait pris la figure d'Hercule<sup>188</sup>.

Les Romains mettent alors en scène ce que l'on pourrait appeler un drame sacré. Chez Martial, c'est Orphée qui ne survit pas aux bêtes, Dédale qui, privé de ses ailes est dévoré par un ours ou encore Pasiphaé qui connaît l'amour d'un taureau<sup>189</sup>. Chaque fois, il faut y voir un condamné grimé pour l'occasion. Un personnage, déguisé en Attis s'est auto-mutilé lors d'un spectacle. Katherine Coleman en déduit que l'humiliation et la douleur d'une auto-mutilation sont une condamnation par substitution<sup>190</sup>. L'homme aurait eu le choix entre cet acte et la mise à mort. Dans tous les cas, cette pratique répond aux

---

<sup>182</sup> Hinard, 1987, p. 111-112.

<sup>183</sup> Sur les questions de la mise à mort dans l'arène, un article présente toutes les références et les débats sur ces questions : Vismara, 1987, p. 135-155. Pour un autre point de vue, voir aussi, Paolucci, 2003, p. 78-87.

<sup>184</sup> Sénèque, *Ad L.*, VII.

<sup>185</sup> Corpus n° 326.

<sup>186</sup> Apulée, *M.*, IV, 13. Une description similaire est faite par Strabon, VI, 273, sur le forum cette fois. Voir Coleman, 1990, p. 53.

<sup>187</sup> *Glad. Par.*, n° 109. Cela peut aussi être un égorgement ou une punition publique n'entraînant pas la mort.

<sup>188</sup> Tertullien, *Apol.*, XV, 4-5 : *Plane religiosiores estis in cavea, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde saltant dei vestri, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos vestros saepe noxii induunt. Vidimus aliquando castratum Attin, illum deum vestrum es Pessinunte, et qui vivus ardebat, Herculem induerat.* Trad. M. Turcan.

<sup>189</sup> Martial, *De Spect.*, V, VIII et XXI. Coleman, 1990, p. 62-64. Un pendant à Pésiphaé se lit dans Clément de Rome, *I Cor.*, VI, 2, où des martyrs sont traités en Dircé, voir les débats sur ce texte p. 65-66.

<sup>190</sup> Coleman, 1990, p. 60-61.

impératifs de justice évoqués plus haut. Les mutilations publiques ritualisées de ce type semblent, sinon fréquentes, du moins pas exceptionnelles. Martial dépeint un spectacle où un nouveau Scaevola se tranche la main<sup>191</sup>. Dans un deuxième spectacle, ou dans un second temps du même, Hercule a brûlé vif. La crémation en public, en prenant Hercule en exemple, est également évoquée par Lucilius<sup>192</sup>. Enfin, l'exemple le plus courant semble avoir été de laisser faire les bêtes, simplement. Perpétue et ses compagnons sont déguisés en prêtres de Cérès et de Saturne lors de leur martyr, puis sont mis à mort par des gladiateurs novices, et non des bestiaires : « On l'étendit [Saturnus] avec les autres dans l'endroit réservé à l'égorgeement », il faut noter ici qu'il existe un endroit dévolu à l'égorgeement, le rituel est fortement encadré, « puis, [Perpétue] prenant la main hésitante du gladiateur novice, elle la dirigea elle-même sur sa gorge<sup>193</sup>. » Ce dernier témoignage est délicat à analyser, l'auteur a sans doute voulu donner un sens religieux encore plus fort à cette condamnation, afin d'accentuer le fossé entre la noblesse des chrétiens et les croyances barbares des païens. Il n'est pourtant pas impossible que les païens aient voulu particulièrement humilier les chrétiens<sup>194</sup>.

Le cas des mises en scène mythologiques répond à une réalité romaine : les mythes font partie de l'expérience quotidienne. Pourtant, l'amphithéâtre crée un effet de réalisme qui renouvelle le mythe et ses messages<sup>195</sup>. Dans la majeure partie des cas ces exécutions concernent les jeux de midi. Ces derniers ne sont pas les plus courus des Romains et servent d'intermède. Il convient donc de relativiser leur impact sur le spectateur.

---

<sup>191</sup> Sur les condamnations dans l'arène, voir Martial, *Ep.*, VIII, 30 et X, 25.

<sup>192</sup> Lucilius, *Anth. Pal.*, XI, 184.

<sup>193</sup> Voir Levin-Duplouy, 1954, p. 34.

<sup>194</sup> Une question que pose Coleman, 1990, p. 66. Sur le rapport entre chrétiens et gladiature, voir *infra*, p. 558 et suiv.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

## B. Des dieux spectateurs et acteurs des spectacles ?

### 1. Les employés (*ministri*) costumés en divinités

Mercure est également présent dans l'amphithéâtre. Un texte de Tertullien fait état de sa présence physique lors des *munera*.

Nous avons ri aussi, dans les intermèdes de midi, de Mercure qui éprouvait les morts au fer rouge ; nous avons vu encore le frère de Jupiter, armé d'un marteau, emmener les cadavres des gladiateurs<sup>196</sup>.

Il apparaît donc que les employés de l'arène chargés de ramasser les cadavres, peut-être des *libitinarii*, portent des déguisements évoquant Mercure et Saturne<sup>197</sup>. Il s'agit avant tout de ce qui se passe lors de jeux de midi. Saturne écrasant la tête des blessés pour les achever, image d'Épinal<sup>198</sup>, n'est pas une partie obligatoire de tout spectacle et Tertullien ne précise à aucun moment l'usage du marteau. La nature psychopompe que peut revêtir Mercure est ici affirmée<sup>199</sup>. Néanmoins, cette unique mention, faite par un polémiste chrétien, n'est pas tout à fait satisfaisante. Tertullien utilise cet exemple pour désavouer les coutumes des païens dans son optique de démonstration de l'idolâtrie. Il s'agit ici d'un spectacle en particulier et la présence du couple Mercure et Saturne, l'un conduisant les morts, l'autre ouvrant la « porte des enfers », ne peut être étendue à tous les spectacles de l'amphithéâtre. Ce n'est pas la seule mention d'une relation entre Saturne et les jeux, on le retrouve chez Ausone, qui écrit que « vers la fin Décembre, (les gladiateurs) apaisent avec leur sang le dieu fils du ciel qui porte la faucille<sup>200</sup>. » Néanmoins, il s'agit là de jeux donnés en l'honneur du dieu, la mise en scène de Mercure lui-même, prêtant ses traits à un employé de l'arène n'existe pas ailleurs. Il peut également s'agir, de la part de

---

<sup>196</sup> Tertullien, *Apol.*, XV, 5 : *Risimus et inter ludicreas meridianorum crudelitates Mercurium mortuos cauterio examinantem ; vidimus et Iovis fratrem gladiatorum cadavera cum malleo deducentem*. Trad. J.-P. Waltzing.

<sup>197</sup> Sur Saturne, voir Le Glay, 1966, et en particulier p. 217-225, sur la quête des origines romaines du culte de Saturne au II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Le dieu au marteau qui ouvre la porte des enfers est aussi étudié par Jannot, 1991, p. 446 et 451-452. Piganiol, 1923, chapitre V, partie II, pense que la connexion entre les jeux des questeurs, donnés à Rome, et le mois des saturnales, serait une attestation du lien de certains *munera* avec le culte de Saturne. Sur ces questions et pour une discussion de ce passage, voir *infra*, p. 393 et suiv.

<sup>198</sup> On la retrouve sur une scène coupée au montage du film *Gladiator*.

<sup>199</sup> Khanoussi, 1990, p. 647-649. Sur ce sujet, voir *infra*, p. 395 et suiv.

<sup>200</sup> Ausone *De feriis romanis*, 33-37 : *et gladiatores funebria proelia notum decertasse foro : nunc sibi harena suos vindicat extremo qui iam sub fine Decembris falcigerum placant sanguine caeligenum*. Trad. M. Soler. Cela se trouve également chez Julien, *Oratio*, IV, 156.

Tertullien d'une allégorie du spectacle et non d'une réalité observée réellement<sup>201</sup>. De plus ce sont deux divinités, surtout la seconde, populaires en Afrique. C'est donc une représentation proprement locale, dans l'état actuel de notre documentation. D'autre part, le spectacle se situe dans les intermèdes de midi. Cela circonscrit donc encore un peu plus la présence des deux divinités. En ce qui concerne les combats de gladiateurs, une source pourrait apporter un complément d'informations<sup>202</sup>. Un panneau de la mosaïque de Verona figure à gauche, un thrace, genou gauche à terre, casqué, torse nu, le bras droit revêtu de la *manica* et tenant la *sica*, une *ocrea* est visible et des bandes de tissu protègent les cuisses, jusqu'à la taille couverte d'une large ceinture. Sa main gauche repose sur un gladiateur étendu sur le ventre, dans une flaque de sang. L'arbitre désigne le vainqueur de sa main droite levée et touche le vaincu avec sa *ruda*. Peut-être est-ce la façon de vérifier qu'il est bien mort. Le spectacle que décrit Tertullien pourrait alors être une mise en scène mythologique d'un fait existant d'une autre façon dans l'amphithéâtre où l'arbitre (*summa rudis*) « teste » les morts.

Outre les mises en scène mythologiques, cette assertion de Tertullien est bien un *unicum*. Les dieux ne sont pas présents physiquement pendant les jeux. Toutefois, ils peuvent être signifiés symboliquement par la manifestation de leurs pouvoirs. Le public ressent alors l'action de la divinité dans l'édifice. Il est dit dans l'*Histoire Auguste* que le casque de Commode lui est plusieurs fois enlevé lors d'un combat et qu'il roule vers la *porta Libitina*<sup>203</sup>. Cela est interprété comme un mauvais présage pour le prince. Cette divinité, fort mal connue par ailleurs<sup>204</sup>, manifeste ainsi son pouvoir et prédit la mort à venir du tyran.

Que ce soit au sujet de Mercure, Saturne ou Libitina, les documents sont trop peu nombreux et trop sujets à caution pour conclure que les Romains, non contents de placer les dieux dans l'ensemble du décorum de l'amphithéâtre, et de percevoir leur manifestation dans des incidents de jeux, leur faisaient en plus jouer un rôle physique dans l'arène.

---

<sup>201</sup> Coleman, 1990, p. 67.

<sup>202</sup> La Regina, 2001, p. 37, mosaïque de Vérone.

<sup>203</sup> *Histoire Auguste, Commodus Antoninus*, XVI, 6-7.

<sup>204</sup> Sur la personnalité de Libitina et le débat des savants modernes à son sujet : voir *infra*, p. 388 et suiv.

## 2. Les dieux interviennent lors des spectacles : manifestations de leurs pouvoirs et représentations iconographiques

Martial révèle, avec ses mots, à quel point les forces surnaturelles restent à l'esprit des Romains. Dans tel ou tel événement surprenant et exceptionnel pendant les jeux, le poète, et sans doute une majorité des spectateurs, voient une intervention des dieux. Cette vérité se retrouve dans les productions plastiques. Ces dernières reflètent l'imaginaire des anciens et si les dieux sont véritablement visibles dans l'amphithéâtre, ils le sont aussi virtuellement. Les *munera* sont à l'origine d'une vaste production d'objets, de fresques, de mosaïques ou de sculptures. Sur de nombreux d'entre eux, les Romains font figurer des divinités lors des jeux.

La mosaïque de Cos appuie le rapprochement entre les jeux et les mythes. Elle comprenait trois panneaux séparés et encadrés par une frise représentant un *munus*<sup>205</sup>. Les chasses représentées montrent des oppositions homme-bêtes, les *venatores* sont nommés. Le panneau de gauche porte la figure des neuf Muses et d'Apollon. Au centre figure le jugement de Paris. Paris assis vers la droite regarde vers Vénus, Junon et Minerve qui lui sont présentées par Mercure. Le deuxième panneau est centré autour d'une figure de centaure et représente des scènes dionysiaques et des mises en scène du dieu Pan. Le spectacle de chasse, qui revêt toutes les caractéristiques d'une *venatio* d'amphithéâtre, encadre les scènes mythologiques. De tels tableaux édifiants pouvaient fort bien ponctuer une journée de spectacles à l'amphithéâtre. Après tout Sénèque vient aux *meridiani* pour se divertir<sup>206</sup>. Pourtant, aucun document ne vient conforter cette idée. Toute représentation autre que des combats, des scènes aquatiques ou des drames sacrés liés à des *damnationes*, est inconnue dans nos sources, même si on peut en supposer l'existence par le texte de Sénèque et la mosaïque de Cos. En tout cas, dans la sphère privée, l'imaginaire romain ne se prive pas de faire le lien entre des scènes mythologiques et des combats, comme par exemple dans l'atrium de Trimalcion<sup>207</sup>.

Un autre exemple d'association étroite entre mythes et combats de l'arène provient de deux coupes sigillées de type Drag. 37<sup>208</sup>. Les fragments représentent l'hydre de l'Herne combattue par Hercule nu tenant un bouclier, portant un casque d'inspiration corinthienne et une massue. Le héros combat ensuite diverses bêtes, dont le sanglier d'Erymanthe ou les

---

<sup>205</sup> Papini, 2004, p. 93-100.

<sup>206</sup> Sénèque, *Ad. L.*, VII.

<sup>207</sup> Pétrone, *Satiricon*, XXIX, 9.

<sup>208</sup> Corpus n° 228-256.

oiseaux du lac Stymphale. Plus intéressante est la figure d'un lion sur ses pattes arrière qui se bat contre Hercule, nu, armé d'un bouclier rond, un glaive, une *manica*, et un casque d'inspiration corinthienne. Cette iconographie d'Hercule est singulière<sup>209</sup>. Il est représenté en bestiaire, combattant des bêtes<sup>210</sup>. Ce pourrait donc être la représentation d'un spectacle mythologique dans l'arène. Si ce n'est pas le cas, il faut à tout le moins reconnaître une contamination entre le mythe et le spectacle. Hercule devient ici le premier des bestiaires. Le deuxième vase confirme cette assimilation. Des panneaux encadrés ou surmontés d'une triple arcature surplombent des scènes de la geste herculéenne. Hercule, nu, affronte le lion de Némée, le taureau de Crète ou encore Antée, puis il transporte un lion ou un sanglier sur ses épaules. Le héros est armé d'une haste et d'un bouclier rond, ce qui ne correspond pas aux canons de la représentation du dieu.

Un autre type de représentation tout à fait différent existe. Les dieux peuvent être présents dans les jeux, en tant que spectateurs du combat, et certainement acteurs de son dénouement. La mosaïque de Smirat met en scène Diane et Dionysos/Bacchus dans une scène de chasse<sup>211</sup>. Cette image se retrouve sur la céramique. Les productions sigillées de Gaule de la fin du I<sup>er</sup> au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. sont fréquemment ornées de scènes de gladiature. L'iconographie de la victoire est présente, un fragment de Martres-de-Veyre figure une Victoire, tournée vers un gladiateur en position de fuite, ou encore sur un trépied<sup>212</sup>. La déesse couronne également les vainqueurs sur des lampes à huile<sup>213</sup>.

Sur d'autres encore, les scènes de gladiature sont associées à des représentations de la vie des dieux. À Martres-de-Veyre par exemple, l'atelier Drusus 1 produit des coupes sur lesquelles, dans le champ supérieur gauche, se déroule un combat de gladiateurs avec, à droite, un gladiateur victorieux. Ensuite un champ intermédiaire porte un trépied delphique sous un gladiateur, sous-entendant la présence d'Apollon. Puis un nouveau tableau met en scène trois personnages : une Diane, un danseur, une divinité masculine indéterminée. Vient ensuite la figure de Pan qui tient un *pedum* dans sa main gauche et un canthare dans la droite<sup>214</sup>. Sur une autre, un satyre portant une peau de bête, accompagne, semble-t-il, Dionysos/Bacchus. Ensuite figure un dieu, sans doute Apollon, assis sur un trône au-dessus d'un trépied delphique. Associé à ce tableau, figure une scène où un hoplomaque

---

<sup>209</sup> Grenier, 1940, p. 649-650.

<sup>210</sup> *Bestiarii* et *venatores* sont distincts pour Kazek, 2010, p. 50-51, l'un est armé lourdement, l'autre seulement avec un épée. En quelque sorte le premier combat, le second chasse, les bêtes.

<sup>211</sup> Corpus n° 325.

<sup>212</sup> Corpus n° 214 et n° 222.

<sup>213</sup> Corpus n° 248 et n° 266.

<sup>214</sup> Corpus n° 221.

vainqueur est associé à Vénus, nue, tenant un long morceau de tissu en arc au-dessus de sa tête. Le champ suivant est occupé par un thrace surmontant un trépied delphique. Le dernier champ montre Hercule assis tenant la massue, puis Diane assise<sup>215</sup>. L'association entre cette déesse de l'amour et le trépied delphique est fréquente, uniquement sur les vases à scène de gladiature dans l'atelier du potier Drusus 1. Ce trépied peut supporter Vénus<sup>216</sup>, Apollon<sup>217</sup>, la Victoire, comme nous l'avons évoqué, ou un gladiateur<sup>218</sup>. Dans l'esprit des potiers de cette officine, le dieu des arts semble étroitement associé aux jeux de gladiateurs. En effet, seuls neuf fragments recensés par Jean-René Terrisse montrent ce poinçon seul, et ils sont trop petits pour que l'on puisse élaborer une analyse<sup>219</sup>.

Si Apollon, lui-même ou simplement son attribut, ont ce lien privilégié avec les *munera* dans l'iconographie d'un atelier, c'est la figure de Vénus qui semble attachée aux combats en Gaule à cette période. À Mittelbronn, Yutz ou Offemont-Heiligenberg, c'est une Vénus pudique qui est représentée entre des gladiateurs au combat, ou qui figure dans des arcades entrecoupant le spectacle<sup>220</sup>. La déesse de l'amour a donc un rôle à jouer dans l'imaginaire de l'amphithéâtre. Sur un fragment, un thrace sans son bouclier fait le geste de la demande de grâce, tourné vers elle. À gauche apparaît la figure fragmentaire d'un mirmillon. À droite un trépied delphique se trouve sous une Vénus<sup>221</sup>. Kevin Kazek propose une clef de lecture. À son sens c'est l'érotisme, dans le sens de la victoire amoureuse, qui lie les deux<sup>222</sup>. Plusieurs auteurs tels que Properce, Ovide ou Artémidore de Daldis comparent effectivement le combat à une joute amoureuse<sup>223</sup>. Vénus devient l'enjeu de la lutte entre les gladiateurs, et c'est à elle que l'un d'eux vient demander grâce. En corollaire, l'énergie sexuelle des gladiateurs, dénoncée par Juvénal<sup>224</sup>, est valorisée. Pourtant, la présence d'Apollon et celle de l'opposition de gladiateurs rappellent que c'est bien un spectacle. La déesse fait partie de ce dernier, elle devient le but de la lutte, le trophée ou la palme, mais, dans certains cas, « la passion reste noble, contrôlée, et la déesse cache ses parties secrètes qu'elle dévoilera seulement dans l'intimité<sup>225</sup>. » La présence répétée d'Apollon et la représentation même d'oppositions de gladiateurs situe

<sup>215</sup> Corpus n° n° 213, n° 214, n° 215, n° 216, n° 217, n° 218, n° 223, n° 227.

<sup>216</sup> Corpus n° 238, n° 239.

<sup>217</sup> Corpus n° n° 219.

<sup>218</sup> Corpus n° n° 214, n° 221.

<sup>219</sup> Terrisse, 1968, n. 109, 138, 157, 179, 194, 10051, 10058, 10073.

<sup>220</sup> Corpus n° 227, n° 238, n° 239, n° 244.

<sup>221</sup> Corpus n° 218.

<sup>222</sup> Kazek, 2006, p. 238.

<sup>223</sup> Properce, *Elégies*, II, 14, 23 ; Ovide, *A. A.*, I, 35, 36 ; Artémidore de Daldis, *Onirocriticon*, II, 34.

<sup>224</sup> Juvénal, *Sat.*, VI, 82.

<sup>225</sup> Kazek, 2006, p. 238. Voir aussi Robert, 1998, p. 214.

cette lutte dans le domaine du spectacle et du loisir. C'est également dans ce contexte que se situent Hercule, Diane ou Dionysos/Bacchus lorsqu'ils sont figurés sur ces vases. Les scènes sur lesquelles ils apparaissent sont indépendantes des combats de gladiateurs, mais le choix iconographique qui conduit le potier à représenter ces divinités, par ailleurs en contact avec le monde de l'arène, relève d'une cohérence certaine.

Ces productions artisanales véhiculent ainsi des valeurs du monde romain. La *virtus* vient en tête de liste, mais certaines conceptions du pouvoir, de la domination et de la victoire sont également affirmées<sup>226</sup>. Ces messages sont destinés à être compris du plus grand nombre, des élites et des gens relativement aisés des Gaules et des soldats du *limes* qui sont un débouché important de la vente de sigillée<sup>227</sup>. Ces images situent les jeux dans la sphère du sacré et véhiculent l'image du lien étroit établi entre ces manifestations publiques et les dieux.

Jeux mythologiques, mises en spectacle physiques et symboliques des dieux, ne sont parvenus aux modernes que par quelques bribes d'information. Les mises en scène des dieux ne paraissent pas avoir été la règle dans les spectacles. En revanche ils font partie des nombreux éléments que le munéraire peut mettre en oeuvre dans les jeux qu'il donne. Les Romains sont, selon toute vraisemblance, coutumiers du fait. L'intervention symbolique des dieux est en revanche plus développée. L'imaginaire des anciens les conduit à associer aux jeux des divinités. Certaines d'entre elles ont des compétences habituellement liées à ces contextes : Hercule ou Diane ont, par exemple, une habileté certaine pour le combat et la chasse. D'autres ont des relations aux *munera* qui nous semblent aujourd'hui moins évidentes : Vénus, par exemple. Les champs d'intervention des dieux dans l'amphithéâtre restent à définir avec précision. Les spectacles sont un lieu privilégié de manifestation des pouvoirs divins. Le spectateur est ainsi plongé dans un environnement surnaturel.

---

<sup>226</sup> Kazek, 2006, p. 240-241.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 242-243.

## Conclusion

Si, comme le pense Marie Turcan, « il est probable qu'un grand nombre de spectateurs ne faisaient pas spontanément le lien entre un combat de boxe ou une comédie de Plaute et la religion<sup>228</sup> », force est de constater que tout, dans et autour de l'amphithéâtre, concourt à le rappeler. À chaque instant le regard des Romains est sollicité par des images à forte charge religieuse. Sur la *platea*, sur la façade de l'édifice, dans les couloirs de circulation, surmontant les vomitoires, le long des différentes précinctsions, dans l'attique supérieure, sur le podium, lors des actes d'inauguration et de la procession et pendant le spectacle lui-même, les dieux se montrent aux hommes. Varron lui-même en vient à classer les jeux du théâtre dans les choses divines, on ne sait malheureusement pas si c'est aussi le cas de l'amphithéâtre<sup>229</sup>. Pourtant, certaines contradictions ne résistent pas à l'examen des sources. Vu la richesse du décor des amphithéâtres, l'importance que celui-ci avait pour transmettre des messages, organiser la circulation et l'installation de chacun à sa juste place, et la position centrale des dieux dans cette iconographie, comment imaginer que les Romains n'avaient aucune conscience de la sacralité qui entourait les spectacles ?

Les dieux, en particulier ceux qui sont liés à la Victoire, à la pratique du combat, Mars et Minerve, à la domination du monde sauvage, Diane, Dionysos/Bacchus, Silvanus ou encore Hercule, à la souveraineté, Jupiter, Neptune, Vénus, les empereurs divins et d'autres, attachés à la protection de telle ou telle cité en particulier, voire du spectacle en général, comme Apollon ou Dionysos/Bacchus, ou encore relatifs à des thématiques amoureuses, à l'instar de Vénus, sont conduits en procession solennelle dans l'édifice. Ils sont eux-mêmes une part du spectacle. Outre leurs statues, ils figurent également pendant les *munera*, sur les armes de gladiateurs en particulier. Ils protègent ces derniers et se présentent aux yeux des spectateurs.

Les Romains voient ainsi le déroulement de mythes et y participent, spectacle en miroir de la décoration de l'édifice qui l'accueille. À chacun de leur pas, à chacun de leur regard, dès l'abord du monument de spectacle, et tout le temps des jeux, les dieux sont là et accompagnent les spectateurs. Ils leur délivrent des messages : démonstration des interdits qu'il ne faut en aucune façon transgresser sous peine d'en payer le prix, rappels de l'ordre du cosmos, manifestations de la Victoire, qui permet aux Romains de dominer le monde

---

<sup>228</sup> Turcan, 1986, p. 145.

<sup>229</sup> Augustin, *C. D.*, IV, 31, 1.

grâce au respect de leurs valeurs et de leurs lois. Cet ensemble de choses vues marque l'imaginaire et se retrouve dans les objets de la vie quotidienne.

## Conclusion de la première partie

Deux axes de réflexion priment, dès lors que l'intérêt se porte sur les rapports entre l'édifice, les spectateurs, les jeux et les décors religieux de l'amphithéâtre. Le premier concerne la vision qu'ont les hommes du petit monde de l'arène. Le second vise à la compréhension de la place des dieux dans l'organisation de ce dernier.

Servius, dans les *Géorgiques*, nous apprend que seule la statue centrale du temple est importante pour le culte, le reste n'est qu'ornement<sup>1</sup>. Il faudrait donc en déduire que les statues, bas-reliefs et fresques du décor des amphithéâtres ne relèvent pas de la religion, au contraire de celles installées dans les *sacella*. Toutefois, Vitruve rappelle l'importance du regard dans les dévotions<sup>2</sup>. Or, toutes les figures divines du monument sont bien placées aux yeux de tous, sauf celles qui trônent dans ces *sacella*. Le regard est-il véritablement central ? Les philosophes n'affirment-ils pas que les dieux sont hors du sensible<sup>3</sup> ? Il y a donc une contradiction apparente entre sens et accès au divin, partiellement résolue par Aristote qui reconnaît la possibilité de l'émotion religieuse à travers le recours à la contemplation<sup>4</sup>. Toutefois, la contemplation aristotélicienne se passe de l'image divine. Cela ne reflète pas l'expérience religieuse quotidienne du commun où les sens jouent un rôle central dans la relation entre les hommes et les dieux. Sans parler ici de spiritualité, représenter le dieu, c'est livrer une vue d'un imaginaire religieux<sup>5</sup>. Dans la mesure où « toute image rencontre l'imaginaire, provoquant des réseaux identificatoires, et mettant en

---

<sup>1</sup> Servius, *Géor.*, III, 16, voir Estienne, 2001, p. 190.

<sup>2</sup> Vitruve, IV, 5, 2.

<sup>3</sup> Vernant, 1983, p. 25-37 et la synthèse proposée par N. Lubtchansky et Cl. Pouzadoux dans Estienne, Jaillard, Lubtchansky et Pouzadoux, 2008, p. 15.

<sup>4</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1177 b.

<sup>5</sup> Voir les remarques de C. Bonnet et V. Huet dans Estienne, Jaillard, Lubtchansky et Pouzadoux, 2008, p. 199-200.

jeu l'identification du spectateur à soi-même comme spectateur regardant, » alors l'image des dieux dans l'arène agit comme un réceptacle d'une forme de manifestation de la conception individuelle et collective du religieux.

Le public est présent dans les gradins dans un ordre bien particulier. Il doit sa place, clairement identifiée, à son rang dans la hiérarchie sociale ; un ordre voulu par les dieux. L'individu voit, entend, sent, touche, goûte et ressent à chaque instant le spectacle de la société dans laquelle il vit. Cette communauté maîtrise le monde et le montre à tous ; une domination que chacun de ses membres partage, à son échelle. Maîtrise et domination fondent l'expression du consensus et de l'unité de Rome. Elle rassure les Romains sur eux-mêmes et sur leur capacité à vivre sereinement dans un monde pacifié.

Dans ce cadre de pensée, les divinités sont présentes à chaque niveau du microcosme. Elles en organisent les espaces, chaque parcelle, tant pour protéger les spectateurs et les autres acteurs des jeux que pour livrer une image en miroir de la cité et d'un cosmos, à l'échelle de l'empire. Les forces surnaturelles sont intégrées à l'amphithéâtre pour quatre raisons parfois concomitantes.

Dieux et déesses peuvent être là en tant que divinités tutélaires locales. Un génie de la cité, une Tychè ou une Tutela, ainsi que tout autre dieux lié à l'histoire de la cité, figurent dans la décoration de l'amphithéâtre. Ils illustrent alors parfaitement le principe d'auto-représentation de la cité. L'amphithéâtre étant le seul lieu où l'organisation sociale se donne à voir de façon précise et éclatante, il est normal que les protecteurs de cette communauté soient présents.

Sont aussi figurés ceux, qui, pour une raison ou une autre, ont des compétences traditionnelles liées aux spectacles et aux combats. Diane, Hercule, Mars, Apollon ou Dionysos/Bacchus en sont les meilleurs exemples. Les jeux se déroulent alors sous le regard des divinités qui sont le plus susceptible d'y intervenir, vu leurs champs d'intervention.

Ensuite sont représentés les dieux de l'Empire : en particulier Apollon, Vénus, Mars, la triade capitoline ou les membres divinisés de la famille impériale. Ils signifient à la fois un attachement à la famille ainsi qu'à la politique impériales et une marque de fidélité affichée au régime, dans l'espoir d'obtenir des faveurs. Au-delà de cet aspect matériel des choses, ils sont aussi intégrés pour leur valeur symbolique. Ce sont eux qui ont fait l'empire, son organisation, qui ont établi sa domination sur le cosmos, et qui sont les garants de la stabilité et de la tranquillité, d'esprit et de corps, de chacun des habitants

des territoires sous domination romaine. C'est cette notion de cohésion qui permet le consensus, rendu possible grâce à la *pax deorum*.

Enfin, les puissances surnaturelles figurent dans l'amphithéâtre pour leur valeur apotropaïque ou prophylactique. Elles protègent les individus et la collectivité pour le temps des jeux, qu'ils soient spectateurs ou acteurs. Les piliers hermaïques et les représentations phalliques procèdent de cette pensée. Ils bornent les espaces et contiennent le spectacle et ses éventuels débordements dans une aire fermée et hiérarchisée.

Sous leur regard, aucun malheur ne peut se produire ; la figure des dieux fait de l'édifice de spectacle un lieu de tranquillité, protégé de tout débordement, où le loisir est roi. C'est bien là le rôle du décor de la façade, en particulier dans les grands monuments à structure creuse. Les dieux y sont le reflet des croyances et de la culture de la communauté, livré au regard de tous. Elle marque également la transition entre l'extérieur et un bâtiment où les divinités ont une place centrale revendiquée. Elles occupent tous les espaces à l'intérieur de l'édifice. Elles sont alors à même, dans ces lieux, d'influencer le spectateur de trois manières différentes. Elles le rassurent ; l'intègrent parmi elles pour voir le spectacle ; et surtout elles lui livrent des enseignements. Les mythes et mises en scène mythologiques ont, en effet, des propriétés didactiques certaines. Elles permettent au public de cerner les limites de l'acceptable et de l'inacceptable. Déterminer les émotions précises que ressent le spectateur vis-à-vis de ces images relève de la gageure, pourtant il semble clair qu'elles éveillent un sentiment religieux.

Ce dernier devait être similaire à celui que décrit Ovide lors de la procession inaugurale des jeux du cirque. Durant ce moment solennel où les dieux sont montrés, un silence respectueux est suivi par des démonstrations de piété, selon les intérêts de chaque groupe d'individus. Tout participe donc, dans les grands édifices où ont été conservées des traces de décoration, à centrer l'attention du spectateur, dans un premier temps du moins, sur les dieux et leurs gestes édifiants. Ceci est d'autant plus sensible que les Romains intègrent ces derniers à leur imaginaire des jeux. Le spectacle ne se suffit pas toujours à lui-même dans les objets de la vie quotidienne. Nombreuses sont les images de divinités associées aux combats sur la sigillée gauloise ou sur les mosaïques. Le sens de ces représentations nous échappe en grande partie parce qu'il varie selon les contextes et selon les individus qui les observent. Cela n'enlève rien à l'idée selon laquelle, « aux yeux du peuple, les images de l'art sont indissociables de la perception du divin<sup>6</sup>. » Le spectacle et

---

<sup>6</sup> Estienne, 2001, 113-1, p. 194, à propos de Cicéron, *Nat. Deor.*, I, 81.

le monument qui l'accueille sont donc des *loci religiosi*<sup>7</sup>. De là à utiliser ce lieu pour communiquer avec ces dieux en leur vouant un culte, il n'y a qu'un pas.

---

<sup>7</sup> Le Glay, 1990, p. 217.



DEUXIÈME PARTIE  
LES DIEUX DE L'AMPHITHÉÂTRE  
ESPACES, RITES, CROYANCES

## Introduction

Le décor de l'édifice place d'emblée le spectateur des jeux dans un environnement sacré. Il est un lieu privilégié d'expression des pouvoirs divins. Les images que voient les membres du public ont un sens et touchent leurs sentiments religieux. Toutefois, la présence des dieux dans les ornements de l'édifice procède d'une logique différente de celle du culte des divinités. La majeure partie des sources précédemment évoquées créent un climat. Ce ne sont pas des *imagines* cultuelles et elles ne font pas l'objet de rites sacrificiels ou votifs. Ces derniers ne sont pourtant pas inexistant dans l'amphithéâtre. La *pompa* est le premier signe de l'existence des rites religieux. Le cortège apporte des statues de culte du temple au monument de spectacle. Issue des jeux du cirque, cette procession existe aussi lors des *munera*<sup>1</sup>. Les dieux, habitants de leurs statues, sont donc effectivement présents lors des jeux. Il devient donc possible de leur vouer un culte. Le problème est

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 183 et suiv.

d'identifier où et dans quel laps de temps ceux-ci se déroulent. De même, il convient de déterminer si ces seules divinités étaient concernées par des actes de culte, ou si d'autres dieux et déesses pouvaient recevoir des dévotions, sans pour autant faire obligatoirement partie de la procession.

Un des éléments clefs de compréhension est l'existence de chapelles (*sacella*) aménagées dans de petites pièces de l'amphithéâtre afin d'y recevoir des statues divines<sup>2</sup>. Ces dernières y reçoivent des offrandes votives. Elles prennent la forme d'inscriptions, de marbre ou de bronze, ou d'autels essentiellement. Ces cadeaux, faits aux dieux en remerciement de leur action ou pour solliciter leur aide, se situent parfois dans d'autres espaces de l'amphithéâtre que les *sacella*. À Italica par exemple, de nombreux ex-voto recouvraient le dallage et les murs du couloir d'accès principal<sup>3</sup>. Ce sont ainsi quelques quarante-cinq sources épigraphiques et autels qui ont été retrouvés dans les amphithéâtres du monde romain<sup>4</sup>. À cela, il faut ajouter huit textes dédiés à la bonne santé, au salut, des princes et trois à leurs familles. Ces sources ont plusieurs vocations. Elles doivent être, pour certaines, vues de tous pour rappeler l'acte de culte à la communauté. D'autres, notamment les autels anépigraphes, mettent l'accent uniquement sur l'acte sacré. Le dieu sait bien, lui, qui lui a fait offrande. Selon l'endroit où ils se trouvent et leur nature, ces documents peuvent donc relever d'une pratique plus ou moins intimiste. La qualité des dédicants, les contextes et les dieux concernés sont des indications précieuses pour analyser en détail les manifestations du sacré, autour des jeux.

Outre les actes votifs, des actes magiques sont réalisés également dans l'amphithéâtre. Neuf tablettes de malédiction, en plomb, sont actuellement connues en contexte amphithéâtral, à Isca Silurum et Carthago<sup>5</sup>. D'autres, plus fragmentaires, ont été trouvées à Augusta Treverorum<sup>6</sup>. Là encore, le but de l'analyse est de définir la nature et le sens des pratiques, afin de comprendre les attentes des Romains qui s'y livrent.

Ces cultes vivants, nombreux et protéiformes peuplent les monuments de spectacles. Ils sont changeants selon les régions. Les différences locales se retrouvent dans l'insertion du monument de spectacle, et des célébrations qu'il abrite, dans les pratiques religieuses de la cité. Si des statues sont apportées dans l'édifice, c'est bien qu'ailleurs la divinité reçoit un culte. Elle n'est sollicitée dans l'amphithéâtre que les jours de spectacle.

---

<sup>2</sup> Golvin, 1988, p. 337-340.

<sup>3</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 89-114.

<sup>4</sup> Ces sources se trouvent dans le corpus, voir tome II, tableau p. 417-431, et les analyses faites *infra*, p. 264 et suiv. pour les pratiques votives, et p. 400 et suiv. pour le rapport des jeux au culte impérial.

<sup>5</sup> Corpus n° 210 ; n° 295 ; n° 296 ; n° 296 ; n° 297 ; n° 298 ; n° 299 ; n° 300 ; n° 301 ; n° 302.

<sup>6</sup> Corpus n° 234-2.

Ces rites sont avant tout publics, ils se traduisent par des manifestations de piété collectives, lors de la *pompa*, des sacrifices publics et des inaugurations de grandes inscriptions. Pourtant il existe aussi des pratiques votives, par nature plus personnelles, liées aux désirs d'un individu, qui se déroulent dans des lieux de culte permanents. La logique est différente entre les deux. Quels dieux sont adorés dans ce riche contexte ? Vitruve mentionne déjà un lien spécial établi entre Hercule et l'édifice<sup>7</sup>, mais d'autres dieux peuvent intervenir, faisant de ce monument un véritable *locus religiosus*<sup>8</sup>. Nous verrons comment l'édifice participe à la structuration des cultes urbains, mais aussi du territoire des cités et des provinces. De tels bâtiments occupent en effet des agglomérations secondaires et des sanctuaires, en particulier ceux des cultes impériaux provinciaux.

Cette insertion des amphithéâtres dans les rites de la cité pose de nombreuses questions. Ces dieux sont-ils adorés dans ces endroits pour les mêmes raisons et de la même manière qu'ailleurs dans la cité ? Existaient-ils localement avant la construction du monument ou apparaissent-ils avec lui ? Y a-t-il une organisation singulière du panthéon divin en lien avec les jeux ? Ces problèmes sont abordés en trois temps. Tout d'abord il s'agit de définir les pratiques religieuses qui se déroulent dans l'amphithéâtre et dans ses chapelles. Ensuite les relations entre ce type d'édifice, les rites qui s'y déroulent et les cultes de la cité, doivent être analysées dans le détail. Enfin, les champs d'intervention des divinités dans l'amphithéâtre doivent être questionnés. Sont-elles priées de la même façon par tous ou existe-t-il des différences selon le statut social et la culture des dédicants ? Lesquelles de leurs attributions sont sollicitées ? Sont-elle priées publiquement ou de façon privée ? Et enfin, forment-elles un panthéon des spectacles particulier ou, *a contrario*, leur hiérarchie respecte-t-elle l'organisation traditionnelle des cultes ?

---

<sup>7</sup> Vitruve, I, 7, 1.

<sup>8</sup> Le Glay, 1990, p. 222-223.

## Chapitre IV

### Espaces et pratiques des cultes dans l'amphithéâtre

Ἄλλ' ἐν μὲν τοῖς Καίσαρος μονομάχοις  
εἰσὶ τινες οἱ ἀγανακτοῦντες ὅτι οὐδεὶς αὐτοὺς  
προάγει οὐδὲ ζευγνύει καὶ εὐχόμενοι τῷ θεῷ καὶ  
προσέρχονται τοῖς ἐπιτρόποις δεόμενοι  
μονομαχῆσαι, ἐξ ὑμῶν δ' οὐδεὶς φανήσεται  
τοιούτος<sup>1</sup>.

Épictète, *Entretiens*, I, 29, 37.

Ces sermons du philosophe de la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.-début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. révèlent à quel point les gladiateurs pouvaient être pieux. Ils sont utilisés en contre exemple : si des gens si peu recommandables se vouent à ce point aux dieux, pourquoi l'homme de bien ne le ferait-il pas ? Les acteurs de l'arène ont toutes les raisons de se tourner vers les divinités du panthéon romain. Ils sont sans doute l'élément le plus visible de la mystique qui entoure les jeux. Dans son article majeur sur la religion des amphithéâtres, Marcel Le Glay insiste sur trois points principaux : l'origine supposée funéraire des combats, les vertus performatives du lieu pour la magie<sup>2</sup>, et il consacre l'essentiel de ses pages aux pratiques religieuses des gladiateurs et des chasseurs<sup>3</sup>. Il note que ces dernières se déroulent, pour une grande partie, au sein même de l'édifice de

---

<sup>1</sup> « Parmi les gladiateurs de César, certains se plaignent de ce que personne ne les pousse sur le terrain, ne les apparie, et ils font des vœux à la divinité, et ils vont trouver leurs gardiens-chefs, les supplient de les envoyer au combat. Et parmi vous, n'y a-t-il personne qui voudra leur ressembler ? » Trad. d'après J. Souilhé.

<sup>2</sup> Sur cette question voir *infra*, p. 284 et suiv.

<sup>3</sup> Le Glay, 1990, p. 218-221.

spectacle. Ces rites concernent, d'après le savant, et par ordre d'importance, Diane, souvent associée à Némésis, Hercule, Arès/Mars, Dionysos/Bacchus<sup>4</sup>. Les autres dieux qui interviennent ne seraient pas liés proprement aux jeux, mais simplement à la *pietas* personnelle d'individus<sup>5</sup>. Ce constat de départ impose un premier cadre à la réflexion. Les hommes de l'arène ont vraisemblablement un besoin particulier de s'attirer les faveurs des dieux. Ils font face à des risques physiques et ne dépassent que rarement la trentaine d'années<sup>6</sup>. Toute protection surnaturelle contre un coup mortel doit être la bienvenue. Il n'est donc pas étonnant que ces acteurs de spectacle se livrent à des prières et des dévotions à l'endroit où ils peuvent mourir, l'amphithéâtre. Cette attitude, qui relève de croyances personnelles, invite déjà à repenser l'idée de Georges Ville selon laquelle ce type de monuments, et les spectacles qui s'y déroulent, seraient, dès la fin de la République, « laïcisés<sup>7</sup> » - un terme qui n'a guère de sens dans le contexte antique. C'est, en revanche, en analysant les cultes publics et les pratiques qui ne concernent pas les gladiateurs que l'on peut présenter les amphithéâtres en tant que véritables *loci religiosi*.

Cela soulève plusieurs points d'interrogation. Premièrement, dans quels contextes précis se déroulent chacun des actes de culte identifiés par les sources ? Afin d'en comprendre la portée, il faut définir les lieux et l'instant où ils se déroulent. Le sens n'est pas le même en public ou dans un lieu confiné, invisible à la plupart, ou à un moment où l'édifice est vide. Ce problème en amène un deuxième : quels rites ont lieu en lien direct avec les jeux et quels autres utilisent le lieu de spectacle simplement pour sa relation privilégiée avec les divinités ? Les deux termes ne s'excluent pas l'un l'autre, mais ils procèdent de deux logiques bien différentes. Enfin, l'identification des dévots et des dieux invoqués dans chaque contexte apporte de précieux enseignements sur les attentes des uns et des autres dans l'amphithéâtre.

Nous souhaitons aborder ces questions en trois temps. Tout d'abord, il s'agit d'identifier les espaces des cultes. L'existence de chapelles (*sacella*) est connue, mais leur authentification pose de sérieux problèmes méthodologiques<sup>8</sup>. De plus, des rites ont aussi pu se tenir dans d'autres endroits. Dans un deuxième temps, analyser en détail les pratiques sacrificielles et votives qui se sont déroulées dans ces lieux permet de mettre en

---

<sup>4</sup> D'autres chercheurs avant M. Le Glay ont fait allusion aux croyances des gladiateurs, voir *supra*, p. 10 et suiv.

<sup>5</sup> Le Glay, 1990, p. 218.

<sup>6</sup> Garcia y Bellido, 1960, 147, p. 119-127

<sup>7</sup> Ville, 1981, p. 24-25 et 116-118. Le Glay, 1990, p. 217 préfère dire « séculariser ». L'un comme l'autre ne semblent correspondre à aucune réalité antique, à la lecture de l'ensemble des sources du monde de l'amphithéâtre.

<sup>8</sup> Golvin, 1988, p. 337-340.

perspective la notion de *locus religiosus*. Nous disposons pour ce faire d'une cinquantaine d'inscriptions et autels votifs, d'une dizaine de fragments de bas-reliefs et de statues divines, trouvés dans des *sacella*, et de onze textes en l'honneur de la famille impériale et pour le salut de ses membres. Enfin, si la religion a toute sa place dans l'amphithéâtre, elle n'est pas la seule. La magie, concept qu'il faut définir, intervient à travers des tablettes d'exécutions en plomb découvertes à Carthago, Isca Silurum ou Augusta Treverorum. Rites religieux et magie trouvent tous deux un ferment dans l'amphithéâtre. Il s'agit d'en comprendre tous les enjeux.

Le but est de saisir, à travers ces différentes approches, qui tente d'établir une situation de communication avec les dieux, dans l'amphithéâtre, et quelles sont les différentes manières d'y parvenir afin de mieux cerner le bénéfice mutuel qui peut en ressortir pour les hommes et les dieux.

## **I. Les *sacella* des amphithéâtres**

De nombreuses pièces annexes parsèment les différents espaces de circulation des amphithéâtres romains. Certaines sont dévolues au public, ou du moins à certains groupes sociaux qui assistent au spectacle, d'autres sont attachées au service de l'arène, entrepôts de matériel et coulisses des jeux d'où jaillissaient dans l'arène hommes et bêtes<sup>9</sup>, d'autres enfin ont une fonction cultuelle. Amadeo Maiuri a proposé une large réflexion sur les lieux de cultes de l'amphithéâtre de Puteoli, et notamment au sujet de la pièce située à l'extrémité sud du petit axe, sous la loge d'honneur<sup>10</sup>. Remarquant que ce local, comme dans d'autres édifices, s'ouvre sur l'arène, il en déduisait qu'elle devait être dédiée aux rites propiatoires des gladiateurs avant le combat. Cela donne finalement une image proche du rôle de la chapelle dans les arènes modernes. Jean-Claude Golvin a proposé, le premier, une brève étude générale des chapelles des amphithéâtres. Il se fonde en particulier sur les exemples d'Augustomagus Sylvanectum, Emerita Augusta, Tarraco, Lugdunum, Puteoli, Carnuntum, Aquincum et Deva de Bretagne<sup>11</sup>. Dans les deux premiers cas et à Puteoli et Lugdunum, des salles situées sous la loge d'honneur et liées à elle par un escalier, comportent des niches et une décoration. À Tarraco, c'est dans les sous-sols, à l'extrémité

---

<sup>9</sup> Sur ces pièces se référer à Golvin, 1988, p. 328-330. Un exemple de ces jeux de scène est donné par le relief de la nécropole marine de Pompéi, un homme ouvre une porte à droite de la scène de chasse. Corpus n° 86.

<sup>10</sup> Maiuri, 1955, p. 54-56.

<sup>11</sup> Golvin, 1988, p. 337-339.

nord-ouest du petit axe, qu'une petite pièce reçoit une fresque à Némésis et des autels votifs<sup>12</sup>. À Carnuntum, une telle pièce devait exister vu les nombreux fragments d'autels découverts. À Aquincum et Deva, ces pièces se situent à l'extrémité du grand axe. Pour le chercheur, rares sont les pièces qui comportent un matériel susceptible de rendre l'interprétation claire. D'autant plus que certains sanctuaires peuvent tout à fait se passer de statues de culte<sup>13</sup>. Pourtant, plusieurs exemples de *sacella* installés à l'extrémité du petit axe permettent, dans d'autres édifices où n'existent ni autel, ni niche, ni inscription, d'émettre l'hypothèse de la présence d'un lieu de culte. Enfin, l'auteur juge que, la plupart du temps, ces chapelles devaient être un *nemesion*, car la déesse est la plus représentée dans les sources amphithéâtrales. Il en déduit qu'elles sont consacrées bien après la création de l'amphithéâtre, le culte de la déesse ne s'étant répandu, à son avis, qu'au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Plus récemment, certaines monographies se sont attachées, suite aux travaux de Jean-Claude Golvin, à déterminer l'existence de ces pièces et les formes des cultes qui y sont rendus. C'est le cas en particulier des édifices de Noviodunum et d'Italica. Dans ce dernier cas, une étude systématique de tous les espaces du culte a été menée. Les problématiques se fondent encore sur les bases de réflexion posées par Jean-Claude Golvin<sup>14</sup>. En partant de ces recherches trois questions méritent un intérêt particulier : Quels espaces sont réservés aux cultes ? Quels dieux y sont adorés ? Quelles précisions chronologiques peut-on apporter au problème des *sacella* ?

## A. La difficile interprétation des pièces annexes des amphithéâtres

### 1. Identifier un *sacellum*

Ces dernières sont peu aisées à identifier avec certitude. Nombre de ces pièces ne sont archéologiquement pas différentes de simples *carceres*. Dans les provinces orientales et du *limes* danubien, hors de notre champ d'investigation, plusieurs *sacella* sont identifiés<sup>15</sup>. Le plus riche en inscriptions, autels et bas-reliefs est sans doute celui de l'amphithéâtre militaire de Carnuntum. Ce dernier, avec ses quatre colonnes de façade était

---

<sup>12</sup> Corpus n° 289, n° 289-2, n° 290, n° 292 et peut-être n° 291 et 291-2.

<sup>13</sup> Mais la présence d'une statue reste tout de même un bon indicateur, voir Estienne, 1997, p. 81.

<sup>14</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 13-15.

<sup>15</sup> Sur le *limes* danubien, voir Bouley, 1990, p. 241-251 et Bouley, 2001 p. 131-187.

adossé à l'amphithéâtre, à droite de la grande entrée axiale sud<sup>16</sup>. Cette salle à abside, contenant la statue de culte, donne, par une porte, dans l'ambulacre de l'amphithéâtre. Un autre sanctuaire existait peut-être à l'extrémité du petit axe est, débouchant sur l'arène<sup>17</sup>. Dans l'amphithéâtre civil, plusieurs autels et des fragments d'une statue ont été découverts<sup>18</sup>. Malheureusement, ils n'étaient pas dans leur contexte d'origine lors de la découverte, mais dans des couches de démolition. L'exemple de Carnuntum est caractéristique des données qui indiquent l'existence d'un espace religieux : présence d'ex-voto - autels, inscriptions et bas-reliefs - d'une statue de culte et d'une abside pour la recueillir. Seules les fouilles d'une demi-douzaine amphithéâtres, dans l'ensemble de l'Occident romain, ont permis d'identifier avec certitude un lieu de culte rassemblant plusieurs de ces éléments.

En Norique, voisine de Carnuntum, la cité de Virunum en offre un premier exemple<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Klima et Veters, 1953, p. 41-48.

<sup>17</sup> Kubitschek et Frankfurter, *Führer durch Carnuntum*, Vienne, 1923, p. 55-120. Ce qui est confirmé par Stiglitz, Kandler et Jobst, 1983, p. 599 et repris par Golvin, 1988, p. 339, n. 190.

<sup>18</sup> Miltner, 1931, p. 16-17.

<sup>19</sup> Actuelle Zollfeld, Jernej et Gugl, 2004, p. 69.

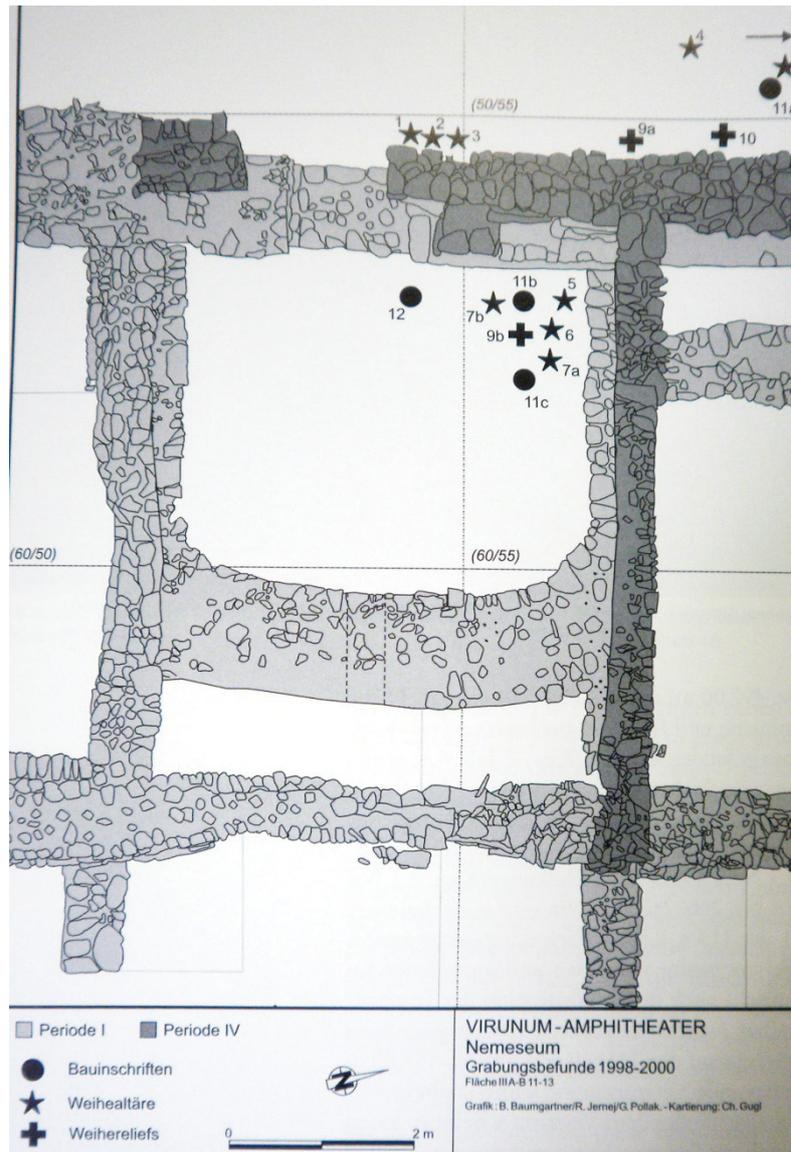


Figure 9. Relevé de la chapelle de l'amphithéâtre de Virunum d'après R. Jernej et Ch. Gugl.

Au centre du petit axe est, une pièce de 4,84 x 5,90 mètres, avec un seul accès donnant sur l'arène, a été identifié par le fouilleur comme un *nemesion*<sup>20</sup>. Il est vrai que, lors des fouilles de la phase constantinienne d'abandon de l'édifice, deux inscriptions pour le salut des princes<sup>21</sup>, deux bas-reliefs figurant Némésis<sup>22</sup>, et huit autels<sup>23</sup>, dont six portent une inscription, ont été trouvés, dans ou devant cette pièce<sup>24</sup>. Les deux documents portant la mention *pro salute* concernent des restaurations de l'édifice. Ces évergésies sont l'œuvre de Caius Marius Lucanius Maximianus, *duumvir* pour dire le droit, dédié aux deux

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64-69.

<sup>21</sup> Corpus n° 190, n° 191.

<sup>22</sup> Corpus n° 192, n° 193.

<sup>23</sup> Corpus n° 194, n° 195, n° 196, n° 197, n° 198, n° 199, n° 200.

<sup>24</sup> Jernej et Gugl, 2004, p. 134-135.

Augustes et à César, entre 198 et 209 ap. J.-C. et de Caius Cassius Honoratus le 15 mai 237 ap. J.-C. Leur contexte de découverte est problématique. De prime abord, il paraît peu probable de placer des textes commémorant une évergésie dans un lieu clos et avec peu de passage, tel ce *sacellum*. Les plaques sont pourtant de taille modeste, 56 x 87 centimètres pour la plus grande, 38 x 43 centimètres pour la plus petite. Elles paraissent donc bien petites pour avoir décoré le mur du podium, leur lisibilité aurait alors été faible. Si on considère qu'elles proviennent d'un autre endroit de l'amphithéâtre et qu'elles ont été jetées dans cette salle, qui aurait alors servi de dépotoir, cela revient à introduire le doute sur la provenance des autres éléments inventés sur place, ce que ne semblent pas concevoir les archéologues<sup>25</sup>. Toutes les solutions peuvent être envisagées, mais aucun autre espace dans le bâtiment ne paraît correspondre à un possible *sacellum*. Les autres documents en proviennent sans doute. Un autre écueil est la durée dans le temps de l'usage d'une pièce en tant que *sacellum*. Rien ne confirme en effet sa destination d'origine, prévue lors de la construction du monument à l'époque d'Hadrien. Peut-être même n'est-elle devenue une chapelle qu'après les restructurations d'époque sévérienne ayant touché cette partie de la structure<sup>26</sup>. Si c'est le cas, alors l'ensemble des documents doit être daté du début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Cela ne veut pas dire que la chapelle n'était pas en usage avant, mais les offrandes faites à des époques antérieures auraient alors disparu au moment des rénovations.

À Deva, en Bretagne, c'est également un autel antérieur du début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. qui a été trouvé dans une petite pièce de 4,20 x 3,60 mètres située à gauche de la galerie à l'extrémité sud du grand axe<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>26</sup> Jernej et Gugl, 2004, p. 97-99.

<sup>27</sup> Actuelle Chester, Wilson, 1966, p. 201 et Wilson, 1967, p. 180, remarques faites d'après Newstead et Droop, 1932, p. 5-40. Voir aussi Golvin, 1988, p. 339, pl. XII et n. 107. Corpus n° 211 et n° 212.

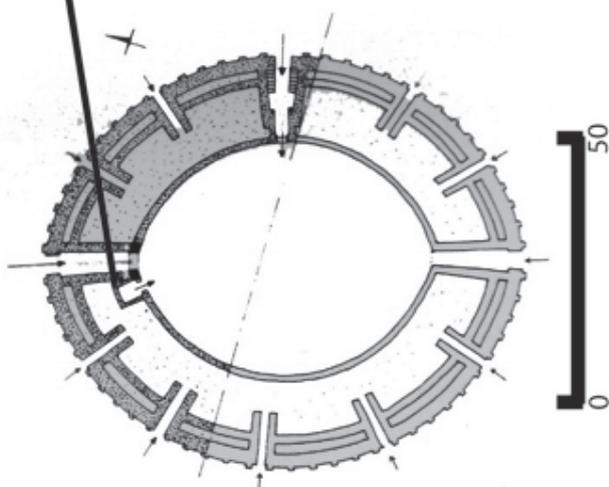


Figure 10. Plan de la chapelle de l'amphithéâtre de Deva (Chester) d'après J.-Cl. Golvin, et photographie personnelle de son état actuel.

Pareillement à l'amphithéâtre de Virunum, la datation de l'usage de la salle en tant que lieu de culte demeure un problème. En effet, deux phases sont distinguées dans cet espace de l'édifice, une première, au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., quand l'autel est élevé sur un socle de même taille retrouvé lors des fouilles, puis un deuxième, à la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. lorsque le même autel est surélevé<sup>28</sup>. L'état du II<sup>e</sup> s. est contemporain de la construction en pierre de l'amphithéâtre, qui remplace un état en charpente, plus petit, construit probablement lors de l'installation de la Legio II Adiutrix vers 76-78 ap. J.-C. Le *sacellum* n'existe pas dans la structure de bois, mais il est intégré au premier plan en maçonnerie. Il est donc considéré dès le départ comme une composante essentielle de la structure. Des traces d'un rebord sur le côté de la pièce indiquent que son sol était peut-être recouvert d'un plancher et des traces d'enduits peints ont été découverts lors des fouilles.

Dans une situation similaire, il existe une salle de l'amphithéâtre d'Augustomagus Sylvanectum, avec sept niches, dans laquelle ont été découverts deux bas-reliefs monumentaux représentant des divinités, un fragment d'une base de statue dédiée à Diane par le fils d'un certain Licinus, une tête de statue divine féminine, Diane ou Vénus selon les analyses, et deux bas-reliefs représentant des divinités masculine, l'une musculeuse, l'autre plus élancée<sup>29</sup>. La diversité des déités représentées ainsi que les sept niches relevées, montrent bien que le *sacellum* n'est pas dédié à une seule entité. Il est donc trop réducteur de parler de temple d'Hercule, de Diane ou, à plus forte raison puisqu'aucune source ne figure la déesse, de Némésis. Plusieurs dieux y étaient adorés, sans que l'on puisse savoir exactement lesquels, de quelle manière, et si l'un était plus important que les autres.

---

<sup>28</sup> Thompson, Sunter et Weaver, 1975, p. 167-168 et 181-182. Ces aménagements ne sont plus visibles *in situ*.

<sup>29</sup> Actuelle Senlis, Corpus n° 229, 230, 231. Golvin, 1988, pl. VIII et Adam, 1974, p. 37.

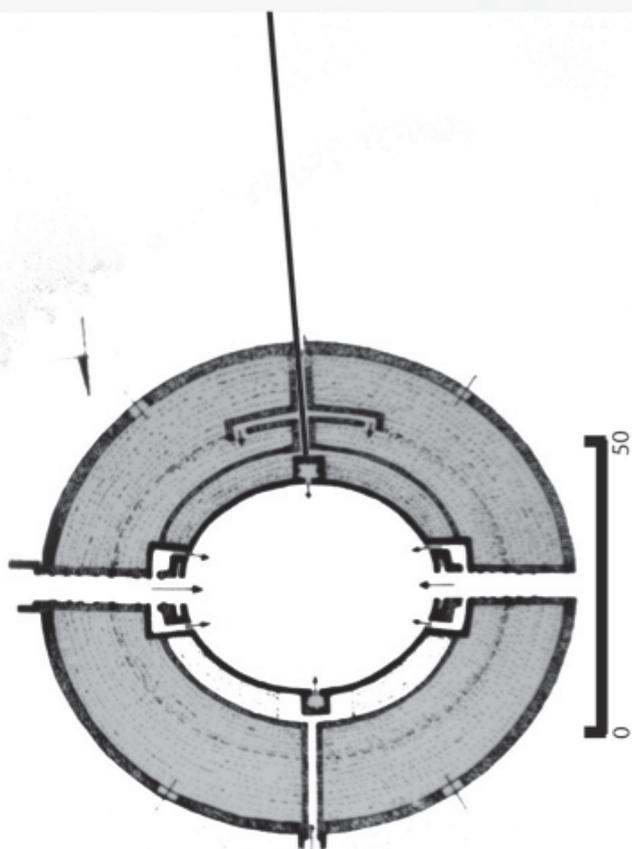
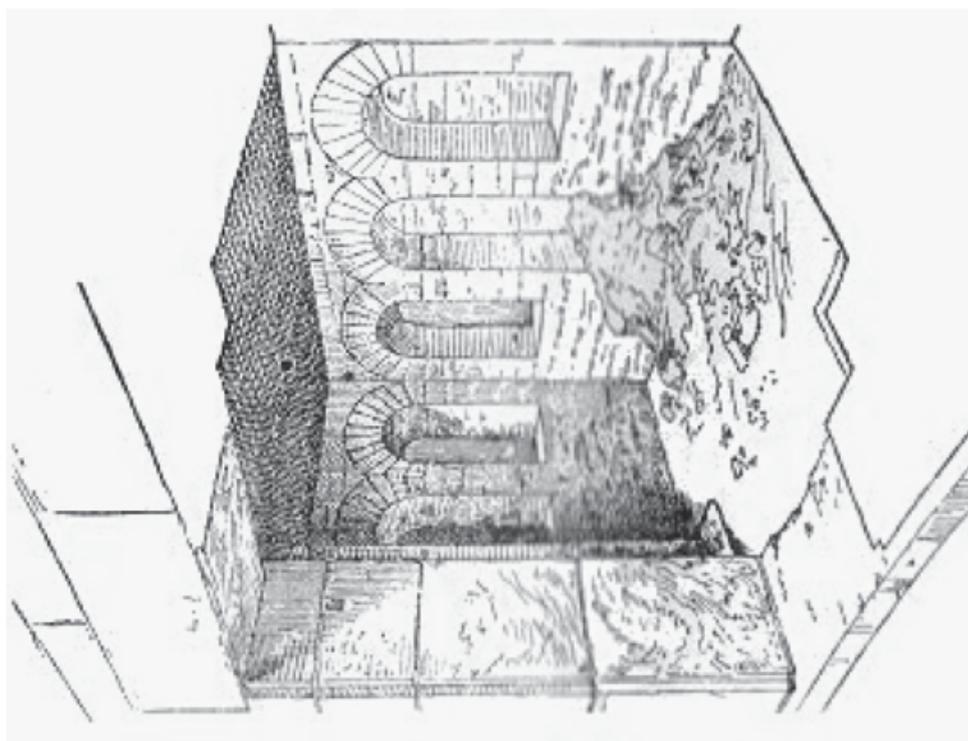


Figure 11. Plan de l'amphithéâtre d'Augustomagus (Senlis) d'après J.-Cl. Golvin et dessin de la chapelle par J.-P. Adam.

D'autres édifices livrent des ex-voto dans des lieux bien identifiés des arènes. À Italica, un grand hall à droite de la galerie d'accès principale, recevait une statue de culte et de nombreux ex-voto en marbre et en plomb<sup>30</sup>. À Tarraco, le *sacellum* se trouve dans une pièce taillée à même le rocher dans les sous-sols de l'extrémité nord-ouest du petit axe. Il est identifié grâce à la découverte de fragments d'autels votifs et d'une fresque dépeignant Némésis<sup>31</sup>. Enfin, à Leptis Magna c'est une pièce s'ouvrant sur la *summa cavea* qui a livré des représentations de divinités sur des bas-reliefs<sup>32</sup>, des statuettes de l'Artémis d'Éphèse<sup>33</sup> et une inscription votive à Némésis<sup>34</sup>.

L'identification d'un espace en tant que lieu de culte est complexe et requiert l'accumulation de nombreux indices : présence de niches, d'ex-voto, de bas-reliefs, d'une riche décoration, ou encore de statues de culte. La seule présence d'un de ces documents dans des contextes d'abandon et hors de ce type de pièces, comme à Venafrum, Alba Fucens, Luna, Libarna, Pula, Flavia Solva, Mogontiacum, Colonia Agrippinensis, Vesunna, Andesina, Nemausus, Forum Iulii, Carmo, Carthago et Caesarea de Maurétanie<sup>35</sup>, est une indication majeure de la présence du culte et, par extension, d'un espace qui lui est dédié. Cela ne permet pourtant pas d'avoir une certitude sur sa position, vu la diversité des emplacements des *sacella* attestés.

## 2. Les différents types de *sacella*

Sans établir une typologie fine des *sacella*, ce qui aurait peu de sens vu le petit nombre attesté, quatre grandes catégories se dégagent.

La première est constituée des pièces, le plus souvent à niches, ouvertes sur l'arène, situées sous la loge d'honneur. Elles sont éventuellement reliées à elle par un escalier. D'autres fois elles sont placées au débouché d'une des galeries axiales. Ce premier type d'emplacement est représenté par les aménagements des amphithéâtres de Virunum, Augustomagus Sylvanectum et Deva.

---

<sup>30</sup> Actuelle Santiponce, Corpus n° 270-281.

<sup>31</sup> Actuelle Tarragone, Corpus n° 289, 290, 292. Une plaque de marbre avec *plantae pedum* a été retrouvée dans l'amphithéâtre, mais pas dans le *sacellum*, n° 291. Sur la question des lieux de culte dans cet amphithéâtre, voir en particulier TED'A, 1990, p. 104-124, chapitre « Llocs de culte a l'amfiteatre de Tarraco. »

<sup>32</sup> Actuelle Lebda, Corpus n° 313.

<sup>33</sup> Corpus n° 311 et 312.

<sup>34</sup> Corpus n° 315.

<sup>35</sup> Actuels Venafrum, corpus n° 146 ; Massa d'Albe, n° 156 ; Luni, n° 163 ; Serravalle Scrivia, n° 168-169 ; Pola, n° 173-174 ; Leibniz, n° 189 ; Mayence, n° 201 ; Cologne, n° 208 ; Périgueux, n° 225 ; Grand, n° 226 ; Nîmes, n° 257 ; Fréjus, n° 254 ; Carmona, n° 267 ; Carthage, n° 303, Cherchell, n° 327.

La deuxième concerne les pièces recevant une statue de culte et des ex-voto dans un espace de circulation du public, c'est-à-dire les grands couloirs annulaires de circulation, les grandes galeries axiales ou encore la *cavea* elle-même. Ces *sacella*, comme à Leptis Magna ou à Italica, ne communiquent pas directement avec l'arène.

Un troisième type est identifié. Il concerne de petits édicules construits à l'extérieur du monument, accolés ou même indépendants, qui peuvent avoir accueilli des rites, comme à Carnuntum ou, peut-être, à Flavia Solva<sup>36</sup>. Ces trois premières catégories générales ont en commun de toucher directement les spectateurs.

Enfin, des lieux de culte existent dans des couloirs de service ou dans les souterrains, réservés aux acteurs et aux employés de l'arène, comme à Tarraco. La logique est ici différente, la chapelle n'a alors aucune valeur ostentatoire et est, en premier lieu, attachée aux rites propriatoires des gladiateurs, chasseurs et *ministri*. Il est tout à fait possible que de telles dévotions se soient déroulées dans des *carceres*, comme pourrait le laisser croire le relief de Diane à Arelate<sup>37</sup>, ou dans les sous-sols, sans avoir laissé de traces d'un aménagement particulier. Toutefois, ces espaces ne sont pas toujours exclusivement réservés aux acteurs. L'exemple de Tarraco révèle que deux citoyens, un homme et une femme, font un vœu au *numen* de Némésis pour le salut d'un tiers. Ce ne sont pas là des acteurs, mais ils font une dévotion dans ce lieu particulier<sup>38</sup>.

La plupart des amphithéâtres ont une pièce qui peut s'adapter à un de ces cas de figure, voire à plusieurs. À Emerita Augusta, sous la loge d'honneur, reliée à elle par un escalier, une salle de 6 x 2,28 mètres avec trois niches s'ouvre sur l'arène par une porte.

---

<sup>36</sup> Golvin, 1988, p. 339.

<sup>37</sup> Corpus n° 251.

<sup>38</sup> Corpus n° 290.

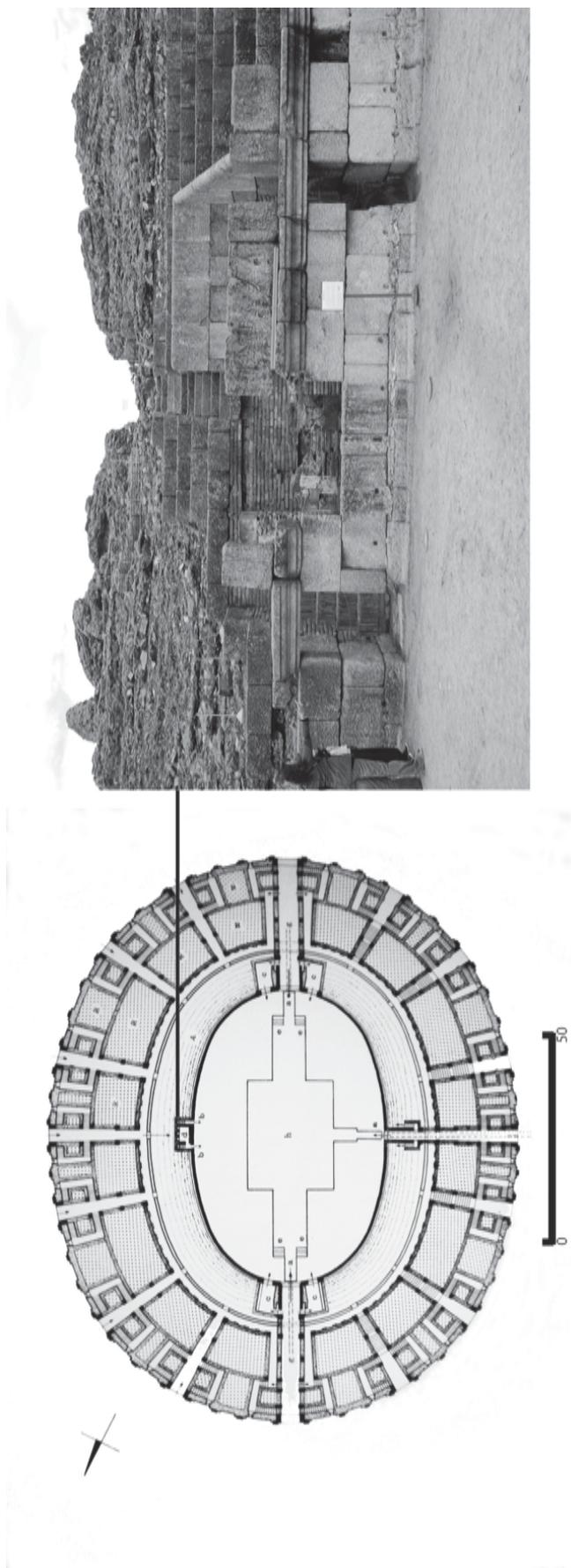


Figure 12. Plan de l'amphithéâtre d'Emerita Augusta (Mérida) d'après J.-Cl. Golvin et photographie personnelle de la probable chapelle.

Dans un tout autre espace de l'édifice, sur le mur de droite de la galerie nord du grand axe, près de l'entrée, une inscription peinte, dédiée à Némésis, a été découverte<sup>39</sup>. Jean-Claude Golvin propose de relier les deux données. La salle sous le *pulpitum* serait alors un lieu de culte à la déesse. Aucun indice tangible ne peut confirmer ce rapprochement. Il est tout à fait envisageable que plusieurs divinités soient adorées dans l'amphithéâtre, même sans lieu de culte attribué pour chacune. De plus, à Italica, les ex-voto à Némésis-Caelestis étaient placés le long de la galerie principale, à côté d'un lieu de culte. Par ailleurs, des pièces similaires à celle d'Emerita Augusta existent de part et d'autre du petit axe. Elles comportent une niche, dans l'axe de la porte donnant sur l'arène, et un escalier menant aux gradins.

Une organisation similaire existe à Capua<sup>40</sup>. Les deux extrémités des petits côtés sont occupées, au niveau du podium, par deux salles. Elles coupent le couloir de circulation annulaire du mur du podium, et sont encadrées par deux portes qui donnent, à la fois, dans le dit corridor et dans la galerie d'accès aux premiers rangs de gradins. Cette organisation est apparemment en place dès l'origine. La salle elle-même communique avec cette dernière par un escalier de trois marches et une porte située au fond, au nord, pour la salle est, au sud pour celle de l'ouest. Elles mesurent environ 8 x 2,5 mètres. Celle de l'est est la mieux conservée. Elle s'ouvre sur l'arène par une porte centrale et deux petites fenêtres situées de part et d'autre. L'intérieur conserve les traces d'une riche décoration de fresques et de moulures sur les voutes. Seules la richesse des ornements et la position de cette pièce sont des indices de l'usage de cet endroit. Aucun document ne confirme la présence de cultes dans un amphithéâtre à la décoration pourtant chargée d'images de dieux et déesses.

---

<sup>39</sup> Actuelle Mérida, corpus n° 285.

<sup>40</sup> Golvin, 1988, pl. XL.

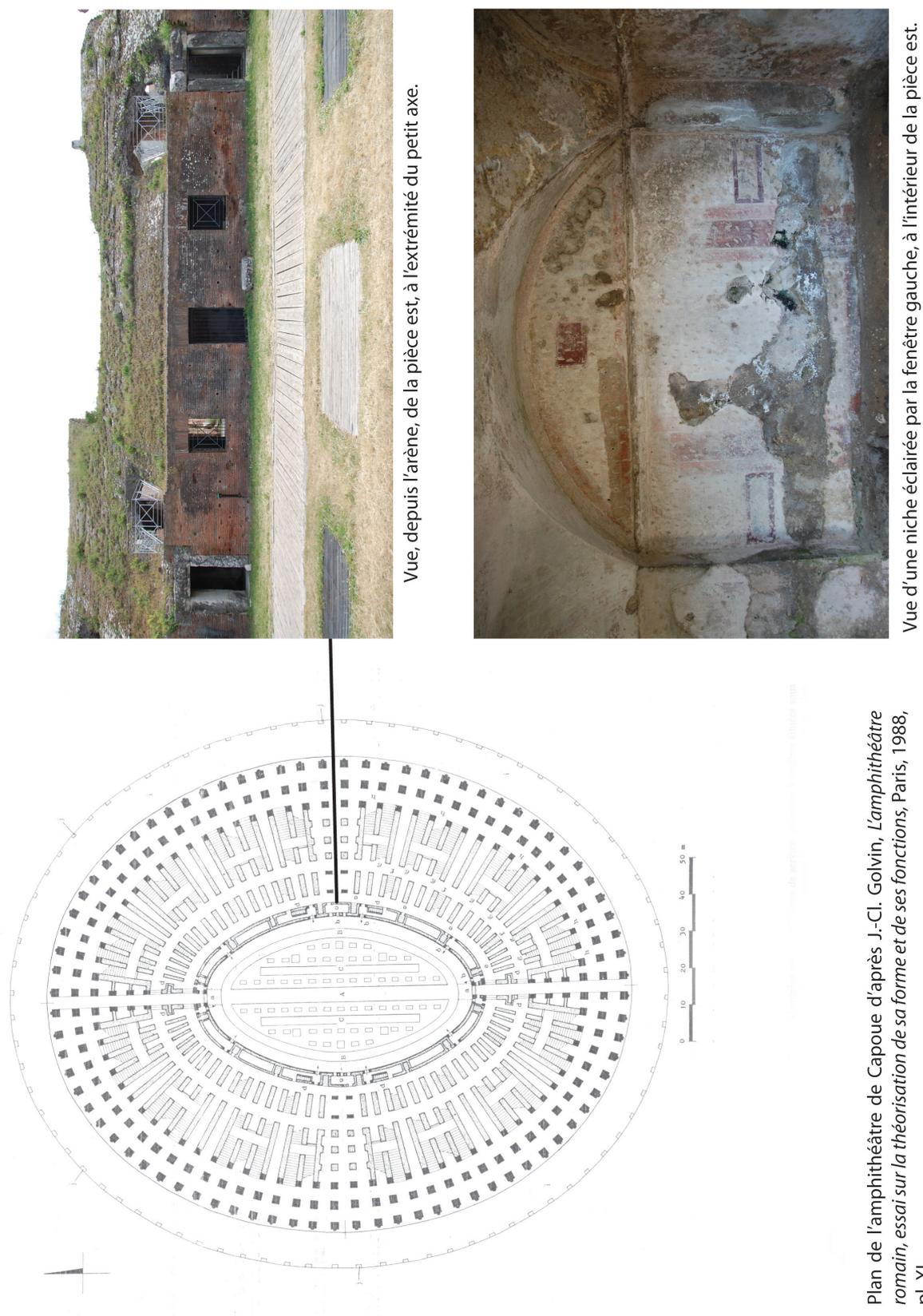


Figure 13. Plan de l'amphithéâtre de Capoue d'après J.-Cl. Golvin et photographies personnelles de la salle à l'extrémité est du petit axe.

Le cas de Puteoli est aussi caractéristique. Il n'y a pas de *carceres* dans cet édifice qui a, dès le début, reçu de grands sous-sols avec des systèmes complexes de machinerie pour faire monter éléments de décors, animaux et combattants par des trappes ménagées dans le sol de l'arène. L'attention portée à la seule salle donnant sur l'aire du spectacle est donc importante. Elle se situe sous la loge d'honneur, à l'extrémité sud-ouest du petit axe<sup>41</sup>. Elle vient perturber l'état flavien de l'amphithéâtre en coupant le couloir annulaire du podium, sans doute au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Construite en trois parties se rétrécissant de 5,77 mètres à 2,86 mètres de large, sur 8,40 mètres de profondeur, elle se termine par une abside anciennement plaquée de marbre. Le sol est recouvert de fines tesselles blanches. Elle s'ouvre sur l'arène par une porte de 2,25 mètres de large et donne sur l'ambulacre principal par deux portes : une immédiatement à droite en entrant par l'arène, l'autre au milieu à gauche. Là encore, seuls, l'emplacement, la présence d'une abside et la qualité du décor induisent la possible présence d'un lieu de culte, qui n'était pas prévu dans le plan originel.

---

<sup>41</sup> Actuelle Pouzzoles : Maiuri, 1955, p. 55. Dubois, 1907, p. 330-332 affirme avoir trouvé un fronton avec Jupiter et son aigle dans ce *sacellum*, aucune trace n'en a été conservée, y compris dans les carnets de fouille, voir Maiuri, 1955, p. 95, n. 44.

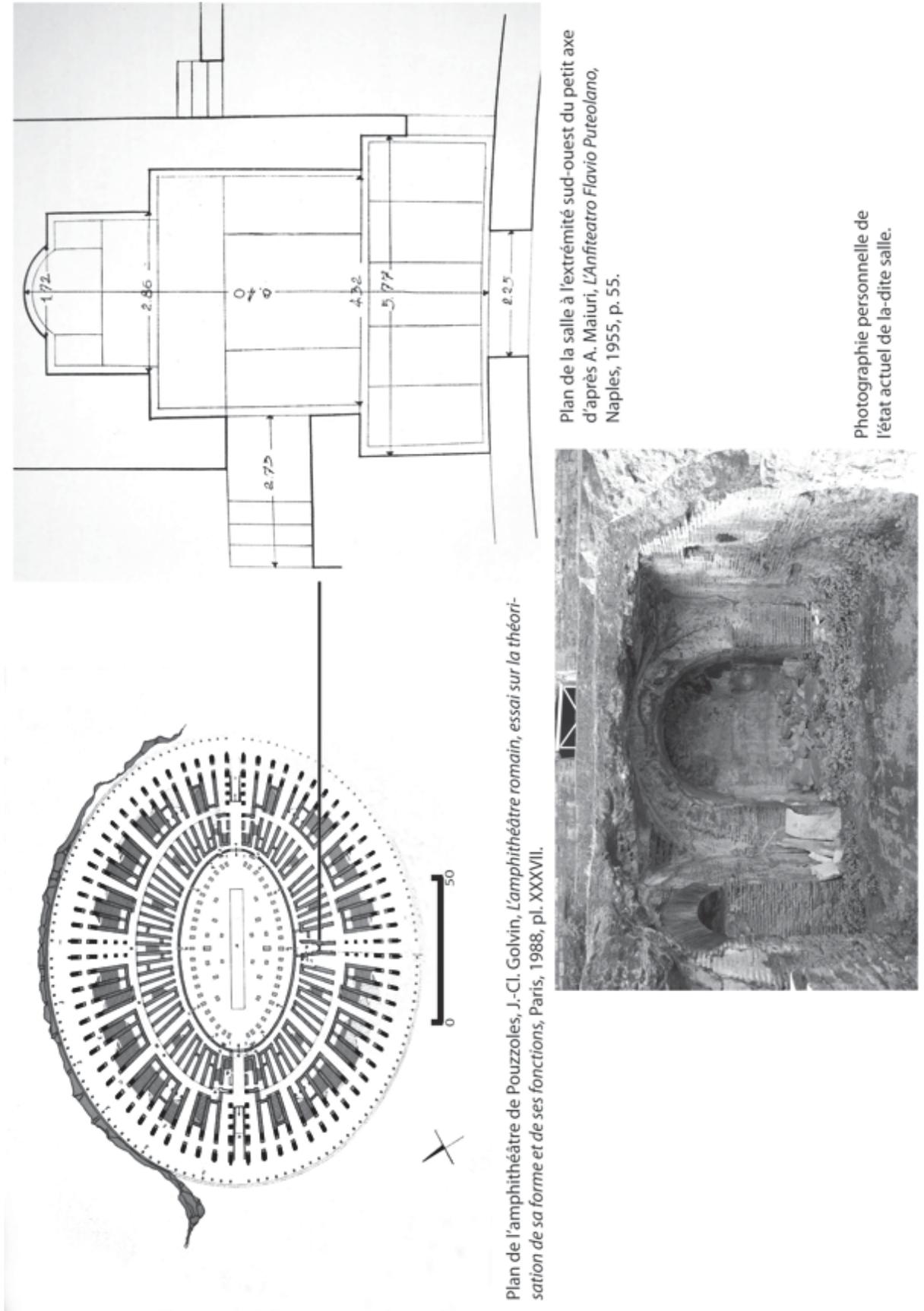


Figure 14. Plan de l'amphithéâtre de Pouzzoles et relevés d'après J.-Cl. Golvin et A. Maiuri et photographie de la pièce à l'extrémité sud-ouest du petit axe.

De tels aménagements se retrouvent à Lugdunum, Augusta Treverorum, Durnovaria, Isca Silurum, où une niche en cul de four orne la salle d'une extrémité du petit axe, Andesina, Tebessa ou Lambaesis. Dans tous ces cas et dans bien d'autres, aucun document ne vient confirmer ou infirmer l'identification de ces salles en tant que *sacella*. La position seule est insuffisante pour être catégorique. Pourtant, en ce qui concerne les pièces liées à l'arène et aux gradins, cet espace a une charge symbolique potentielle très forte. Il fait le lien entre deux mondes nettement séparés. Il ne serait pas étonnant de voir une sacralisation d'un tel endroit<sup>42</sup>.

L'extrémité du petit axe n'est pas la seule à recevoir un lieu de culte et plusieurs exemples dévoilent la multitude des espaces pouvant en abriter. Le cas d'Emerita Augusta a déjà été abordé. À Puteoli, en plus de la grande salle voutée du petit axe, six pièces, situées dans le premier ambulacre circulaire, de part et d'autre de l'entrée sud-ouest du petit axe, sont peut-être des chapelles<sup>43</sup>. Ces salles, richement ornées de stucs, de revêtements de marbres et de dallages de grande qualité, dépendent de collèges, ainsi que le révèlent plusieurs inscriptions qui y ont été découvertes. Un certain Gaius Stonicius Trophimianus annonce avoir fait le pavement de marbre de la première, à droite de l'entrée, dans un document dédié à Antonin et Faustine<sup>44</sup>. Il ne précise pas à quel titre il s'est livré à cette évergésie et quel rapport il entretient avec cet espace à part de l'édifice. Un texte, dans la dixième arcade à droite de la porte sud-ouest, mentionne explicitement le *collegium* des *Scabillarii*, un important collège de musiciens de Puteoli à qui une *schola* est réservée dans l'amphithéâtre, tandis qu'un autre, trouvé en 1926 près de l'entrée est, porte le nom des *Navicularii*, un groupe d'armateurs ou de commerçants de ce grand port méditerranéen<sup>45</sup>. Une inscription monumentale sans contexte clair, précise enfin l'existence d'une *schola*, dévolue aux *Org[izophantorum]*<sup>46</sup>. Ce *collegium* est connu dans la ville par une source épigraphique informant que les membres de celui-ci sont des prêtres de Liber Pater<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Sur l'usage qui peut être fait de cette pièce, voir point suivant.

<sup>43</sup> Maiuri, 1955, p. 42-54.

<sup>44</sup> *AE*, 1956, 136.

<sup>45</sup> *CIL*, II 1643, pour les *Scabillarii* qui sont un collège connu par deux autres textes à Pouzzoles : *CIL*, X 1642 et 1647. Le *Scabellum* servait à battre la mesure, surtout pour les aulètes et *tibicines*, en particulier lors des pantomimes et des danses, voir Bélis, 1988, p. 337-338. Son usage est inconnu dans l'arène, mais l'appellation *scabillarii* ne veut pas dire que ces musiciens ne jouent que de cet instrument. Si le *scabellum* sert à donner le rythme, il est alors représentatif de l'ensemble des instrumentistes qui le suivent. Pour les naviculaires, voir *AE*, 1928, 120.

<sup>46</sup> *AE*, 1956, 138.

<sup>47</sup> *CIL*, X 1533.

À partir de cette source épigraphique, et de deux autels trouvés devant un podium dans la salle de l'arcade quarante-neuf, Amadeo Maiuri propose de voir dans les *scholae* un équivalent des *sacella*<sup>48</sup>. Ce point paraît parfaitement discutable. D'une part, on peut tout aussi bien identifier les supposés autels à des bases de statue<sup>49</sup>. Ces blocs sont trop altérés pour pouvoir trancher. D'autre part, faire de *schola* un synonyme de *sacellum* paraît un peu rapide, d'autant que ce ne sont pas nécessairement des collèges religieux qui les occupent. Il est fort probable que ces pièces ont été, avant tout, des lieux de sociabilité réservés à certaines corporations, qui ont peut-être participé à la construction ou à des restaurations importantes de l'édifice. Qu'ils aient pris la forme d'un petit sanctuaire est possible, mais non prouvé.

Ces problèmes d'interprétation des données de terrain disent bien la difficulté à identifier de petits lieux de cultes dans un grand monument public. Ils peuvent se situer dans des espaces très divers en fonction de choix locaux, faits lors de la construction ou lors des réagencements de l'édifice. Dans de très nombreux cas, rien ne permet « de les distinguer des *carceres* ordinaires si l'on n'y avait découvert un autel encore en place<sup>50</sup>. » Même pour les salles au centre du petit axe du podium, ouvertes sur l'arène et reliées par un escalier à la loge, un doute persiste en l'absence de niche ou de document venant attester l'occupation par le dieu.

## B. Quels cultes pour quelles divinités dans les *sacella* ?

Quels dieux sont concernés par ces lieux de culte, et comment sont-ils honorés ? Jean-Claude Golvin suppose un lien systématique, au moins à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., entre ces pièces et le culte de Némésis<sup>51</sup>. Cette réflexion se fonde sur un postulat : ces espaces seraient réservés aux seules cérémonies propitiatoires des gladiateurs ou des chasseurs avant leur entrée dans l'arène<sup>52</sup>. Cette idée est, à première vue, renforcée par l'exemple de Virunum, mais pouvons-nous réellement l'étendre à tous les édifices, dans toutes les régions ? Qu'en est-il des périodes antérieures ?

Dans le *sacellum* de l'édifice de la capitale claudienne de Norique, deux bas-reliefs apportent un éclairage sur cette question. Sur le premier figure, à gauche, Némésis. La

---

<sup>48</sup> Maiuri, 1955, p. 43 et 50-52.

<sup>49</sup> Golvin, 1988, p. 181, n. 218.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>52</sup> Maiuri, 1955, p. 54 et 56, cite par exemple Dyggve, 1958, I, p. 153.

déesse porte un diadème et un croissant lunaire, ainsi qu'une courte tunique<sup>53</sup>. Elle tient un fouet dans la main droite. Au centre de la scène un autel est surmonté d'une flamme. Un personnage masculin imberbe porte une courte tunique, probablement un manteau militaire<sup>54</sup>. Il tend la main droite au-dessus de l'autel. Le deuxième représente Némésis ailée, à gauche, elle porte le diadème et est vêtue d'une tunique courte et d'un manteau<sup>55</sup>. Elle tient un fouet dans la main droite et un bouclier rectangulaire sur le bras gauche. Au centre du panneau se trouve un autel surmonté de flammes. À droite, un personnage masculin vêtu d'une courte tunique tient un fouet de sa main gauche et tend l'autre main au-dessus de l'autel, un ours à ses pieds. Ce sont là une Némésis-Luna et une Némésis-Victoire<sup>56</sup>, adorées par un soldat et un *venator*.

La déesse Némésis est encore présente dans les inscriptions répertoriées sur les autels votifs de Virunum. Némésis Augusta est invoquée pour le salut d'Aelius Donatus, qui fait l'offrande, et son compagnon Octavius, sans que la qualité de ces dédicants soit précisée ; les *venatores* Martialis et Marcus consacrent chacun, eux aussi, un autel à la divinité<sup>57</sup>. Un soldat fait ensuite une dévotion aux *matres Campestris*, nom de déesse d'origine celte, sans doute une référence aux protectrices de la légion, qui semblent ici être liées à Némésis dont elles pourraient partager certaines prérogatives<sup>58</sup>. Assimilée à Luna et à Victoire dans les sculptures, Némésis entretient aussi des liens avec une Fortune Protectrice<sup>59</sup>, sur un texte fragmentaire, et une Regina Augusta<sup>60</sup>, sur l'inscription de Cassius Sextus. De plus, la déesse est peut-être associée à la survie de l'empire, ou du moins à la bonne santé de ses dirigeants sur deux autres textes déjà cités.

La présence d'un citoyen, Aelius Donatus, et d'un soldat, chevalier de la première aile des Thraces de la légion, aux côtés de deux *venatores*, ainsi que celle du personnage sur le relief de Némésis-Luna, indique, en revanche, que ce ne sont pas exclusivement les acteurs des jeux qui se livrent à des dévotions dans le *sacellum*. Il n'est donc pas possible d'y voir un espace exclusivement lié aux actions de grâce de combattants avant d'entrer dans l'arène. Cela suppose aussi que le citoyen et le soldat ont eu accès à cette salle à un

<sup>53</sup> Corpus n° 190.

<sup>54</sup> Legrottaglie, 2008, p. 278-279 et pl. XXXVII, voir Jernej et Gugl, 2004, p. 324, qui ne parlent pas directement d'un soldat.

<sup>55</sup> Corpus n° 191.

<sup>56</sup> Sur les divinités en relation avec Némésis, voir *infra*, p. 376 et suiv.

<sup>57</sup> Corpus n° 194, n° 195, n° 196.

<sup>58</sup> Corpus n° 199, sur la *matres campestris*, voir Irby-Massie, 1996, p. 293-300, et Jernej et Gugl, 2004, p. 307-308. Les deux sont associées à l'époque de Trajan dans *CIL*, VI, 533, voir Hornum, 1993, n° 151.

<sup>59</sup> Corpus n° 197.

<sup>60</sup> Corpus n° 198.

moment ou à un autre. Il paraît peu vraisemblable que ce soit pendant des *munera*. L'amphithéâtre devait être ouvert à d'autres moments, en particulier pour laisser libre l'accès au lieu sacré.

Par ailleurs, quand le *sacellum* fait le lien entre l'arène et la loge par un escalier, à quel moment un culte pouvait-il se dérouler et quels dévots sont alors identifiés ? Paolo Colagrossi a voulu y voir une connexion avec la *probatio armorum* ; la loge et l'arène communiqueraient pour que l'éditeur puisse procéder à la vérification de la conformité des armes<sup>61</sup>. Cette hypothèse n'explique pas la présence, précisément à cet endroit, des chapelles. L'éditeur n'aurait pas eu nécessairement besoin de passer par un lieu de culte pour aller vérifier les armes, à supposer que ce fût bien son rôle. De plus, si la vérification des armes a lieu immédiatement après la *pompa*, l'évergète est déjà dans l'arène, puisqu'il a participé à cette procession. Pour autant, l'idée du caractère pratique d'une relation entre ces deux espaces n'est pas à rejeter. La gemme de Berlin ou la mosaïque de Magerius mettent en avant le besoin de communication, par l'intermédiaire du *praeco*, entre l'éditeur et les spectateurs<sup>62</sup>. Le héraut, qui doit être visible et audible, peut se faire entendre dans l'arène, et il doit monter jusqu'à la loge pour recevoir ses instructions.

Toutefois, il existe une autre possibilité. Les hauts personnages participant à la *pompa* inaugurale pourraient, grâce à cet escalier, rejoindre facilement leur loge<sup>63</sup>. Une question qui est peu posée concerne en effet la procession : où les statues des dieux sont-elles entreposées à la fin de celle-ci ? Que les porteurs de *fercula* les rapportent dans leur temple paraît peu probable, si des dieux sont conduits dans le monument, c'est bien pour participer, d'une manière ou d'une autre, aux jeux. Il est bien plus vraisemblable qu'ils restent dans l'édifice pendant tout le spectacle, voire pendant toute la durée des jeux qui peuvent s'étendre sur plusieurs jours. Les inscriptions de Pompéi parlent effectivement d'une *pompa* au singulier, et non de *pompa*e qui ouvriraient chaque journée<sup>64</sup>. Or, les seuls endroits aptes à recevoir une divinité sont les *sacella*. Les *imagines* des dieux ont pu alors trouver refuge dans les chapelles pendant les jeux. Le fait qu'aucune statue de culte n'ait été découverte dans ces salles situées sous les loges pourrait ainsi s'expliquer. Le lieu de culte ne serait pas dédié à une divinité en particulier, mais serait destiné à recevoir la ou les statues du ou des dieux mis à l'honneur à chaque *munus*. Ces divinités ont d'ailleurs pu varier en fonction de la période de l'année où se tenaient les jeux et selon les croyances

<sup>61</sup> Colagrossi, 1913, p. 44.

<sup>62</sup> Corpus n° 187 et n° 325.

<sup>63</sup> Golvin, 1988, p. 362.

<sup>64</sup> Corpus n° 86 et *supra*, p. 183 et suiv.

locales. Cela n'empêche pas les fidèles de faire des offrandes dans cet espace propice à la communication avec de nombreuses divinités. La spécialisation de *sacella* dans le culte de Némésis à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ne peut donc en aucun cas être généralisée à l'ensemble de l'empire. La déesse n'est pas mise en cause par Tertullien. Cela nous offre un bon exemple des limites du culte de Némésis, vraisemblablement inconnu dans les jeux de l'Afrique Proconsulaire à l'articulation du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Cette hypothèse permet de distinguer deux grands types de petits sanctuaires, ceux qui donnent sur l'arène et qui reçoivent des dieux de passage et des dévotions, essentiellement lors de spectacles, et les autres qui, comme à Italica ou Tarraco, sont des sanctuaires d'une divinité particulière, de façon pérenne. Le cas d'Italica est de ce point de vue assez clair<sup>65</sup>. L'amphithéâtre, dans l'état actuel de son plan, date très probablement de la période antonine, entre les principats d'Hadrien et de Marc-Aurèle<sup>66</sup>. Plusieurs pièces destinées au culte y ont été repérées après son dégagement au début du XX<sup>e</sup> s.

---

<sup>65</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 183 pour le plan général avec l'emplacement des différents lieux de culte.

<sup>66</sup> Cette idée est défendue par Golvin, 1988, p. 200, suivit par Corzo Sánchez, 1994, p. 187, et, dans le même volume, par Roldán Gomez, 1994, p. 213 et enfin par Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 62-64. Il semble désormais y avoir consensus sur cette question. Toutefois, le fouilleur, D. De los Rios pensait qu'un premier état flavien avait existé, voir De los Rios, 1862, p. 63.

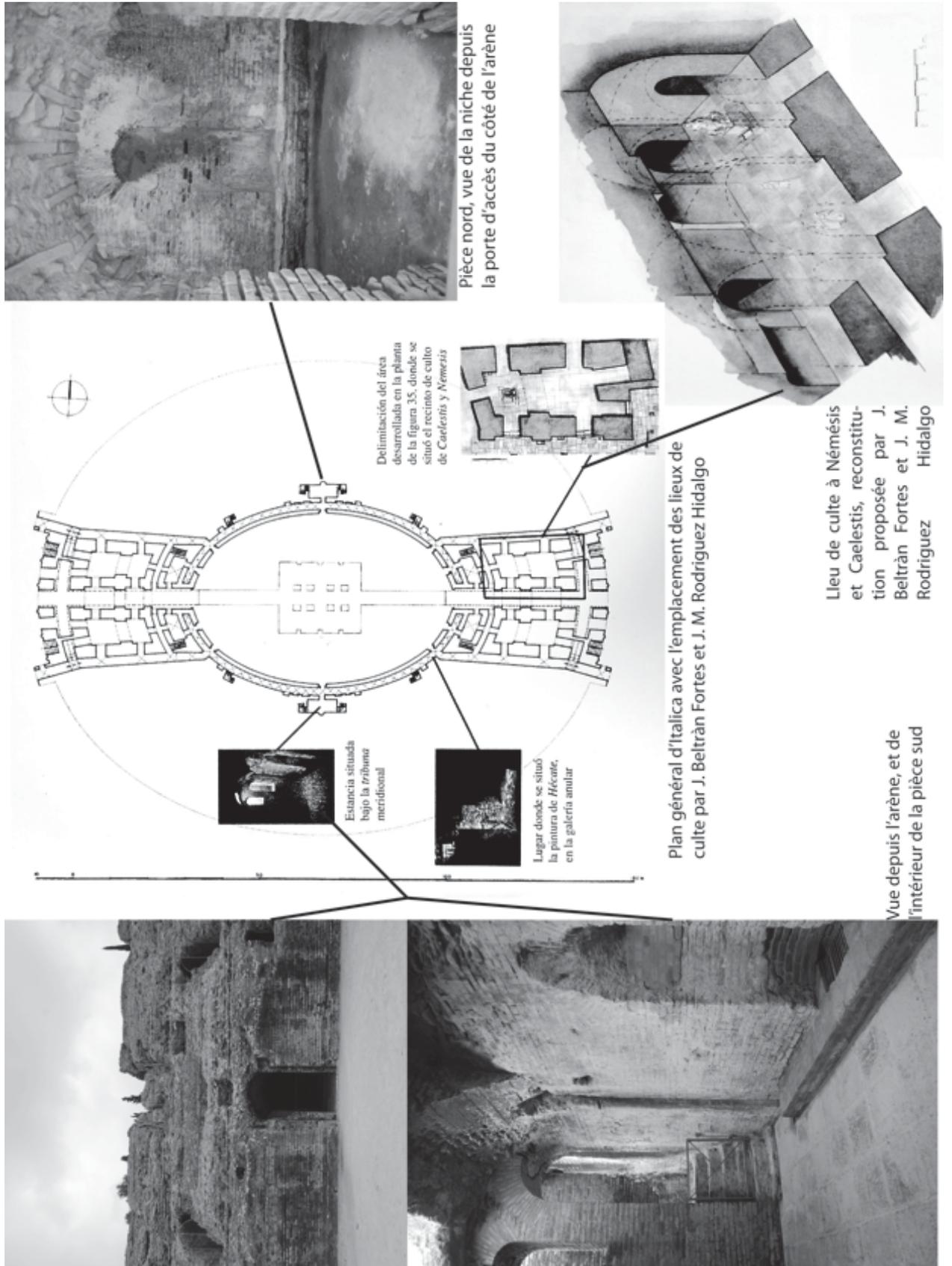


Figure 15. Les lieux de culte dans l'amphithéâtre d'Italica d'après J. Beltrán Fortes et J. M. Rodríguez Hidalgo et des photographies personnelles.

Dans ce grand édifice, un espace de culte a été identifié, quatre autres peuvent être supposés. Le premier se situe à gauche de la galerie principale d'accès, à l'est, qui ouvre sur la façade du côté de la ville<sup>67</sup>. Cette pièce mesure environ 10 x 5 mètres. Proche de son extrémité ouest, un espace a été aménagé dans le dallage pour recevoir une base de statue, certainement tournée vers l'est, ce qui mettrait à ses pieds une des plaques votives trouvée *in situ*<sup>68</sup>. Il semblerait que l'organisation originelle du dallage ait été perturbée par l'implantation de cette statue, ce qui induirait un premier état de la salle sans destination culturelle, ou du moins sans statue de culte avec une base monumentale. Ces observations faites sur place doivent être prises avec précaution en l'absence de données précises transmises par le fouilleur. Trois plaques votives ont été découvertes, incluses dans le dallage de la galerie principale, le long du mur de ce *sacellum*<sup>69</sup>. Trois autres pièces identiques existent : une à l'est et deux à l'ouest. Dans aucune d'entre elles des éléments de statue ou d'ex-voto n'ont été mis au jour.

Une tête de statue a également été découverte en octobre 1914 lors des fouilles menées sous une arche, vraisemblablement à l'entrée ouest de l'édifice, et, quelques jours plus tard, la partie inférieure d'une statue de style égyptisant, à genoux, de face<sup>70</sup>. Elle soulève deux questions. D'une part, si l'indication du fouilleur, Juan Gestoso, portée dans le carnet de fouilles est juste et qu'il s'agit de l'entrée ouest de l'édifice, la statue n'a pas été découverte dans le sanctuaire de Némésis-Caelestis qui se trouve dans l'entrée orientale. Deuxièmement, elle a dû être inventée dans des couches de démolition. En effet, même si ce n'est pas précisé par le fouilleur, il dit en revanche que leur travail consistait à dégager les souterrains et l'entrée ouest. La statue a donc été découverte en fragments éclatés, retrouvés assez éloignés l'un de l'autre pour que plusieurs jours s'écoulent entre les deux découvertes, en plein milieu de l'arcade et dans le commencement des travaux, toujours d'après la relation de la fouille. Cette statue est donc plus que probablement un rebut rejeté tardivement dans cette zone de l'édifice. Il s'agit donc d'un contexte archéologique d'abandon et le dépôt doit sans doute dater de la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voire plus tard encore.

---

<sup>67</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 71-76 pour le *sacellum* et p. 77-78 pour les ex-voto déposés autour de ce lieu.

<sup>68</sup> Corpus n° 274.

<sup>69</sup> Corpus n° 270, 271, 279.

<sup>70</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 159-161 cite le carnet de fouille que nous n'avons pu examiner par nous même, il pense plutôt qu'il s'agit de l'entrée orientale, il paraît pourtant étonnant que le fouilleur se soit trompé de point cardinal.

Ainsi, en l'état des données, il n'est pas possible de relier cette statue à la phase d'utilisation de l'amphithéâtre en tant que monument de spectacle. Elle a tout aussi bien pu être rejetée là alors qu'elle était implantée dans un tout autre contexte, aux environs du monument de spectacle. De plus, cette statue égyptienne est fragmentaire et son iconographie mal identifiée. Elle renvoie peut-être au culte isiaque, mais il faut être prudent et ne pas relier automatiquement celui-ci aux jeux de l'amphithéâtre. D'autant plus que ce serait un cas très exceptionnel, seul un protomé à l'effigie d'Isis est connu dans les arcades extérieures de l'amphithéâtre de Capua<sup>71</sup>. Or nous avons vu qu'un large panthéon de plus de quarante dieux y est représenté - sans doute la majeure partie des dieux adorés là-bas à l'époque antonine. Si l'on met de côté ces réticences et que l'on interprète cette statue comme un ex-voto, ou un don, à une divinité autre que Némésis-Caelestis, dans l'amphithéâtre ; alors il faut l'analyser avant tout dans le contexte local, propre à la région et à Italica. Les lieux de spectacle de cette cité, que ce soient l'amphithéâtre ou le théâtre, semblent propices à la communication avec ces déesses, Isis et Némésis, toutes deux liées à la figure de la Bonne Fortune, et dont le culte s'étend au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>72</sup>.

Un autre espace de cet édifice inclut de probables lieux de culte. Les deux pièces situées sous les loges aux extrémités du petit axe, et communiquant avec ces dernières, comportent une niche et ouvrent sur l'arène, à travers le couloir de circulation sous le podium. Ces dernières se situent donc en parfaite position pour correspondre au *sacellum* type, tel qu'il est défini par Jean-Claude Golvin. Il n'est pas possible d'en apporter une preuve formelle. De la confrontation avec le *sacellum* de Némésis-Caelestis, deux interrogations primordiales émergent. D'une part, si la grande salle occupée par la statue de culte et les ex-voto n'était qu'un espace de sociabilité dans un premier temps d'occupation de l'édifice, alors les principaux espaces du culte étaient sans doute les deux chapelles axiales. La déesse n'y était pas forcément adorée et si elle l'a été, ces salles ont vite été jugées insatisfaisantes par les *Italicienses* qui ont alors sacralisé une pièce de l'entrée principale, plus accessible au public. L'autre possibilité est que le culte de la déesse vienne de l'extérieur de l'édifice, à une période plus tardive, les fidèles ayant trouvé l'amphithéâtre approprié à un culte déjà implanté dans la ville<sup>73</sup>.

Enfin, dans le couloir de circulation du podium, réservé aux employés et aux acteurs des jeux, une fresque représentant Hécate Triformis a été signalée au XIX<sup>e</sup> s. ap. J.-

---

<sup>71</sup> Corpus n° 30.

<sup>72</sup> Sur la chronologie du culte : Alvar et Muñiz, 2004, p. 78 ; sur la relation entre Fortune, Némésis et Isis, voir Malaise, 2005, p. 122, et les développements proposés *infra*, p. 376 et suiv.

<sup>73</sup> Voir l'analyse des ex-voto dans le point suivant.

C.<sup>74</sup> Ce document, de par son emplacement, est à rapprocher du relief de Diane de l'amphithéâtre d'Arelate et du *sacellum* de Tarraco<sup>75</sup>. Elle relève des pratiques de ces seuls personnages.

Ces salles, où qu'elles soient placées, ne sont que partiellement connues. La documentation archéologique est trop fragmentaire pour évaluer le nombre d'édifices qui en sont dotés et les cultes qui y avaient lieu. Néanmoins, leur emplacement au cœur de l'amphithéâtre, en général sous la loge d'honneur, et les niches qui s'y trouvent autorisent à émettre plusieurs hypothèses. Concernant le premier type de chapelles, il a pu permettre d'entreposer les *imagines* des divinités tutélaires des jeux, transportées en procession jusqu'à l'amphithéâtre. De même, les gladiateurs ont pu y faire leurs dévotions avant d'entamer le combat, même si d'autres espaces ont dû être privilégiés dans les zones réservées aux acteurs des jeux. Enfin, les notables et les prêtres qui participent à la *pompa* ont pu éventuellement s'y purifier du passage dans l'arène, avant de rejoindre leurs sièges par l'escalier qui relie généralement le *sacellum* à la loge. En ce qui concerne la deuxième catégorie de chapelles, son emplacement dans une zone de circulation laisse penser que les rites y étaient sensiblement différents, ouverts au reste de la communauté, et organisés par des *collegia*.

---

<sup>74</sup> Corpus n° 282. Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 79-80.

<sup>75</sup> Corpus n° 251 et n° 292.

## II. Les indices de pratiques religieuses

L'étude des inscriptions votives et de leurs contextes peut préciser ces hypothèses, notamment à travers l'exemple bien documenté d'amphithéâtres tel celui d'Italica. Les actes de cultes réalisés dans ces monuments ont laissé des traces sous la forme d'offrandes d'autels votifs et d'inscriptions votives. Quelles sont les qualités des dédicants ? Pourquoi pratiquent-ils cet acte religieux ? Pour quelle raison ces rites se déroulent-ils dans ce type d'édifice de spectacle ?

### A. Les dédicants des vœux de l'amphithéâtre

#### 1. Les ex-voto

Un aperçu des problématiques apportées par le rang social des dédicants a déjà été mis en avant à travers l'exemple de Virunum. Plusieurs questions émergent : les fidèles sont-ils des acteurs des jeux, de simples citoyens ou des notables ? Les différents espaces du culte, précédemment identifiés, reçoivent-ils des offrandes de personnages particuliers ? L'exemple de la ville de Norique, voisine d'un camp militaire, a révélé la présence de nombreux dédicants dans un seul et même lieu, au milieu du petit axe de l'arène ovale. Citoyens, soldats, chasseurs et peut-être même généreux évergètes y souhaitent la bonne santé des princes. Ce cas particulier doit maintenant être comparé aux autres sources du corpus.

L'amphithéâtre d'Italica offre un ensemble important et cohérent de textes épigraphiques dédiés à une divinité protéiforme : Némésis et Caelestis<sup>76</sup>. Du point de vue de la qualité des dédicants, cette association soulève une première interrogation. En effet, selon la plupart des chercheurs contemporains, les dévots de Némésis seraient essentiellement des gladiateurs et des gens de basse extraction<sup>77</sup>, tandis que les fidèles de

---

<sup>76</sup> Sur cette cohérence un désaccord existe entre Garcia y Bellido, 1967, qui distribue ces documents dans différents chapitres : Némésis p. 82-95, Caelestis p. 140-151 et Mithra p. 21-41, et les commentateurs plus récents Canto, 1984, 55, p. 183 ou Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 121-128. Ces deux derniers soulignent tout de même les difficultés d'interprétation dues au caractère fragmentaire de certaines et à l'incertitude qui plane sur plusieurs contextes de découverte, p. 117-118. Sur la personnalité divine de Némésis et de Caelestis et leur association, voir *infra*, p. 376 et suiv.

<sup>77</sup> Idée avancée par Garcia y Bellido, 1967, p. 82 et contredite par Canto, 1984, p. 189, avec bibliographie antérieure. Plus récemment l'idée est reprise par Hornum, 1993, p.72-74 et Fortea Lopez, 1994, p.188-197. En dernier lieu voir Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 129-130.

Caelestis seraient, en revanche, tous issus des hautes sphères de la société, au moins pour ce qui concerne l'Hispanie<sup>78</sup>. Pourtant, plusieurs indices tendent à montrer que les deux déesses ne forment bien qu'une seule et même entité à Italica<sup>79</sup>. L'unité de lieu est d'abord fondamentale : il y a un seul *sacellum* à l'intérieur et le long duquel les ex-voto sont placés. D'autant plus qu'un seul logement pour base de statue a été trouvé. Il y avait donc soit une divinité privilégiée par le culte, soit une seule divinité. Il paraît peu probable que les deux déesses aient été adorées séparément. De plus, l'association entre elles est confirmée par l'inscription peinte de l'entrée nord de l'amphithéâtre d'Emerita Augusta qui porte le texte « À la déesse invincible Caelestis Némésis, Marcus Aurelius Felicio, fils de Roma, a accompli son vœu de bon gré, il a accompli son vœu sacré<sup>80</sup>. » Caelestis étant par ailleurs assimilée à Tanit, à Junon et même à Diane en Bétique<sup>81</sup>, le rapprochement avec Némésis, qui décide du *fatum*, crée une déité multiple avec un champ d'action élargi<sup>82</sup>.

C'est à cette divinité protéiforme que les habitants des provinces ibériques font leurs dévotions, au moins dans la région autour d'Emerita Augusta et d'Italica à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>83</sup>. Trois types d'ex-voto ont été recensés. Une petite *tabula ansata* de bronze de 4,5 x 9,2 centimètres, appelée à tort *tabella defixionis* par plusieurs chercheurs<sup>84</sup>, conserve la trace d'un vœu fait par une certaine Vicina ou Viciria à Némésis Augusta. Son statut social n'est pas précisé<sup>85</sup>. La provenance de cet élément n'est pas connue avec certitude. Elle ne faisait peut-être pas partie du groupe de documents votifs de l'amphithéâtre. Pourtant le culte de Némésis n'est pas attesté ailleurs à Italica à ce jour. Un anneau permet de fixer l'inscription au mur avec un clou. Par ailleurs, une riche inscription

<sup>78</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 141.

<sup>79</sup> Canto, 1984, p. 186-187.

<sup>80</sup> Corpus n° 285, 'Deae' 'i'nvictae / Caelesti Nemesi's' / M(arcus) Aurelius f'eli'(c)io / (domo) Roma v(otum) s(olvit) A(nimo) L(ibens) / sacra v(ota) s(olvit). Garcia y Bellido, 1967, p. 91 propose d'y voir plutôt une affirmation du caractère céleste de Némésis, *caelestis* serait alors un synonyme d'*ourania*. La correspondance entre les exemples d'Emerita Augusta et d'Italica font dire à A. M. Canto qu'il s'agit bien d'un syncrétisme, les deux personnalités divines n'en formant plus qu'une dans ces deux contextes.

<sup>81</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 140 et 147. L'assimilation à Tanit est ancienne, cette Tanit-Caelestis est ensuite assimilée à Junon à la période romaine. Caelestis revêt un caractère lunaire qui la rapproche de Diane. L'auteur voit une marque de ce syncrétisme dans la stèle de Tajo Montero. Caelestis est même associée à Vénus.

<sup>82</sup> Sur la question des champs d'intervention, voir en particulier *infra*, p. 368 et suiv.

<sup>83</sup> À Tarraco le *sacellum* est dédié à Némésis, les deux inscriptions et la fresque ne mettent pas en valeur une telle association.

<sup>84</sup> Dont Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 110, avec bibliographie complémentaire. Corpus n° 280.

<sup>85</sup> Canto, 1984, p. 189, constate que c'est bien le seul document où un doute persiste à ses yeux. Pourtant le fait que cette femme soit une esclave est assuré pour Garcia y Bellido, 1967, p. 89, aucun signe ne permet de l'affirmer avec certitude.

de marbre, aujourd'hui perdue, a été commandée par une dénommée Ulpia et offerte à Némésis<sup>86</sup>. Ce texte est extrêmement fragmentaire et ne donne que peu d'indications. Sa lecture est incertaine car la pierre est aujourd'hui introuvable. De plus la provenance n'est pas assurée.

Le corpus des plaques votives à *vestigia* est plus important et cohérent. Dix de ces plaques ornées de plantes de pieds portent une inscription, quatre ne sont que des fragments et l'une est anépigraphie. La première provient, de façon certaine, du dallage du *sacellum* de la grande galerie est<sup>87</sup>. Elle mesure 30,5 x 56 centimètres pour 3 centimètres d'épaisseur et a été découverte au pied du socle du piédestal de la statue, le texte lui tournant le dos. La paire de pieds de gauche est dirigée vers les lecteurs. Elle est chaussée, deux brides se croisant sur le pied. Alicia M. Canto interprète ces chaussures comme des *baxae*, sandales de luxe importées d'Égypte et répertoriées sur certaines statues divines<sup>88</sup>. Elle en déduit que le dédicant devait être un homme riche, portant, ou ayant offert ces sandales à la divinité. L'auteur ne situe pourtant pas avec précision l'emplacement originel de cette source. Or, sa place aux pieds de la statue de culte suggère que la déesse, Caelestis Pieuse Auguste, les pieds chaussés tournés vers les dévots, reçoit l'humble offrande du fidèle, Caius Sentius (ou Servilius) Africanus, nu pieds, orienté vers la déesse<sup>89</sup>. L'interprétation du gentilice en Sentius découle d'une autre inscription d'Italica portant le nom de Marcus Sentius Mauritanus<sup>90</sup>. Les deux *cognomina* ont été interprétés comme des signes de la présence affichée d'Africains, peut-être même de Carthago. On pourrait alors en déduire l'existence de pèlerinages et d'ex-voto *itus et reditus*<sup>91</sup>. Toutefois, l'usage de ce *nomen* peu répandu en Afrique ferait plutôt référence à un habitant d'Italica, peut-être avec de lointaines origines africaines, ou un personnage ayant quelque commerce avec l'autre rive de la Méditerranée. De plus, les *cognomina* n'impliquent pas une origine ethnique, de moins en moins au fil du temps<sup>92</sup>. La famille Sentia semble attachée, pour une raison ou

---

<sup>86</sup> Corpus n° 281.

<sup>87</sup> Corpus n° 270.

<sup>88</sup> Canto, 1984, p. 192, n. 43 et 44. La question du sens de l'offrande de plantes de pieds est abordée en détail ci-dessous, p. 272 et suiv.

<sup>89</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 87, avec bibliographie complémentaire dans les pages suivantes.

<sup>90</sup> *CILA*, 3, n° 342. Voir Caballos Ruffino, 1994, p. 119 et Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 144, n. 332. Le personnage s'appelle Marcus Sentius Mauritanus - encore un nom africain -, mais est bien un local, édile, *duumvir*, augure de la Colonie d'Italica, il offre une statue d'Apollon Auguste dans le *Traianeum*.

<sup>91</sup> Bomgardner, 2000, p. 99, n. 69. Pour une synthèse sur cette question voit Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 143.

<sup>92</sup> Kajanto, 1982, p. 49.

une autre, à l'Afrique, comme d'autres habitants d'Italica<sup>93</sup>. Il doit être un personnage fort important de la ville pour recevoir le privilège de placer son ex-voto aux pieds même de la statue de culte.

Dans un autre cas<sup>94</sup> dont le contexte de découverte n'est pas assuré, Gaius Flavius Firmus fait un vœu pour le salut de Flavius Successus ; là encore les deux pieds sont chaussés. Cette fois-ci pourtant ils font face au texte, peut-être pour permettre à la divinité de lire, comme nous le verrons par la suite. Dans tous les cas, il s'agit bien de citoyens qui font le vœu.

Un autre document, dont l'appartenance à l'amphithéâtre n'est pas absolument certaine, concerne une personne exerçant des responsabilités dans la ville<sup>95</sup>. Publius B(aedius ou -aebius -albus ?) Fortunatus réalise son vœu à Domina Regina. Sans doute faut-il voir dans cette déesse Némésis-Caelestis dans son rôle de souveraine organisatrice du cosmos, assimilée à Junon. Le dédicant est prêtre de la colonie (*sacerdos Coloniae Aeliae Augustae Italicensium*). Ce n'est pourtant pas la plus riche des plaques, certaines sont plus finement ouvragées, dans un ensemble de documents d'une qualité générale plutôt médiocre. C'est à partir de son document, et en s'appuyant sur les obligations légales faites aux magistrats de donner des jeux dans la Loi d'Urso<sup>96</sup>, qu'Alicia M. Canto rattache cet ensemble de documents aux prêtres de la cité et aux *duumviri* et édiles, qui auraient fait leurs dévotions à leur entrée en charge, lors des jeux, pour s'attirer les bonnes grâces de la déesse<sup>97</sup>. Deux écueils viennent contredire cette théorie, ou du moins en atténuer la portée. Le premier est l'inscription pseudo-boustrophedon de Lykios Zozimos<sup>98</sup>. Un  $\pi$  soulève un problème majeur d'interprétation. Inscrit après le *nomen* du personnage et suivi de la mention *Italensioum*, il peut être compris de deux façons, sans qu'il soit possible de trancher. Soit il est un *p(ublicus)*, esclave de la cité d'Italica, soit il est un *p(atronus)* de cette même cité<sup>99</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, son titre ne correspond pas aux magistratures astreintes à l'obligation des jeux inscrite dans la loi et aucun autre texte ne parle de patron des habitants de cette ville. La deuxième incohérence

<sup>93</sup> *CILA*, 3, p. 64, au sujet d'une inscription du théâtre où intervient une Iunia Africana, Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 145.

<sup>94</sup> Corpus n° 277.

<sup>95</sup> Corpus n° 279.

<sup>96</sup> Corpus n° 283.

<sup>97</sup> Canto, 1984, p. 190. Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 141 font le point sur cette hypothèse qu'ils rejettent, voir pages suivantes.

<sup>98</sup> Corpus n° 271.

<sup>99</sup> La première idée est énoncée dans Fernández Chicarro et Fernán Gómez, 1980, p. 79., la seconde par Canto, 1984, p. 191-192. Voir Hornum, 1993, p. 275 avec bibliographie complémentaire.

vient de l'ensemble des textes. Si l'un d'entre eux mentionne un sacerdoce, pourquoi aucun autre document ne met ainsi en valeur le titre prestigieux ? Les autres ex-voto portent les *tria nomina*, parfois juste trois initiales, et deux ont laissé le prénom de côté. Il est tout de même plus simple de penser que les autres sont de simples citoyens, sans titres particuliers à mettre en avant. De plus, si certains ne font figurer que leur initiales, et d'autres offrent des plaques anépigraphes, cela pourrait alors être le signe, soit de la variété des rangs sociaux des dévots, soit d'une différence de fortune des fidèles ; l'un et l'autre ne s'excluant pas. La différence se situe peut-être aussi du côté de la nature religieuse des plaques. Dans cet espace de circulation, elles sont vues par la plupart des spectateurs des jeux, lorsqu'ils se rendent dans leurs gradins. Les ex-voto doivent donc avoir une valeur ostentatoire. Doit-on penser que le prêtre profite de sa dévotion pour afficher son nom et sa fonction dans un lieu public, tandis que les plaques anépigraphes relèvent de la pure piété ? Quelle que soit l'hypothèse retenue, il faut recourir à d'autres arguments pour saisir la qualité des dédicants.

L'onomastique ne nous est malheureusement pas d'un grand secours. À Italica, les Aurelii sont peu nombreux : il existe une Aurelia. En général, les membres de cette *gens* ne présentent que les *duo nomina*, ce qui est assez fréquent dans la péninsule jusqu'au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. chez les citoyens<sup>100</sup>. Les Servili sont peu représentés, aucun ne précise son statut social, excepté par l'usage des *tria nomina*. Aucun autre Baebius ou Balbus ou Caesius n'est connu. Un Flavius est un citoyen, mais sans autre détail<sup>101</sup>. Si on élargit cette réflexion à la Bétique, alors les occurrences sont plus nombreuses. Les Aurelii présentent souvent des *cognomina* grecs, Hermès ou Nympho par exemple<sup>102</sup>. D'autres empruntent un nom impérial du type Marcus Aurelius<sup>103</sup>. Ces choix indiquent qu'il s'agit plutôt d'affranchis, d'enfants d'affranchis et d'hommes qui ont changé de statut social sous les Antonins. Cela ne préjuge pas de leur fortune, mais globalement ils ne semblent pas faire partie des anciennes familles aristocratiques. Toutefois, un Lucius Aurelius Capratinus ou un Lucius Aurelius Lucanus portent des *tria nomina* et des *cognomina* à consonance latine<sup>104</sup>. Un centurion Servilus est connu à Arunda ; un autre, citoyen, offre une statue à un *duumvir*, flamine et pontife de la colonie *Cordubensis*<sup>105</sup>. Le second fait partie des élites de la cité. Les *nomen* Flavius et Baedius sont plus intéressants. Le premier est

<sup>100</sup> *CILA*, II-2, 424 et Alföldy, 1977, p. 294.

<sup>101</sup> *CIL*, II 6280.

<sup>102</sup> *CIL*, II 1216.

<sup>103</sup> *CIL*, II 1217 et II-7 422.

<sup>104</sup> *CIL*, II-5 733, II 2056 et II 2182.

<sup>105</sup> *CIL*, II 1346 et II 1347.

extrêmement répandu, surtout à partir de l'époque flavienne où il a été porté par de hauts magistrats<sup>106</sup>. En fin de compte, la seule *gens* bien connue de notre corpus est celle des Baedii, seule famille sénatoriale présente dans le *sacellum*, originaire de Sagonte<sup>107</sup>. Les *cognomina* n'apportent guère plus d'informations. Firmus, Romulus, Africanus sont classiques ; Fortunatus peut donner une indication chronologique, il se répand surtout après la fin du règne des Antonins<sup>108</sup>. Lucanus est un *cognomen* fréquent, un sénateur de Gades sous Vespasien le porte<sup>109</sup>. Il est donc possible que Lucanus Fedeles soit un affranchi ayant pris comme *nomen* le *cognomen* de son ancien maître.

Ces réflexions restent du domaine de la spéculation et ne permettent guère d'établir quelque certitude que ce soit. Excepté Zosimos, où le doute persiste, les dédicants sont tous des hommes libres. Un est un haut magistrat de la cité, peut-être apparenté à une famille sénatoriale. Les autres sont avant tout des citoyens, et peut-être un ou deux affranchis, qui ne s'identifient pas comme tel dans le texte des inscriptions. La diversité des rangs sociaux n'est donc pas assurée, même si un seul agit en tant qu' élu, les autres sont de simples particuliers. Certains n'avaient peut-être pas les moyens de payer un scribe, d'autres ne pouvaient inscrire que quelques lettres, les plus aisés pouvaient se permettre un texte plus développé. L'ensemble de la communauté a pu faire ce type d'offrande, sauf les plus pauvres.

Ces plantes de pieds en contexte amphithéâtral sont connues à Tarraco et Carthago. L'exemplaire de la capitale de Tarraconaise est fragmentaire et de lecture et d'interprétation fort délicate. Elle semble bien se terminer par une invocation à Némésis, mais rien n'est certain<sup>110</sup>. La deuxième est issue de quatre fragments trouvés dans l'amphithéâtre de Carthago. Les pierres sont perdues et seule est conservée la description du fouilleur à la fin du XIX<sup>e</sup> s.<sup>111</sup>. Elle ne garde aucune trace de la divinité en question. C'est un citoyen, inconnu par ailleurs, Titus Modius Felix, qui a donné un des documents.

Les dévots de Némésis ne sont donc pas essentiellement des combattants de l'arène. Dans le cas d'Italica, aucun ne semble l'être<sup>112</sup>. Hors de Virunum, tous les cas de gladiateurs ou de chasseurs faisant une dévotion à Némésis sont douteux. Malgré son

<sup>106</sup> *CIL*, II-5 897.

<sup>107</sup> *CIL*, II 3838 et II 3839. De rang équestre sous Néron, puis de rang sénatorial, voir Des Boscs-Plateaux, 2005, p. 482 et 529

<sup>108</sup> Alföldy, 1977, p. 294.

<sup>109</sup> *CIL*, XI 5210.

<sup>110</sup> Corpus n° 291.

<sup>111</sup> Corpus n° 303 et Delattre, 1896, p. 140 et 167-168.

<sup>112</sup> Hornum, 1993, p. 70 affirme que, sur quatre-vingt-dix documents épigraphiques liant Némésis et les jeux en général, seuls dix sont l'oeuvre de compétiteurs.

emplacement, dont la spécificité a été relevée, le *sacellum* de Tarraco contient des inscriptions problématiques. Si, comme le suggère sa position, ce lieu de culte est réservé au personnel de l'arène, comment se fait-il alors que ce soient un citoyen, Cornelius Senecianus, et une femme de famille citoyenne, Valeria Pompeia, qui fassent un vœu pour la bonne santé de Nummius Didymus<sup>113</sup> ? Soit cet homme est un gladiateur<sup>114</sup>, soit il n'est pas en connexion avec le monde de l'arène et le vœu n'est fait dans ce lieu que pour sa proximité avec la déesse<sup>115</sup>. L'interprétation des lettres *ESS*, qui apparaissent dans un fragment d'un autre document de Tarraco, en *essedarius*, proposée par Antonio Garcia y Bellido paraît discutable<sup>116</sup>. D'autant plus que la mention de l'*armatura* vient, le plus souvent, en premier terme dans les textes de gladiateurs. Il peut ne s'agir que d'une partie de nom<sup>117</sup>. Seul un homme de la Colonia Agrippinensis serait un gladiateur thrace, à moins que l'on interprète les lettres *TR*, visibles sur la pierre, en *tribunus*, le dédicant serait alors un soldat<sup>118</sup>. Le bas-relief de Flavia Solva, s'il appartenait bien au *sacellum* de l'amphithéâtre, serait une marque de plus du culte voué par les gladiateurs à Némésis dans les chapelles des lieux de spectacle<sup>119</sup>. Ce relief représente deux personnages dans une niche décorée de dauphins dans les angles supérieurs. À droite, figure une Némésis debout, ailée, vêtue d'un long manteau qui laisse à nu son épaule droite, à ses pieds un griffon. Elle tient une palme de la main gauche et une couronne, au-dessus de la tête de l'autre personnage, dans la main droite. Ce dernier est barbu, vêtu d'une courte tunique, armé d'un bouclier rectangulaire et d'un long glaive. Derrière lui, un trident et un casque sont posés sur un autel. Cela signifie soit que le personnage combattait sous plusieurs *armaturae*, soit qu'il a fait offrande des armes du vaincu à la déesse. Il tourne ses vœux vers Némésis-Victoire.

Comme à Italica, le reste de la documentation met en valeur des dédicants de tout rang social. À Lepcis Magna Marcus Iunius Crescens, augure et *duumvir munerarius* offre l'inscription<sup>120</sup>. L'homme, premier magistrat de sa cité a donc donné des jeux, mais il fait l'inscription pour un de ses compatriotes, Publius, et non en remerciement de la bonne tenue des *munera* qu'il a lui-même donnés. Marcus Aurelius Felicio est un citoyen et offre

<sup>113</sup> Corpus n° 290.

<sup>114</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 90.

<sup>115</sup> Alföldy, 1975, p. 25, y voit un vœu pour le salut d'un gouverneur.

<sup>116</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 89. Un avis contraire est posé par J Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 140.

<sup>117</sup> C'est ce que pense Alföldy, 1975, p. 26.

<sup>118</sup> Corpus n° 208. Galsterer, 1975, p. 16, discuté dans *EAOR*, V, 64.

<sup>119</sup> Corpus n° 188.

<sup>120</sup> Corpus n° 315.

une inscription peinte à la déesse à Mérida<sup>121</sup>. Ce sont encore des gens portant les *tria nomina*, parfois sans le prénom, que l'on retrouve à Pula, Deva ou encore Tarraco<sup>122</sup>. Enfin, le dédicant de Venafrum portant un *cognomen* grec est peut-être un affranchi<sup>123</sup>. L'identification est parfaitement incertaine, le personnage n'ayant pas précisé, par *L.* ou *Lib.* suivi du nom de son patron, ce statut.

C'est en revanche le cas pour Lucius Suetius Amphion, affranchi de Lucius, qui annonce avoir accompli son vœu à Fortune, dans la cité de Luna<sup>124</sup>. Némésis n'est, en effet, pas la seule divinité qui reçoit des remerciements dans l'arène. Fortune est aussi présente à Nemausus, sans que les noms du dédicants soient conservés<sup>125</sup>, ou encore à Virunum. Diane, parfois associée à Némésis<sup>126</sup>, est aussi présente indépendamment, à Libarna et à Alba Fucens où une femme, Naevia Fortunata, offre une base où sont présentes deux figures féminines<sup>127</sup>. Elles représentent une fidèle agenouillée, certainement la dédicante, devant une statue, plus grande que la femme, de la déesse Diane, posée sur une base. À ses pieds se distingue une patte d'animal, sans doute un chien. Sous la sculpture une inscription donne le nom de la dédicante qui fait partie de la famille des Naevius Cordus, famille qui est à l'origine de la construction de l'amphithéâtre d'Alba Fucens à l'époque de Claude<sup>128</sup>.

## 2. Les inscriptions pour le prince

Si des hommes et des femmes de tout rang et toute catégorie sociale font des ex-voto à Fortune, à Diane, à Némésis, Caelestis, Victoire ou d'autres, qu'en est-il de ceux qui se proposent de favoriser le salut des princes ?

Une seule source peut avoir été donnée par un gladiateur<sup>129</sup>. Axillius Avitus offre une dédicace en l'honneur de la maison divine et au *Genio arenariorum*, « génie des arènes », ou « génie de ceux des arènes. » Par ce geste, il associe la maison impériale et une divinité, auxquelles il rend hommage, et manifeste sa fidélité à ceux dont il est le protégé. Après la mention de son nom, il précise qu'il s'appelle aussi Sacruna. Cette

---

<sup>121</sup> Corpus n° 285.

<sup>122</sup> Corpus n° 174, n° 211, n° 291.

<sup>123</sup> Corpus n° 146. Hornum, 1993, p. 74.

<sup>124</sup> Corpus n° 163.

<sup>125</sup> Corpus n° 257.

<sup>126</sup> Corpus n° 208, n° 226.

<sup>127</sup> Corpus n° 169, n° 156 pour l'inscription de Naevia Fortunata.

<sup>128</sup> La dédicace de l'amphithéâtre par un membre de cette famille est connue par ailleurs, voir Golvin, 1988, 1988, p. 82-83 et Tosi, 2003, p. 262-263 et EAOR, III, 75.

<sup>129</sup> Corpus n° 232.

précision peut avoir deux sens : soit il est un affranchi, et son nom d'esclave était Sacruna, soit c'est un acteur de l'arène qui a pris un nom de scène comme cela arrive fréquemment<sup>130</sup>. D'autres textes débutent par la mention *pro salute*. Certains sont trop fragmentaires pour que l'on puisse identifier le donateur<sup>131</sup>. Une de ces inscriptions monumentales pour le salut des princes garde la trace du dédicant<sup>132</sup>. Il s'agit de la dédicace de l'amphithéâtre de Lugdunum par Caius Iulius Rufus. Il est citoyen santon, et revêt le sacerdoce du sanctuaire du confluent. Personnage connu par l'inscription de l'arc de Saintes<sup>133</sup>, son grand-père Agedomopas est le premier de la famille à porter les *tria nomina*. L'inscription de Saintes permet de dater le sacerdoce de Rufus de 19 ap. J.-C. On peut supposer que cette date est celle au moins du début de la construction de l'amphithéâtre, si ce n'est celle de son inauguration. Ce document devait se trouver dans l'édifice. Il paraît logique que ces textes monumentaux soient l'œuvre des élites les plus fortunées. Les deux textes de Virunum, bien que différents et beaucoup plus humbles dans leur format, sont aussi le fait de ces notables. L'un précise bien qu'il est *duumvir* quinquennal, la plus haute magistrature civile de cette cité.

## B. Quelles demandes sont faites aux dieux ?

### 1. Le cas des *vestigia*

L'offrande de plantes de pieds ne touche pas seulement Némésis dans la péninsule ibérique, mais aussi Isis qui reçoit de tels cadeaux à Baelo Claudia et à Italica<sup>134</sup>. L'origine égyptienne de ce type d'ex-voto est communément admise et est confirmée par l'identité des dieux concernés<sup>135</sup>. Le pied est un organe de la puissance divine lié, en Égypte, à la crue du Nil<sup>136</sup>. Deux formes d'offrandes sont attachées à cette croyance. Des pieds, en particulier sculptés, sont offerts pour s'attacher les pouvoirs de guérison de Sérapis<sup>137</sup>. Des

---

<sup>130</sup> Ville, 1981, p. 308-309. D'autres inscriptions *In honorem Domus Divinae* existent dans ce même édifice mais sont trop fragmentaire, voir corpus n° 233 et n° 234. Elles datent de la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ou du courant du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

<sup>131</sup> Corpus n° 150, n° 322.

<sup>132</sup> Corpus n° 242.

<sup>133</sup> *CIL*, XIII 1036.

<sup>134</sup> Voir en particulier Bonneville, Dardaine et Le Roux, 1988, p. 24-25 et suiv. Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 123-126 synthétisent analyses et bibliographie récente sur celles d'Italica.

<sup>135</sup> Canto, 1984, p. 187, cite Guarducci, 1974, p. 73-74. Plus récemment l'idée est reprise par Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 123, avec la bibliographie antérieure et une citation d'Apulée, *M.*, XI, 23.

<sup>136</sup> Puccio, 2010, p. 138-139.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 139-143.

gravures de pieds ornent des stèles votives évoquant l'épiphanie divine ou le souvenir du dédicant<sup>138</sup>. Ces dernières sont attestées dès le nouvel empire<sup>139</sup>.

Cette pratique se répand à partir de l'époque hellénistique, puis surtout à la période impériale, sur le pourtour méditerranéen<sup>140</sup>. En Grèce elle se différencie nettement des croyances médicales où le remerciement ou la prière s'expriment à travers la figuration du membre malade, et serait attachée au pèlerinage<sup>141</sup>. Ni Némésis ni Caelestis ne sont connues pour leurs pouvoirs curateurs. Les plantes de pieds d'Italica ne relèvent donc pas de pratiques médicinales<sup>142</sup>.

Quel sens ont ces images de pieds dans le contexte hispanique ? Alicia M. Canto relie ces inscriptions aux grands magistrats de la cité. Le fait qu'un *sacerdos* soit mentionné, et que la majorité, sinon tous les dédicants soient des citoyens, lui fait penser que ce sont tous de hauts magistrats, remettant la bonne marche de l'exercice de leur charge dans les mains de la déesse. « Les paires de pieds correspondraient ainsi au souhait 'd'entrer et sortir du bon pied' de leurs responsabilités<sup>143</sup>. » Il a déjà été objecté plus haut que le rang social des citoyens dédicants est probablement beaucoup plus varié que ne le laisse supposer l'auteur<sup>144</sup>.

Deux autres explications peuvent éclairer cet usage. Les empreintes peuvent être celles des fidèles, dans ce cas elles signifient tant la présence perpétuelle de ces derniers devant la divinité que la protection de celle-ci les suivant à chaque pas<sup>145</sup>. Cela serait alors le signe d'un changement important dans les formes de piété. En effet, les dévots égyptiens ne devaient pas laisser de traces de pas dans les lieux sacrés<sup>146</sup>. Le souvenir de cet interdit a pu influencer les pratiques hispaniques, les plaques permettant alors de conjurer le mauvais sort, comme Plutarque révèle qu'il faut faire un tour sur soi-même après la prière<sup>147</sup>. Soit ce sont les pieds de la déesse qui, par son omniprésence dans la galerie d'accès principale, s'approprie l'amphithéâtre, en fait un sanctuaire dévoué à sa personne<sup>148</sup>. Le cas de

---

<sup>138</sup> Aux yeux de Castiglione, 1970, p. 95-102, il s'agit à l'origine de la trace humaine laissée par les prêtres et les gens de passage, puis, à l'époque ptolémaïque, un glissement sémantique s'opère et la marque des pieds devient le signe de l'action et de la présence du dieu. Voir aussi Castiglione, 1967, p. 247-250.

<sup>139</sup> Castiglione, 1970, p. 144.

<sup>140</sup> Voir Kötting, 1983, p. 197-199.

<sup>141</sup> Guarducci, 1974, p. 57-59 et 71-72.

<sup>142</sup> Toutefois, une inscription d'Apulum cite à la suite Caelestis Augusta, Esculape Auguste, le Génie de Carthago et le Génie des Dacies *CIL*, III 993.

<sup>143</sup> Canto, 1984, p. 190-191.

<sup>144</sup> Cette idée est rejetée par Dunbabin, 1990, p. 91, n. 31 et Hornum, 1993, p. 77.

<sup>145</sup> Hypothèse présentée par Dunbabin, 1990, p. 91.

<sup>146</sup> Puccio, 2010, p. 146.

<sup>147</sup> Plutarque, *Numa*, 14 et Castiglione, 1968, p. 133-135.

<sup>148</sup> Hornum, 1993, p. 77.

l'inscription de Caius Sentius apporte un argument à cette thèse. La paire de pieds qui correspondrait à ceux de la déesse, tournée vers les dévots, porte des sandales. Or, les statues isiaques sont toutes chaussées de cette manière, sauf dans le cas des représentations égyptisantes<sup>149</sup>. Les offrandes de ce type étant également prodiguées dans l'*Iseum* d'Italica, la forme des ex-voto d'Isis a pu influencer celle des plaques de l'amphithéâtre. La pratique des *vestigia* ayant été probablement importée d'Afrique, les habitants d'Italica ont pu trouver normal d'adorer Caelestis, elle aussi originaire d'outre-méditerranée, de cette manière<sup>150</sup>. La déesse accueille ainsi les fidèles, devant sa propre statue. Cela fait songer à une plaque votive d'Italica, trouvée dans l'entrée de l'*Iseum*<sup>151</sup>. Trois paires de pieds y figurent, une, la plus petite, tournée vers le temple, les deux autres, une moyenne et une grande, vers l'extérieur. Le texte commémore un cadeau fait à Isis sur l'ordre de Junon. Laetizia Puccio propose de rapprocher le texte et l'image. Une hiérarchie est alors introduite. Les grands pieds représentent Junon, ordonnatrice de l'acte de culte, les autres Isis et le dévot. Cette logique préside peut-être à certaines des *vestigia* de l'amphithéâtre.

Pour autant, toute généralisation est d'emblée exclue. La première plaque, aux pieds de la statue de culte, paraît, certes, indiquer un échange entre la déesse, figurée par des pieds chaussés de *baxae*, tournée vers le fidèle, nu pieds<sup>152</sup>. Néanmoins, les autres sont différentes. Une montre deux pieds chaussés figurés dans le même sens, face au texte<sup>153</sup>. Certains documents ne portent que des pieds nus, parfois une paire tournée vers le lecteur<sup>154</sup> ou vers l'inscription<sup>155</sup>, d'autres fois deux paires, une dans chaque sens<sup>156</sup> et enfin un document figure trois paires, deux tournées vers le texte, encadrant une troisième orientée vers le lecteur<sup>157</sup>.

Ce culte a été interprété comme une pratique essentiellement locale propre à Italica, en lien avec les ex-voto faits dans l'*Iseum* du théâtre de la cité<sup>158</sup>. C'est faire fi des documents de Tarraco et de Carthago, précédemment mentionnés, sauf à croire que dans ces deux villes aussi, le culte de Némésis, peut-être également associé à Caelestis, répond à

<sup>149</sup> Puccio, 2010, p. 146.

<sup>150</sup> Sur l'importation de la pratique des *vestigia* de l'Afrique vers l'Hispanie, au I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voir Puccio, 2010, p. 150.

<sup>151</sup> *RICIS* 509/0101, voir Puccio, 2010, p. 148.

<sup>152</sup> Corpus n° 270.

<sup>153</sup> Corpus n° 277.

<sup>154</sup> Corpus n° 273, n° 274, n° 276a, n° 278.

<sup>155</sup> Corpus n° 279.

<sup>156</sup> Corpus n° 271, 276b (anépigraphe).

<sup>157</sup> Corpus n° 272.

<sup>158</sup> Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 126.

celui d'Isis. Dans un cas comme dans l'autre, Némésis Caelestis est omniprésente dans toute la partie est du monument de spectacle d'Italica.

## 2. Les autres ex-voto

Gladiateurs et chasseurs sont amenés à remercier Némésis. Leurs demandes sont vraisemblablement de plusieurs types. Ils devaient attendre de la déesse une protection dans le combat et qu'elle fasse pencher la balance du *fatum* en leur faveur. Le relief du chasseur et les inscriptions de Virunum vont dans ce sens<sup>159</sup>. Dans cet édifice, ont été découverts deux adresses directes à Némésis et un relief qui figure la déesse, où les chasseurs font appel à son jugement, supposé leur apporter la victoire. Les autres inscriptions, adressées à des déités différentes, ne sont pas l'œuvre d'acteurs de l'arène. Dans ce cas précis, apparaît une distinction entre les combattants, le danger auquel ils font face pour lequel une dévotion à Némésis est toute indiquée, et les citoyens et les militaires qui s'adressent à d'autres divinités, parfois associées à Némésis<sup>160</sup>. Cette spécificité, dont la lecture est peut-être biaisée par les hasards de la conservation, n'existe pas ailleurs. Enfin, les statuettes votives de Mercure trouvées dans l'Amphithéâtre Flavien suggèrent l'existence d'autres pratiques dont la logique nous échappe grandement<sup>161</sup>. À supposer que ces sculptures aient été découvertes dans leur contexte antique, plusieurs possibilités se présentent : soit elles sont liées aux croyances des gladiateurs qui voueraient un culte particulier à Mercure, soit elles sont placées dans les amphithéâtres en fonction du rôle psychopompe de la divinité<sup>162</sup>. La quête de protection est une préoccupation des gladiateurs dans l'amphithéâtre, mais qu'ils affichent aussi dans la cité<sup>163</sup>.

Les autres vœux à Némésis portent des formules standards, réalisées par des magistrats, des citoyens, des affranchis, sans que leur véritable motivation apparaisse<sup>164</sup>. Les formulaires sont très conventionnels, pas différents de ceux découverts dans d'autres

---

<sup>159</sup> Corpus n° 193, 195, 196. L'association Némésis-Fortune et Némésis-Victoire, est connue par ailleurs à Flavia Solva, Corpus n° 188, à Aphrodisias, Robert, 1940, p. 170, et à Halicarnasse

<sup>160</sup> L'inscription à la Fortune est incomplète et ne donne pas le nom du dédicant, l'association entre Némésis et Fortuna ne pose pas de problèmes majeurs, Corpus n° 197. La *Mater Campestris* est un cas plus problématique car la déesse est fort peu connue, Corpus n° 199. Enfin, l'inscription à *Regina Augusta* peut tout-à-fait correspondre à un rôle souverain de Némésis, Corpus n° 198.

<sup>161</sup> Corpus n° 17 et n° 18.

<sup>162</sup> Sur le rôle de Mercure voir *infra*, p. 395 et suiv.

<sup>163</sup> Hornum, 1993, p. 74-75 et *infra*, p. 300 et suiv., sur les dévotions des acteurs de l'arène en dehors de l'amphithéâtre.

<sup>164</sup> Corpus n° 146, n° 173, n° 174, n° 189, n° 184, n° 195, n° 196, n° 208, n° 226, n° 267, n° 285, n° 289, n° 291, n° 303, n° 315, n° 327.

contextes<sup>165</sup>. Ce que la déesse a fait pour ces gens de tous horizons demeure une grande inconnue. Elle a pu être invoquée pour protéger quelqu'un, par la formule *pro salute*, à Tarraco par exemple<sup>166</sup>, comme l'est d'ailleurs sa parèdre Diane, à Alba Fucens<sup>167</sup>. L'inscription de l'autel de Deva porte l'indication *ex visu* signalant l'existence, de manifestations physiques de la déesse, ou d'oracles qui commandent des dévotions à Némésis<sup>168</sup>. Artémidore de Daldis propose de voir dans les rêves où apparaissent Némésis un bon présage pour ceux qui vivent en accord avec la morale, un présage funeste pour ceux qui transgressent la loi<sup>169</sup>. Le texte de Deva peut découler de ce type de pensée, un homme ayant reçu un bon présage en remercie la déesse.

D'autres dieux font l'objet de pratiques votives. Un citoyen d'Augustomagus Sylvanectum offre à Diane une statue d'après une vision ou une injonction de la déesse ; c'est aussi le cas à Libarna, ou encore à Alba Fucens, où une femme la prie pour son propre salut<sup>170</sup>. Fortune à Luni reçoit les remerciements d'un affranchi<sup>171</sup>, elle est par ailleurs associée à Ialona ou Ialonus dans un texte fragmentaire de Nemausus<sup>172</sup>.

Dans tous les cas, rares sont les ex-voto liés directement aux acteurs ou aux activités de l'arène. Les Romains, de toutes catégories sociales, semblent considérer les lieux de culte des amphithéâtres comme des endroits propices, peut-être plus qu'ailleurs, à la communication avec les dieux et déesses, surtout ceux liés au destin, à la Fortune<sup>173</sup>. Aucun document ne se rattache en revanche explicitement à une dévotion d'un munéraire dans un amphithéâtre. Cela ne signifie pas nécessairement qu'ils ne se livrent pas à des dévotions personnelles dans les *sacella*, mais, en l'état actuel de la documentation, s'ils le font, ils n'affichent pas leurs titres. Il y a là vraisemblablement un point de rupture entre l'acte personnel et l'acte à destination de la collectivité. Le munéraire fait un cadeau à la cité lorsqu'il donne des jeux ou un document les commémorant. C'est cette dernière qui importe et les rites publics sont alors mobilisés. Dans les *sacella*, c'est l'individu ou la famille qui sont concernés au premier chef, dans leur relation au divin, et ce, même s'ils

<sup>165</sup> Hornum, 1990, p. 75.

<sup>166</sup> Corpus n° 290. De tels documents ont été découverts dans d'autres contextes et dans l'orient impérial, Hornum, 1993, p. 75-76.

<sup>167</sup> Corpus n° 156.

<sup>168</sup> Corpus n° 211, voir Hornum, 1990, p. 76.

<sup>169</sup> Artémidore de Daldis, *Onirocriticon*, II, 37.

<sup>170</sup> Corpus n° 156, 169, 229.

<sup>171</sup> Corpus n° 163.

<sup>172</sup> Corpus n° 257.

<sup>173</sup> Deux indices indiquent la pratique de sacrifice à la déesse en contexte amphithéâtral, les deux sont hors de notre champ d'investigation. Il s'agit de traces d'incinérations dans le *sacellum* de Deva, voir Thompson, Sunter et Weaver, 1975, p. 168, et de la stèle d'Halicarnasse, déjà mentionnée, où le gladiateur offre un porc, ses vêtements et des pendants d'oreille.

prient pour la communauté. L'amphithéâtre reste pourtant un lieu public. Selon la définition de Festus, la différence ne se fait pas sur le lieu ou les circonstances du don, mais sur le contenu même de la demande : est public ce qui concerne le bien de la cité, est privé ce qui concerne celui des individus, des maisonnées ou des familles<sup>174</sup>. Le premier terme est l'apanage des magistrats<sup>175</sup>. La séparation dans les amphithéâtres ne se fait donc pas entre les catégories modernes du culte public et privé, mais entre une offrande qui relève d'un choix individuel et celle qui découle des nécessités du culte public et du calendrier officiel. Cette distinction et la fragilité des frontières qui l'établissent sont illustrées par les inscriptions *pro salute*.

### 3. Les inscriptions pour le salut du prince

Si une élite offre les grandes inscriptions, liées au culte impérial, dans des espaces dégagés et bien visibles de l'amphithéâtre, cela ne veut pas dire que les humbles ne sont pas attirés par le nouveau système politico-religieux : un tel système n'aurait pu perdurer sans une adhésion du peuple. Les moins fortunés de la communauté ne peuvent néanmoins se livrer à des démonstrations aussi éclatantes et durables que les élites. André Chastagnol a toutefois recensé des *ex-voto* populaires dans les villes, les campagnes et les agglomérations secondaires<sup>176</sup>. L'hypothèse de Bernard Rémy est que, quand le culte est collectif et public, il correspond à une démonstration de loyalisme et éventuellement d'attachement ; quand il est privé ou plus personnel, il s'agit de culte impérial au sens strict<sup>177</sup>. Les deux peuvent aussi se fondre.

Le texte d'Augusta Treverorum au génie des arènes pourrait correspondre à une véritable révérence religieuse envers la famille du prince. La mention *pro salute* peut marquer un lien particulier avec le *Pater Patriae*, entre loyalisme politique et vraie croyance, selon les convictions des personnes<sup>178</sup>. La mention rappelle que le prince est un homme, mais elle n'est pas qu'un simple hommage<sup>179</sup>. Elle intègre l'inscription aux cultes

---

<sup>174</sup> Festus, p. 284L.

<sup>175</sup> Gradel, 2002, p. 9-10.

<sup>176</sup> Chastagnol, 1995, p. 593 à 614.

<sup>177</sup> Rémy, 2000, p. 921-924. Sur la distinction entre culte privé et public, voir aussi Gradel, 2002, p. 8-13 et 198-212. Nous développons la question des dédicaces *pro salute*, *infra*, p. 413 et suiv.

<sup>178</sup> À l'inverse, Turcan, 1996, p. 62, ne considère pas les dédicace *pro salute* comme un acte de culte.

<sup>179</sup> Fishwick, 1987, p. 35.

d'État, adressés au bien public, qui ne considèrent pas le prince vivant comme un dieu<sup>180</sup>. Politique et sacré s'entremêlent et les distinguer n'a pas de sens pour les Anciens<sup>181</sup>.

Il existe diverses façons de manifester ce type d'attachement, par les dédicaces au *numen* de l'Auguste dans l'amphithéâtre de Forum Iulii, malheureusement incomplète<sup>182</sup> ; ou encore par la relation établie entre les dieux des *sacella* et l'Auguste, par l'ajout de l'épithète *Augusta*<sup>183</sup>. Le lien le plus étroit est celui que nous avons déjà évoqué à Virunum où les dédicaces *pro salute* proviennent du *nemesion*. Dans tous les cas, il n'est donc pas exclu que certains Romains aient véritablement cru que les dieux, garants de l'équilibre du monde, aient pu entendre leurs demandes et préserver l'intégrité du prince. Cet acte, manifesté dans un lieu public, a une valeur ostentatoire. En effet, à quelque moment que le dévot se rende dans l'amphithéâtre, il le fait sous le regard d'autres de ces concitoyens. Pourtant, ce geste peut refléter une croyance intime. Le don a un impact sur l'individu qui affiche ainsi sa place dans la communauté et sa fidélité à l'Empire. Il a aussi un rôle collectif. Il s'agit alors de protéger la communauté en assurant le salut du premier de ses membres, qui est par ailleurs si proche des divinités.

L'amphithéâtre, et en particulier les *sacella* qu'il abrite, est propice à la communication avec certains dieux, Diane, Fortune, Caelestis ou encore Victoire, divinités toutes associées, au moins occasionnellement, à Némésis. De ce fait, de nombreux Romains de toutes catégories sociales, y laissent des ex-voto aux déités. Ce sont ces mêmes dieux qui assurent la pérennité de la communauté en la protégeant, en assurant le salut du prince. L'*unicum* que représente le cas de Virunum ne permet toutefois pas de généraliser cette dernière hypothèse. Si les raisons qui poussent les dédicants à accomplir un vœu ne sont pas précisées, elles peuvent être postulées à partir de l'analyse des champs d'action et d'intervention de ces divinités.

---

<sup>180</sup> Gradel, 2002, p. 263-266.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>182</sup> Corpus n° 225.

<sup>183</sup> Némésis Auguste : corpus n° 173, n° 174, n° 194, n° 195, n° 225, n° 267, n° 271, n° 273, n° 315 ; Caelestis Auguste : corpus n° 270.

### III. Les pratiques magiques dans les amphithéâtres

L'amphithéâtre est un endroit où communiquer avec les dieux. Certains Romains ne se contentent pas des ex-voto et se livrent à des pratiques d'exécration magique dans l'amphithéâtre. Là encore, il convient de déterminer avec précision la qualité, à la fois des clients du *magus* et de leurs victimes. Les malédictions concernent-elles uniquement le déroulement du spectacle ou l'édifice est-il utilisé, en vertu de ses propriétés magiques, pour des malédictions étrangères aux jeux ?

#### A. Contextes des tablettes de malédiction

##### 1. Le rapport des Anciens à la magie

Marcello Carastro envisage dans sa thèse la *mageia* en tant que produit culturel né au contact du monde perse au V<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>184</sup>. Cette notion revêt alors plusieurs caractéristiques. Le terme, d'abord, provient du nom donné à des prêtres perses, un « autre » opposé par bien des points au monde grec. Ils useraient, dans leur rapport avec le divin, d'artifices et non des rites appropriés connus des Grecs<sup>185</sup>. Cette critique ne naît pas uniquement du regard distant que portent les Grecs sur un ennemi, mais en Perse même, le *magos* n'est pas toujours bien vu. Dans une inscription de Darius I<sup>er</sup>, un *magos*, Gaumata, est un usurpateur et un menteur<sup>186</sup>. Ils sont les principaux acteurs de cultes officiels perses, la Religion des Mages, mentionnée plusieurs fois par Hérodote<sup>187</sup>. L'auteur décrit des rites attachés à l'interprétation des signes : rêves, prodiges, examen des entrailles<sup>188</sup>, voire même nécromancie<sup>189</sup>.

Ces *magoi*, dans le discours grec, sont alors un pendant néfaste d'un praticien, détenant une *tekhne*, en particulier dans les pratiques thérapeutiques<sup>190</sup>. Est dit « magicien », dans un usage essentiellement polémique du terme, un homme qui a recours

---

<sup>184</sup> Carastro, 2006, voir en particulier p. 8-9, 37-61 et 216 sur l'apparition et le développement de la notion de *mageia* dans la pensée grecque.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>186</sup> Publication et commentaire de cette inscription : Dandamaev, 1976, p. 238-240.

<sup>187</sup> Hérodote, I, 107-110.

<sup>188</sup> Hérodote, VII, 37 et 113.

<sup>189</sup> Hérodote, VII, 43.

<sup>190</sup> Carastro, 2006, p. 43-51.

à des prescriptions différentes de celui qui profère l'accusation<sup>191</sup>. Encore une fois, l'altérité est une base de la pensée grecque face à la magie. Cette dernière se définit essentiellement par les modalités d'action du magicien que sont les ligatures, les métamorphoses et le recours au surchant. L'objectif de ces usages est « d'exercer une maîtrise ou une forme de pouvoir sur un individu<sup>192</sup>. » La *mageia* est de ce fait protéiforme et touche à de nombreuses croyances et pratiques grecques. À l'époque classique et après, la magie, au sens moderne du terme, n'existe pas en tant que catégorie immuable de l'histoire de la pensée humaine<sup>193</sup>. Au contraire, ses définitions sont mouvantes selon les temporalités, les cultures ou encore les sources envisagées<sup>194</sup>.

Cette conception a très certainement touché la pensée religieuse romaine influencée par des apports grecs au III<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>195</sup>. La loi des XII tables interdit l'usage de cadavres dans les *veneficiis*<sup>196</sup>. Ce n'est toutefois pas une conception formelle de la magie. Seul existe un ensemble de pratiques malveillantes et de protection, pas forcément considérées comme étrangères<sup>197</sup>, dont seules les plus extrêmes sont condamnées<sup>198</sup>. La définition de la magie dans le discours culturel des Romains naît, dans un deuxième temps, des processus multiples de différenciation structurelle qui se déroulent à la fin de la République<sup>199</sup>. Dans le dernier siècle avant notre ère se développe une théologie critique dont le *De Divinatione* de Cicéron est le seul représentant parvenu intégralement jusqu'à nous aujourd'hui. D'autres auteurs comme Varron, Nigidus Figulus, Granius Flaccus, Aulus Caecina ou encore Appius Claudius Pulcher participent à ce grand mouvement. D'importantes discussions et de nombreuses controverses semblent alors s'intéresser à une définition des pratiques répondant à la norme religieuse et les pratiques extrêmes, illicites ou marginales<sup>200</sup>. Ces dernières correspondent à des catégories mouvantes et débattues. Le

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>193</sup> Pour une discussion de synthèse à ce sujet, voir Gager, 1992, p. 24-25. Un questionnement sur la magie dans l'Antiquité ne doit pas tâcher de déterminer les caractéristiques d'une catégorie définie *a priori*, mais au contraire se demander « Under what conditions, by whom, and of whom does the term 'magic' come to be used. »

<sup>194</sup> Pour un utile point sur l'ensemble des types de sources concernées par la magie : Graf, 1994, p. 11-17. Dans le même ouvrage F. Graf propose une historiographie de la question p. 17-29, avec des renvois, en particulier n. 48, p. 24. Voir aussi Martin, 2005, p. 7-10 et 235-245.

<sup>195</sup> Pour une synthèse sur cette question voir Beard, North et Price, 2006, p. 76-85 et 91-97 et, sur la magie dans la littérature scientifique contemporaine, n. 30, p. 215.

<sup>196</sup> Servius, *Ad Verg. Ecl.*, VIII, 99 et *FIRA*<sup>2</sup>, VIII, 8 voir Rives, 2002, p. 270-290.

<sup>197</sup> Il n'y a pas de référence à la relation Perse/Magie chez les auteurs républicains : Gordon et Simón, 2010, p. 8.

<sup>198</sup> Graf, 1994, p. 69-70 et en particulier n. 89 pour des références complémentaires.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 153. Voir aussi Gordon et Simón, 2010, p. 5, sur la distinction entre pratique et discours et leurs influences mutuelles.

<sup>200</sup> Graf, 1994, p. 157.

cœur du problème est la notion d'excès. La *superstitio* est une forme excessive, donc condamnable, de la religion. La magie en est l'expression la plus extrême, dépassant les limites de l'acceptable. Elle fait partie des poisons (*unenum*) dans la *Lex Cornelia de Sicarris et Ueneficis* de 81 av. J.-C.<sup>201</sup>. La présentation la plus détaillée de ces pratiques se trouve aux livres XXVIII et XXX de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien. Bestiale, la magie mêle, selon lui, les désirs de santé, de connaissance de l'avenir et de contrôle des dieux<sup>202</sup>. Ces pratiques sont également réputées venir de l'étranger. *Magus* et *goetes* viennent du grec et sont réemployés en latin. D'autres mots liés à la sphère de ces pratiques extrêmes répondent ponctuellement à cette logique : *vates*, *mathematicus*, pour les sorcelleries de tout genre : *ueneficium*, *ueneficus*, puis au II<sup>e</sup> ap. J.-C. : *maleficium* et *maleficus*<sup>203</sup>. Les Anciens établissent ainsi une distance artificielle avec des usages médicaux, prophylactiques, divinatoires ou d'exécutions qui n'entrent pas dans ce qui devrait, au regard d'un individu ou d'un groupe social, être le cadre normal des pratiques religieuses<sup>204</sup>. Cette conception large évolue en fonction de fonds de références ancrés localement : histoires, rumeurs et stéréotypes<sup>205</sup>. C'est l'image que laisse entr'apercevoir Apulée du sorcier au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>206</sup>. Accusé de sorcellerie, sa défense révèle en négatif quelques traits de la figure du magicien. C'est en particulier le caractère secret, ou discret, et incompréhensible à certains, de pratiques qui fournit des arguments à l'accusation. Ce ne sont pas tant les actions qui importent, mais le regard qu'on peut porter sur elles. L'accusation la plus forte, peut-être, est que l'auteur possède une statuette qu'il vénère, et qui, aux yeux des accusateurs, figurerait une puissance maléfique indispensable au rite magique<sup>207</sup>. À l'inverse Apulée se défend en soulignant le caractère religieux, et non pas magique, de ces rites<sup>208</sup>.

<sup>201</sup> Apulée, *Apol.*, XXVI, 6 et Paul, *Sent.*, V, 23, 14-19. Il n'y a ensuite pas traces de législations impériales spécifiques sur la question : Gordon et Simón, 2010, p. 10.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 158 et Graf, 1994, p. 61-69.

<sup>203</sup> Martin, 2005, p. 13-14 et Graf, 1994, p. 41-61. Apulée, *Apol.*, I, 1, est accusé de *magica maleficia*, voir Graf, 1994, p. 79-105.

<sup>204</sup> Sur cette question voir en particulier Martin, 2005, p. 12-14. Sur la question en général du rapport entre magie et religion et les méthodologies à mettre en oeuvre, Vernsel, 1991, p. 177-197.

<sup>205</sup> Gordon et Simón, 2010, p. 11.

<sup>206</sup> Graf, 1994, p. 104-105.

<sup>207</sup> Apulée, *Apol.*, LXI, 1-2.

<sup>208</sup> Méthy, 2000, III, p. 99.

## 2. Magie agonistique et thérapeutique

Un exemple fort des variations des définitions de la magie est donné par trois mentions d'une pratique liée au monde de l'arène. Sous le principat d'Auguste, Celse est le premier à citer, parmi les remèdes à apporter à l'épilepsie, l'ingestion de sang de gladiateurs égorgés. Ce n'est pas, à son sens, le meilleur remède, et ce n'est pas celui qu'il conseille. Néanmoins, il constate son efficacité en affirmant que : « certains, en buvant le sang chaud issu de la gorge tranchée d'un gladiateur, se sont libérés d'une telle maladie<sup>209</sup>. » Le praticien énonce ici un simple fait, il n'a pas de raison de douter de l'efficacité de cet usage. La suite de sa phrase est pourtant révélatrice d'un certain malaise. L'auteur ajoute en effet que c'est à ses yeux « un recours malheureux rendu tolérable par un mal encore plus misérable<sup>210</sup>. » Autrement dit, boire le sang d'un humain égorgé n'est ni normal, ni moral, mais la guérison d'une telle maladie justifie tous les moyens. Au regard des connaissances de la médecine moderne il s'agit d'une croyance médicinale dénuée de fondement ; aux yeux d'un médecin ancien, c'est une façon extrême de soigner une maladie. Le discours de Celse place cette pratique du côté de la thérapeutique. Il ne fait pas allusion à un caractère surnaturel de l'usage et ne le rattache donc pas à la religion, la superstition ou la magie.

La réticence ressentie par Celse devient une diatribe virulente contre les mages perses et leurs rites, jugés barbares, adoptés par les Grecs, dans un texte de Pline l'Ancien<sup>211</sup>. L'auteur de l'époque flavienne utilise cet exemple précis dans l'introduction du passage traitant des remèdes issus de l'homme lui-même. Il y confirme que « les épileptiques vont jusqu'à boire, comme à des coupes vivantes, le sang des gladiateurs<sup>212</sup>. » Il ne suit néanmoins pas Celse. À ses yeux, cette pratique et d'autres semblables ont été inventées par Ostanès, mage oriental de Xerxès ou d'Alexandre, et reprises par les Grecs<sup>213</sup>. Il les classe dans la catégorie des choses néfastes (*nefas*)<sup>214</sup> et les qualifie de sacrilèges (*piacula*) indignes de sa plume<sup>215</sup>. Cette fois, l'usage est clairement défini par une terminologie religieuse qui le rejette hors du cadre normal de la religion. Afin de

<sup>209</sup> Celse, III, 23, 7 : *quidam iugulati gladiatoris calido sanguine epoto tali morbo se liberarunt*. Trad. M. Soler. Cette prescription est aussi présente chez Scribonius Largus, 17. Caelius Aurelianus, *Chron.*, IV, 118 mentionne simplement l'usage du sang humain.

<sup>210</sup> *Ibid.*, *apud quos miserum auxilium tolerabile miserius malum fecit*. Trad. M. Soler.

<sup>211</sup> Pline, *H. N.*, XXVIII, 2.

<sup>212</sup> *Ibid.*, 2, 4, *sanguinem quoque gladiatorum bibunt, ut uiuentibus poculis, comitiales morbi*. Trad. A. Ernout.

<sup>213</sup> *Ibid.*, 2, 6-7.

<sup>214</sup> *Ibid.*, 2, 5.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 2, 8.

convaincre ses lecteurs de son caractère impie, Pline propose deux arguments qui permettent de cerner sa définition des limites du religieux. Tout d'abord, boire le sang d'un gladiateur est une « action qu'on ne peut, sans horreur, voir accomplir par les fauves dans cette même arène<sup>216</sup>. » D'autre part, il affirme que ces mêmes Romains « regarderaient comme un trait de mœurs inhumain d'approcher la bouche des plaies même d'une bête sauvage<sup>217</sup>. » Par ces remarques, il renvoie à deux traits constitutifs d'un rite. Celui-ci doit poser la distinction entre dieux, hommes et bêtes et entre les mondes terrestre et divin. Or, boire le sang d'un humain rabaisse l'homme en-deçà de l'animal, rompant donc l'équilibre du monde ; et faire subir un outrage à un mort, qu'il serait impensable de faire subir à un animal, touche à la frontière entre les enfers et la terre, un autre élément essentiel à la bonne marche du *cosmos*. Ces deux types d'accusations placent cette pratique thérapeutique du côté des offenses faites aux dieux ordonnateurs du monde et de la magie nécromancienne. Il en conclut, à l'inverse de Celse, que ces pratiques, à supposer qu'elles soient efficaces, ne sont pas une solution digne : « comme si ce pouvait être recouvrer la santé que de se transformer d'homme en bête féroce et de se rendre digne de la maladie par le remède même ; belle duperie, en vérité, si le remède échoue<sup>218</sup>. » Le rejet de Pline porte ainsi sur deux faits. Ces soins ne sont pas opérants, puisqu'ils sont contraires à l'ordre du monde, et il est certain que celui qui y a recours devient impie. Le risque pour l'âme est trop grand.

L'accusation de sauvagerie est reprise par Tertullien au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>219</sup>. Il l'insère dans une polémique sur la notion de repas de sang. Il défend les chrétiens, accusés des pires crimes lors de la communion, en montrant que les païens font pire, buvant le sang chaud des condamnés à mort (*noxii*) lors des *munera* ou encore mangeant des animaux morts dans l'arène et souillés du sang des bestiaires. Dans ce texte polémique, il n'est plus question de magie ou de thérapeutique, mais seulement de la barbarie des adversaires du polémiste. Le repas de sang devient, sous sa plume, une conduite infâme caractéristique du mode de vie des païens, exemple de leurs propres contradictions.

Celse, Pline et Tertullien, malgré la différence de leur discours - médical pour le premier, religieux pour le deuxième, social et culturel pour le troisième - se rejoignent sur un point : la nature anormale de cet usage. Celse tente de le justifier par son caractère

<sup>216</sup> *Ibid.*, 2, 4, *quod spectare facientis in eadem harena feras quoque horror est*. Trad. A. Ernout.

<sup>217</sup> *Ibid.*, 2, 4, *cum plagis omnino ne ferarum quidem admoueri ora mos sit humanus*. Trad. A. Ernout.

<sup>218</sup> *Ibid.*, 2, 5, *quasi uero sanitas uideri possit feram ex homine fieri morboque dignum in ipsa medicina, egregia, Hercules, frustatione, si non prosit*. Trad. A. Ernout.

<sup>219</sup> Tertullien, *Apol.*, IX, 6, 10-11.

efficace, Pline le rattache de façon explicite à la magie niant les équilibres du monde et Tertullien en fait un argument contre la culture païenne. Ils dévoilent aussi, d'une part, que ces pratiques sont durables et font partie intégrante de l'histoire des croyances romaines, d'autre part, que les défunts de l'arène, qu'ils soient gladiateurs, bestiaires ou condamnés à mort, sont réputés, du fait de la brutalité de leur décès, avoir des vertus thérapeutiques, considérées comme surnaturelles. Il s'agit là d'un trait important de la magie agonistique.

Une autre pratique magique, attachée au monde de l'arène, semble répandue sous l'empire : le recours à des envoutements pour influencer sur l'issue d'un combat.

### 3. Les tablettes de malédiction dans les amphithéâtres

Les nombreuses tablettes de malédiction, créées en particulier dans la Grèce classique et la Rome impériale, ont plusieurs caractéristiques<sup>220</sup>. Tout d'abord, le texte et les symboles qu'elles portent n'ont pas vocation à être lus, mais à être efficaces. Ils s'insèrent dans une suite de rites : fonte et conception de la lamelle de plomb<sup>221</sup>, inscription du texte, pliage, perforation avec un clou et enfouissement. Elles sont la manifestation la mieux connue de l'envoûtement, de la *devotio*, qui avait cours sous l'Empire romain<sup>222</sup>. Auguste Audollent a identifié cinq raisons de vouloir lier quelqu'un : dans le cadre d'une procédure judiciaire, dans le but de susciter l'amour, dans le contexte des jeux, contre les bandits et enfin contre les concurrents économiques<sup>223</sup>. Ces lamelles sont destinées aux divinités infernales. Leur rapport à la terre et aux profondeurs est essentiel. La plupart ont donc été trouvées dans des puits, des tombes, des sanctuaires de divinités en lien avec le sous-sol, ou simplement enterrées<sup>224</sup>. La magie envoûtante se place d'emblée dans un cadre inquiétant, contraire à la norme. Cette inversion se poursuit par l'usage du nom de la mère pour identifier la victime, l'impératif utilisé pour s'adresser aux forces surnaturelles, ou encore une écriture inversée. L'utilisation d'un mort dans sa tombe comme médium est

---

<sup>220</sup> Carastro, 2006, p. 164-169, pour les caractéristiques des ligatures grecques, similaires aux pratiques romaines.

<sup>221</sup> Sur l'usage du plomb dans ce contexte, voir Ogden, 1999, p. 10-13 et Graf, 1994, p. 155. Pour Carastro, 2006, p. 167 le choix quasi-exclusif du plomb répond autant à des impératifs économiques qu'à la malléabilité de ce type d'alliage. Ce métal peut participer également à l'efficacité de la ligature, la victime peut ainsi être vouée à être pesant, inutile, sans valeur, sans parole, comme l'est le plomb. Cire ou *papyri* ont également été des supports, aujourd'hui perdus.

<sup>222</sup> Pline, *H. N.*, XXVIII, 19 ; Tacite, *A.*, II, 69 ; IV, 22 et 52 ; XII, 65 ; XVI, 31 ; Cicéron, *Brutus*, 217. Ces pratiques sont mentionnées par Platon, *Lois*, XI, 993a, prouvant leur ancienneté.

<sup>223</sup> Audollent, 1904. Le corpus a été récemment mis à jour par Kropp, 2008, accompagné d'une base de données informatiques.

<sup>224</sup> Graf, 1994, p. 148.

fréquente, sans qu'il soit nécessairement mort violemment<sup>225</sup>. Nombreuses sont ces petites plaques de plomb connues dans les cirques, en particulier à Carthago<sup>226</sup>. La question est maintenant de savoir, comme pour l'usage thérapeutique du sang de gladiateur, si l'amphithéâtre est considéré par les Anciens comme un lieu privilégié de communication avec les forces surnaturelles.

Sur les quelques mille cinq cents tablettes de plomb magiques de l'antiquité gréco-romaine, seul un petit nombre d'exemplaires concerne l'amphithéâtre et ses acteurs. L'intégralité des documents mentionnant de façon explicite un combattant de l'arène provient de fouilles d'édifices de spectacle. Dans l'amphithéâtre, ce type de document a été signalé dans trois monuments : à Isca Silurum, Carthago et Augusta Treverorum<sup>227</sup>. Dans le premier cas, une seule tablette a été découverte durant les fouilles de la partie nord de l'arène, en 1927, apparemment dans des niveaux archéologiques perturbés. La chronologie du monument laisse entrevoir une fourchette de datation entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. pour cet objet.

Dans le dernier cas, à Augusta Treverorum, le contexte est un peu plus compliqué. Un ensemble de plus de trente trois tablettes de malédiction et de protection, en plomb, cuivre et argent, ont été découvertes lors des fouilles de 1908 dans les souterrains. L'amphithéâtre a été construit aux alentours de 100 ap. J.-C., sur un plan simple, sans sous-sols<sup>228</sup>. Ceux-ci, avec leurs imposantes machineries sont ensuite creusés à même l'ardoise, à cinq mètres sous le niveau de l'arène. Les découvertes se concentrent sur la longueur du petit axe et surtout à son extrémité est, dans des couches de déblais, d'une trentaine de centimètres à plus d'un mètre au-dessus du sol<sup>229</sup>. Soit elles ont été clouées sur les boiseries qui soutenaient le sol de l'arène et elles sont ensuite tombées avec ces dernières, soit elles ont été placées là alors que le plancher de l'arène n'existait plus et que les sous-sols commençaient à se remplir de gravats. Certains textes présentent une écriture cursive tardive et surtout, l'onomastique de trois d'entre elles renvoient aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : Martinianus (19), Anysius (20) et Eusebius (24). Il est donc probable que ces documents n'aient pas de lien direct avec les spectacles<sup>230</sup>. Leur datation oscille entre le

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 153 et Jordan, 1985, p. 151-159.

<sup>226</sup> Une bibliographie complète se trouve chez Graf, 1994, n. 84, p. 291 et p. 179-181. Voir aussi Jordan, 1988, p. 117-134

<sup>227</sup> Corpus n° 234-2 (Trier) ; n° 210 (Caerleon) ; n° 295, n° 296, n° 297, n° 298, n° 299, n° 300, n° 301, n° 302 (Carthage).

<sup>228</sup> Golvin, 1988, p. 89.

<sup>229</sup> Wünsch, 1910, p. 2-3.

<sup>230</sup> Sur cette question, voir les remarques faites *infra*, p. 568 et suiv.

III<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., l'amphithéâtre étant sans doute encore en service au IV<sup>e</sup> s., avant sa destruction ou au début du V<sup>e</sup> s. au plus tard<sup>231</sup>.

Toutefois, la malédiction d'Eusebius est adressée à Mars et Diane, considérés par ailleurs comme les maîtres de l'arène<sup>232</sup>. À supposer que les Trévires des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. soient en majorité chrétiens, et que ces tablettes ne soient pas une résurgence d'une pratique païenne, le recours aux deux dieux n'est pas étonnant. Les chrétiens ont en effet pu penser, à la suite de Minucius Felix<sup>233</sup>, que les divinités païennes étaient des démons, à qui on pouvait donc vouer un adversaire. Ils se livreraient à cette pratique dans l'amphithéâtre car ils conserveraient le souvenir des célébrations qui avaient lieu dans l'édifice. Les grandes salles des sous-sols servent alors de lieu de communication avec les enfers, comme le faisaient les puits dans les *papyri* magiques. Il ne faut pourtant pas totalement exclure que ces documents très altérés puissent appartenir à différentes périodes.

À Carthago, cinquante-cinq exemplaires du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ont été retrouvés lors des travaux du début du XIX<sup>e</sup> s., enterrés dans une pièce des sous-sols de l'arène<sup>234</sup>. Auguste Audollent n'en a répertorié que huit<sup>235</sup>. Le corpus a récemment été republié, mais aucune notice n'a jamais été produite sur les quarante-sept autres fragments annoncés par l'inventeur<sup>236</sup>. Dans les trois cas, seul le sol de l'arène sert de réceptacle à l'envoûtement. Alain Grenier, entre autres, en a déduit que les morts brutales de l'arène rendaient plus efficaces les malédictions et que, par conséquent, il est possible que « l'espace souterrain où se sont trouvées ces tablettes magiques [ait eu] un caractère religieux, sanctuaire du dieu cruel qui se réjouissait de ces jeux sanglants.<sup>237</sup> » Il y a deux écueils à une telle hypothèse. D'une part, les morts ne sont qu'un moyen de communiquer avec les démons ou les dieux, en aucun cas ce ne sont eux qui réalisent la malédiction. Qu'ils soient morts violemment n'est donc pas nécessairement gage de la réussite de la *devotio*<sup>238</sup>. D'autre part, aucune trace n'atteste la présence d'un lieu de culte dans ces sous-sols et, dans tous les cas, les tablettes de malédictions se trouvent rarement dans un sanctuaire<sup>239</sup>. Les *papyri*

<sup>231</sup> Grenier, 1958, p. 710, les spectacles ne sont abandonnés qu'après la prise de la ville par les Francs au V<sup>e</sup> s. à en croire Salvien, *de gubernatione Dei*, VI, 8, 39.

<sup>232</sup> Tertullien, *De Spect.*, XII, 7.

<sup>233</sup> Minucius Felix, *Oct.*, 27.

<sup>234</sup> Delattre, 1898, p. 218.

<sup>235</sup> Audollent, 1904, n° 246-253.

<sup>236</sup> Tremel, 2004, p. 219-233.

<sup>237</sup> Grenier, 1958, p. 709 et n. 2.

<sup>238</sup> Gager, 1992, p. 18-20.

<sup>239</sup> À ce titre, le temple de Déméter sur l'Acrocorinthe est un contre exemple avec ses quelque quarante tablettes, Gager, 1992, p. 18 et n. 92 p. 37 (avec compléments bibliographiques). Un autre exemple de ce

conseillent plutôt un cours d'eau, la mer, la terre, un puits ou une tombe<sup>240</sup>. Des découvertes archéologiques ont été faites dans des maisons, sans doute celles de victimes, sur des pistes de cirques ou dans des arènes. Ces choix d'espaces sont très différents, si l'un privilégie les endroits où il est réputé plus facile de communiquer avec les puissances surnaturelles, le second, favorise également le lieu où est censée évoluer la victime.

## B. Rôle du *magus* et attentes du client

### 1. Qualité des exécrateurs

La décision en revient à celui qui pratique l'acte. Le magicien peut être défini comme un homme ayant été initié par des rites secrets qui l'« introduisent [...] dans le domaine de la divinité<sup>241</sup>. » Ces personnages n'ont pas laissé de traces dans la littérature ancienne. Seule l'*Apologie* d'Apulée donne des indications sur les éléments pouvant prouver la pratique de la magie. Un des *papyri* magiques de Berlin énonce des façons de provoquer des rêves, de forcer les sentiments, de tuer des ennemis, d'ouvrir portes et chaînes, de se protéger des démons et bêtes sauvages, de générer de l'eau, du vin, du pain ou toute autre nourriture ou boisson<sup>242</sup>. Les actes et les pouvoirs supposés de ces personnages, aidés de leurs parèdres surnaturels, sont connus ; eux-mêmes restent dans l'ombre de l'Histoire. La représentation littéraire traditionnelle en fait des femmes, mais les *papyri* mentionnent plus volontiers des hommes, dans la magie érotique en particulier<sup>243</sup>.

Son rapport avec son client est également très flou. Aucun des documents réunis ne révèle l'identité des exécrateurs. De plus, nous n'avons aucune idée du coût d'une opération magique, le niveau de richesse des clients du *magus* reste ainsi obscur. Les évolutions que subit nécessairement la pratique au fil des siècles et dans les différentes provinces occidentales sont donc difficiles à analyser. Les demandes faites aux démons et

---

genre a été identifié à l'époque romaine à Mayence en 1999. Une petite pièce à l'est de cette aire sacrée dédiée à Isis Panthée et Magna Mater a livré une vingtaine de tablettes de malédiction invoquant Magna Mater et Attis, voir J. Blänsdorf, « The *defixiones* from the sanctuary of Isis », dans Gordon et Simón, 2010, p. 141-145 pour le contexte et p. 166-188 pour l'édition des textes.

<sup>240</sup> *PGM*, VII, 451-452.

<sup>241</sup> Graf, 1994, p. 123-124.

<sup>242</sup> *PGM*, I, 96-130, voir Graf, 1994, p. 127 et Martin, 2005, p. 237-241.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 211.

aux dieux sont en revanche plus claires et peuvent apporter des éléments de compréhension précieux sur le rôle de ces pratiques dans l'amphithéâtre.

## 2. Des demandes faites aux dieux

Le message échappe au groupe, c'est l'affaire du magicien et de son client<sup>244</sup>. Des prières ont pu être énoncées pendant la réalisation de la lamelle, sans qu'elles correspondent nécessairement à ce qui est inscrit. Le *magus* joue sur l'inversion du réel en recourant à des prières incompréhensibles<sup>245</sup>. À la différence des longs textes de Carthago, les formulaires d'Isca Silurum et d'Augusta Treverorum sont beaucoup plus épurés. Les formules obscures des premiers sont totalement absentes des seconds et il est tout à fait possible d'imaginer qu'elles aient alors été dites oralement lors de la création et de l'enfouissement. Quelles puissances surnaturelles invoquent-elles dans l'arène ? Quel est le résultat escompté ?

À Carthago, les textes sont rédigés soit en grec<sup>246</sup>, soit en latin<sup>247</sup>. Un seul est véritablement bilingue<sup>248</sup>. Les formules magiques, quand elles sont écrites, sont tout à fait similaires, qu'elles soient rédigées dans l'un ou l'autre alphabet. La première inscription du corpus portant ce type de mots présente le formulaire suivant, en plein cœur du texte :

« μασξέλλει μασξέλλω φνουξενταλάω ὄρεολάπξαγρα / ῥηξιέθων ιππόξτων πύρξτων  
[...] φιλτ [...] ιτ [...] η [...] ω [...] ρ [...] / χερδερωσαίδαλε χατανειχάνδαλε <sup>249</sup> »

Le début de ce passage est une des formules les plus répandues dans les malédictions. Elle est mentionnée complètement dans un papyrus magique sous la forme :

« *Maskelli maskellô phnoukentabaô oreobazagra rêxichtôn hippochthôn  
puripêganux.*<sup>250</sup> »

Elle repose sur des formes grecques évoquant le déchirement de la terre (*rêxichtôn*), les chevaux de la terre, liant monde des hommes et monde des morts (*hippochthôn*) et conduisant la victime devant le maître des enfers, le seigneur des sources de feu (*puripêganux*). Les acteurs des spectacles cibles de la malédiction sont donc voués aux

<sup>244</sup> Graf, 1994, p. 238.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 243-246 ; Gager, 1992, p. 4-12.

<sup>246</sup> Corpus n° 295, 298 (avec quelques brefs mots de latin en fin de texte), 301.

<sup>247</sup> Corpus n° 296, 297, 299 (avec des formules magiques obscures en grec), 300.

<sup>248</sup> Corpus n° 302.

<sup>249</sup> Corpus n° 299, proposition d'accentuation personnelle.

<sup>250</sup> *PGM*, VII, 302. Transcription et interprétation par Gager, 1992, p. 268.

divinités infernales, par l'intermédiaire de démons. C'est encore cette formule qui est partiellement reprise au centre d'un autre document, en caractères latins, sous la forme : « *mascelli mascello fnycentabaot* <sup>251</sup>. » Les formulaires changent entre ces deux tablettes, révélant probablement la pluralité des praticiens occultes à Carthago. Dans la deuxième ces suites obscures de mots sont plus nombreuses et réparties dans l'ensemble du texte :

« *Psarchyrinch oncrobrotesciruio arcadams* (l. 2-3)  
*ere(re)cisipte araracarara eptisicere [c]ybacycbacacych obrimemao saum ... /*  
*obriulem patatnach apomspesro [i]aô Iossefiorbet [i]opacerbet bolcoset* (l. 5-11)  
*cerciel baciél ... acichecese alestubal merteme perturacrini mascelli mascello*  
*fnycentabaot zosagrac*, (l. 21-25)  
*iabezepat eresisipte araracarara eptisicere* (l. 28-29). »

Les lignes cinq à onze et vingt-huit à vingt-neuf sont d'ailleurs tout à fait similaires à celles qui débutent, articulent et clôturent, en grec cette fois, une autre tablette<sup>252</sup>. Peu importe donc l'alphabet utilisé, du moment que la sonorité des mots est convaincante et produit son effet sur le client et sur les forces surnaturelles. Les changements subtils de l'ordre des termes et de leur graphie procèdent d'un jeu de variations sur un modèle de base. Il s'agit de changer un nombre limité de voyelles et de consonnes dans des mots successifs<sup>253</sup>. L'important n'est pourtant pas la seule restitution de la sonorité mystique de ces textes. Certains des mots employés, ou du moins certaines parties de ceux-ci, revêtent également un sens précis. Les lignes cinq à onze, après des formules introductives qui échappent à la compréhension, mettent en scène des noms de dieux ou de démons. Le premier est Bazachuch, intégré dans l'expression « *chuch Bazachuch Bachuch* », ici énoncée sous la forme « *cybacycbacacych*. » Ce bel exemple de transcription latine du grec invoque un « grand démon en Égypte » mentionné dans un autre document sous le nom de Bachachych<sup>254</sup>. La référence au monde égyptien se poursuit par l'utilisation du mot Bolcoset que John Gager interprète comme une référence à un « Baal qui frappe, aussi appelé Seth.<sup>255</sup> » C'est encore à ce dernier que renvoie Iorbet. La place majeure de l'Égypte dans l'art de la magie est ici affirmée avec force. La mystique orientale de ces documents prend ensuite un tour cosmique dès lors que le *magus* fait référence au dieu des

<sup>251</sup> Corpus n° 300.

<sup>252</sup> Corpus n° 301.

<sup>253</sup> Gager, 1992, p. 266.

<sup>254</sup> Corpus n° 299.

<sup>255</sup> Gager, 1992, p. 266.

Hébreux. Iaô désigne en effet le tétragramme et il est suivi du nom d'un des patriarches : Iossef<sup>256</sup>.

Le but de ces formules est de contraindre un démon, ou des âmes, à agir sur le déroulement d'un combat de l'arène<sup>257</sup>. Le verbe utilisé est généralement *adiuro*. Un personnage indéterminé est ainsi invoqué en latin, le *magus* étant aidé par le Dieu de la Vie pour le faire plier, afin de blesser deux chasseurs<sup>258</sup>. Une inscription, en grec cette fois, voue les deux même *venatores* à être rendus incapables de chasser<sup>259</sup>. C'est ici un démon sans nom qui doit rendre la malédiction opérante. Dans un autre, en latin, ce ne sont pas moins de cinq entités qui sont adjurées<sup>260</sup>. Chacune a un rôle attribué. À Bachchych l'Égyptien le soin de lier le gladiateur, à Iekri celui de lui ôter le sommeil, à Parapxia de le conduire aux enfers, à Noktoris, qui règne sur l'Italie et la Campanie, celui de l'amener au Tartare et à Bytybachk, qui domine l'Espagne et l'Afrique, celui de contrer toute protection magique qu'aurait pu avoir la victime. L'objectif final est que le maudit s'effondre, soit confus, ne puisse pas chasser, soit sans ressources, fatigué, vaincu, blessé, et enfin tué. Le même but est visé par une autre *defixio*<sup>261</sup>. Cette fois ce sont les âmes qui doivent intervenir. Elles seront aidées en cela par le principal démon, Bacaxicyxdemon. Les uns comme les autres seront contraints d'agir par la volonté du dieu adjuvant du *magus* : le Dieu Saint Mercure Infernal. Le but est sensiblement le même en ce qui concerne la malédiction de Vincentius Tzarizo<sup>262</sup>. Un dernier document exhorte les forces surnaturelles à agir (ἐξορκίζω), avec le même objectif d'empêcher un chasseur d'être efficace et de le vouer à mourir dans l'arène<sup>263</sup>.

Deux types de conjurations existent ici : soit le *magus* utilise un démon en tant qu'intermédiaire afin de communiquer avec un dieu, soit il tente de faire intervenir directement démons et âmes, contraintes par le conjurateur, et les dieux avec qui il

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 268, avec références complémentaires. La référence au tétragramme, outre l'influence cosmique qu'il est censé revêtir, peut aussi être liée à un des six mots de pouvoir, *tetrax*, mentionné par Athénée, *Banquet*, 548c, voir discussion dans Gager, 1992, p. 6-7 et n. 29 et 30 p. 32-33. *Ibid.*, p. 5-6 : La cohérence de ces formules révèle l'existence d'un canon magique, au moins répandu en Afrique Proconsulaire aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., décrit par les *papyri*, qui laisse la place à de nombreuses interprétations et variantes. Ces invocations sont particulières au monde romain impérial. Lucien, *Philopseudes*, 9, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., n'en comprend déjà pas le sens.

<sup>257</sup> Pour le reste, le client s'en remet à la *tekhne* du *magus*, seul apte à les énoncer correctement afin d'être efficace. Le client, bien qu'ignorant, peut saisir quelques bribes et avoir ainsi l'impression qu'il n'est pas floué et que le *magus* fait bien appel à des forces obscures.

<sup>258</sup> Corpus n° 297.

<sup>259</sup> Corpus n° 298.

<sup>260</sup> Corpus n° 299.

<sup>261</sup> Corpus n° 300.

<sup>262</sup> Corpus n° 302.

<sup>263</sup> Corpus n° 301.

entretient des relations particulières<sup>264</sup>. La magie agonistique, telle qu'elle se manifeste dans les amphithéâtres, vise un intérêt particulier et n'est pas publique. Son efficacité est garantie par des jeux d'inversion - mélange de langues, dénomination par la mère, écriture inversée - et un mouvement vers le bas, visant à déchaîner les puissances infernales<sup>265</sup>. Quelques-unes des caractéristiques de ces tablettes de malédiction manifestent des variantes avec d'autres, réalisées pour des objectifs différents - la magie érotique par exemple. Si les formules magiques sont similaires dans l'ensemble des *defixiones*, la magie de l'amphithéâtre, comme celle du cirque, revêt des particularités.

Les caractéristiques de cette dernière s'éloignent en plusieurs points des pratiques les plus répandues. D'ordinaire, deux solutions participent à l'efficacité d'une malédiction de cette nature : soit on utilise un mort comme intermédiaire, et l'on place alors la tablette dans la tombe, soit on place la tablette dans un temple dédié aux divinités infernales<sup>266</sup>. Aucun de ces deux cas ne semble correspondre aux *defixiones* amphithéâtrales. Les documents n'ont pas été trouvés dans un sanctuaire identifié et aucune trace de sépulture n'est attestée dans un édifice de spectacle. Un des textes de Carthago soulève pourtant un certain nombre d'interrogations<sup>267</sup>. Le *magus* conjure « les âmes de ce lieu » de bien vouloir lier « celui qui est indiqué sur la tablette placée sous l'urne funéraire.<sup>268</sup> » Cette plaque de plomb a bien été découverte dans l'arène. Aucun colombarium n'est connu dans l'amphithéâtre ou dans son voisinage immédiat. Faut-il chercher alors une autre traduction à *lepeta* ? Le texte serait dissimulé, non pas sous une urne, mais sous quelque chose de mince, de ténu, peut-être simplement une couche de sable, dans un sens plus abstrait de *lepeta*. Il n'en reste pas moins que cette source est la seule du corpus des malédiction amphithéâtrales à faire appel à des forces surnaturelles explicitement attachées à l'arène même, lieu où se déroule le spectacle sur lequel la magie doit opérer. Pourtant cette pratique est monnaie courante dans le corpus général des *defixiones*<sup>269</sup>. Les lamelles de plomb sont souvent placées dans des lieux associés aux enfers. Les Anciens utilisent ainsi

<sup>264</sup> À ce sujet, voir Graf, 1994, p. 252-257. Ces documents dessinent l'impossibilité de réduire la magie à un acte de contrainte des dieux. Le rapport entre le *magus* et les forces surnaturelles est plus subtil que cela, faisant intervenir un discours qui vise à l'efficacité, sans prendre le risque de froisser une puissance divine.

<sup>265</sup> Graf, 1994, p. 258-259.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>267</sup> Corpus n° 300.

<sup>268</sup> [*Adiuro vos a]nime [...] vius loci (...) hunc eppito (?) e repton ypo ton lepeta*. Trad. J. Peyras.

<sup>269</sup> Sur l'unité de lieu entre l'enfouissement de la tablette et le lieu de résidence d'un démon, voir Graf, 1994, p. 172.

démons et morts dotés de qualités notables ou les défunts laissés sans sépultures et ceux décédés de morts violentes<sup>270</sup>.

Dans l'ensemble des autres documents découverts dans un amphithéâtre, ce n'est pas la supposée puissance magique du lieu qui intervient dans le choix d'enterrer les tablettes dans l'arène. Deux raisons à cela : tout d'abord les conjurations ne ciblent jamais une victime qui ne soit pas acteur des jeux, ensuite, la conjuration vise à influencer le déroulement de la compétition, au moment précis où celle-ci se déroule, d'où l'insistance sur l'immédiateté dans les textes qui se terminent souvent par des mentions : « maintenant ! vite <sup>271</sup> ! » Cette façon d'envisager l'acte se retrouve dans d'autres lieux que l'amphithéâtre, et en particulier au cirque. Ce lien particulier qui unit magie et *agôn* à l'époque romaine dépend de deux aspects de la vie des Romains. Tout d'abord, il ne faut pas exclure d'emblée la possibilité de l'existence de paris<sup>272</sup>, mais, comme pour le cirque, des raisons sociales jouent aussi. La victoire d'un combattant soutenu par un groupe social est aussitôt assimilée à la victoire de celui-ci. De même, la qualité d'un spectacle et son bon déroulement interviennent dans les rivalités entre évergètes. Il est donc tout aussi probable de voir dans les clients anonymes du *magus* un parieur voulant voir périr celui dont la mort doit lui rapporter de l'argent ; ou bien un homme désirant assurer la défaite de celui qui représente un groupe social adverse<sup>273</sup> ; ou encore un membre de l'élite désirant s'assurer de l'échec de l'évergésie d'un concurrent ; ou même une sodalité de chasseurs rivale souhaitant la défaite des maudits<sup>274</sup>.

<sup>270</sup> Tibulle, I, 5, 51-52 ou encore *PGM*, IV, 330-335, « Et prends une tablette de plomb et écris la même incantation et récite-la. Puis attache la feuille de plomb aux figurines avec du fil provenant du même métier à tisser après avoir fait 365 nœuds pendant que tu dis comme tu l'as appris, « Abrasax, empare-toi d'elle au plus vite ! » Tu placeras cela, comme le soleil se lève, près de la tombe de quelqu'un qui est mort prématurément ou violemment, plaçant à ses côtés des fleurs de saison », trad. M. Martin, p. 226.

<sup>271</sup> Sur les objectifs des malédictions magiques : Faraone et Obbink, 1991, p. 3-32 et Graf, 1994, p. 176-185.

<sup>272</sup> Ce que fait Graf, 1994, p. 180. Aucun texte ancien ne mentionne de façon claire cette pratique en ce qui concerne les jeux de l'amphithéâtre. Pourtant les oppositions de paires de gladiateurs semblent idéales pour ce type de pratique. La logique qui présiderait à la tenue de paris sur les chasses nous échappe.

<sup>273</sup> Ce qui a été le cas lorsque les princes affichent leur préférence : Caligula préfère les *parmularii* (Suétone, *Cal.*, 55) et surtout Domitien punit un soutien des *parmularii*, le prenant comme un signe de sédition, lui-même soutenant les *scutati* (Suétone, *Dom.*, 10).

<sup>274</sup> Ces hypothèses ne sont pas exclusives et d'autres raisons personnelles peuvent motiver le client du *magus*.

### C. Les dieux des tablettes de malédiction

Si l'on excepte le panthéon obscur et varié des démons, intermédiaires entre les hommes et les dieux, les âmes des morts, médium de communication avec l'autre monde, ou les allusions plus ou moins marquées à des dieux orientaux dans les formules cabalistiques, plusieurs dieux sont invoqués pour donner de l'efficacité à l'acte magique. Hermès-Mercure apparaît à trois reprises dans le corpus. La première fois, son nom et son image apparaissent sur la tablette<sup>275</sup>. La figure de Mercure, intégrée au texte, est reconnaissable au pétase et au caducée. D'autres figures sont présentes, un homme est au sol à gauche de Mercure, sous son genou, le dieu le touche d'un bâton ou d'un cautère. À côté, trois éléments semblent être les têtes de Cerbère. Le texte est organisé autour de ces figures. C'est ici un dieu infernal, psychopompe. Cela rejoint la tablette où il est nommé Dieu Saint Infernal<sup>276</sup>. Sa capacité, d'une part à établir une communication entre les sphères humaine et divine, et d'autre part, à contraindre âmes et démons à agir selon son bon vouloir, fait qu'il est invoqué par le *magus*. Ce dernier n'utilise pas l'impératif envers le dieu. Mercure n'est pas un vulgaire démon dont on peut jouir selon son bon vouloir. Il y a là une forme de respect de la divinité par l'officiant. Celui-ci manifeste simplement la relation particulière qu'il entretient avec Mercure. Dans une troisième, le principe est le même<sup>277</sup>. Cette fois, le spectacle et la malédiction se dérouleront un jour dédié à Mercure. Le *magus* signale ainsi que la contrainte qu'il compte opérer sur un démon dont le nom n'est pas conservé, se fera sous le patronage de la divinité.

D'autres dieux interviennent, certains ne sont pas nommés<sup>278</sup>, d'autres sont représentés sans être clairement identifiés<sup>279</sup> et une référence est faite à Némésis, à Isca Silurum<sup>280</sup>. La logique est ici différente de celle des textes de Carthago. En effet, le *magus* introduit une notion d'échange avec le divin. La *defixio* débute par la mention d'un don fait à la déesse. La malédiction de la victime, qui doit s'épuiser et perdre la vie, devient ainsi un contre-don. La pratique procède bien des mêmes logiques, mais le *magus* de Britannia

<sup>275</sup> Corpus n° 295.

<sup>276</sup> Corpus n° 300 : *sangtus deus Mercurius in/'fe'[rnu]'s'*.

<sup>277</sup> Corpus n° 302.

<sup>278</sup> Corpus n° 297, 301.

<sup>279</sup> Corpus n° 296 : Au dessus de l'inscription on voit un personnage masculin à tête de serpent debout, qu'A. Audollent assimile à Typhon-Seth, il tient une lance à droite et un *fulmen* à gauche.

<sup>280</sup> Corpus n° 210.

n'utilise pas du tout des mêmes artifices pour arriver à son but. Némésis est une divinité de la malédiction dans d'autres textes, sans liens avec l'arène<sup>281</sup>.

Selon Michael Martin, la magie est un témoignage important des mentalités romaines, des croyances et attentes de la population. Elle permet à certains, « qui ne trouvent plus de solutions dans les réponses que peut leur apporter la société civile<sup>282</sup> », de dépasser des problèmes du quotidien. Dans le cas des *defixiones* de l'arène, espace dont le caractère religieux demeure prégnant, les Anciens demandent une aide pour gagner. La seule différence est qu'on demande à contraindre l'autre, pas à avoir des prédispositions ou une aide pour répondre à ses attentes. Que ce soit un gladiateur ou un chasseur qui cherche à éliminer la concurrence, un évergète qui veut gêner un adversaire, un homme du public qui a parié sur l'issue du combat ou qui souhaite la victoire du représentant de son groupe social, ou encore d'inimitiés personnelles, la magie amphithéâtrale est là pour infléchir l'issue d'un combat. La place des tablettes de malédiction dans l'arène ou ses sous-sols, juste sous les pieds des victimes, doit rendre efficace une conjuration soutenue par les dieux infernaux : Mercure ou Némésis. À cette fin, chacun peut demander au magicien d'intervenir au moyen de son savoir et de sa relation privilégiée avec les forces surnaturelles. Ce dernier renouvelle l'expérience religieuse en en poussant les éléments au-delà du possible<sup>283</sup>.

## Conclusion

Chasseurs et gladiateurs sont amenés à intervenir religieusement dans l'amphithéâtre. Ils cherchent une protection divine ou magique, en ayant recours à des pratiques votives et à des amulettes de protection<sup>284</sup>. Néanmoins ils n'ont pas l'exclusivité de la pratique de cultes dans les arènes. L'exemple d'Italica est à ce titre particulièrement éclairant. Les demandes faites aux dieux dans la principale chapelle ne sont pas le fait d'acteurs de l'arène. Chaque membre de la communauté peut être amené à offrir un cadeau aux dieux présents dans les chapelles. De même, il n'est pas certain que les *defixiones*, qui condamnent à la mort *venatores* et *gladiatores*, procèdent d'une démarche engagée par des

---

<sup>281</sup> Gager, 1992, p. 12.

<sup>282</sup> Martin, 2005, p. 278.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>284</sup> Corpus n° 299.

rivaux, de simples citoyens ont pu tâcher d'infléchir le résultat des combats, afin de gagner un pari, soutenir le représentant de son groupe social, ou pour toute autre raison personnelle.

De ce fait, soit on pense que ces dévotions ont lieu le jour même des jeux, soit on considère que l'édifice devait être ouvert en dehors du temps du spectacle, bien qu'aucun document ne le précise. Les termes ne s'excluent pas. Certains espaces de l'édifice ont pu rester accessibles, en dehors des jours de spectacle, pour permettre aux fidèles d'accéder aux chapelles et de se livrer à leurs dévotions. De ce point de vue, cette pièce majeure de l'espace urbain a une vie au-delà des célébrations pour lesquelles elle a été originellement créée. Cette vie est, en grande partie, attachée au caractère sacré du lieu de spectacle.

Il est souvent mal aisé de déterminer la chronologie de ces cultes, d'autant quelle peut varier selon les contextes locaux. Le culte à Némésis apparaît, lui, tardivement dans l'histoire des amphithéâtres. Les *sacella* qui lui sont dédiés se multiplient à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il ne remplace pourtant pas l'ensemble des cultes qui préexistent et vient au contraire les enrichir. La déesse se tient dès lors aux côtés de Diane, Caelestis, Fortune - et peut-être Isis sous son aspect de Bonne Fortune -, Victoire, et de divinités masculines tels Hercule ou encore Dionysos/Bacchus. Ces rites prennent essentiellement la forme de vœux, matérialisés par des inscriptions et des autels. La période de leur prime apparition et de leur disparition ne peut pas être datée avec précision en l'état de la documentation.

L'attraction religieuse des amphithéâtres est double. D'abord s'y tiennent des rites attachés au bon déroulement des jeux : pour les acteurs, pour les évergètes, pour les parieurs et les supporters. Ensuite des dévotions sont attachées aux dieux dont l'amphithéâtre favorise l'expression des pouvoirs. Victoire, chance, habileté, maîtrise, domination, force virile, expression de la *virtus* sont un ensemble de caractéristiques qui expriment à la fois les vertus personnelles de chaque combattant, mais qui se trouvent aussi toutes réunies dans le prince, lui même garant de l'empire<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Le Glay, 1990, p. 222-223.



## Chapitre V

### Les amphithéâtres et leur place dans l'organisation culturelle des cités

*Mercurio autem in foro, aut etiam, uti Isidi  
et Serapi, in emporio ; Apollini Patrique Libero  
secundum theatrum ; Herculi, in quibus civitatibus  
non sunt gymnasia neque amphitheatra, ad  
circum ; Marti extra urbem, sed ad Campum ;  
itemque Veneri ad portam. Vitruve, I, 7, 1<sup>1</sup>.*

Par cette phrase, la seule où Vitruve fait allusion à l'amphithéâtre, l'architecte augustéen met en valeur l'importance des relations, d'une part, entre les temples et les autres édifices publics, et d'autre part, entre les dieux et les espaces urbains. Ainsi Mercure doit être adoré dans un lieu où ses attributs sont le plus susceptibles d'être utiles : le Forum. Le dieu de l'échange, intermédiaire entre les hommes et les divinités, siège au cœur de la ville, lieu de commerce, de justice, de prise de décision. Ce sont encore les activités commerciales qui préoccupent l'auteur lorsqu'il doit situer les aires sacrées dédiées à Isis et Sérapis. La formulation *in emporio* suggère un marché accueillant des

---

<sup>1</sup> Après avoir parlé de l'emplacement du Capitole qui doit dominer la ville, Vitruve précise l'emplacement des autres temples : « Tandis que celui de Mercure (sera) dans le forum, ou encore ceux d'Isis et de Sérapis, dans le marché ; ceux d'Apollon et de Liber Pater près du théâtre ; celui d'Hercule, dans les villes où il n'y a pas de gymnase ni d'amphithéâtre, près du cirque ; celui de Mars, hors de la ville, mais au *campus* ; et de même celui de Vénus à la porte. » Trad. M. Soler.

étrangers, sans doute en contact avec la mer. Les célébrations du culte d'Apollon et Bacchus sont intrinsèquement rattachées aux représentations théâtrales, il est donc normal de placer leur temple, comme en Grèce, près de l'édifice de spectacle. Mars ne doit pas être dans la ville afin de la protéger des conflits, de la violence, comme le Champ de Mars, lieu de rassemblement du peuple en armes, est extérieur au *pomoerium* depuis le sillon tracé par Romulus. Quant à Vénus, elle est la garante de la stabilité de l'empire, en tant qu'ancêtre des princes et d'Énée, héros fondateur, elle doit donc garder les portes de la ville. Hercule, quant à lui, doit être près d'un lieu où se déroulent des combats, des compétitions. Cette allusion faite par Vitruve procure plusieurs enseignements. Le temple de l'Alcide peut se situer indifféremment dans ou hors de la ville. Le point important étant qu'il soit prêt d'un gymnase, où il est lié aux *agônes*, ou d'un amphithéâtre, et, à défaut, dans le cirque où peuvent avoir lieu des scènes de chasse ou de bataille à cette époque<sup>2</sup>. Cela suppose l'existence de cultes qui lui sont dédiés en lien avec ce type de manifestations. Ceux-ci sont peut-être avant tout ceux des acteurs des jeux. C'est donc le premier point qui est traité dans notre analyse. Les dévotions des munéraires, des gladiateurs et des chasseurs dans les sanctuaires urbains s'intègrent-ils dans les cultes traditionnels ? Quel impact ont ces dévotions sur les membres de la communauté et sur l'organisation générale de la religion de la cité ?

Le texte de Vitruve est également symptomatique de la ritualisation romaine de l'espace et, plus généralement, de l'agencement des édifices publics dans la cité. Un temple se doit d'occuper un endroit propice au déroulement de l'ensemble des rites dédiés à la divinité : sacrifices, processions ou encore *ludi*. Les *spectacula*, pris dans le double sens de « spectacle » et « lieu d'où l'on regarde », peuvent être partie intégrante de l'économie générale des cultes de la cité<sup>3</sup>. La question est de savoir dans quelle mesure et par quels biais cette association se réalise : les amphithéâtres font-ils partie de grands sanctuaires ? Quand ce n'est pas le cas, entretiennent-ils des liens avec des temples ? Comment ces relations s'expriment-elles ? Des cultes publics ont-ils lieu lors des temps des spectacles ? Ces interrogations nécessitent d'envisager la place de l'amphithéâtre par rapport aux sanctuaires en fonction des contextes locaux. Chaque cité présente potentiellement une organisation propre, parfois très éloignée des préceptes de Vitruve, qui subit des évolutions non négligeables dans le temps.

---

<sup>2</sup> Par exemple : Suétone, *Caes.*, XXXX, 4 ou encore Cassius Dion, XLVIII, 33, 4.

<sup>3</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 167-173 affirmait déjà la nécessité d'étudier la place des monuments de spectacle dans le tissu urbain.

Amphithéâtres et temples sont associés dans trois contextes bien distincts. Dans un premier temps, ils occupent l'espace urbain. Les programmes architecturaux des villes de l'empire font parfois en sorte de marquer nettement la connexion qui existe entre les divinités tutélaires et protectrices de la cité et les manifestations collectives que sont les spectacles de l'arène. Cette relation peut également être induite par l'extrapolation du parcours de la *pompa* inaugurale des jeux qui relie les espaces. Ensuite, certains témoignages, en particulier épigraphiques, révèlent l'existence de sacrifices publics lors des *munera*, en particulier par les acteurs : sodalités de chasseurs, famille de gladiateurs ou encore éditeurs. Dans un deuxième temps, ils participent de l'occupation du territoire. Le cas particulier de la Gaule, avec ses grandes cités, est, de ce point de vue, notable. Des édifices en partie destinés aux combats de gladiateurs, dont il faudra déterminer la forme et la nature, sont placés dans des agglomérations secondaires, et souvent dans des sanctuaires. En dernier lieu, plusieurs monuments de spectacle, à Lugdunum et peut-être Narbo Martius ou Tarraco, sont inclus dans des ensembles culturels provinciaux dédiés au culte des princes. Dans chacun de ces cas de figure, la relation entre les deux types de bâtiments est particulière et mérite d'être commentée.

## **I. Les dévotions des acteurs de l'arène dans la ville**

Les sodalités de chasseurs ou de gladiateurs, les éditeurs et les *ministri* des jeux de l'amphithéâtre se livrent à des sacrifices, des ex-voto, des constructions d'édifices sacrés ou de statues divines dans la cité. Il s'agit d'analyser ces pratiques dans leur rapport aux spectacles et aux cultes des amphithéâtres déjà analysés. Les cultes des acteurs de l'arène sont-ils les mêmes dans l'amphithéâtre et en dehors ? Peut-on dire que les dévotions de ces derniers concourent à la popularité de ces cultes ? Les pratiques rituelles des acteurs participent-elles à la définition des espaces urbains ?

## A. Pratiques religieuses des personnels et acteurs des jeux dans la cité

La cité est marquée par les amphithéâtres, véritables *loci religiosi*, qui intègrent son paysage religieux. Toute la cité est amenée à profiter des *munera* et de leur cadre pour afficher sa dévotion à un dieu. Cela peut prendre la forme d'actes personnels ou collectifs. Les acteurs des jeux utilisent également l'édifice de spectacle pour leurs dévotions, mais ils participent aussi aux cultes de la cité dans les sanctuaires de la ville. Leurs dévotions sont-elles alors différentes ? Cette question invite à repenser la place des lieux de culte de l'arène dans l'économie religieuse de la cité. Les rites effectués par les gladiateurs victorieux ayant montré leur efficacité, influent-ils sur les pratiques des spectateurs qui ont pu voir se manifester la puissance divine ? Ou au contraire, sont-ce les cultes traditionnels de la cité qui guident les actes religieux des gladiateurs ?

Horace s'adresse à son patron, Maecenas, comme le gladiateur au laniste dans une lettre<sup>4</sup>. Il est ce vieux gladiateur, Veianus, appelé à nouveau au combat alors qu'il a « pendu ses armes à la porte d'Hercule, et maintenant vit dissimulé à la campagne, où il ne doit plus contenter le peuple, encore et toujours, dans l'arène<sup>5</sup>. » Cette métaphore suggère une perte de la liberté si durement acquise par le long travail qui conduit au succès<sup>6</sup>. La rupture de l'*auctoratus*, ce serment qui lie le gladiateur au laniste<sup>7</sup>, se fait par un acte symbolique. Le gladiateur se rend au temple d'Hercule et attache ses armes, vraisemblablement par un clou, aux portes de ce dernier, en guise d'ex-voto<sup>8</sup>. C'est donc bien vers le fils de Jupiter et d'Alcmène que se tournent ces hommes de l'amphithéâtre quand ils doivent faire leurs dévotions. Le dieu est ici remercié tout à la fois d'avoir permis à Veianus d'être victorieux, et, par ses victoires, d'avoir pu prendre sa retraite. Cette divinité est un Hercule Fundanus à en croire Porphyryon<sup>9</sup>. Le lien entre les lieux de culte et de spectacle s'exprime donc aussi par ces dévotions personnelles.

---

<sup>4</sup> Horace, *Epi.*, I, 1.

<sup>5</sup> Horace, *Epi.*, I, 1, 4-6, *Veianus armis Herculis ad postem fixis latet abditus agro, ne populum extrema totiens exoret harena*. Trad. M. Soler.

<sup>6</sup> Mayer, 1994, p. 87.

<sup>7</sup> Mentionné par Horace, *Epi.*, II, 7, 58-59. Voir Ville, 1984, p. 311-324.

<sup>8</sup> Sur la valeur symbolique des armes de gladiateurs, voir *supra*, p. 215 et suiv.

<sup>9</sup> Porphyryon, *Ad Hor. Ep.*, I, 1, 4-5. Voir Le Glay, 1990, p. 218, il s'appuie sur Ville, 1981, p. 333, n. 237 où l'auteur cite par ailleurs un ex-voto à *Hercules Fundanus*, *CIL*, VI, 311, sans que l'on puisse savoir si le dédicant est un gladiateur.

L'offrande par un thrace, ou un hoplomaque, de Pompéi de sa *parma* à Vénus, en cas de victoire, relève de la même logique<sup>10</sup>. Marcel Le Glay, ne remarquant aucun lien particulier entre Vénus et les jeux, propose de voir, dans ce cas, une assimilation entre elle et Fortune, qui est, elle, attestée en milieu amphithéâtral<sup>11</sup>. Cela lui permet de situer le geste dans le temple de Fortune Auguste. Pourtant, c'est bien la déesse de l'amour qui est clairement et sans ambiguïté invoquée par le gladiateur dans le texte de l'inscription. Vénus est par ailleurs attestée dans le contexte des combats. Il est donc plus probable que, si cet homme l'a finalement emporté sur son adversaire, il ait fait l'offrande au temple de Vénus, près de la porte Marine, plutôt qu'au temple de Fortune Auguste de la *Regio VII*, derrière le forum. Dans ce cas précis, les deux édifices, temple et amphithéâtre, sont à l'exact opposé de la trame urbaine. L'histoire ne dit pas si l'homme, après sa victoire, s'est fait accompagner depuis l'amphithéâtre en grande pompe jusqu'au sanctuaire ou si son geste a été privé. Dans un cas comme dans l'autre, ce type d'acte de culte relie les espaces, participant à l'unité de la cité. Quant à ce gladiateur, s'il fait un vœu à Vénus, c'est la Vénus Victrix qu'il invoque, ancêtre du prince et protectrice de l'empire. Une déesse qui a sa place dans le contexte de ce type de spectacles<sup>12</sup>.

Cela ne veut pas dire que la déesse du destin n'est pas une protectrice des acteurs de l'arène. Messor, qui ne précise pas son *armatura*, mais simplement sa condition de *gladiator*, offre un autel votif à Fortune à Mogontiacum, où aucun amphithéâtre n'a été repéré<sup>13</sup>. L'absence d'édifice pourrait suggérer que le site a hébergé des combats sans structure pérenne. Il serait également tentant d'y voir un gladiateur qui, comme Veianus, a pris sa retraite et remercie Fortune dans l'endroit où il a décidé de s'installer. Aucun indice ne peut favoriser l'une ou l'autre hypothèse sur les motivations de ce vœu, mais le lien entre les *munera* et Fortune est encore une fois affiché, dans le territoire de la cité. La logique est la même quand Aurelius Avitius, probablement un gladiateur thrace, dédie un petit autel de calcaire à Diane Némésis dans la Colonia Agrippinensis<sup>14</sup>.

Un autre document, cette fois une stèle funéraire, fait état, à l'inverse des ex-voto, de l'échec d'un vœu. Le gladiateur Glaucus, mort à Vérone, lors de son huitième combat, interpelle le passant par une inscription qui le met en garde : « Ne mettez pas votre

---

<sup>10</sup> Corpus n° 93.

<sup>11</sup> Le Glay, 1990, p. 218.

<sup>12</sup> Voir *Infra*, p. 403 et suiv.

<sup>13</sup> Actuelle Mayence, Corpus n° 201.

<sup>14</sup> Actuelle Cologne, Corpus n° 208.

confiance en Némésis, vous seriez déçus<sup>15</sup> ! » Cet homme a dû se vouer à la déesse, espérant une protection et qu'elle favorise sa victoire, la suite de ce combat fut malheureuse. Cette fois, ce sont les nécropoles qui mettent en scène les jeux, leurs dénouements et l'intervention divine.

Trois autres inscriptions de provenance urbaines, à Rome, révèlent un autre aspect des croyances des gladiateurs<sup>16</sup>. L'une d'elles est datée de l'année 177 ap. J.-C., sous le principat de Commode<sup>17</sup>. La plaque de marbre est dédiée au prince par le *Collegium Silvanum Aurelianum*, à l'occasion de sa fondation. La dédicace, l'épithète *Aurelianum* et le fait que le principal responsable (*curator*), Marcus Aurelius Hilarus, soit un affranchi d'Auguste sont des indications suffisantes pour affirmer qu'il s'agit d'une *familia gladiatoria* impériale. La plupart des trente-deux combattants nommés ont des noms à consonance grecque, ils devaient donc être esclaves ainsi que cela semble souvent être le cas pour les gladiateurs impériaux. Plusieurs d'entre eux sont néanmoins des hommes libres, affranchis qui ont pris un *nomen* princier : Ulpius, Flavius ou Aurelius. Le *ludus* se compose de vingt-huit combattants, un masseur (*unctor*), un armurier (*manicarius*) et deux esclaves assignés à des tâches inconnues (*paganus*)<sup>18</sup>. Ce groupe s'est mis sous la protection de Silvanus, dieu lié par ailleurs à l'amphithéâtre<sup>19</sup>.

Patrizia Sabatini Tumolesi suppose que les *collegia* de gladiateurs n'ont qu'un but funéraire. Les membres s'assureraient l'un l'autre une sépulture en cas de décès. Néanmoins, ces regroupements pouvaient fort bien avoir une valeur religieuse essentielle, au-delà d'assurer une sépulture aux vaincus. Il est également possible que ce groupe, qui comporte des gladiateurs des *armaturae* les plus répandues, soit une unité de base dans l'organisation des *munera* impériaux. Dans cette optique, soit un collège comporterait un nombre précis de paires avec des remplaçants, permettant de livrer un spectacle<sup>20</sup>, soit il faut supposer l'existence d'autres *collegia* qui permettraient à l'éditeur d'opposer tel collège à tel autre<sup>21</sup>. Selon un autre document, cette création serait en réalité une

---

<sup>15</sup> Corpus n° 180. (...) in / *Nemese ne fidem / habeatis : / sic sum deceptus !*

<sup>16</sup> Corpus n°3.

<sup>17</sup> *CIL*, VI 631.

<sup>18</sup> *EAOR*, I, p. 55, avec bibliographie complémentaire.

<sup>19</sup> Ville, 1981, p. 333 ne reconnaît pas cette association étroite entre le monde de l'arène et Silvanus, la présence de ce dernier ne se justifierait qu'à travers l'association étroite du dieu avec Hercule et Mars en Italie selon *EAOR*, I, p. 54, ce qui, il est vrai, correspondrait à la politique religieuse de Commode, voir Gagé, 1981a, p. 662-683, avec bibliographie complémentaire.

<sup>20</sup> Ce qui paraît difficile car un seul rétiaire est présent.

<sup>21</sup> Sur l'organisation des associations de gladiateurs, voir Waltzing, 1896, p. 133-140. Il est vrai que nous sommes très peu renseignés sur les modalités précises de l'organisation d'un *munus*.

refondation<sup>22</sup>. Marcus Aurelius Hilarus et un certain Magnus sont à l'origine de cette renaissance. Ce même *Collegium Silvanum*, dans un autre texte daté des années 185-192 ap. J.-C., dédie au salut de l'empereur et à la *felicitas* du collègue une restauration d'une statue de Silvanus. Il est probable qu'en 177 ap. J.-C. une statue du dieu ait été dédiée, il s'agirait alors de l'entretien de celle-ci. Le vocabulaire change ici, il est désormais question de *famillia*. Chacun des membres de celle-ci a payé son écot pour acheter la nouvelle image du dieu tutélaire. L'attachement est fort entre ses gladiateurs et Silvanus. L'absence de contexte de découverte ne permet pas d'aller plus loin, peut-être la statue comme les inscriptions étaient-elles réservées à des *ludi* de Rome.

Les chasseurs ne sont pas en reste, mais, contrairement aux pratiques votives des *sacella* et les malédictions, aucune trace de dévotions personnelles n'est parvenue jusqu'à aujourd'hui. Les seuls actes de culte connus pour les *venatores* concernent des groupes et des *collegia*. Comme pour le cas des gladiateurs précédemment évoqués, les associations de chasseurs se vouent à une déité particulière. Les exemples les plus nombreux et les plus connus viennent des provinces d'Afrique, il ne faut donc pas exclure une spécificité locale. Un cas connu est représentatif du lien qui s'établit entre ces associations et un dieu tutélaire. Il s'agit de la sodalité des Telegeni présente sur la mosaïque de Smirat<sup>23</sup>. Les Telegeni sont nommés par le texte central du panneau. Azedine Beschaouch a pu rapprocher ce document de deux inscriptions et d'une série de sigillées africaines d'El Aouja<sup>24</sup>. Tous ces éléments datent du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et laissent entendre que certains de ces collèges étaient riches et puissants en Afrique à cette époque. Une quinzaine a été identifiée, qui se différencient par leur nom, un chiffre de référence, un symbole attribué et une divinité tutélaire, pas toujours identifiée<sup>25</sup>. Le collège, ou certains de ses membres, assurent les funérailles de leurs compagnons, mais son rôle ne peut pas se résumer à cela<sup>26</sup>. Il assure des activités dans l'économie du spectacle et, au-delà, dans la cité elle-même. Des amphores ont été découvertes à Ostia et à Thaenae portant les symboles des Telegeni. Outre leur présence active dans la société africaine, ce sont également des associations religieuses, dévouées au culte d'une divinité. Les Telegeni ont adopté Dionysos/Bacchus comme dieu tutélaire, reconnaissable par le port de la pardalide sur la mosaïque de la

---

<sup>22</sup> *CIL*, VI 3713. « *Collegium / Silvani / rest/ituerunt (...)*. »

<sup>23</sup> *Corpus* n° 325.

<sup>24</sup> Beschaouch, 1966, p. 150-152 : à propos notamment de *CIL*, VIII 24532.

<sup>25</sup> Beschaouch, 1966, p. 156 et Beschaouch, 1977, p. 487-495. Les chiffres peuvent être les mêmes, les sodalités se distinguent alors par leur symbole, croissant sur hampe, étoile, lierre, millet, poisson, S. Les Pentasi, chiffre IIIII et poisson, semblent tellement puissants qu'ils ont pu être armateurs, commerçants et peut-être même éditeurs de jeux, tout comme les Telegeni, p. 496-498.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 498-500.

maison de Magerius<sup>27</sup>. C'est le dieu lui-même qui tient leur emblème : un croissant sur une hampe. Une inscription évoquant un culte bacchique porte également ce symbole et une dédicace à Liber Pater<sup>28</sup>. D'autres chasseurs, comme les Leonti, choisissent Vénus, ou d'autres déités non identifiées<sup>29</sup>. Ils se placent ainsi sous la protection de la divinité lors des spectacles de chasse. La présence de Diane sur la mosaïque rappellerait que les chasses lui sont dédiées, tandis que Dionysos/Bacchus serait là pour affirmer son patronat sur les quatre *venatores*.

Puissantes en Afrique, ces sodalités ne sont pas inexistantes ailleurs. Un document en particulier mentionne un personnage inconnu, de rang équestre, qui aurait permis à une association de chasseurs de reconstruire un temple de Diane<sup>30</sup>. Le texte, trouvé en Corse, est fragmentaire et ne permet pas d'établir des certitudes. Il peut très bien s'agir d'une *fam[ilia glad(iatoria)]* autant que d'une *fam[ilia venat(oria)]*. Le choix de Diane pourrait mieux correspondre à des chasseurs qu'à des gladiateurs, mais il a déjà été dit que l'association d'une divinité particulière à une classe de combattant ne va pas de soi<sup>31</sup>. L'interprétation de *Martialis Silv...* soulève également un certain nombre de problèmes. On peut y voir un personnage s'appelant *Martialis Silvanianus*<sup>32</sup>, plutôt que la mention d'une attribution antérieure d'un temple à *Silvanus*. Le seul amphithéâtre connu sur l'île est celui, modeste, d'Aleria. L'inscription lui est peut-être liée. Encore une fois, un groupe de combattants fait une dévotion à un dieu tutélaire, relié aux jeux par ses fonctions.

Les différents employés de l'arène se vouent aussi à certaines divinités. À Rome, les *venatores immunes* et le gardien du *vivarium* offrent, eux, une inscription à Diane Auguste pour le salut de Gordien, le 19 octobre 241 ap. J.-C.<sup>33</sup> Ces *ministri* de l'arène, vraisemblablement chargés de la sécurité et du bien-être des bêtes sont des soldats des cohortes prétoriennes<sup>34</sup>. Les militaires jouent un rôle dans la capture, le parcage et l'acheminement des animaux destinés aux arènes. Sur le *limes* rhénan, Aulus Titius Severus, centurion de la Légion VI Victix Pieuse Fidèle, fait enclore un *vivarium*, et lors de son inauguration offre un autel à Diane dans la Colonia Agrippinensis<sup>35</sup>. Ces parcs à

<sup>27</sup> Corpus n° 325.

<sup>28</sup> *ILS*, 3367, voir Beschouch, 1966, p. 152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>30</sup> Corpus n° 182, [---] / [---proc(urator)] / [Ludi Matu]tini et bestiarum [Africanarum ? –vel Orientalum ?] / [aedem Dian] 'a' e Aug(ustae) Salutaris, fam[ilia venat(oria)] / [postulante ?], quam Martialis Silv[---fecerat] / [vetustate] dilapsam a sol'o' [restituit] / [dedicavi] 't' que omni im'p' [endio suo].

<sup>31</sup> Voir *supra*, p. 214 et suiv.

<sup>32</sup> Nom attesté par ailleurs : *CIL*, VI 8836, voir *EAOR*, III, 4, commentaire p. 27-28.

<sup>33</sup> Corpus n° 4.

<sup>34</sup> Ville, 1981, p. 350-351.

<sup>35</sup> Actuelle Cologne, Corpus n° 206.

bêtes sont remplis par des groupes spécialisés de chasseurs, issus des rangs de la troupe. Les seuls connus dans cette région capturent des ours. Ces *ursari* font une dédicace commune à Diane et Silvanus à Zurich<sup>36</sup>. À Birten, c'est Cessorinus Ammausius, *ursarius* de la Légion XXX Ulpia Victrix Alexandriana, qui fait un vœu à Silvanus. Enfin, le centurion Quintus Tarquinius Restitutus, offre un autel à Diane qui lui a permis de capturer cinquante ours en six mois, dans la Colonia Agrippinensis<sup>37</sup>. Les pratiques et les dieux concernés sont similaires à ceux des gladiateurs et des *venatores*.

Présents dans tous les espaces de la cité, les cultes des acteurs et *ministri* de l'arène s'intègrent donc dans la religion civique, mais ils ne sont pas les seuls à remercier les dieux dans le cadre des jeux.

## B. Les évergètes, les jeux et l'expression d'un sentiment religieux

Les évergètes, eux aussi, affichent leurs dévotions à travers la ville. Certains remercient les dieux, à l'instar des gladiateurs, pour le bon déroulement du spectacle. À Canusium deux cippes de calcaire et un de marbre, trouvés en différents endroits de l'actuelle Canosa, rappellent aux citoyens locaux une évergésie de deux *quattuorviri*, Publius Curtius Salassus et Publius Titius, à la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>38</sup>.

Ces cippes, dont un servait de support à une petite statue de bronze de Mars, sont offerts « *de munere gladiatorio*. » L'expression fait débat. Soit il s'agit d'un don remplaçant un combat<sup>39</sup>, soit on peut y voir un lien établi du *munus* avec la fonction de *quattuorvir*<sup>40</sup>, mais sans doute est-il plus avisé de prendre le « *de* » au sens temporel. Dans ce cas, la dédicace suivrait un spectacle et servirait de commémoration<sup>41</sup>. Trois dieux sont concernés, Mars, Vesta et Vortumnus. Si le premier est bien connu dans le monde de l'amphithéâtre, surtout en Orient, il s'agit ici d'une rare mention d'un culte qui lui est voué en lien direct avec des spectacles. En ce qui concerne les deux autres, Vesta est une déesse du foyer, peut-être est-elle une *tutela* de cette cité, et Vortumnus est un dieu local de la

---

<sup>36</sup> Corpus n° 204.

<sup>37</sup> Corpus n° 207.

<sup>38</sup> Corpus n° 147, n° 148, n° 149.

<sup>39</sup> Dans ce cas le sens se rapprocherait de *pro muneribus*, hypothèse défendue par Ville, 1981, p. 184.

<sup>40</sup> *Thes. Ling. Lat.*, VI, 10, 1931, col. 2010, l. 5-6.

<sup>41</sup> *EAOR*, III, p. 43-45.

transhumance<sup>42</sup>. C'est donc en tant que dieux tutélaires de Canusium qu'ils sont ici invoqués. Les deux évergètes n'ont pas ménagé leurs efforts pour obtenir le soutien du plus de divinités possibles dans leur entreprise. Il faut bien sûr comprendre que, vu l'investissement nécessaire à la tenue d'un *munus*, si celui-ci n'apporte pas le prestige escompté, le donateur est profondément déçu. Il est même possible que les offrandes soient issues des bénéfices engrangés d'une façon ou d'un autre par le *munus*. Ces cippes sont d'ailleurs également un rappel auprès de tous de la grande réussite qu'ont été ces jeux. C'est encore à Hermès que Ceraecius Fuscus attribue la réussite d'un spectacle qu'il a donné à Aquae Flaviae au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>43</sup>. Il offre au dieu un autel de granit avec une inscription.

Outre ce souci du succès, les évergètes ont aussi la volonté de régulièrement dédier leurs jeux au salut du prince. À Pompéi cinq inscriptions peintes mettent en valeur ce désir de mêler l'Auguste à l'amphithéâtre<sup>44</sup>. Le formulaire est clair, les spectacles se tiennent *pro salute*. Seul Statius Pompeius, flamine, dédie les combats au *numen* d'Auguste<sup>45</sup>. Certaines de ces annonces attachent les réjouissances au salut de la *Domus Augusta*<sup>46</sup>. Cette pratique perdure, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>47</sup> et jusqu'au milieu du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>48</sup>, de nombreuses inscriptions précisent que des *munera* sont donnés dans le but de prémunir le prince contre tout ce qu'il pourrait lui arriver et d'apaiser les dieux<sup>49</sup>. Tous les Romains n'y croyaient peut-être pas, mais d'un point de vue formel, ils attachaient de l'importance à cette sauvegarde « quasi magique<sup>50</sup> » de la tête de l'empire. C'était une façon de garantir la *pax deorum*, profondément attachée à la figure impériale. En fin de compte, l'idée que de « la *salus imperatoris* dépendait directement la *felicitas imperii* était devenu un dogme, le mieux établi peut-être de l'idéologie et du culte impérial depuis Auguste<sup>51</sup>. »

---

<sup>42</sup> Chelotti (*et al.*), 1985, p. 10 et *EAOR*, III, p. 45. Il a peut-être un lien avec le dieu Vertumnus aux multiples visages mentionné par Properce, IV, 2, 5 et qui avait sa statue au *Vicus Tuscus* (Varron, *De ling. lat.*, V, 46) et sur l'Aventin (Tite-Live, XLIV, 16, 10).

<sup>43</sup> Actuelle Chaves, Corpus n° 288. Sur ce document et l'identification du dieu, voir *infra*, p. 398.

<sup>44</sup> Corpus n° 83, n° 87, n° 88, n° 89, n° 90., nous excluons les inscriptions qui mentionnent des *munera augustorum* qui peuvent dénoter l'intervention des familles gladiatoriennes impériales, plutôt qu'un attachement au culte des princes. *Glad. Par.*, p. 42-45.

<sup>45</sup> Corpus n° 83.

<sup>46</sup> Corpus n° 88, n° 90.

<sup>47</sup> Toutes les inscriptions, en dehors de celles de Pompéi, et d'une du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., datent du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., corpus n° 268, n° 307, et en particulier du règne de Commode, corpus n° 161, n° 322. Deux sont fragmentaires, mais elles mentionnent le don de statues impériales après un *munus*. Il est donc possible qu'elles correspondent à des *editiones pro salute*, corpus n° 176, n° 287.

<sup>48</sup> Corpus n° 5. Le formulaire change, *saluis* remplace *pro salute*.

<sup>49</sup> C'est l'hypothèse de Le Glay, 1990, p. 222. Ville, 1981, p. 208 pense, lui, qu'il s'agit de simples manifestations de fidélité au régime.

<sup>50</sup> Le Glay, 1990, p. 222 : le sang versé dans l'amphithéâtre se substituant au sang du prince.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Cultes rendus aux dieux des *munera*, aux dieux de la cité, aux divinités impériales, tout est bon aux évergètes pour perpétuer le souvenir des jeux grandioses qu'ils ont donnés. Ce besoin quasi mystique de la mémoire rencontre un terrain des plus favorables dans les dédicaces aux dieux. Sacrées, celles-ci sont appelées à durer, garanties par la protection du dieu qui les a reçues. Les généreux donateurs vont plus loin et leurs combats de gladiateurs transcendent la mort puisque des chasses et une statue de Diane sont données d'après un testament pour Quintus Domitius Alpinus, par sa mère Licina<sup>52</sup>. Le texte est même écrit en deux exemplaires, un ornant le monument funéraire du défunt et l'autre une base de pierre rouge retrouvée près de l'amphithéâtre de Verona. L'offrande de jeux pendant les sacrifices et fêtes anniversaires de la mort perdurent longtemps encore. Un membre du collège des augustaux de Misenum alloue une somme d'argent pour que, chaque année, des combats de dix paires d'athlètes aient lieu le jour même des *parentalia*, dans une arène louée pour l'occasion. Le *munus* se mêle à des banquets, des sacrifices, des donations aux esclaves de la maison et le fleurissement de la tombe<sup>53</sup>. Les élites prient pour réussir leur jeux, pour que l'empire reste stable et en paix et enfin pour que les mânes de leurs parents et ancêtres soient apaisés. À chaque étape de leur vie les *munera* jouent un rôle.

Les acteurs de l'arène, souvent des hommes libres<sup>54</sup>, malgré leur statut d'*infames*, font partie de la communauté et se livrent aux mêmes rites que le reste de la population. Certains sont accomplis dans les *sacella*, mais ce n'est pas le seul lieu d'expression de leurs dévotions. Comme tout un chacun ils s'adressent à diverses divinités susceptibles, moyennant des marques tangibles de fidélité, de les aider à parvenir à leurs fins. Pour les gladiateurs et les chasseurs, Silvanus, Diane et Némésis, pas nécessairement associées, Dionysos/Bacchus, Hercule ou encore Vénus sont invoqués. Ils sont suivis en cela par les *ministri*. Les munéraires se tournent vers des dieux plus variés, souvent des divinités tutélaires de la cité, et le prince. Ce n'est pas différent des autres dévotions réalisées par

---

<sup>52</sup> Corpus n° 177.

<sup>53</sup> Sur la nature funéraire de la gladiature voir *infra*, p. 433 et suiv.

<sup>54</sup> Une étude globale a été menée sur les tombes de gladiateurs de l'Occident romain. La grande majorité des combattants sont libres. Soit ils présentent les *tria nomina*, soit le mot *libertus* ou *libertatus*, généralement abrégé en *l.* ou *lib.*, sauf dans l'inscription *CIL*, II 6078, révèle qu'ils sont libres. Trois cas de figure peuvent correspondre à ce mot : il peut indiquer des affranchis, mais le nom du patron ne figure jamais à la suite, ou il montre que le gladiateur, homme libre, a pris un nom de scène et qu'il ne veut pas être pris pour un esclave, ou enfin ce terme précise que le gladiateur n'est pas attaché à un laniste, illustrant ainsi le texte de Pétrone déjà cité. L'âge médian de la mort est de 25-30 ans, après dix à quinze combats et des débuts à 15-20 ans. L'homme peut espérer devenir *primus palus* à partir de 5-10 ans de service et une dizaine de victoires. Voir Ceballos Hornero, 2003, p. 315-330, voir en particulier p. 322 sur le *libertatus*.

des évergètes dans d'autres contextes que les *munera*. Ce faisant, les cultes de l'amphithéâtre, aux côtés des nombreux autres rites qui rythment la vie civique, sont un élément de la vitalité religieuse de la cité dont, de ce point de vue, les acteurs de l'arène ne sont pas exclus. Ces derniers font aussi partie des spectateurs de la mise en scène urbaine où l'ensemble des différents édifices de spectacles jouent un des rôles principaux. Cette scénographie offerte par les monuments publics se transforme en spectacle vivant les jours de jeux où la *pompa* relie temples, *fora* et leurs sanctuaires, grandes rues et *spectacula*. Ce faisant, et par le biais d'un acte attaché au rite religieux, les espaces de la ville voient leur unité réaffirmée.

## **II. Amphithéâtres et cultes urbains**

Dans l'amphithéâtre lui-même, des dieux reçoivent des dévotions dans un contexte de spectacles. Ces dieux ont généralement une relation avec le destin, la domination guerrière et les cultes d'État. Ces rites ne peuvent pas être déconnectés de la vie religieuse de la cité en général. D'autant plus, quand l'amphithéâtre est construit dans une zone occupée par des sanctuaires. Le premier édifice de ce type à Rome est, par exemple, installé dans un espace fortement connoté, à côté du grand complexe dynastique du Champ de Mars<sup>55</sup>. Deux éléments permettent de replacer les *spectacula* dans le contexte des cultes urbains. Tout d'abord, une question doit être soulevée : quels dieux sont portés sur les *fercula* ? Pour y répondre, deux pistes de réflexions sont privilégiées : d'une part l'analyse des sources littéraires et épigraphiques qui font allusion à la *pompa* permettent de dresser une première liste de dieux concernés. Ce premier aperçu peut être renforcé par l'hypothèse que les divinités adorées dans l'arène en général feraient partie de cette *pompa*. À partir de l'identification des dieux et déesses, nous pouvons tenter de déterminer le parcours de la procession inaugurale, du sanctuaire de ces divinités à l'arène, et ainsi poser des hypothèses sur l'organisation géographique de la religion civique locale. Ensuite, certaines sources épigraphiques révèlent l'intégration de *munera* dans les grands programmes évergétiques des fêtes religieuses. Comment alors jeux, banquets et sacrifices interagissent-ils et quels espaces occupent-ils ?

---

<sup>55</sup> Estienne, 2001, p. 160-162 et 164.

## A. Parcours de la *pompa* et cultes urbains

### 1. L'implantation des amphithéâtres par rapport aux lieux de culte

L'amphithéâtre est souvent aligné avec le forum, c'est-à-dire sur un des deux axes majeurs de la trame urbaine<sup>56</sup>. Qu'en est-il de sa position vis-à-vis des autres édifices publics ? Outre des axialités nombreuses avec les temples, les théâtres ou d'autres bâtiments, il se trouve parfois dans le proche voisinage des hauts lieux de la vie citadine. À Diiodurum Mediomatricorum, le petit amphithéâtre du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. est proche de la place publique<sup>57</sup>, tandis qu'à Samarobriua Ambianorum il lui est, cas exceptionnel en Gaule, accolé, probablement lors de l'agrandissement de la ville sous le règne de Claude<sup>58</sup>. La relation avec le forum existe dans des villes italiennes. L'exemple le plus proche de Samarobriua est celui d'Egnatia<sup>59</sup>, un édifice elliptique irrégulier se situe à l'extrémité sud de la place publique. À Volsinii<sup>60</sup> le monument flavien est contemporain de la construction d'un nouveau forum et s'inscrit dans une redistribution de l'espace urbain. À Arelate<sup>61</sup> et Augustodunum<sup>62</sup>, à l'époque flavienne, il fait partie d'un ensemble comprenant un théâtre inclus dans le plan de la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., allant jusqu'à détruire un quartier préexistant dans le premier cas. Forum, théâtre et amphithéâtre sont étroitement associés à Carsulae<sup>63</sup>. Les gradins occupent en effet le portique *post-scaenam*, proche du croisement du *decumanus* et du *cardo*. Cette étroite relation, formant un quartier des spectacles, est développée à Emerita Augusta<sup>64</sup>. L'arène appartient à un ensemble avec le théâtre et d'autres édifices, dont peut-être des bains. Ce programme monumental émerge dans la ville entre 16 av. J.-C. pour le théâtre, et 8 av. J.-C. pour l'arène. Il fait penser au cas

---

<sup>56</sup> Sur les emplacements des amphithéâtres, voir les remarques générales faites *supra*, p. 116 et suiv.

<sup>57</sup> Actuelle Metz, *C.A.G.*, 57/2, p. 76-94 et 111-112 et 205, plans p. 70 et 71, Golvin, 1988, n. 170, p. 226-228.

<sup>58</sup> Actuelle Amiens, Bedon, Chevalier et Pinon, 1988, p. 54-55, tome 2 ; Golvin, 1988, n°102, p. 126, pense que l'édifice est de toute façon antérieur à l'ajout de nouvelles *insulae* au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Sur les travaux sous Claude, voir Bayard et Massy, 1983, p. 52-54.

<sup>59</sup> Actuelle Egnazia, Golvin, 1988, p. 254 et Tosi, 2003, p. 205-206.

<sup>60</sup> Actuelle Bolsena, Golvin, 1988, p. 193 ; Tosi, 2003, p. 442-443 et, en ce qui concerne l'histoire urbaine, Gros, 1981, p. 21-30.

<sup>61</sup> Actuelle Arles, voir en particulier Gros 1987, p. 339-363 et Golvin, 1988, n° 154, p. 184-190.

<sup>62</sup> Actuelle Autun, Golvin, 1988, n° 157, p. 190.

<sup>63</sup> Actuelle Carsoli, Golvin, 1988, p. 112 et Tosi, 2003, p. 356-357.

<sup>64</sup> Actuelle Mérida, Golvin, 1988, n°77, P. 109, n. 173.

d'Interamnia Praetuttiorum<sup>65</sup>. À Nouiodunum<sup>66</sup>, Samarobriua Ambianorum ou Iuliabona<sup>67</sup>, monuments du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., il est également à côté de balnéaires.

Les situations où l'amphithéâtre paraît isolé sont rares, le cas du grand amphithéâtre de Diuodurum Mediomatricorum, de Cumae<sup>68</sup>, ou encore de celui d'Augustoritum, à la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>69</sup>, font figures d'exceptions. De plus, ce dernier est tout de même aligné sur la trame viaire augustéenne. Dans la plupart des cas, leur environnement a été peu fouillé et à Augustoritum, la position du monument, sur une terrasse au nord, lui permet d'être vu de loin, mais empêche l'édification d'habitats dans son environnement immédiat. Autre cas intéressant à la Colonia Iulia Equestris, au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>70</sup>, l'amphithéâtre est en dehors du carroyage connu, toutefois, le grand axe est orienté exactement dans la direction du parvis du temple du forum<sup>71</sup>.

Ces exemples témoignent de la grande diversité des choix opérés. Chaque cité adapte la localisation de ce type d'édifice à sa topographie, à ses besoins et à ses ressources. Il n'est pas aisé de déterminer des tendances régionales ou chronologiques tant chaque cas est unique. Les exemples provinciaux de villes relativement riches créées ex nihilo et où l'amphithéâtre est ancien permettent néanmoins de souligner quelques préoccupations des Anciens vis-à-vis de l'implantation des *spectacula*. Dans le cas de villes anciennes, il est en revanche délicat de construire en plein cœur d'un urbanisme déjà dense et où les sanctuaires sont déjà édifiés depuis longtemps<sup>72</sup>.

Les bâtiments publics, et en particulier l'amphithéâtre, ont parfois des liens privilégiés avec les lieux de cultes, qu'ils appartiennent au forum ou à tout autre espace de la ville. Plusieurs cas se présentent. À Nemausus<sup>73</sup> et Nouiodunum, par exemple, les maîtres d'oeuvre se sont livrés à une réflexion poussée en terme d'axialité.

---

<sup>65</sup> Actuelle Teramo, Golvin, 1988, p. 93 et Tosi, 2003, p. 338-339.

<sup>66</sup> Actuelle Jublains, Bocquet, Chuniaud et Naveau, 2004, p. 133.

<sup>67</sup> Actuelle Lillebonne, *C.A.G.*, 76, p. 327, Golvin, 1988, n°19, p. 80.

<sup>68</sup> Actuelle Cumes, Golvin, 1988, p. 25 et Tosi, 2003, p. 138-139.

<sup>69</sup> Actuelle Limoges, Golvin, 1988, n°156, p. 190.

<sup>70</sup> Actuelle Nyon, Hauser, Rossi, 1999, 3, p. 135-144.

<sup>71</sup> Cas similaires à Metz, Autun, Limoges, Lillebonne, Amiens, Lyon, Narbonne, Mérida.

<sup>72</sup> Voir l'exemple de Capoue, fig. 5.

<sup>73</sup> Actuelle Nîmes, Fincker, 1994, pp. 185 et 189.

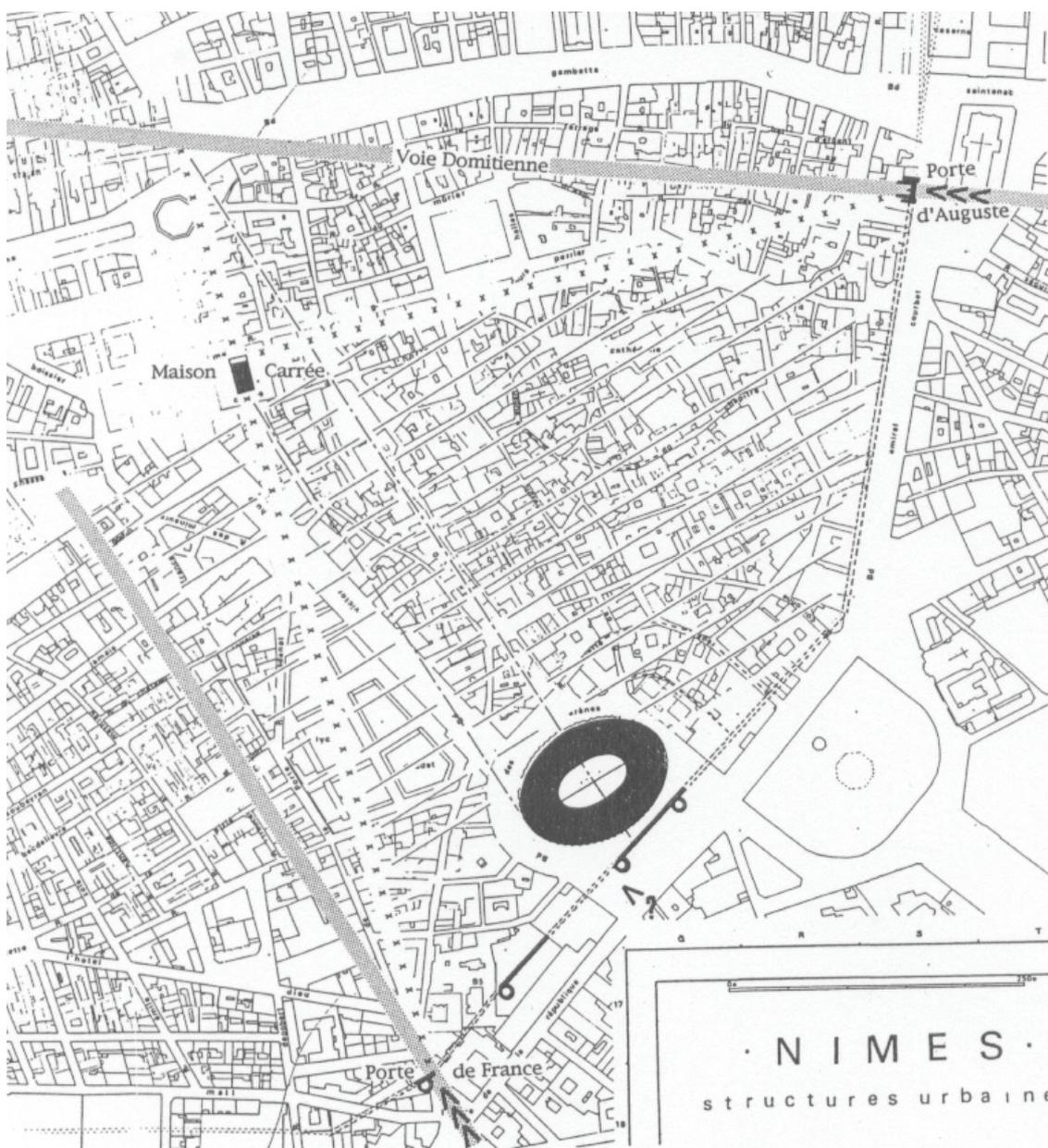


Fig. 16. L'amphithéâtre de Nîmes dans son contexte urbain d'après M. Fincker, p. 188 (fond J. Benoit).

Dans le premier cas, la « Maison carrée » entretient un lien particulier avec l'amphithéâtre. En effet la probable *porta triumphalis* est alignée avec le parvis du temple dédié aux jeunes Caius Caesar et Lucius Caesar. De plus, l'axe principal de l'amphithéâtre ainsi que celui de la « Maison carrée » se rejoignent au niveau de la voie Domitienne. Ces seuls arguments ne suffisent pas pour conclure qu'il y a plus que le génie urbanistique d'un architecte, mais les deux édifices étaient peut-être liés dans la célébration du culte impérial. Quant à Nouiodunum, le problème est plus simple dans la mesure où tous les édifices publics sont alignés sur le *decumanus*.



Fig. 17. L'édifice à arène de Jublains dans son contexte urbain, *RAO*, 21, 2004, p. 133.

Le temple du nord fait pendant à l'édifice de spectacle, avec le forum et le temple de la divinité tutélaire en axe de symétrie. Il date des années 80 ap. J.-C. et est reconstruit au II<sup>e</sup> s. Le second état fait quatre-vingts mètres dans son côté le plus long et pouvait accueillir autour de six mille personnes. Le premier état est un théâtre, son *orchestra* est allongée et un podium est ajouté dans la deuxième phase. La recherche urbanistique est intéressante, lors de la reconstruction, l'édifice est réorienté pour être mieux axé sur le carroyage urbain.

Un édifice de culte est intimement lié, d'un point de vue urbanistique, à l'amphithéâtre d'Augusta Treverorum<sup>74</sup>. Il est connu notamment par une inscription qui pourrait indiquer la présence de l'*aedes numinis sanctae Nemesis*<sup>75</sup>. Le cas de Tipasentium est original<sup>76</sup>. L'amphithéâtre est bâti dans la ville, sur un quartier antérieur, il est accolé à deux temples encadrant le *decumanus*.

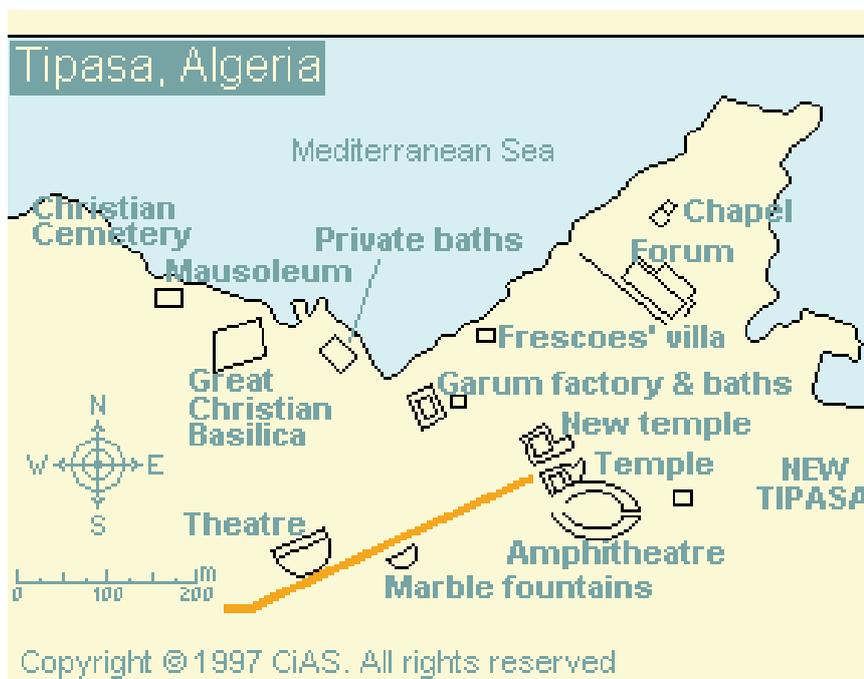


Fig. 18. L'amphithéâtre de Tipasa dans son contexte urbain, d'après les indications du site archéologique.

Dans chacun de ces cas il existe une relation, soigneusement étudiée par les urbanistes, entre l'implantation, souvent plus ancienne, des temples et celle des amphithéâtres. Cela peut correspondre à un goût de l'ordre, mais il ne faut sans doute pas négliger le point de vue à la fois pratique et symbolique dépendant de l'organisation des célébrations religieuses. Le monument de spectacle est construit dans un endroit où il peut être vu de loin et manifester le pouvoir de la ville, dans un lieu où il est facilement accessible aux spectateurs et enfin, à un emplacement dont l'axialité peut révéler un souci

<sup>74</sup> Actuelle Trèves, Bedon, Chevalier et Pinon, 1988, p. 251, tome 2.

<sup>75</sup> *CIL*, XIII 3661 : [---]satu[---] / [ae]dem n(uminis) sa[nctae Nemesis] / [---]cus sc[---] / [---]urion[---] / [---] eius d[---] / [---]us secun[---] / [---], cette inscription est extrêmement fragmentaire et la lecture comme la restitution sont trop aléatoires pour que nous l'ayons conservé dans notre corpus. Pour l'interprétation de cette source, voir Hornum, 1993, p. 191 ; Fortea Lopez, 1994, p. 298, n.9 ; *EAOR*, V, 86.

<sup>76</sup> Actuelle Tipasa, Morciano, 1994, p. 415-416 et Golvin, 1988, n°130, p. 139.

de favoriser la relation entre un bâtiment dédié au culte et un autre aux jeux. Cette relation se manifeste ensuite à travers le parcours de la procession inaugurale des jeux<sup>77</sup>.

## 2. Des espaces qui communiquent : la *pompa*

Denys d'Halicarnasse précise que la procession inaugurale des *circenses* à Rome, part du Capitole, vraisemblablement en y ayant pris les statues des dieux, puis qu'elle traverse le Forum, pour rejoindre le Grand Cirque, *a priori* par l'extrémité opposée aux *carceres*<sup>78</sup>. Tertullien, après avoir parlé des courses, ajoute que les *scaenici* procèdent de la même nature,

car on part pour s'y rendre des temples et des autels, de la malédiction du sang et de l'encens, parmi flûtistes et trompettistes, avec les deux maîtres ignobles des funérailles et des sacrifices, l'ordonnateur et l'haruspice<sup>79</sup>.

Denys d'Halicarnasse ajoute à la présence des instrumentistes et des prêtres, celle de jeunes gens, comme pour le cirque<sup>80</sup>. Apulée fait, lui, allusion, toujours pour le théâtre, à la présence des acteurs et peut-être des prêtres et victimes des sacrifices inauguraux<sup>81</sup>. Cette *pompa*, quoique sensiblement différente, existe aussi dans les amphithéâtres. Aucun texte ne précise malheureusement son parcours dans la ville. À Pompéi, après le tremblement de terre de 62 ap. J.-C., elle devait partir de la fameuse caserne des gladiateurs, passer par le forum et se rendre par la rue principale jusqu'à l'amphithéâtre. Quand les jeux se déroulaient lors de la fête d'Apollon, alors elle devait, à un moment ou à un autre, se rendre au temple du dieu sur le forum. William Van Andringa propose de voir dans deux fresques de la rue de l'Abondance un écho aux processions de l'amphithéâtre empruntant ce chemin. Il s'agit d'une Vénus Pompeiana sur un char ou un *ferculum* (IX, 7, 5-7) et d'une illustration du cortège de la Magna Mater (IX, 7, 1)<sup>82</sup>.

On peut de là se poser, pour chaque édifice, la question du trajet de la procession.

---

<sup>77</sup> Voir *supra*, p. 183 et suiv.

<sup>78</sup> Denys d'Halicarnasse, VII, 72, 1.

<sup>79</sup> Tertullien, *De Spect.*, X, 2, *Nam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis inter tibias et tubas itur, duobus inquinatissimis arbitris funerum et sacrorum, dissignatore et haruspice*. Trad. M. Turcan.

<sup>80</sup> Denys d'Halicarnasse, II, 71, 3.

<sup>81</sup> Apulée, *M.*, X, 29, 3. Voir l'interprétation de ce type de rite dans Turcan, 1986, p. 181.

<sup>82</sup> Van Andringa, 2009, p. 183.

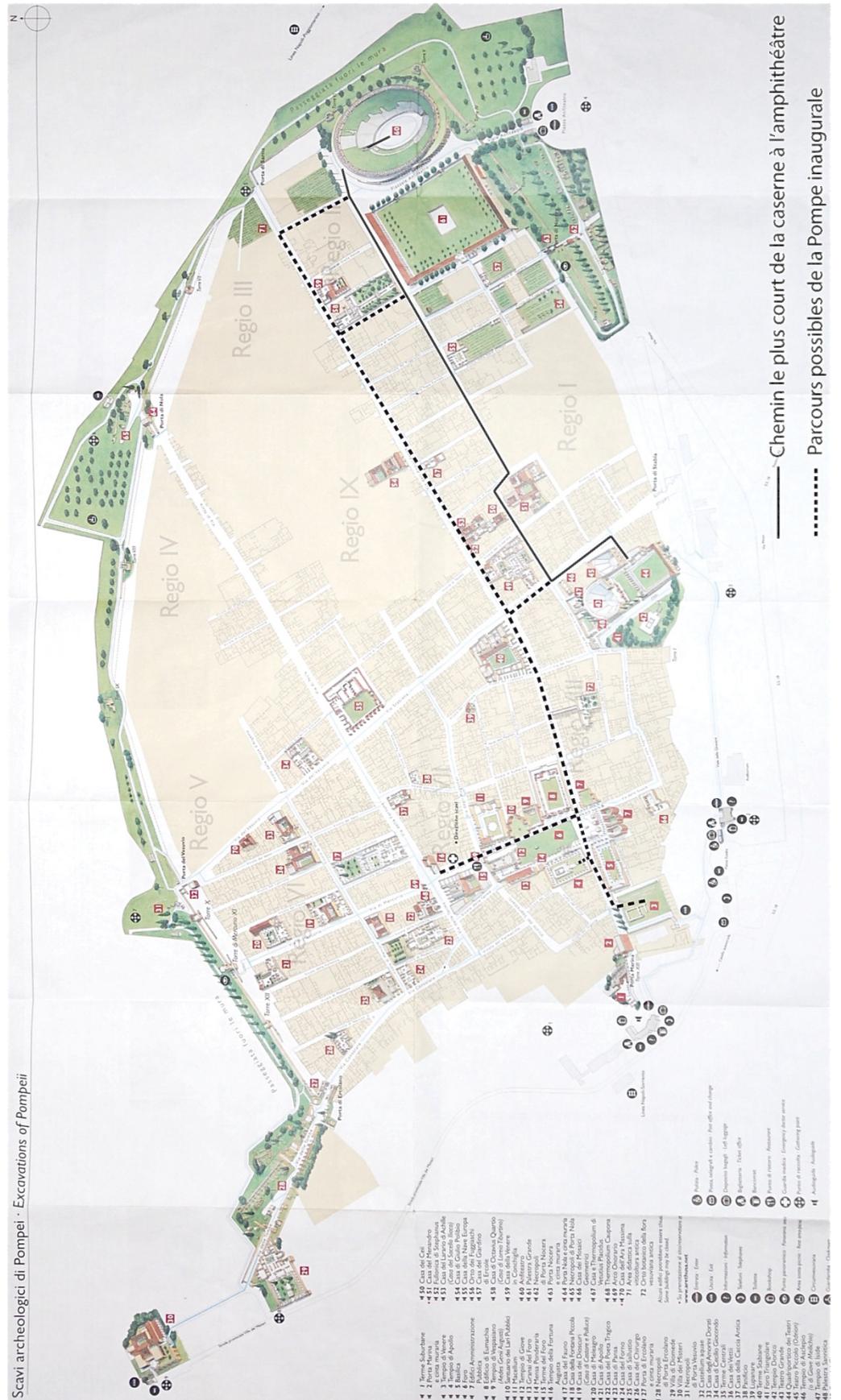


Fig. 19. L'amphithéâtre de Pompéi et les parcours supposés de la pompa (fond issu de la documentation du site archéologique de Pompéi).

À Nemausus peut-être partait-elle de la maison carrée, vu les axialités déjà évoquées. À Carthago, elle pouvait provenir, comme dans la plupart des cas, du forum pour entrer par la porte nord, à l'extrémité du grand axe. Les exemples sont nombreux, il y a toujours un, ou des itinéraires qui paraissent plausibles pour que la *pompa* puisse cheminer dans une grande démonstration de luxe, de fidélité à l'empire et aussi de piété.

Certains cas posent des problèmes plus épineux. L'amphithéâtre de Tolosa<sup>83</sup> par exemple, est situé à un peu plus de quatre kilomètres des portes de la ville, sur l'autre rive de la Garonne, dans un espace anciennement occupé. Cette zone de Saint Martin du Touch est traditionnellement considérée comme une aire de sanctuaire de l'âge du fer<sup>84</sup>. Les fouilles sont malheureusement trop parcellaires pour apporter une confirmation. À l'époque où est construit l'amphithéâtre la zone est probablement occupée par un ou des temples, des thermes et des habitations. C'est un centre civique et urbain. La ville de Tolosa n'a pas d'autre amphithéâtre connu à ce jour. Dans ce cas, soit la procession partait du forum de la ville, soit elle partait d'un temple de la zone de confluent. Le parcours n'est pas le même dans les deux cas. Dans l'un, la procession dure près d'une heure et fait le lien entre un espace urbain et un autre périurbain, dans l'autre, elle est réduite et met à l'honneur les dieux du sanctuaire local et non ceux de la cité. Ce problème peut se résoudre si l'on émet l'hypothèse d'un sanctuaire du culte impérial à Saint Martin du Touch, mais là encore rien n'est moins sûr. Tolosa n'est pourtant pas totalement un cas à part, de nombreuses villes sont voisines d'agglomérations développées autour d'une aire sacrée, mais aucune n'est si proche avec une parure monumentale si développée<sup>85</sup>.

Par la procession, les jeux de l'amphithéâtre font partie de la théâtralisation de la rue. La ville et le monument de spectacle forment à tous deux un espace de la mise en spectacle de la communauté qui s'organise autour du couple formé par les sanctuaires et les lieux de spectacles<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Actuelle Toulouse, Golvin, 1988, n°98, p. 123.

<sup>84</sup> Baccrabère, 1988, voir l'introduction, en particulier p. 2-10. Pailler, 2002, p. 250 et 361-368.

<sup>85</sup> Sur ces questions, voir les réflexions de Bouet et Carponsin-Martin, 2000, p. 183-249. Par ailleurs, Pailler, *Tolosa*, n. 106, p. 368 signale les exemples de Thénac à 5 km de Saintes, d'Allones à 5 km du Mans, du Vieil Évreux et d'Arnières-sur-Iton à 7 km d'Évreux, de Montmartre de Vault-de-Lugny à 4 km d'Avallon. Sur la répartition générale des agglomérations secondaire dans le cas particulier des grandes cités des Gaules, voir Mangin et Tassaux, 1992, p. 461-496. Les plus grandes cités des Gaules comme celles des Éduens, des Bituriges, des Pictons, des Arvernes ou des Volsques Arécomiques sont occupées par une quinzaine d'agglomérations réparties sur tout le territoire, voir Pailler, 2002, p. 372.

<sup>86</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 43-45.

## B. Intégration des jeux de l'amphithéâtre dans les grandes fêtes religieuses des cités

### 1. Les *munera* et les fêtes publiques

L'existence d'une réflexion urbanistique, souvent poussée, visant à implanter l'amphithéâtre dans un lieu favorable et en lien avec d'autres monuments publics, thermes, théâtres, *fora* et surtout temples, est indubitable. Pourtant, la seule relation entre un temple et un monument de spectacle est insuffisante pour induire la tenue de rites, sacrifices et processions, lors des jeux, dévolus au dieu de ce sanctuaire. Il n'est, en effet, pas pertinent de nier la possibilité que les architectes aient avant tout visé à des effets de perspective, ou plus simplement à la cohérence du plan de la ville. Du reste, les divinités impliquées dans les combats sont multiples et peuvent varier au cours du temps. Dans ce dernier cas, le point de départ de la *pompa* peut alors changer. Il n'est en outre pas exclu que celle-ci, mettant en scène plusieurs divinités, ne se rende dans plusieurs temples, répartis dans différents espaces. L'étude de l'urbanisme ne peut donc pas se passer d'une analyse des sources anciennes relatives à la tenue de cultes lors des *munera*.

Ces derniers font partie des réjouissances ouvertes à tous. Les princes utilisent les spectacles pour afficher leur *munificentia* et mettre en valeur la puissance de l'empire aux yeux de tous. Les *editiones* impériales sont longues et extrêmement variées. Georges Ville a dressé la liste des évergésies connues de la famille impériale dans sa grande synthèse sur la gladiature occidentale<sup>87</sup>. À chaque fois, elles se déroulent dans le cadre de grandes fêtes qui touchent tous les espaces publics de la cité, le cirque, les théâtres, les amphithéâtres, les *fora*, les temples, du Champ de Mars à la vallée Murcia, et comportent des banquets, des sacrifices, des processions, des *circenses*, des *scaenici*, des distributions de vivres et de cadeaux, des chasses, des naumachies ou encore des *munera*. Un exemple parmi tant d'autres est donné par une inscription d'Ostie<sup>88</sup>. Elle décrit une suite précise de festivités offertes. Le temple de Vénus Génitrix ayant été dédié, se tiennent un banquet, des gladiateurs, des jeux (scéniques), une naumachie, des jeux du cirque, des jeux athlétiques<sup>89</sup>. Trois temps se dégagent de cette fête. Tout d'abord vient le rite

---

<sup>87</sup> Ville, 1981, p.99-174.

<sup>88</sup> Corpus n° 80.

<sup>89</sup> *Ae'd'[es Veneris Genetricis] / dedicata. Ep[ulum, gladiatores ?, ludi ?], / naumachia, [circenses ?, athletae ?]*. Le texte épigraphique est complété par les descriptions de Suétone, *Caes.* 39 et Cassius Dion, XLIII, 23, 4. Corpus n° 80.

d'inauguration du temple, suivi d'un banquet offert à un très grand nombre de citoyens, où sont probablement consommées les viandes du sacrifice<sup>90</sup>, puis y succède le panel complet des spectacles en vogue à la fin de la République. Les grandes évergésies impériales ne se contentent généralement pas de proposer un spectacle isolé.

Hors de Rome, les jeux de l'amphithéâtre, en général, sont un cadeau offert par les notables d'une cité. Vu les coûts élevés de ceux-ci, ils ne donnent pas plus de deux ou trois grandes évergésies spectaculaires dans leur existence<sup>91</sup>. Ces moments privilégiés de communication avec l'ensemble de la communauté doivent donc être parfaits. Afin de satisfaire le plus grand nombre, certains offrent des banquets lors des jours de réjouissances. Plusieurs cas sont connus. Un de ces nouveaux riches décrits par Pétrone dans le *Satyricon*, affranchi et sévir augustal, Lucius Tifanius Felix, offre, sous le principat de Commode, des *munera gladiatoria*<sup>92</sup>. Ensuite il fait « un banquet honorable pour tous et ce qui l'accompagne ; de cette dédicace il a donné à chaque décurion huit sesterces et quatre sesterces à tous les autres des deux sexes<sup>93</sup>. » L'*epulum* est bien destiné à tous. Le mot *universos* le souligne. Il peut ne s'agir que des familles citoyennes, mais le statut du personnage laisse entrevoir une autre possibilité. Si seuls les éléments constitutifs de la cité étaient concernés, alors il aurait sans doute donné son banquet « aux citoyens » ou « à la cité. » Les invités de Trimalcion dans le *Satyricon*, sont presque tous des affranchis, le terme *universos* peut ici indiquer que l'ensemble de la communauté, hors les esclaves, sont conviés. Cela inclut probablement aussi les femmes qui reçoivent un don d'argent au même titre que les hommes à la ligne suivante. Cette hypothèse est toutefois peu assurée et *universos* peut ne faire référence qu'aux membres à part entière de la communauté, c'est-à-dire les familles citoyennes. La viande consommée est-elle celle d'un sacrifice donné pour le salut de Commode ? Aucune *venatio*, qui aurait pu fournir un apport carné, n'est mentionnée dans l'évergésie et la nature précise du *munus* est bien gladiatorienne. Dans tous les cas, ces jeux ayant lieu *pro salute Imperatoris Commodi Antonini Augusti* des libations ont nécessairement dû être faites au prince lors de ce banquet, au milieu des discussions sur la qualité du spectacle et les performances des combattants. Cet *epulum* n'est pas isolé, il est accompagné « de ce qui suit. » L'interprétation de ce *prosecutus* est

---

<sup>90</sup> Scheid, 2005, p. 255-274.

<sup>91</sup> Sur les coûts des spectacles, voir Ville, 1981, p. 270-271 et 430-432 ; mais aussi Ceballos Hornero, 2007, 80, p. 107-118 et Teyssier, 2009, p. 393-427. Des évergésies plus simples et moins coûteuses ont pu avoir lieu, un magistrat d'Hispellum, actuelle Spello, est remercié par la cité pour avoir donné de très nombreux *munera*. Corpus n° 159.

<sup>92</sup> Corpus n° 161.

<sup>93</sup> *et mox honesta epulatione / universos sit prosecutus ; / cuius dedicat(ione) decurion(ibus) / sing(ulis) ((sestertios)) VIII n(ummos) et ceteris / utriusque sexus ((sestertios)) IIII n(ummos) dedit.* Trad. M. Soler.

délicate. Peut-être veut-il parler des amusements, danseurs ou musiciens qui accompagnent le repas.

Toute occasion est bonne pour nourrir les citoyens. Les exemples épigraphiques faisant allusion au banquet offert à la cité ne manquent pas. Un évergète peut en offrir un alors qu'il a donné une statue et pavé une place par exemple<sup>94</sup>. L'*epulum* accompagne tous les types de fêtes publiques. Quand ils le peuvent, les riches citoyens ne se contentent pas de faire un *munus* sans raison et sans l'inclure dans une suite consistante de célébrations. D'autres fois ce sont des *ludi scaenici* qui ont lieu en même temps<sup>95</sup>. Parfois l'ensemble des célébrations est impressionnant. Dans l'actuelle Castulo, une inscription commémore deux jours de combats accompagnés de concerts au théâtre dédiés aux citoyens et aux résidents et accompagnés d'une dédicace de statue au prince<sup>96</sup>.

Enfin, sur l'inscription du podium d'Arelate<sup>97</sup>, outre la restauration de l'édifice, les statues et l'inscription monumentale elle-même, qui s'étend sur près de vingt mètres le long du mur de démarcation de l'arène, Caius Iunius Priscus, *duumvir* et flamine local, dit avoir offert deux jours de spectacles, certainement pour l'inauguration, une chasse, et un banquet avec quarante-deux places pour les décurions et soixante-huit pour le corps des sévirs et pour la corporation des naviculaires<sup>98</sup>. Cette fois, le repas final concerne uniquement les élites de la ville, aristocratie et nouveaux riches confondus. Ici, c'est un magistrat important qui additionne les charges : flaminat, duumvirat pour dire le droit - chargé de nommer les juges - puis quinquennal - chargé du recensement avec une délégation de la *potestas* ; en l'honneur de cette dernière charge, il se livre à une démonstration d'évergétisme. Sur la demande du peuple, sans doute en raison de promesses électorales, il offre une rénovation du podium et des portes, lieux hautement symboliques de l'édifice, et une statue de Neptune, divinité peut-être en relation avec la puissante corporation des naviculaires. Il ajoute sur ses fonds propres et volontairement, dans une démonstration éclatante de sa libéralité, deux cent mille sesterces, ou encore quatre statues de bronze, probablement en lien avec les portes de l'amphithéâtre. Cela laisse entrevoir une suite de rites intéressante. La restauration du monument, sans doute accompagnée d'une fermeture provisoire, est une forme de refondation, accompagnée

---

<sup>94</sup> Corpus n° 170.

<sup>95</sup> Corpus n° 84, n° 159, dans ce cas il est possible que les *munera* et les *scaenici* mentionnés soient deux évergésies distinctes, n° 249, n° 287.

<sup>96</sup> Corpus n° 287.

<sup>97</sup> Corpus n° 249.

<sup>98</sup> De Salvo, 1992, p. 288, confirme qu'en général Isis et Osiris ou Neptune, les Disocures, Vénus, et parfois même Hercule sont principalement évoqués dans les inscriptions des naviculaires.

d'une inauguration. D'autant plus qu'une statue d'une divinité est ajoutée, elle se doit elle aussi d'être sacralisée, habitée par la divinité grâce à un rituel d'offrande<sup>99</sup>. Ce rite est renforcé par le repas officiel. Cassius Dion précise que les jeux sacrés, manifestation particulière des *ludi romani*, sont accompagnés d'un banquet solennel où les dieux sont invités<sup>100</sup>. Le don fait à l'ensemble de la *respublica* est revêtu d'une apparence solennelle et sacrée.

Il n'est pas toujours évident, dans ces exemples, de deviner quel était, aux yeux de l'évergète et aux yeux des différentes composantes et individualités de la cité, le point essentiel du don. Un dévot, un amateur de théâtre, un affamé, un notable, un citoyen, un libre, un riche ou un pauvre, une femme ou un esclave, chacun pouvait avoir sa préférence dans les cadeaux faits à la communauté. Ce qui compte c'est la réussite de chaque partie de l'évergésie pour que ce moment particulier de fête reste dans les mémoires, pas seulement au moyen d'un texte épigraphique.

Les *munera* sont donc inclus dans des célébrations plus larges, qui utilisent d'autres espaces de la cité. Le banquet succède en général aux jeux, même si les éditions impériales montrent au contraire qu'il pouvait les précéder, se déroulant alors après des sacrifices. L'exemple de l'inauguration du temple de Vénus Génitrix révèle en effet que les jeux étaient tout à fait en mesure d'accompagner des actes de culte. Une suite cérémonielle comportant des dévotions, des banquets et des jeux situe clairement ceux-ci dans la sphère du sacré. John Scheid en fait la remarque concernant les rites en l'honneur de Dea Dia. Une séquence où plusieurs sacrifices se succèdent y est scrupuleusement observée. Elle se déroule dans plusieurs lieux, temple, *balneum*, cirque, avec des processions. À Dea Dia, le sacrifice honorifique au grand cirque permet d'« installer en quelque sorte la déesse dans le lieu de spectacle » et « le cirque, où dieux et hommes allaient ensemble jouir du spectacle des courses, était en quelque sorte constitué comme un lieu religieux par ces sacrifices<sup>101</sup>. » L'amphithéâtre paraît doté de vertus similaires.

---

<sup>99</sup> Comme le suggère l'inscription *CIL*, XII 533 : [...] *uictima(m) sacris / caedere saepe solent et qui nouo tempore / ueris floribus intextis refouent / simulacra deorum*. [...] « victimes sacrées qu'ils ont souvent coutume de sacrifier et qui raniment, lors du renouveau du printemps, avec des couronnes de fleurs, les statues des dieux ». Trad. M. Soler.

<sup>100</sup> Cassius Dion, *LI*, 1.

<sup>101</sup> Scheid, 2005, p. 120.

## 2. *Munera* et cérémonies religieuses

Quand Vitruve écrit que l'usage commande à ce que le temple d'Hercule soit situé près de l'amphithéâtre, quand une ville n'est pas dotée d'un cirque, il révèle deux choses<sup>102</sup>. La première est qu'à Rome, le temple du dieu, sur le Forum Boarium, étant à côté du Grand Cirque, des rites devaient se dérouler en connexion avec le bâtiment de spectacle. Sans cette explication, on comprendrait mal le besoin affirmé d'une connexion topographique entre les deux monuments<sup>103</sup>. La seconde est que, s'il est nécessaire de placer ce même lieu de culte près de l'amphithéâtre, de préférence au cirque, cela dénote aussi l'existence d'un pareil usage dans d'autres villes de la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. ou du début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Il est même possible que l'association avec le cirque n'existe finalement qu'à Rome, prise en exemple par Vitruve. Il ne faut pas non plus oublier qu'à l'époque où écrit l'auteur, la présence d'un amphithéâtre permanent dans l'*Urbs* n'est pas chose acquise et que le cirque a pu continuer à servir à des combats et à des chasses<sup>104</sup>. Ce lien entre le culte du fils de Zeus et l'amphithéâtre est l'indice d'une pratique rituelle pérenne, au contraire des exemples vus précédemment où l'amphithéâtre devient, peut-être ponctuellement, un élément des cérémonies dédiées à la divinité.

D'autres signes de l'association de cultes locaux aux jeux existent. Il a déjà été dit que certains combats de gladiateurs, donnés lors de l'entrée en charge des magistrats pompéiens, se déroulent lors des fêtes d'Apollon<sup>105</sup>. Même si la relation s'établit dans le contexte de l'élection et non uniquement en vertu de la sacralité des combats, les spectacles de gladiateurs donnés à cette période de l'année à Pompéi n'en font pas moins partie des célébrations du dieu. Le contexte sacré de ces moments rejaille sur les jeux qui, en particulier par la *pompa*, se trouvent intégrés dans une succession de rites en l'honneur du dieu archer. Par ailleurs, la loi d'Urso stipule que les *duumviri* doivent donner des jeux, *munera* ou *scaenici*, à Jupiter, Junon, Minerve et les dieux et déesse pendant leur mandat, et à Vénus pour les édiles<sup>106</sup>. Cette fois ils n'ont pas lieu lors de l'entrée en charge, mais

---

<sup>102</sup> Vitruve, I, 7, 1.

<sup>103</sup> Il songe peut-être aussi au temple d'Hercule Gardien placé près du Circus Flaminius. Coarelli, 1980, p. 271-280.

<sup>104</sup> Tout comme les *fora* et les *saepta*, Ville, 1981, p. 99-115. Pourtant le dernier grand spectacle au cirque mentionné par les sources est celui de César en 46 av. J.-C., Ville, 1981, p. 93-94.

<sup>105</sup> *Glad. Par.*, p. 18-19.

<sup>106</sup> Corpus n° 283, LXX, la même obligation est faite aux édiles, LXXI.

les dates doivent en être fixées dans les dix jours suivant la prise de poste<sup>107</sup>. Les principaux magistrats de cette cité, représentant le pouvoir exécutif, doivent donc donner une grande fête pour l'ensemble des divinités du Panthéon, représentées par la triade capitoline. La cérémonie concerne ici les dieux tutélaires de l'empire auxquels le gouvernement de la cité d'Urso réserve un culte spécial. Une logique comparable préside vraisemblablement à l'association entre les jeux de Flore et les combats de gladiateurs de l'inscription de Titus Ancharius Priscus trouvée dans l'actuelle Pesaro<sup>108</sup>. Le mois de novembre voyait peut-être, lui aussi, se dérouler des célébrations religieuses en même temps que des jeux dans l'actuelle Borgo Valsugana<sup>109</sup>.

Le lien entre le temps des jeux et celui des grandes célébrations religieuses publiques n'a laissé que peu de traces. Toutefois, au vu des éléments réunis, il existe des corrélations. Le problème principal est l'absence fréquente de dates précises dans les inscriptions et la méconnaissance des calendriers officiels locaux. Pompéi fait en cela figure d'exception attestant du déroulement de *munera* lors des fêtes d'Apollon. Les sources du *limes* danubien apportent quelques compléments à la réflexion. Les inscriptions pannoniennes d'Aquincum, Sarmizegetusa et Carnuntum livrent des dates pour certains *munera*<sup>110</sup> : le 13 juin, jour de fête de Jupiter Invictus et du Grand Quinquartus à Rome<sup>111</sup>, et du festival des *tibicines* ; le 24 juin, jour des cérémonies en l'honneur de Fors Fortuna à Rome et de l'inauguration du nouveau *sacellum* d'Aquincum ; le 27 juin, jour dédié aux Lares et à Jupiter Stator à Rome ; le 21 août, jour des Consualia ; une autre inscription mentionne le 31 juillet, jour sans fête particulière connue.

Deux cas de figures émergent de ce corpus. Premièrement, il peut y avoir une concomitance de date entre une cérémonie religieuse officielle et des jeux. Toutefois, les inscriptions danubiennes ne disent pas explicitement que les deux manifestations sont liées. Elles se contentent d'enregistrer la date à laquelle ont eu lieu les spectacles. Lors des *munera* donnés un jour de fête religieuse, il est possible que des actions de grâces soient prévues en l'honneur du dieu honoré. Aucun document ne nous permet de préciser les conditions et le déroulement de ces rites. On peut penser que, comme dans le texte d'Ovide sur la *pompa* du cirque, le dieu en question reçoive des honneurs, des acclamations

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, LXIV.

<sup>108</sup> Corpus n° 164.

<sup>109</sup> Corpus n° 172.

<sup>110</sup> À ce sujet voir Hornum, 1993, p. 78.

<sup>111</sup> Pour les dates des cérémonies, voir Scullard, 1981, p. 152-153, 155-157, 169, 177-178. Des pratiques similaires devaient exister en Orient. Pour Robert, 1940, p. 267 et suivantes, les jeux y sont liés aux grandes panégyries du culte impérial.

particulières quand il pénètre dans l'édifice. Cela supposerait qu'il soit intégré à la procession, associé aux autres divinités qui la composent ordinairement. Le relief de la *pompa* d'Amiterne présente la triade capitoline suivie de Victoire et de Mars<sup>112</sup>. Peut-être ce sévir était-il astreint à la même obligation que les *duumviri* d'Urso<sup>113</sup>. Jupiter, Junon et Minerve représenteraient alors les dieux auxquels ces jeux en particulier sont dédiés, et ils seraient accompagnés de divinités en général présentes dans l'amphithéâtre. Ce ne sont que des hypothèses et il faut bien se garder de toute surinterprétation. De plus, on ne sait pas si des sacrifices publics étaient accomplis dans l'amphithéâtre en leur honneur. Le relief de Capua indique que de tels rites pouvaient se tenir devant l'amphithéâtre, mais on ne connaît pas l'occasion pour laquelle il a été offert, ni à quel dieu<sup>114</sup>. Dans le deuxième cas de figure, les jeux sont donnés un jour où nous ne connaissons pas de fête religieuse. Cela peut provenir d'un défaut de la documentation. Si l'on ne retient pas cet argument *ex silentio*, alors seuls les dieux des chapelles de l'amphithéâtre et des divinités auxquels les jeux sont généralement attachés recevraient les dévotions du public. Toutefois, peu de jours du calendrier sont libres de célébrations religieuses et le calendrier romain ne vaut que pour les cultes d'État et pas pour les autres cultes civiques des cités, différents selon les contextes.

En l'absence de sources explicites, ce ne sont que des hypothèses. Si des concomitances entre une célébration religieuse et des jeux sont attestées, si des jeux sont parfois clairement intégrés dans ces cérémonies, il n'est en revanche possible ni de généraliser, ni de définir avec quelque certitude le détail des modalités du culte ces jours-là. Il est toutefois possible d'affirmer que les jeux sont régulièrement offerts des jours dédiés à quelque fête dévouée à un dieu, intégrant ainsi le calendrier des cérémonies religieuses de la cité. L'édifice et les jeux acquièrent un indubitable caractère sacré.

---

<sup>112</sup> Corpus n° 157.

<sup>113</sup> Corpus n° 283.

<sup>114</sup> Corpus n° 37.

### **III. Amphithéâtres et sanctuaires : jeux et occupation du territoire civique**

Si la religiosité ambiante lors des *munera* structure l'espace urbain, elle pose parfois quelques problèmes de compréhension. À ce titre, le cas de Tolosa est exemplaire<sup>115</sup>. La position extérieure de l'amphithéâtre, dans une zone de sanctuaire, n'ouvre pas les mêmes perspectives qu'un monument construit dans la ville et sa périphérie ou, à plus forte raison, sur ou près du forum. Si les arènes d'Italie, des provinces d'Afrique ou de celles d'Hispanie sont uniquement un fait urbain limité aux *capita civitatis*, avec parfois un rôle provincial, Tolosa n'est en revanche pas la seule cité qui accorde un rôle de structuration du territoire aux édifices de spectacle. Les Gaules et les provinces bretonnes ont édifié de véritables complexes sur le territoire des cités. La forme de ces constructions et leur rapport aux lieux de culte ne sont pas sans soulever de nombreux questionnements. Quels jeux se tenaient hors des grands chefs-lieux ? Sous quelles formes ? Dans quels contextes ? Avec quels objectifs ?

#### **A. Les monuments de spectacles dans les agglomérations secondaires des Gaules, des Germanies et de Bretagne**

##### **1. Jeux et adaptations de modèles architecturaux dans les agglomérations secondaires**

Les jeux se tiennent avant tout sur les places publiques, aménagées pour l'occasion. L'amphithéâtre vient ensuite concurrencer, puis remplacer ces aménagements provisoires, sans qu'il soit possible d'affirmer que cette pratique disparaisse définitivement, notamment dans les villes dépourvues d'arène<sup>116</sup>. Par ailleurs, le cirque a pu continuer à abriter certains spectacles des *munera* et des stades orientaux sont parfois modifiés pour recevoir de telles manifestations. Pourtant, à partir du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. un type de bâtiment - l'amphithéâtre - s'impose et éclipse les autres. Celui-ci est riche de solutions diverses et

---

<sup>115</sup> Voir *supra*, p. 316.

<sup>116</sup> Golvin, 1988, p. 265-273.

une en particulier retient l'attention tant elle est spécifique aux seules provinces Nord-Occidentales de l'empire.

Si le choix de l'emplacement d'un amphithéâtre peut répondre tout à la fois à des impératifs symboliques et pratiques, il est aussi dépendant de contraintes topographiques, technologiques et financières. De ce point de vue, ce type de monument révèle une remarquable adaptabilité, de l'ensemble des techniques de construction et de réalisation de plan, aux contingences locales et aux évolutions de la science architecturale. Trois systèmes d'appréhension de l'édifice sont mis en oeuvre pour saisir comment il a été construit, à partir de quelles influences, et avec quels moyens techniques, humains et financiers. Tout d'abord apparaît la forme générale du plan : elliptique, circulaire, ovale ou encore rectangulaire arrondie. Si la première est la plus commune, les autres témoignent alors de choix particuliers qu'il est profitable d'interroger<sup>117</sup>. Le deuxième point important est la sélection de solutions techniques pour ériger la *cavea*. Cette dernière peut être construite en appui sur une dépression naturelle, comme à Abellinum<sup>118</sup>, avec souvent un surcreusement de l'arène dans le sol géologique ; en structure pleine, sur talus ou sur caissons compartimentés, à Tolosa par exemple<sup>119</sup> ; en structure creuse ou aérienne dont le représentant le plus imposant demeure l'amphithéâtre Flavien à Rome<sup>120</sup> ; ou, pour la majorité, des solutions mixtes alliant au moins deux des possibilités précédemment énoncées. À Carales<sup>121</sup> les habitants font ainsi construire un monument dans une dépression naturelle d'un massif rocheux. Les gradins sont découpés dans la masse, l'arène surcreusée et l'extrémité sud est ouverte sur la ville par une façade en structure creuse soutenant un cinquième des gradins. Enfin, un troisième élément doit être pris en compte, il s'agit des techniques mises en oeuvre pour construire les différents éléments de l'édifice. L'*opus incertum* et le *reticulatum* sont régulièrement utilisés.

Au-delà de ce large éventail d'alternatives propres à l'installation de ces géants et aux nécessités qu'ils imposent en termes de visibilité, de circulation des personnes ou encore d'ostentation, il n'est pas le seul type de construction dédié aux *munera*. Selon les conditions locales les architectes ont recours à des solutions parfois économiques, parfois en suivant des logiques propres.

---

<sup>117</sup> Golvin, 1988, chap. IV « Le tracé des amphithéâtres » et chap. V. « Conception et réalisation pratique de l'amphithéâtre », p. 387-412.

<sup>118</sup> Tosi, 2003, p. 124-125.

<sup>119</sup> Actuelle Toulouse, Golvin, 1988, p. 123-124.

<sup>120</sup> Rome, Golvin, 1988, p. 172-183 et *passim*.

<sup>121</sup> Actuelle Cagliari, Tosi, 2003, p. 641-642.

Dans certaines régions, surtout dans la partie orientale de l'empire ou dans les anciennes zones de peuplement grec, les théâtres sont ainsi adaptés pour recevoir des combats de gladiateurs. À Taormina cela se traduit par l'adjonction d'un mur de podium doublé d'un couloir de circulation, autour de l'ancienne *orchestra*<sup>122</sup>. Nous appellerons ce type le théâtre-amphithéâtre<sup>123</sup>.

Un autre type d'aménagement se répand également dans l'ensemble de l'empire, il s'agit d'amphithéâtres dont une partie de la *cavea* n'est pas construite, laissant ouvert, partiellement ou totalement, un côté de l'édifice. La plupart sont identifiés en Gaule aux deux premiers siècles de notre ère, à Andesina, ou Aquae Neri<sup>124</sup>, mais un autre est connu en Maurétanie, à Lixus, au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et un à Gortyne, en Crète<sup>125</sup>, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Jean-Claude Golvin les classait dans une super catégorie d'« Édifices Mixtes », cette dernière nous paraît impropre en ce qui concerne les monuments à *cavea* incomplète, ceux-ci ne disposant pas forcément de l'appareil scénique nécessaire à la tenue de *ludi scaenici*<sup>126</sup>, et les nommait « amphithéâtres gallo-romains », ce qui est tout aussi contestable vu les exemples africains, crétois et peut-être anglais. En fin de compte, chacun de ces édifices est unique dans sa conception, montrant ainsi la grande adaptabilité du modèle type d'amphithéâtre.

Si nous avons souhaité parler ici de ces typologies parfois complexes, c'est avant tout dans le but d'analyser une dernière classe de monuments aptes à recevoir des *munera*, c'est à dire disposant d'une aire enclose d'un mur de podium<sup>127</sup>. Si, selon les catégories mentionnées plus haut, ces derniers sont proches à la fois des théâtres-amphithéâtres et des amphithéâtres à *cavea* incomplète<sup>128</sup>, il s'agit bien d'un choix architectural singulier.

Généralement qualifiés de théâtres, ces édifices sont plus que cela et s'en distinguent parfois très clairement, parfois plus subtilement. D'une façon générale leurs éléments clefs sont une *cavea* imitant celle du théâtre latin, ou parfois en fer à cheval, et une scène réduite

---

<sup>122</sup> Pappalardo, 2007 p. 54-57 et bibliographie complémentaire p. 206-207. De rares exemples de ce type d'architecture sont conçus comme tel dès le départ, c'est le cas à Stobi.

<sup>123</sup> Leur construction procède en effet de la modification d'un théâtre et l'usage scénique ne semble pas totalement compromis.

<sup>124</sup> Sur ces édifices et leur typologie, voir Golvin, 1988, p. 226-229. Nous verrons dans les lignes suivantes que ces classifications doivent aujourd'hui être sensiblement réévaluées à la lumière des dernières recherches.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pour le monument de Lixus, les études récentes ont montré que le petit monument relève bien de cette catégorie et non de celle des théâtres-amphithéâtres, voir Pichot, 2011, p. 181-182.

<sup>126</sup> À l'inverse encore, la tenue de jeux extrêmement variés dans chaque type de monument de spectacle, pourrait de fait justifier l'appellation de « mixte », mais ce serait pousser la négation des typologies trop loin.

<sup>127</sup> À ce sujet il faut rester prudent, il a été montré que certains théâtres sont tardivement adaptés pour recevoir des jeux aquatiques à des périodes tardives, pas avant le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. La présence d'un mur de délimitation n'est alors pas symptomatique de la tenue de *munera*. Berlan-Bajard, 2006, p. 130-140.

<sup>128</sup> Ou semi-amphithéâtres.

à un petit dispositif pouvant empiéter sur l'*orchestra*. La plupart sont de petites dimensions et d'une conception simple. Certains d'entre eux sont aménagés pour recevoir des *munera* par l'ajout d'un mur rendant l'*orchestra* circulaire ou elliptique et close. Au sujet de ces édifices particuliers, Albert Grenier<sup>129</sup>, en reprenant la terminologie de Camille Jullian<sup>130</sup>, remarquait que :

En Gaule, si les amphithéâtres sont relativement rares et paraissent réservés aux très grandes villes, nous trouvons une espèce particulière d'édifice, des théâtres amphibies.

L'auteur soulève une question déterminante<sup>131</sup>. Après lui, Paul-Marie Duval s'est aussi penché sur le problème, il fait lui aussi le constat de l'originalité architecturale de ces édifices<sup>132</sup>. À sa suite, sont venues les études de Françoise Dumasy qui relève une quarantaine de monuments comportant de : « graves anomalies par rapport au modèle classique » du théâtre<sup>133</sup>. L'absence d'un dispositif scénique de grande ampleur est au cœur de sa réflexion. Elle leur donne dès lors l'appellation d'édifices de type gallo-romain. Jean-Claude Golvin, qui reconnaît par ailleurs les faiblesses de sa typologie due à l'irrégularité de la documentation sur chaque site, reprend à son compte cette dénomination et classe l'ensemble dans la catégorie des « édifices mixtes, » destinés à différents types de manifestations. Il souligne un trait intéressant, l'acoustique et l'emprise de la scène de ces édifices ne permettent pas de donner des pièces de théâtre, tout au plus des pantomimes. Il en déduit l'existence nécessaire de manifestations dont aucune source ne mentionne l'existence<sup>134</sup>. Depuis, André Pelletier a réfuté le fait que ces édifices aient quelque chose à voir avec l'amphithéâtre<sup>135</sup>. Considérer que seule la quarantaine d'amphithéâtres classiques de Gaule aient contenu des *munera* et *venationes* ne paraît pas probant, notamment à partir des exemples comportant un mur de podium et des *carceres*.

Sans entrer en profondeur dans les débats agités qui entourent ces édifices, relevons simplement qu'il est fort malaisé de les faire entrer dans des catégories précises. En fin de compte, l'analyse probablement la plus pertinente est celle de Françoise Dumasy qui, revenant sur ses propres analyses, les classe dans la catégorie des « édifices à

---

<sup>129</sup> Grenier, 1940, p. 638.

<sup>130</sup> Jullian, 1920, p. 8. Repris dans Jullian, 1920a, p. 187-203.

<sup>131</sup> Grenier, 1958, voir le chapitre sur les édifices de type gallo-romain, p. 880-975.

<sup>132</sup> Duval, 1965, p. 121-145.

<sup>133</sup> Dumasy, 1975, p. 1010-1019.

<sup>134</sup> Golvin, 1988, p. 235 et p. 230 n. 12 pour la bibliographie antérieure sur la question.

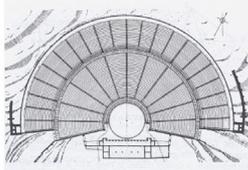
<sup>135</sup> Pelletier, 1993, article « amphithéâtre ».

*spectacula*<sup>136</sup>. » C'est d'une part reconnaître la possibilité que s'y tiennent des spectacles dont la nature nous échappe, et d'autre part, que pouvaient s'y dérouler des jeux plus connus : pantomimes, ou, dans les lieux bénéficiant d'aménagements adaptés, combats de gladiateurs, et sans doute plus rarement des chasses, qui demandent un dispositif plus important. Cette définition, très générale, a le mérite de ne pas enfermer l'interprétation dans des catégories étroites. Ce qui est d'autant plus une gageure qu'elles sont mouvantes. Certains monuments correspondent à plusieurs modèles, soit dans leur conception de départ, soit du fait des évolutions que subit la structure dans le temps. Nous proposons de résumer les solutions architecturales dans le tableau ci-dessous.

---

<sup>136</sup> Dumasy, 2000, p. 10-11.

Théâtre grec de type héliénistique, issu de l'évolution des modèles grecs classiques



Plan du théâtre d'Épidaure dans U. Pappalardo, 2007.

# Principales catégories architecturales de monuments de spectacles utilisés pour les combats de gladiateurs et influences ayant présidé à leur développement.

Échelle : 0 100 m

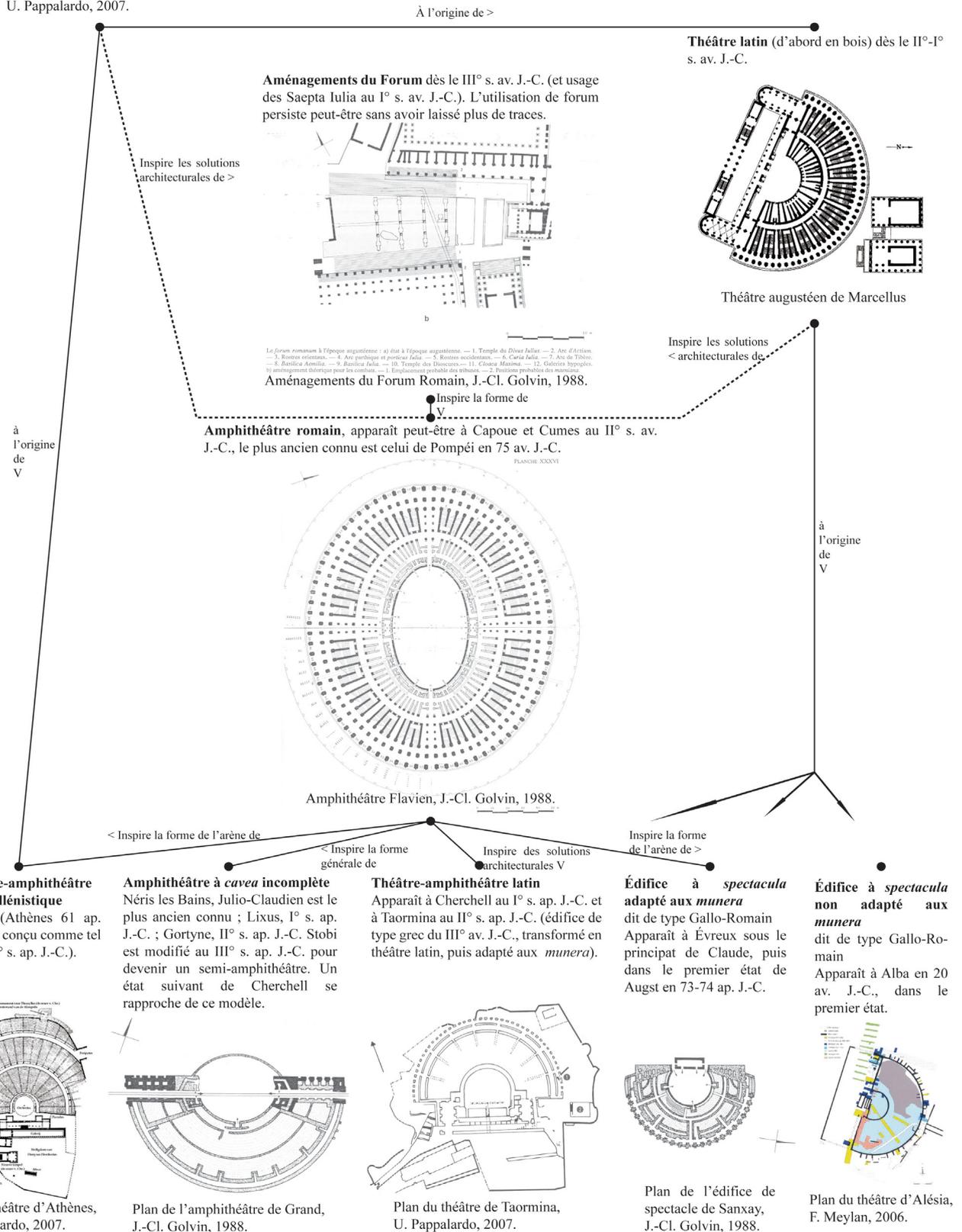


Fig. 20. Tableau des principales catégories de monuments de spectacles utilisés pour les combats de gladiateurs (en dehors du cirque et des structures provisoires).

Le premier monument daté du type des édifices à *spectacula* non adaptés aux *munera* est celui d'Alba aux alentours de 20 av. J.-C. en Narbonnaise. Il est ensuite transformé en théâtre latin classique vers 15 ap. J.-C.<sup>137</sup>. Ces changements de nature dans le temps existent dans la plupart des édifices correctement fouillés et publiés. La qualité des monographies influe fortement sur le développement des analyses. Ainsi, Jean-Claude Golvin classait l'amphithéâtre d'Iuliabona dans les semi-amphithéâtres, modifiés en théâtre gallo-romain à arène dans un second temps<sup>138</sup>. Or les dernières recherches archéologiques révèlent un tout autre visage. Un premier état de l'édifice a été relevé. Il est fort mal connu et peu de vestiges en demeurent, mais un ou deux murs circulaires concentriques, découverts sous le sol de l'actuelle arène, laissent supposer l'existence d'une *orchestra*, appartenant, soit à un théâtre classique, soit à un édifice de type gallo-romain. Malheureusement la scène, dont l'étude permettrait de résoudre le problème, est sous la route actuelle<sup>139</sup>. Le deuxième état propose, lui, un plan similaire à Andesina, si ce n'est la présence, non réétudiée par les fouilles récentes, d'un *proscenium* empiétant sur l'ellipse, typique des édifices à *spectacula*, et peut-être d'un dispositif scénique imposant, normalement lié au théâtre classique. L'histoire du monument crée la complexité architecturale qui mêle successivement les caractéristiques du théâtre latin, du théâtre gallo-romain, adapté ou non aux *munera*, et du semi-amphithéâtre.

D'autres édifices mieux étudiés mettent en cause les typologies trop fragmentées, à Epomanduorum par exemple, le premier état, encore mal connu, a pu comprendre une arène, mais le dernier état est, lui, de type gallo-romain, avec une scène réduite empiétant sur l'*orchestra*, tout en intégrant une pièce architecturale du théâtre latin : un mur de scène imposant qui clôt le monument<sup>140</sup>. Enfin, un exemple flagrant des difficultés présentées est le bâtiment de Lutetia<sup>141</sup>. Sa *cavea* est outrepassée, encadrant une arène elliptique avec un podium et des pièces de service. Il comporte également une « scène » et un « mur de scène », qui comportent cinq niches rectangulaires et quatre semi-circulaires, peintes, stucquées et très richement décorées. Cette « scène » est couverte d'une toiture de tuiles. La forme outrepassée des gradins interdit que s'y déroule une partie du spectacle, qui serait alors peu visible des deux extrémités des gradins, dans ce cas précis il peut s'agir d'un

---

<sup>137</sup> André, 2011, p. 73-75.

<sup>138</sup> Actuelle Lillebonne, Golvin, 1988, p. 233-235 et pl. XLVIII.

<sup>139</sup> Mutarelli, 2011, p. 255.

<sup>140</sup> Actuelle Mandeure, Blin et Marc, 2011, p. 47-51.

<sup>141</sup> Actuelle Paris, Busson et Alix, 2010, p. 84-86.

gradin d'honneur destiné à recevoir des sièges amovibles pour les élites et l'entourage de l'évergète ou des magistrats en charge, ou un espace destiné à recevoir les statues divines portées lors de la *pompa*. Dans ce cas, ce n'est pas réellement une solution économique, mais un choix délibéré de mise en scène de la hiérarchie sociale. Le monument de Paris est conçu comme un semi-amphithéâtre, mais il emprunte un dispositif connu ailleurs en Gaule et l'adapte à sa convenance. La présence d'un *podium* et l'absence d'un *proscenium* empiétant sur l'arène-*orchestra* le différencient des édifices à *spectacula* non adaptés aux *munera*.

Ces choix architecturaux ne sont pas propres aux Gaules, quelques cas isolés pourraient se rapprocher de ce modèle d'édifices à *spectacula* hors de ses provinces : en Bretagne à Verulamium, Venta Icenorum et Camulodunum ou en Germanie à l'Altbachtal, mais pour ce dernier au moins, il s'agit d'une réponse à des contraintes locales. Augusta Raurica dispose également d'un théâtre transformé, mais c'est un cas à part, ce sont des militaires qui adaptent le bâtiment préexistant à leurs besoins au moyen d'agencements simples et peu coûteux. Il s'agit donc d'un type architectural original, présent dans tout le nord ouest de l'empire, représenté, dans sa version adaptée aux *munera*, par une vingtaine d'édifices<sup>142</sup>, selon les identifications, spécifique à la Gaule et avec quelques exemples bretons inspirés des modèles continentaux.

Si nous insistons tant sur les particularités de ce type de monument, c'est avant tout parce que, à l'exception de très rares cas comme Noviodunum ou Lutetia, ils prennent toujours place dans un contexte de sanctuaire. Ce qui fait dire à Françoise Dumasy et Myriam Fincker que :

L'invention du théâtre de type Gallo-romain : le détournement, pourrait-on dire, du théâtre romain pour des besoins spécifiques, difficiles à définir mais étroitement associés aux manifestations de la religion indigène prouve la capacité d'innovation des Gallo-Romains : ils font « leur » un des édifices les plus typiques de la romanisation, mais en l'adoptant, ils l'adaptent et le diffusent dans le contexte inhabituel des petites villes<sup>143</sup>.

Dans certains cas, cette adaptation vise à introduire des *munera* dans le programme ludique proposé dans ces édifices. Ces spectacles s'implantent alors dans les sanctuaires qui occupent le territoire civique.

---

<sup>142</sup> Entre quatre-vingts et cent pour l'ensemble des édifices à *spectacula*, voir Dumasy, 2011, p. 209-212.

<sup>143</sup> Dumasy et Fincker, 1992, p. 293-321.

## 2. Spectacles de l'arène et organisation du territoire civique

Si un seul amphithéâtre a été construit dans les sanctuaires de l'*ager*, et seulement deux semi-amphithéâtres, en revanche de nombreux édifices à *spectacula* y prennent place. Seule la cité de Caesarodunum fait apparemment exception, exemple unique de centralisation urbaine poussée à son paroxysme où les agglomérations secondaires ne se dotent pas de monuments des jeux, sur un territoire, il est vrai, plus restreint que ses puissantes voisines<sup>144</sup>. Autre *unicum*, l'amphithéâtre du *vicus* de Ruffrae, sur le territoire de Teanum, est le seul exemple attesté de la tenue de *munera* dans un édifice en dur en dehors d'un chef-lieu en Italie<sup>145</sup>. Aucune autre province de l'Occident ne présente de cas de monuments construits hors de l'emprise urbaine et de son immédiate périphérie<sup>146</sup>. Cela reste un cas proprement réservé à l'aire d'influence celte, Gaule, Bretagne et à l'intérieur des Germanies - le *limes* étant occupé par des amphithéâtres militaires<sup>147</sup>. Ces provinces connaissent une organisation particulière et une hiérarchisation complexe des sites urbanisés<sup>148</sup>. Cette implantation particulière fait réfléchir à la relation qui s'établit entre une cité, son centre urbain principal et son territoire.

Prenons ici un exemple significatif de répartition des édifices de spectacles sur un territoire, la cité des Bituriges Cubes : Avaricum<sup>149</sup>.

---

<sup>144</sup> Actuelle Tours, Dumasy, 2011, p. 212.

<sup>145</sup> Actuelle Teano, Tosi, 2003, p. 180.

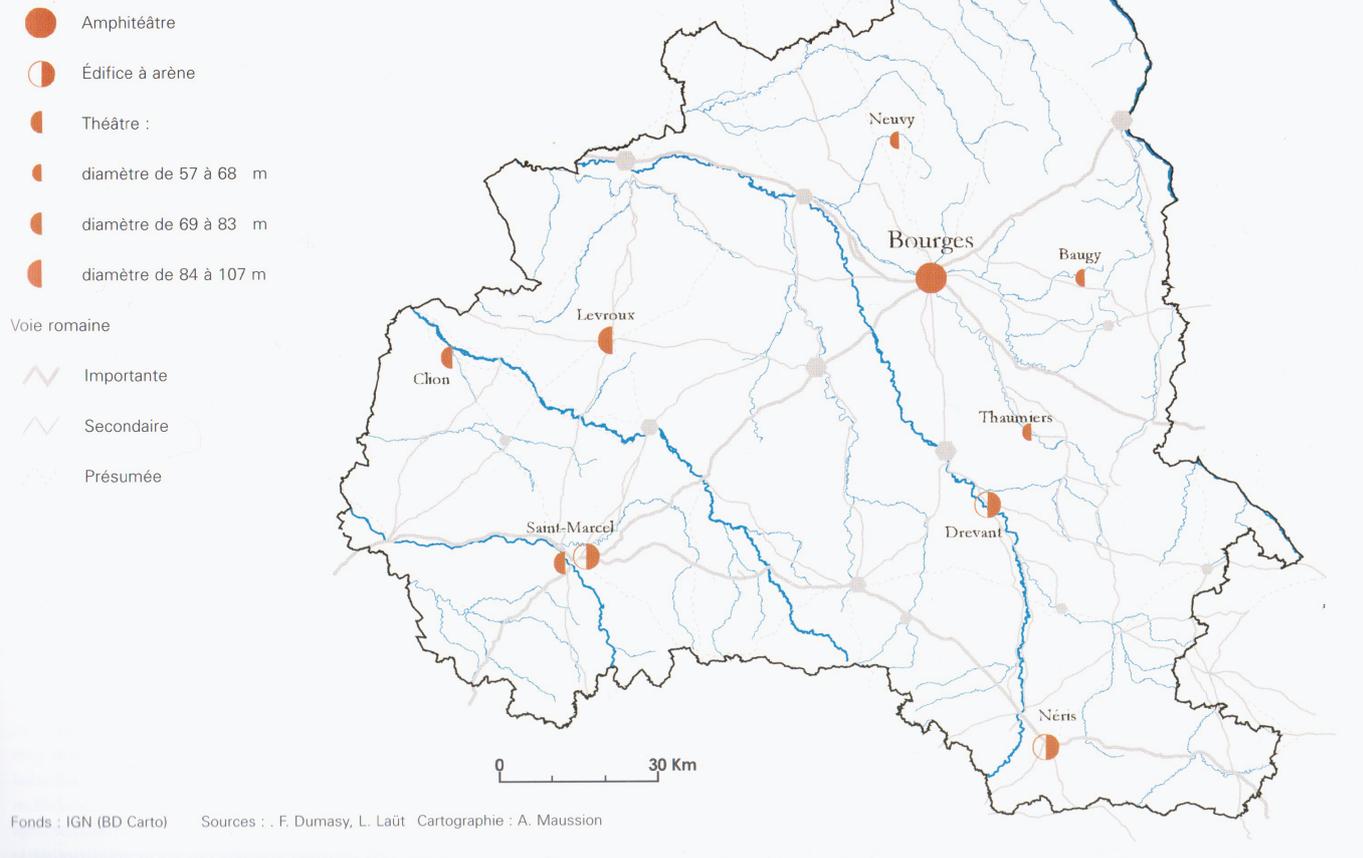
<sup>146</sup> Nous faisons ici volontairement exception du cas particulier des amphithéâtres militaires, implanté hors du camp, dans son environnement immédiat, le plus souvent sur le *limes*.

<sup>147</sup> Liste des monuments ayant abrité des combats de gladiateurs dans des agglomérations secondaires : un amphithéâtre est situé à Maridunum Demetarum (Camarthen). Deux semi-amphithéâtres prennent place à Montbouy et Aquae Segetae (Néris les Bains) et peut-être à Carantomagus (Chennevières) et Geinensis (Gennes sur Loire), mais l'état de l'exploration dans ces deux derniers n'exclut pas l'existence d'édifices à *spectacula* adaptés aux *munera*. Deux de ce dernier type de monuments sont dans des sanctuaires ou des agglomérations secondaires dotées de lieux de cultes, à Derwentum (Drevant) et Sanxay, d'autres semblent attestés à Cassinomagus (Chassenon), Ribemont sur Ancre, Beaumont sur Oise, Gisacum (le Vieil Évreux), le Vieux Lisieux, Noviomagus Lexiovorum (Lisieux), Aregenua (Vieux) ou encore Blicquy et Verulamium (Saint Albans), mais des confirmations archéologiques sont encore attendues. Toute une série appartient ensuite probablement à la série des édifices à *spectacula* non adaptés à des *munera*, mais l'hypothèse qu'un de leurs états ait pu abriter des combats a été émise : Catiriacum (Cadayrac), Tintignac, Alléans, Aquis Voconis, Areines, Canetonum (Berthouville), Ricciacum (Dalheim), Bonnée, Bouzy-la-forêt, Compilocus (Champlieu), Locmariaquer, Mauves, Aquae Segetae (Moingt), Triguières ou encore Alauna (Valogne). Dans de nombreux cas, ces bâtiments ne sont connus que par une exploration de surface ou une photographie aérienne.

<sup>148</sup> La distinction la plus simple est d'ordre administratif : la *capita civitatis* domine légalement les autres sites du territoire de la cité. Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 83, proposent une typologie des sites qui distingue les sites routiers ou fluviaux ; les petites agglomérations ; les agglomérations moyennes ; les pôles secondaires ; les pôles dynamiques ; les agglomérations principales ; le chef-lieu.

<sup>149</sup> Actuelle Bourges, Dumasy et Fincker, 1992, p. 293-321 ; Dumasy, 1992, p. 439-460. Voir carte jointe et les remarques faites par F. Dumasy dans Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 54-55.

## La géographie du spectacle



Dans ce cas précis, les villes secondaires les plus importantes : Aquis Neri, Derventum et Argentomagus sont les seules dotées d'une arène ; dans les autres agglomérations sont placées des édifices à *spectacula* non adaptés aux *munera*<sup>150</sup>. Il existe donc une forme de hiérarchisation des sites dans une cité où le chef-lieu ne dispose pas de théâtre en dur. Comment expliquer la multiplication de lieux de spectacle autour du chef-lieu ? Plusieurs raisons se recoupent. D'abord, joue la volonté des élites d'augmenter leur gloire en touchant les sentiments religieux des *vicani*. Ensuite, il y a certainement là une marque du rayonnement des sanctuaires, doublée du signe d'une concurrence avec les

<sup>150</sup> Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 84-85.

autres grandes destinations des fidèles. De plus, du point de vue de la *capita civitatis*, les édifices de spectacle extra-urbains permettent de doubler ou de tripler la capacité d'offrir des *munera* sur l'*ager*. La cité des Bituriges Cubes dispose ainsi de quatre sites où il peut y avoir des combats de gladiateurs dans un édifice adapté. Beaucoup de questions se posent alors quant à la hiérarchisation des sites, aux liens avec la capitale, avec les autres *vici* ou encore quant aux financements de telles évergésies dans ces lieux. Pour la cité des Bituriges, l'estimation la plus basse est de dix-sept agglomérations sur le territoire<sup>151</sup>. Aquis Neri est un sanctuaire, à Baugy il y a également un ancien sanctuaire important et Argentomagus a des rôles divers et semble être un relais administratif pour la partie occidentale de la cité. Dans certains, comme Aquis Neri, il semble même y avoir un centre civique<sup>152</sup>.

Entre autres choses, les notables, qu'ils vivent au chef-lieu, dans l'agglomération secondaire, ou simplement qu'ils possèdent des propriétés près des agglomérations secondaires, devaient avoir des gradins réservés dans les édifices de spectacle<sup>153</sup>. Un bon exemple cité par Françoise Dumasy parle d'un haut magistrat de la cité qui offre des embellissements pour les *vicani* et pour la cité des Bituriges<sup>154</sup>. Les anciens ne semblent donc pas concevoir la cité sans l'unité de son territoire. Cela participe à la diffusion d'une image du mode de vie de la ville. Le caractère particulier de l'architecture utilisée pour le spectacle comme pour les temples indique qu'il demeure certains traits de la société pré-romaine, dans la plupart des cas pourtant, les sites sont construits à l'époque augustéenne ou après. Il est probable que les édifices de type gallo-romain qui nous intéressent ici aient un rôle de diffusion du culte impérial associé aux divinités locales. Cela répondrait aux hypothèses de Myriam Fincker<sup>155</sup> et à cette phrase de Françoise Dumasy qui dit que :

Le ciment de toutes ces relations [entre agglomérations], c'est en effet, la *pax romana* garantie par la personne de l'empereur, la promotion réservée aux élites et le développement assuré au plus grand nombre. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'avoir à recourir aux actions de prééminence et de contrôle pour caractériser le rôle politique et

---

<sup>151</sup> Cela peut aller jusqu'à une trentaine mais les estimations les plus hautes sont à revoir. En effet elles prennent parfois en considération des établissements agricoles

<sup>152</sup> Aupert et Sablayrolles, 1992, p. 283-292.

<sup>153</sup> L'existence d'un rang de gradins d'honneur a été attestée dans plusieurs édifices, dont celui d'Argentomagus, Dumasy, 2011, p. 208-209. Les agglomérations secondaires organisent le territoire, les grandes *villae* s'installent à proximité. À Argentomagus, huit de ces *villae* s'installent dans un rayon de dix kilomètres : Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 70-71.

<sup>154</sup> Dumasy, 1990, p. 450.

<sup>155</sup> Fincker et Tassaix, 1992, p. 41-76. Idée reprise par Dondin-Payre et Raepsaet-Charlier, 2006, p. V-VIII : « Les sanctuaires, témoins de la romanité ».

administratif du chef-lieu de cité, image de l'*Urbs*, face au réseau secondaire des agglomérations. Au travers de ces relations, c'est la romanisation d'une société indigène qui se réalise peu à peu.

Aucune règle générale ne préside à l'emplacement de ces sanctuaires dotés de centres monumentaux souvent surdimensionnés. Parfois ils sont agglomérés dans de petites zones géographiques, plus ou moins éloignées des *capita civitatis*. C'est le cas dans la région sud des cités des Senons et des Carnutes où une vaste zone frontière de vingt-cinq kilomètres de rayon voit l'implantation de quatre ou cinq théâtres de type gallo-romain, dont au moins un devait pouvoir abriter des *munera*<sup>156</sup>. Que ces logiques relèvent de rites précis et anciens, de contraintes topographiques, de logiques de pèlerinage, d'une organisation rurale locale, de la lutte d'influence de deux puissantes voisines ou de politiques internes de la cité<sup>157</sup>, ces sites organisent l'espace civique et le rapport entre les citoyens, à travers rites et spectacles.

---

<sup>156</sup> Dumasy, 1974, p. 197.

<sup>157</sup> Jullian, 1920a, p. 192 et Grenier, 1958, p. 874-879 pensaient que la multiplication de centres monumentaux sous l'empire dans cet endroit, révélait la persistance de coutumes gauloises liées au druidisme. F. Dumasy revient sur cet argument dans son article de 1974, précisant que ce type de concentration n'est pas propre à la région forestière des Carnutes, p. 214. De plus, sans centre monumentaux civiques, ces sites ont difficilement pu tenir lieu de *conciliabula* comme le précise l'auteur, p. 209-210. Enfin, l'explication de ces sanctuaires en tant que lieux de pèlerinage paraît insuffisante, les pratiques votives y étant peut nombreuses et l'explication d'une organisation interne de la cité avec des relais urbains étant plus probante, p. 208. Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 84, supposent tout de même que l'implantation des édifices de spectacles sur le territoire de la cité d'Avaricum dépend vraisemblablement du calendrier religieux local. Les cérémonies publiques de la cité toucheraient ainsi toutes les agglomérations.

## B. Intégration des édifices gallo-romains dans les rites des sanctuaires

### 1. Emplacement des édifices de spectacles et rapports avec les temples

Les édifices à *spectacula*, à l'exception des exemples de Lutetia et Noviodunum, tout comme quelques rares amphithéâtres, s'insèrent dans des complexes architecturaux sacrés. Ils présentent également des relations d'axialité avec les temples de ces sanctuaires. Cet état de fait avait déjà intéressé Camille Jullian et Paul-Marie Duval<sup>158</sup>. Plus récemment, l'étude a été reprise par Françoise Dumasy qui propose deux angles d'analyse pour caractériser l'implantation des monuments de spectacle, selon le contexte : les compositions urbaines, dont nous avons déjà parlé, et les compositions sacrées<sup>159</sup>. Intéressons-nous aux édifices destinés à des *munera* implantés dans des aires culturelles, en ville, en périphérie urbaine et dans le territoire civique. Quels modèles d'implantation s'imposent ?

Deux cas urbains sont caractéristiques de l'organisation des grands sanctuaires. Pour bien comprendre la place et le rôle de ceux-ci, l'ensemble des contextes sont significatifs et de nombreuses questions doivent être envisagées. Quelles sont la place et l'histoire du sanctuaire par rapport à la *capita civitatis* ? Comment le monument de spectacle s'inscrit-il dans cette aire sacrée ? Quelle est la relation entre ce bâtiment et la vie ludique de la cité ? Comment évolue-t-il dans le temps et pourquoi ?

Les choix urbanistiques et architecturaux d'Augusta Raurica, convenablement datés par la fouille, paraissent importants pour la compréhension du lien entre les édifices à *spectacula*, et plus précisément ceux qui sont adaptés pour les *munera*, et les cultes civiques. C'est sur la terrasse du Schönbühl, en plein cœur de la cité qu'est installé le premier monument de spectacle de la ville dans les premières années de la domination flavienne, et peut-être avant<sup>160</sup>. D'abord essentiellement en bois, cet édifice présente les caractéristiques classiques d'un théâtre de type gallo-romain : *cavea* semi-circulaire entourant une *orchestra* réduite sur laquelle empiète une scène rectangulaire. Cet édifice est fermé par un mur de scène, derrière lequel s'ouvre un portique rectangulaire. Le plus intéressant est sa place dans le plan urbain. Il tourne résolument le dos au centre civique.

---

<sup>158</sup> Jullian, 1920a, p. 189 et Duval, 1957 : « Théâtres et édifices sacrés », p. 360.

<sup>159</sup> Dumasy, 2011, p. 196-202.

<sup>160</sup> Hufschmid, 2009, p. 175-180 et 425 et fig. 22 ci-dessous.

Son axialité est en revanche savamment étudiée avec le temple hexastyle pseudo-périptère voisin, chronologiquement contemporain. Le temple s'ouvre vers le théâtre. Il est même relié à lui par un escalier monumental, qui permet aussi de rejoindre le forum. Le temple est de marbre, le théâtre de bois puis de pierre, laisse penser que le monument de spectacle est constitué comme une annexe du sanctuaire<sup>161</sup>, probablement dédié au culte impérial bien qu'aucune trace tangible du culte ne soit parvenue jusqu'à nous<sup>162</sup>. Cette relation intime entre le temple et le théâtre est conservée lorsque ce dernier est modifié, au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., peut être en lien avec les célébrations des triomphes daciens de Trajan, vers 110 ap. J.-C.<sup>163</sup> L'absence de scène classe cet édifice dans la catégorie des semi-amphithéâtres, de petite dimension puisque l'arène fait 49,33 x 36 mètres. Le local sud, ouvert sur l'arène, dans l'axe du temple, était richement décoré de stucs peints<sup>164</sup>, laissant penser à l'installation d'un *sacellum*, sans doute dédié à la divinité du temple voisin ou à toute autre divinité qui aurait pu présider les jeux, sous le patronage du dieu adoré dans le sanctuaire.

Le troisième et dernier état est contemporain de la construction d'un amphithéâtre, plus au sud, adossé à une colline, à la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Le bâtiment, plus complexe en raison de l'histoire précédemment abordée, est à nouveau un théâtre de type gallo-romain. Il conserve de l'état antérieur les deux accès latéraux qui sont fermés, la perspective sur le temple, non gênée par un mur de scène, et l'idée d'une niche de statue axiale<sup>165</sup>. Dès lors, les combats de gladiateurs sont transportés dans un autre lieu. Il serait possible d'arguer alors que le demi-siècle, ou un peu plus, d'utilisation du théâtre de Schönbühl, pour des *munera*, ne soit qu'une solution de transition et qu'en fin de compte seules les célébrations données dans le cadre du théâtre gallo-romain sont importantes aux yeux des locaux. Ce serait faire fi de deux éléments. Tout d'abord, le deuxième état n'est plus un théâtre gallo-romain, l'absence totale de dispositif scénique ne permet plus de produire le même type de spectacle. Deuxièmement, l'amphithéâtre construit plus loin ne se situe pas dans un contexte vierge. En effet, il est édifié dans un vaste complexe culturel comportant deux zones sacrées, celles de Grienmatt et Sichel, et il comporte des aménagements en terrasse, de part et d'autres des entrées du grand axe, qui pourraient avoir servi à recevoir

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>163</sup> Trajan était gouverneur de cette région avant d'accéder au principat et la dédicace de Nyon de 111 ap. J.-C. pourrait accréditer cette thèse.

<sup>164</sup> Hufschmid, 2009, p. 284-285, sur les terrasses de l'amphithéâtre, p. 235-237 et 416-418.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 427.

les *imagines* divines<sup>166</sup>. Peut être le premier monument s'est-il révélé trop petit, peut-être aussi le besoin s'est-il fait sentir de revenir à un monument scénique, mais l'implantation du nouveau bâtiment révèle l'attachement fort entre *spectacula* et fêtes religieuses aux yeux des habitants de cette cité. Cette interconnexion est systématiquement recherchée à chaque moment de la vie locale aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, fig. 106.

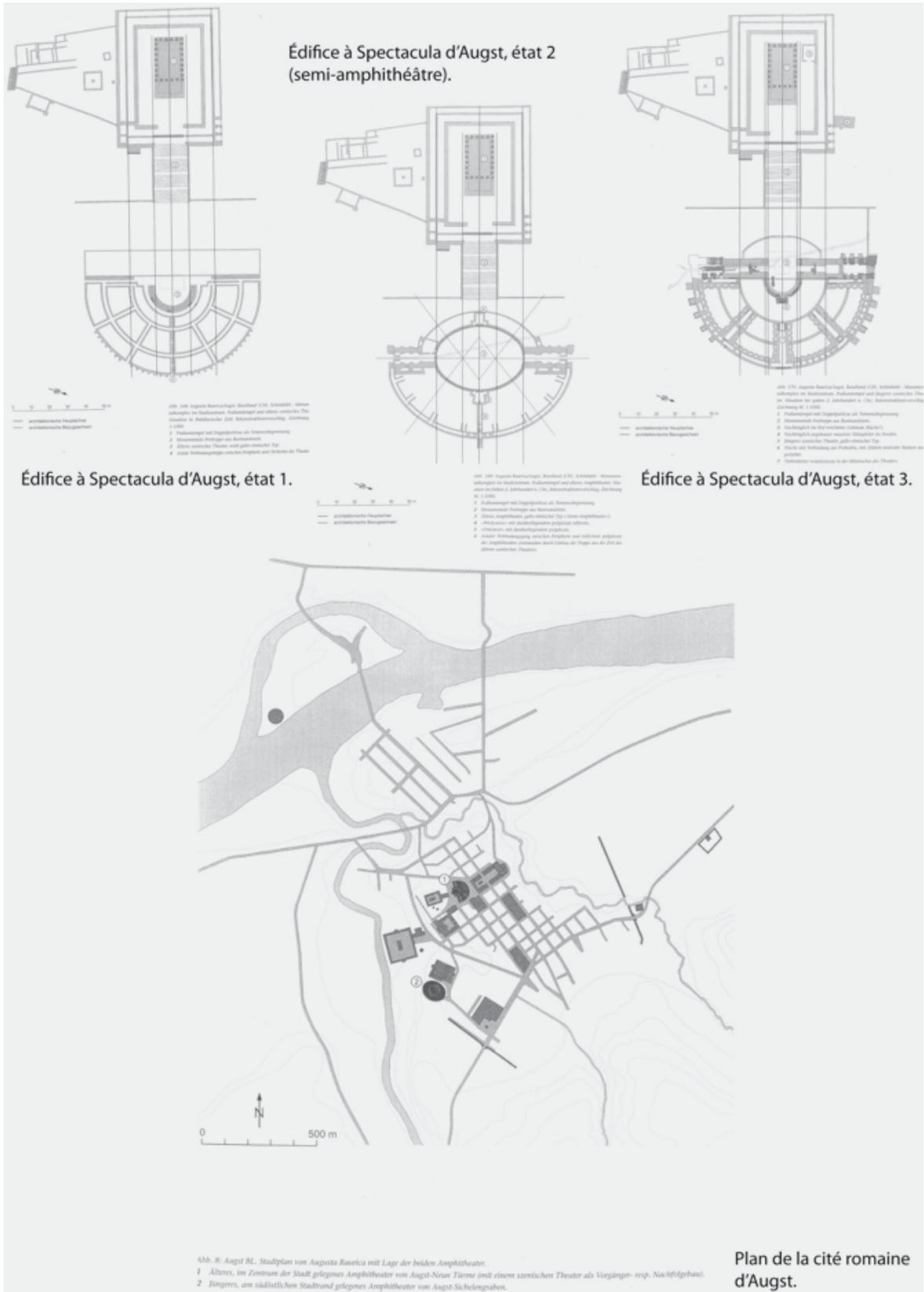
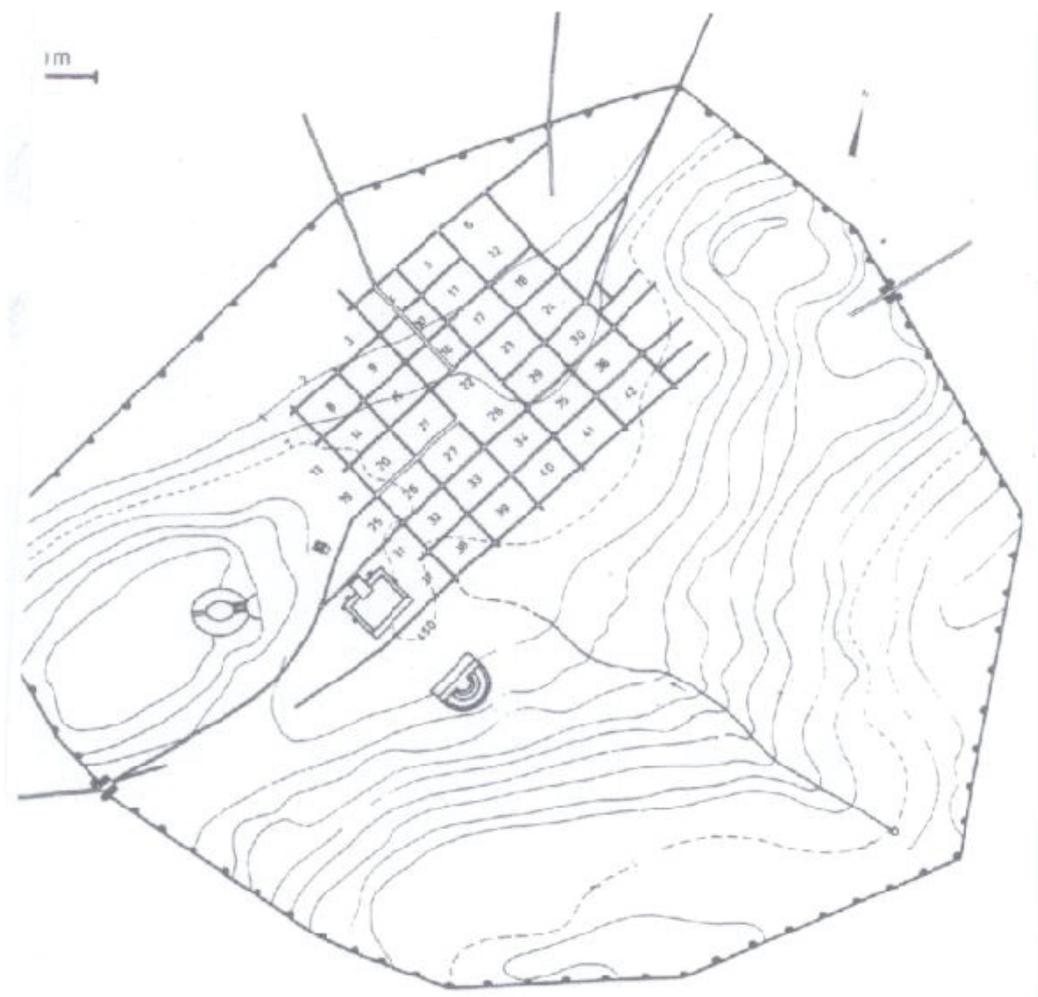


Fig. 22. Plans de l'édifice à *spectacula* d'Augst et situation dans la ville antique d'après Th. Hufschmid.

Ces solutions urbaines, pour le premier édifice, péri-urbaine pour le second, existent dans d'autres villes. Un des plus anciens exemples montre l'intégration d'un théâtre dans le sanctuaire de Nemausus de la ville augustéenne<sup>167</sup>. Ce type de scénographie urbaine se retrouve à Aventicum à la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Le théâtre fait face à un temple, en périphérie urbaine, hors du carroyage des routes, mais dans l'enceinte<sup>168</sup>. La notion de scénographie s'éclaire ici par la reconstitution hypothétique de l'ensemble et du regard que pouvaient avoir les spectateurs sur le temple<sup>169</sup>.



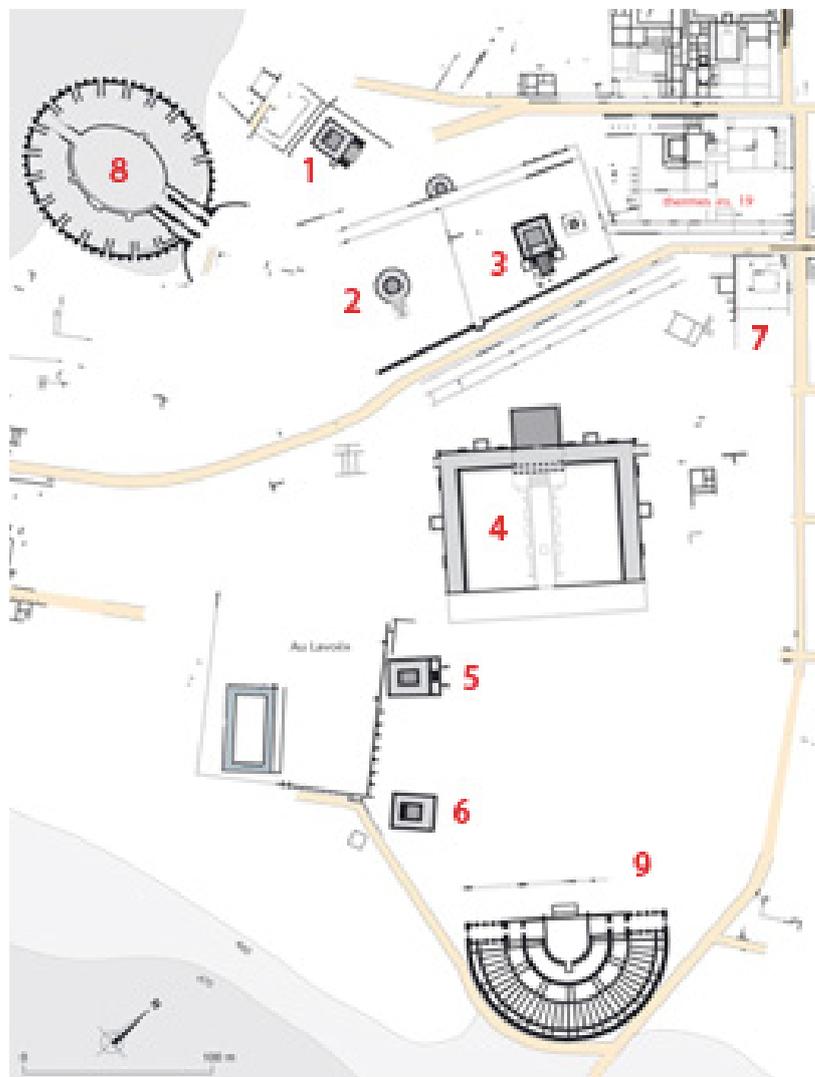
**Fig. 23. Plan de la cité d'Avenches et situation de l'amphithéâtre dans la zone de sanctuaire, d'après le Musée Romain d'Avenches.**

<sup>167</sup> Dumasy, 2011, p. 196.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 200 avec bibliographie antérieure.

<sup>169</sup> Fuchs, 2011, p. 346.

La zone de sanctuaire présente une extrême cohérence avec le temple de derrière la tour (1), le temple rond (2), le temple de la Grange des dîmes (3), du sanctuaire du Cigognier (4), du temple nord (5), du temple sud (6), d'un autre sanctuaire (7), encadrés par l'amphithéâtre (8) et le théâtre (9).



**Fig. 23b. La zone sanctuaire d'Avenches au pied de l'ancien oppidum, d'après le Musée Romain d'Avenches.**

L'amphithéâtre d'époque flavienne s'intègre dans cet espace structuré<sup>170</sup>. En partie adossé à une colline, son grand axe est aligné avec le parvis du temple, sans doute au niveau de l'emplacement de l'autel. L'entrée est ouverte par une façade monumentale en arc de cercle ouvrant ses bras aux fidèles se rendant au spectacle. Le lieu de culte semble le centre de toutes les attentions, mais il n'est pas le seul édifice sacré de cette vaste zone de sanctuaire. Deux *fana* sont par exemple ajoutés au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., du côté de

<sup>170</sup> Bridel, 2011, p. 293-304.

l'amphithéâtre. Ces solutions ne sont pas reprises dans d'autres cités. Dans ces deux cas pourtant, les élites se sont donné les moyens d'exploiter la topographie locale pour mettre en avant la relation entre rites et spectacles dans leurs villes. Il s'agit là d'un indice et l'absence d'une telle recherche dans les autres villes ne signifie pas l'inexistence de relation entre les *spectacula* et les aires sacrées, et ne permet pas de nier globalement cette interconnexion qui peut s'établir par les processions.

Ce modèle urbain, présent dans les provinces occidentales et surtout au nord, est ensuite repris dans les agglomérations secondaires des Gaules. Le grand *vicus* d'Argentomagus voit ainsi un premier théâtre construit à l'extérieur du noyau urbain, près d'un *fanum*. La faiblesse des vestiges soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Probablement contemporain du théâtre d'Alesia, ce monument présente une grande *orchestra* presque rectangulaire. Françoise Dumasy estime que les restes archéologiques ne permettent pas de reconstituer un *podium*, donc qu'il ne s'agit pas d'un monument à arène, mais d'un prototype du théâtre gallo-romain<sup>171</sup>. Dans tous les cas un amphithéâtre est construit au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dans une zone encore peu explorée, probablement à l'intersection entre l'ancien oppidum et les extensions romaines<sup>172</sup>. Cette construction intervient dans les décennies qui suivent l'équipement de la capitale : volonté de concurrencer Avaricum, ou au contraire désir des élites d'occuper l'ensemble du territoire urbain, les deux édifices n'en restent pas moins liés. Le théâtre est entièrement reconstruit à la même période, ce qui pourrait indiquer un changement d'usage.

À Gisacum, le théâtre gallo-romain, vraisemblablement doté d'une arène, est construit au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>173</sup> dans l'axe d'un temple à trois *cellae*, peut-être un capitole, au sein d'une vaste zone de sanctuaires. À Cassinomagus, c'est dans un *vicus* routier, conjugué à un sanctuaire, qui devient une grande agglomération au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. qu'un tel édifice est construit<sup>174</sup>. Thermes, temple polygonal et théâtre gallo-romain à arène forment un triangle à l'extrémité de l'agglomération. À Aquis Neri, c'est un grand sanctuaire des eaux qui abrite un semi-amphithéâtre Julio-Claudien, ce dernier se situe à côté de vastes thermes, au nord<sup>175</sup>. Sur le site de Ribemont sur Ancre, repéré par photographie aérienne, se situe un théâtre gallo-romain doté d'une arène face au temple. L'agglomération est un modeste sanctuaire rural, encore fort mal connu bien que les fouilles archéologiques aient

---

<sup>171</sup> Dumasy, 2000, p 232-233.

<sup>172</sup> Coulon, 1996, p. 108.

<sup>173</sup> *C.A.G.*, 27, p. 156-157.

<sup>174</sup> *C.A.G.*, 16, p. 80.

<sup>175</sup> Golvin, 1988, p. 80 et *C.A.G.*, 03, p. 167.

donné d'intéressants résultats<sup>176</sup>. Enfin, à Verulamium un monument du même type a été identifié, construit vers 120 ap. J.-C. et restauré maintes fois, entre 160 et 180 ap. J.-C., au début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il s'intègre parfaitement dans ce sanctuaire et présente une relation d'axialité avec le temple principal<sup>177</sup>.

Ces exemples sont encore peu fouillés et nous faisons ici abstraction de très nombreux autres sanctuaires incluant des théâtres gallo-romains n'ayant pas nécessairement abrité des spectacles de l'arène. Dans tous les cas, les monuments dédiés aux jeux sont parfaitement incorporés dans la structuration du sanctuaire. Deux exemples mieux connus et où la tenue de *munera* est établie sont révélateurs de ce fait. Le monument de Derventum, du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dispose d'une arène quasi circulaire de vingt-sept mètres de diamètre. Il est construit en petit appareil de grès. Trois portes existent dans le mur du podium, de près de trois mètres de haut, elles donnent accès à trois petites pièces de service de 2,30 x 2,30 mètres. La *cavea* est percée de six vomitoires. La partie haute est recouverte d'un toit de tuiles portant à l'extérieur sur un mur de quinze mètres de haut et à l'intérieur sur vingt-trois arcades avec piliers. Le bâtiment de scène, de 17 x 6 mètres, est ouvert sur l'arène par deux portes et possède deux portes latérales. Il est situé sur la rive droite du Cher, à côté des thermes, proche du sanctuaire<sup>178</sup>.

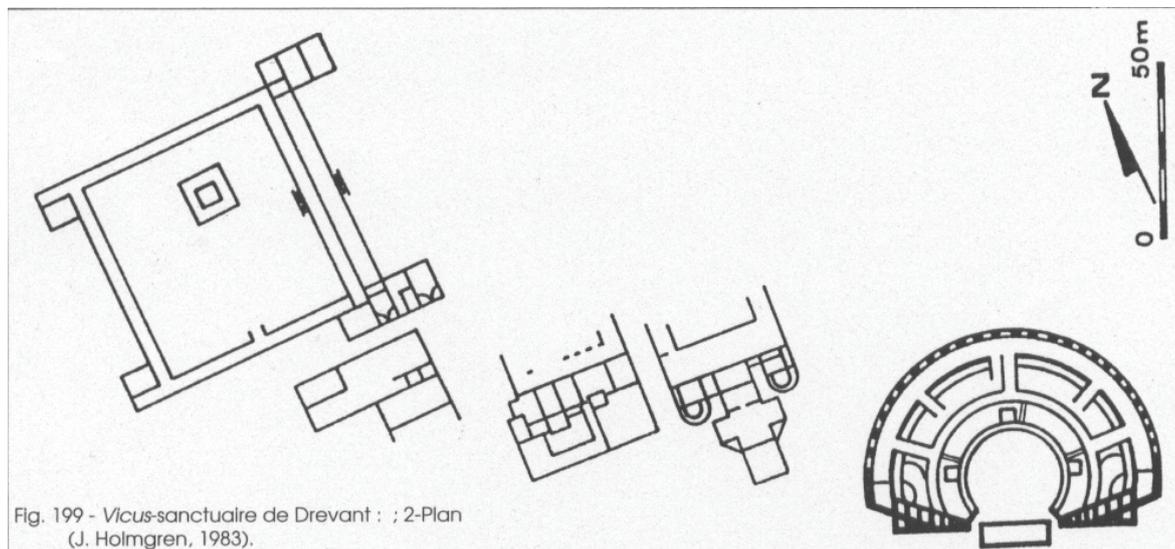


Fig. 23c. Plan du centre du sanctuaire de Drevant, d'après C.A.G., 18, p. 286.

<sup>176</sup> Brunaux, 2000, p. 154-155.

<sup>177</sup> Golvin, 1988, p. 230-234 et 236, Niblett, 1999, p. 197-210. Sur la cité de Verulamium en général, voir Niblett, 2001.

<sup>178</sup> Dumasy, 1975, p. 1012 et 1018.

L'exemple certainement le plus étudié et le mieux connu est, à ce jour, le site de Sanxay. Placé à la frontière de deux zones géographiques distinctes, le massif armoricain au Nord-Ouest, les plaines alluvionnaires du seuil du Poitou et l'extrémité du Bassin Aquitain au sud, il peut servir de relais, au bord de la Vonne, dans un couloir de circulation entre Gaule du Nord et Atlantique, puis Bretagne, et Aquitaine, enfin Hispanie<sup>179</sup>. Une occupation est attestée à la préhistoire, mais aucune agglomération n'est connue avant la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., ce qui est certainement à rapprocher de l'agrandissement du territoire picton après la conquête<sup>180</sup>. Les caractéristiques de Sanxay sont similaires à de nombreux autres sanctuaires. Ce ne sont pas nécessairement des sites routiers. L'espace est organisé avant tout autour d'une aire sacrée, centrée sur des *fana* dont la taille paraît démesurée par rapport à l'agglomération qui n'est dotée ni de rempart, ni de nécropole d'importance, et où l'artisanat se développe dans un second temps<sup>181</sup>. Ils disparaissent presque tous aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

---

<sup>179</sup> Sur cette question voir entre autres Nicolini, 1976, p. 256-272 ; Fincker et Aupert 2008, p. 6 et Fincker et Tassaux, 1992, 1, p. 41-76.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 20 et 22.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 27-30. Une fouille et des prospections plus étendues doivent encore être menées pour vérifier l'étendue exacte des habitats, la présence éventuelle de nécropoles et d'activités artisanales. Les fouilles se concentrent souvent sur le seul sanctuaire, oubliant parfois que de véritables villes se créent autour.

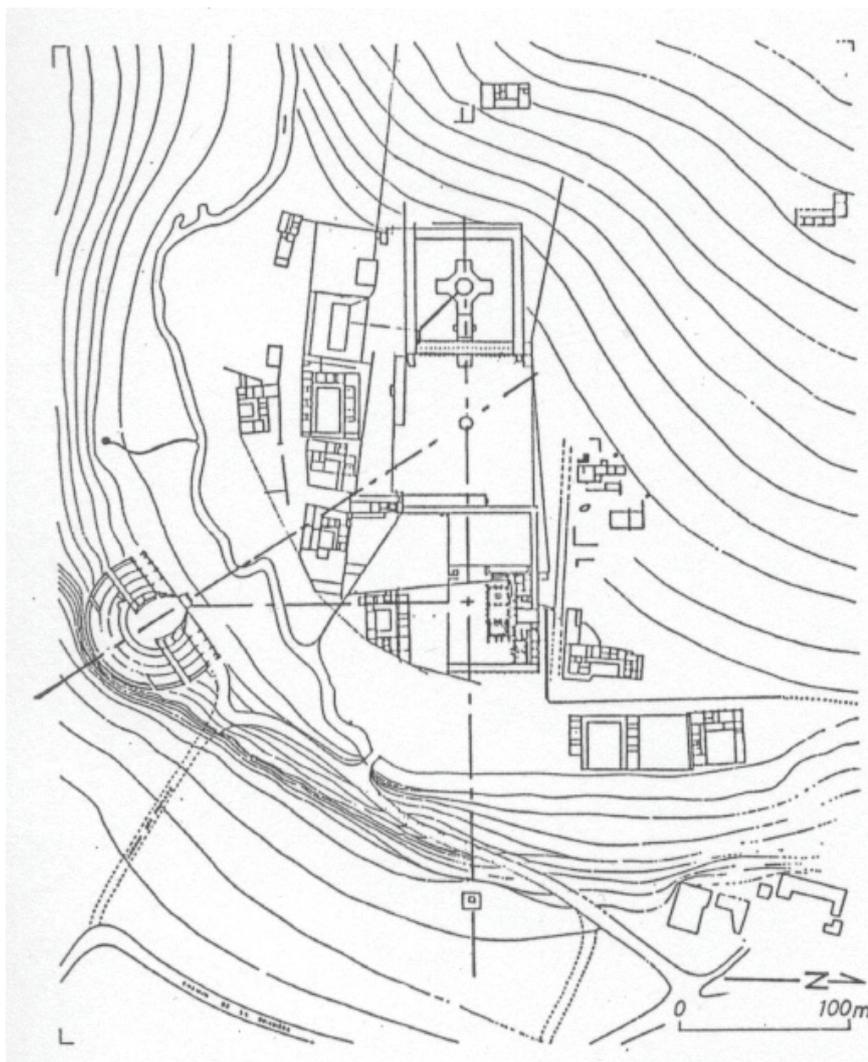


Fig. 23d. Plan du sanctuaire de Sanxay d'après M. Fincker et F. Tassaux.

Dans ce cas, le théâtre est écarté du cœur monumental pour des raisons topographiques, il est adossé à une colline. Cela n'empêche pas ses concepteurs d'avoir pensé une relation d'axialité avec le temple principal. Il est aligné sur le bâtiment circulaire, au centre de la cour du temple octogonal. Cela montre que ce premier temple reste, au moment mal daté où est construit le théâtre, le cœur de la zone. Le sanctuaire thermal doit être une annexe, ou un complément à l'ensemble, édifié dans un second temps<sup>182</sup>. La richesse des lieux induit l'implication de très riches notables pictons, et par extension, de tels aménagements, qui se multiplient sur les territoires des cités, révèlent le « rayonnement et la prospérité d'une *civitas*<sup>183</sup>. » Le peu de fragments d'inscriptions conservés sont trop peu explicites pour renforcer ces réflexions.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 24.

L'appellation « ruraux » souvent attribuée à ces ensembles, à défaut de mieux, est d'emblée contredite par leur développement monumental. Ces agglomérations occupent l'*ager* d'une cité, ils sont donc liés à la notion de territoire. La recherche actuelle les regroupe sous l'appellation d' « agglomérations secondaires, » un terme qui se fonde avant tout sur le statut juridique, par opposition à la ville principale : la *capita civitatis*<sup>184</sup>. Cette terminologie ne rend pas compte de la variété des statuts et met de côté la question du territoire. Peut-être faudrait-il trouver une nouvelle terminologie ? Nous n'avons pas la prétention de le faire dans ces lignes. Notons qu'ils marquent l'organisation interne de la cité, véritables relais du chef-lieu. C'est dans ce cadre que se jouent les *munera* de ces sites.

## 2. Rites des sanctuaires

Quels rites se tenaient dans ces sanctuaires, et quelle place pouvaient avoir les édifices de spectacle dans les célébrations du culte ? Sont-ils les héritiers de pratiques de l'Âge du fer ou apparaissent-ils véritablement à l'époque augustéenne<sup>185</sup> ? Ce questionnement est révélateur de la confusion qui peut exister entre une permanence du lieu du culte et l'évolution du culte lui-même, tant dans sa forme que dans son fond. C'est le constat que fait Jean-Louis Brunaux quand il analyse le principal temple de Ribemont-sur-Ancre, tour à tour trophée celtique, puis *fanum* de construction romaine et enfin temple classique<sup>186</sup>. Si le caractère sacré du site persiste, les monuments évoluent, deviennent des constructions typiquement romaines, et donc le rite doit évoluer dans le même mouvement. Sans sources épigraphiques ou iconographiques consistantes, il devient difficile de mieux saisir l'évolution du culte. À Sanxay, l'absence de traces d'habitats, la morphologie très locale des temples, et la présence de trois tombes gauloises, fait penser qu'il s'agit, peut-être, d'un « lieu de culte de tradition celtique progressivement monumentalisé à l'époque impériale<sup>187</sup>. » Les dieux adorés sont inconnus ; un prenait place dans le *fanum*, sur l'autre rive, deux étaient attachés au *sacellum* à double *cella* de l'ensemble thermal et un au temple octogonal. La vocation curatrice de la zone thermale semble assurée. L'ensemble du sanctuaire était-il pour autant uniquement dédié à des divinités guérisseuses ? De cet ensemble, deux statuettes de Mercure, une d'Attis et une de Vénus pudique ont été

---

<sup>184</sup> Voir la synthèse historiographique récente sur ce sujet dans Mangin, 1995, 21-1, p. 302-314.

<sup>185</sup> Dumasy, 2011, p. 200-201.

<sup>186</sup> Brunaux, 2000, p. 133-153.

<sup>187</sup> Fincker et Aupert, 2008, p. 32.

retrouvées<sup>188</sup>. Le grand temple, étend ses quatre branches vers les points cardinaux, il est possible d'y voir une volonté de montrer les vertus de Mercure, protecteur des voyageurs<sup>189</sup>. Les indices demeurent pourtant trop ténus pour établir des certitudes. Quant à la statuette d'Attis, elle fait peut-être référence à des pratiques curatives se déroulant dans l'ensemble thermal.

Ces espaces sacrés sont aussi marqués par la présence des prêtres du culte impérial. Ceux-ci occupent une place prépondérante dans l'épigraphie de ces ensembles culturels et le culte impérial est démesurément représenté dans les dédicaces des agglomérations sanctuaires<sup>190</sup>. De plus, tous les théâtres de type classique, en Gaule, dont la dédicace est connue, sont dédiés à la *domus divina* ou au *numen augusti*, associé à une divinité. En est-il de même pour les édifices de type gallo-romain ? Si cela se vérifie, l'hypothèse selon laquelle les édicules ou bâtiments-scènes serviraient à recevoir les *imagines* impériales et divines menées en procession depuis le temple gagnerait en intérêt. Cette association, « mélange subtil de religion gallo-romaine et de culte impérial<sup>191</sup>, » pourrait être corroborée par le site de Gisacum où il semble bien qu'on ait affaire à un capitole en lien direct avec un lieu en partie dédié à des *munera*.

Quel serait donc le culte reçu par les empereurs dans les agglomérations sanctuaires ? Nous avons montré, plus haut, la place non négligeable qu'y occupent les édifices à arène. L'étude des divinités célébrées ici est malheureusement très fragmentaire<sup>192</sup>. Il faut donc se contenter d'hypothèses et se résigner à n'avoir, pour l'instant, qu'une compréhension très partielle de la place des jeux et des édifices qui les abritent dans les sanctuaires. À noter également que la seule représentation attestée de l'empereur dans un amphithéâtre se situe dans un édifice de type semi-amphithéâtre : à Lutetia (tête de Titus)<sup>193</sup>.

L'identification des cultes reste donc problématique dans ces sanctuaires, qu'ils aient une forme de *fana* propre à la Gaule romaine ou qu'ils soient directement issus d'un

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 70. L'auteur propose d'y voir une association du dieu messager et d'Apollon, dieu guérisseur et protecteur des arts, p. 36. Aucun document ne vient corroborer cette assertion.

<sup>190</sup> Fincker et Tassaux, 1992, p. 41-76.

<sup>191</sup> Fincker et Tassaux, 1992, note 136, p. 60-61 avec restitution de l'édifice. Pour la description de la *pompa*, voir Tacite, *A.*, II, 83, 1.

<sup>192</sup> Fincker et Tassaux, 1992, 1, p. 41-76.

<sup>193</sup> Voir Rosso, 2006, cat. 74 et pages 142-145. E. Rosso avance que l'amphithéâtre devient un symbole mis en avant par la nouvelle dynastie. Ceci est sans doute vrai, mais ce serait sans compter sur la vitalité de la construction chez les Julio-Claudiens. On préférera donc parler d'un réemploi d'une forme de propagande déjà active, relancée notamment par la construction du Colisée. Le contexte de découverte de cette oeuvre reste malheureusement mal identifié et il n'est pas certain qu'elle faisait partie du décor de l'amphithéâtre.

héritage celtique. Pour ce qui nous concerne, les agglomérations sanctuaires, adoptent une disposition des édifices qui laisse présager d'un usage rituel du monument de spectacle en lien avec les temples locaux. Il est pourtant impossible de dire s'il y a une spécificité du type de culte et de la tenue de jeux en fonction du dieu adoré. Par ailleurs, cet usage n'est certainement pas très différent de ceux des sanctuaires urbain et péri-urbain, mais la spécificité qui existe dans cette grande aire nord-ouest de l'empire, c'est la multiplication de lieux de spectacles, dont certains destinés à recevoir des combats de l'arène. Cet usage est inconnu dans les grands ensembles culturels situés sur le territoire des cités des provinces d'Hispanie, d'Afrique ou des régions d'Italie.

Les édifices à *spectacula*, dits de type gallo-romain, doivent être envisagés comme un ensemble composite de solutions locales originales apportées à un besoin en édifices de spectacles, sur l'ensemble du territoire des grandes cités du nord-ouest de l'empire. Distinct des semi-amphithéâtres et des théâtres latins ou hellénistiques adaptés aux *munera*, différents des théâtres et amphithéâtres classiques, ce type de construction peut pourtant se rapprocher ponctuellement d'un ou plusieurs de ces modèles architecturaux. Ils sont un point clef de l'appréhension du territoire par les Anciens et des rapports de pouvoirs qui s'instaurent à l'intérieur même d'une cité. Inspirés des grands ensembles monumentaux sacrés de la *capita civitatis* et de sa périphérie immédiate, thermes, temples, édifices de spectacles sont combinés pour offrir un espace communautaire d'expression de la cohésion sociale, qui se manifeste à travers le sentiment religieux. Des rites pratiqués et des variantes probables des célébrations données, aucun indice probant n'est resté, pourtant le lien entre religion et spectacles y est clairement affirmé. Une question n'est pas tranchée : pourquoi, dans certains cas, ces célébrations se sont adjointes des *munera* alors que, la plupart du temps, ce n'était pas le cas ? La réponse est délicate et dépend de choix locaux dont la logique, liée avant tout aux relations entre élites et citoyens de la *capita civitatis* et de l'*ager*, nous échappe grandement. Si les bâtiments adaptés aux combats de gladiateurs n'y sont pas les plus fréquents, force est pourtant de constater qu'ils existent, montrant une fois de plus que les Anciens considéraient les combats de gladiateurs comme une composante normale, ou en tout cas possible, des célébrations religieuses.

## **IV. Amphithéâtres et sanctuaires du culte impérial**

Présents dans des compositions urbaines, parfois au sein de vastes ensembles sacrés, situés occasionnellement dans les agglomérations sanctuaires, où ils participent d'une manière ou d'une autre au déroulement des cultes, les édifices dédiés aux *munera* sont également intégrés aux grandes célébrations du culte impérial. Les cas de Lugdunum, Narbo Martius, Tarraco et Camulodunum sont significatifs, et peut-être aussi celui de Tolosa. Au-delà de la simple proximité topographique de ces *spectacula* avec temples et autels dédiés à l'empereur, comment peut-on comprendre la relation qui semble s'établir entre culte impérial et jeux ?

### **A. Les monuments de spectacle dans les grands sanctuaires du culte impérial**

À Lugdunum et Narbo Martius, l'amphithéâtre est très clairement rattaché au culte des princes. D'un point de vue urbanistique, ces deux édifices sont reliés physiquement avec les lieux des cultes fédéraux, l'un par une esplanade, l'autre, moins bien connu, par un portique. La dédicace de Lugdunum date de 19 ap. J.-C. Or, l'implantation de l'autel du culte impérial fédéral du confluent est l'œuvre de Drusus en 12 av. J.-C. Donc l'amphithéâtre suit de près le culte de Rome et d'Auguste. Il est lui rattaché d'une façon ou d'une autre, d'autant plus que, dans son premier état, le monument de spectacle n'accueille que les délégués des cités gauloises<sup>194</sup>. Construit à l'extrémité ouest du sanctuaire, il en est un appendice monumental<sup>195</sup>. Les spectacles de cet amphithéâtre étaient indiscutablement marqués par ce lien. L'unification des provinces se fait, en partie, par le culte impérial. Se rendre dans l'amphithéâtre des Trois Gaules, c'est participer à cette communauté et à l'Empire dans un lieu voué à l'idée d'universalisme. Les jeux deviennent ainsi un espace d'expression d'un consensus construit autour de la fidélité au prince<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Fishwick, 2004, III-3, p. 122.

<sup>195</sup> Fishwick, 1987, I-1, p. 134.

<sup>196</sup> Clavel Lévêque, 1984, p. 69-72.

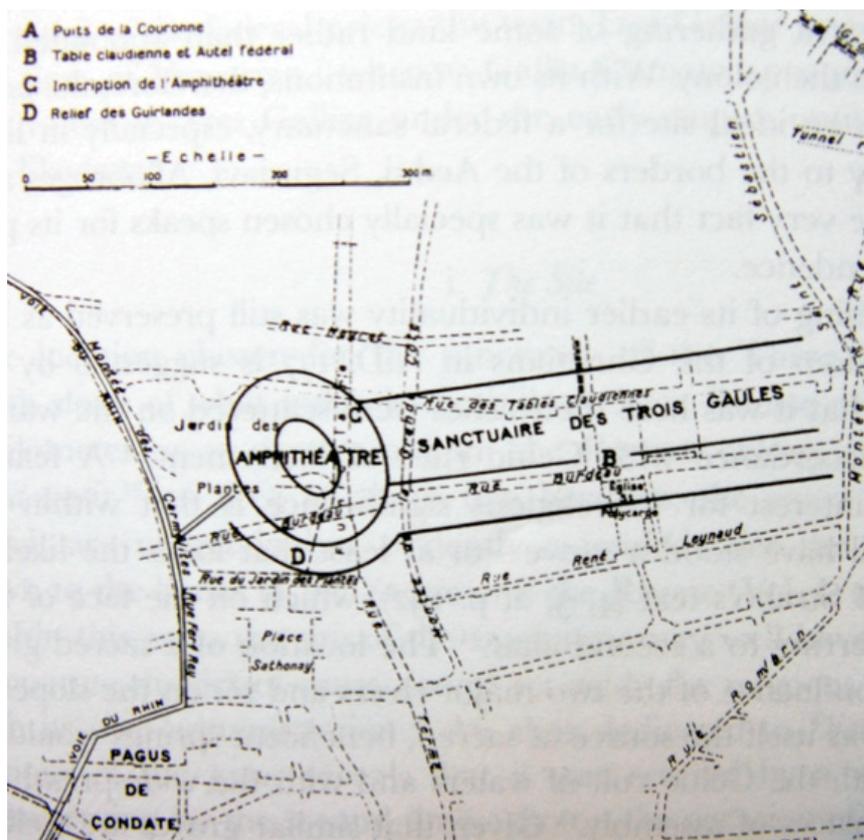


Fig. 23e. Plan de l'implantation de l'amphithéâtre et du sanctuaire des trois Gaules à Lugdunum d'après D. Fishwick, 2004, III-3, p. 108.

À Narbo, l'analyse est un peu plus délicate à aborder dans la mesure où l'on ne dispose pas d'éléments fiables de datation. Un certain Rufus serait le premier flamine de la province selon André Aymard<sup>197</sup>. Si l'hypothèse est juste, alors le culte provincial apparaîtrait entre 85 et 95 ap. J.-C. De là, l'ensemble narbonnais dédié au culte impérial provincial, dont l'amphithéâtre fait partie intégrante, daterait lui aussi du règne de Domitien<sup>198</sup>. Cela est confirmé par la datation de cet édifice qui, du point de vue des méthodes de construction et des matériaux, est de l'époque flavienne<sup>199</sup>. L'autel provincial et l'amphithéâtre sont rattachés à des célébrations communes et naissent d'une impulsion commune.

<sup>197</sup> Aymard, 1945, p. 516-518. Interprétation contestée par Pflaum, 1978, p. 105. L'hypothèse d'une arrivée tardive du culte impérial en Narbonnaise est communément admise : Demougeot, 1968, p. 39-40 ; Gayraud, 1981, p. 355-374, le culte municipal à Narbonne est ancien, dès le temps d'Auguste, en 11 ap. J.-C. est dédié l'autel du *numen augusti* ; p. 384-410, le culte provincial est mis en place sous Vespasien (avec bibliographie antérieure p. 388-389) ; datation flavienne de l'édifice de spectacle, p. 276. Voir aussi Etienne, 1974, p. 143 qui pense que le culte impérial apparaît plus tardivement dans les provinces anciennement organisées.

<sup>198</sup> Voir entre autre à ce sujet les remarques et les réserves de Le Roux, 1994, p. 398-399 et 405-406 et Pailler, 1994, p. 174-176.

<sup>199</sup> Golvin, 1988, p. 192.

La place du bâtiment de spectacle dans les célébrations provinciales pourrait également être confirmée à Camulodunum. Placé à flanc de colline, comme à Camarthen, le monument est encore mal connu<sup>200</sup>. L'interprétation en tant qu'édifice à *spectacula* adapté aux *munera* n'est pas assurée, elle n'est pas abordée par Duncan Fishwick<sup>201</sup>. De plus, il existe un autre monument de ce type à Gosbeck, à 2,5 kilomètres de Colchester, associé à un temple, qui pourrait avoir reçu des combats de gladiateurs. Si le monument de Camulodunum se révèle avoir abrité de telles manifestations, alors il est intéressant de remarquer qu'il se place dans un lieu dédié au culte impérial. Le temple de Claude fait partie d'un ensemble plus important, extérieur à l'enceinte originelle. Il comporte de nombreuses constructions, probablement administratives. Ce qui fait supposer qu'il pouvait s'agir du seul centre provincial de Bretagne actuellement repéré.

Parfois, la relation est bien moins claire. Dans la capitale provinciale de Tarraconaise, l'amphithéâtre est placé à l'extérieur des murs de la ville. Sa construction est pourtant ancienne, fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.-début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il est contemporain du cirque, construit dans l'axe du temple<sup>202</sup>. Il devait accueillir environ quatorze mille spectateurs. Un *nemesion* a été identifié à l'extrémité nord du petit axe. Si l'on s'en réfère à Strabon et à ce qu'il dit de l'importance de la ville à cette époque, on peut penser que, comme à Emerita Augusta et Cordoba où il a aussi pu intervenir lors des cérémonies du culte impérial<sup>203</sup>, l'amphithéâtre est peut-être plus vieux que nous ne le pensons, probablement Julio-Claudien<sup>204</sup>. L'édifice conserve son importance puisqu'il est fortement restauré en 221 ap. J.-C. et est abandonné tardivement, au début du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., bien avant la construction de l'église Santa Maria del Milagro dans l'arène. Il semble que cela réponde à la sacralisation du lieu du martyr de Fructueux, Augure et Euloge le 16 janvier 259 ap. J.-C. Ensuite l'occupation est continue : église wisigothique de la fin de VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., puis église médiévale, couvent et enfin pénitencier au XVIII<sup>e</sup> s.<sup>205</sup>. Malgré l'importance du culte impérial dans cette ville et la taille imposante de l'amphithéâtre, d'un point de vue urbanistique, c'est le cirque qui est associé à la terrasse du temple provincial. Une inscription trouvée en remploi dans une tombe chrétienne voisine de la basilique pourrait venir corroborer la relation entre *munera* et culte des princes dans cette ville<sup>206</sup>. Le

---

<sup>200</sup> Actuelle Colchester, Golvin, 1988, p. 91.

<sup>201</sup> Fishwick, 1996, p. 31-50.

<sup>202</sup> Golvin, 1988, p. 164 et Fishwick, 2004, III-3, p. 38-39.

<sup>203</sup> Fishwick, 2004, III-3, p. 65-66 et 101-104.

<sup>204</sup> Strabon, *Géographie*, III, 4, 7.

<sup>205</sup> Godoy Fernández, 1995, p. 251-262.

<sup>206</sup> *AE*, 1990, 653 et *EAOR*, VII, 48 (avec analyses et bibliographie complémentaire).

texte de cette dédicace monumentale est malheureusement presque entièrement perdu ; seules restent les lettres [--- *flam*] *en Rom*[*ae* ---] / [---] *provin*[*ciae*], qui ne permettent pas de déterminer une relation entre les jeux et les prêtres de l'Auguste. La christianisation du lieu laisse toutefois songer à la possibilité d'une intégration des jeux dans les rites locaux. Le lieu de pèlerinage chrétien aurait alors été installé pour s'approprier la sacralité du lieu.

Ces éléments et l'exemple lyonnais suggèrent que l'amphithéâtre est généralement lié aux cultes provinciaux dédiés au prince. L'édifice pourrait même, dans les capitales de provinces, être un indicateur de la zone dans laquelle se trouvait le sanctuaire fédéral<sup>207</sup>. Les rites rendus à la famille régnante devaient ainsi être marqués par des processions se rendant dans le lieu de spectacle, sans que l'on puisse aller plus avant dans l'analyse des formes multiples qu'il pouvait prendre. L'amphithéâtre dispose donc d'une certaine place dans les rites fédéraux, même si elle est secondaire à Tarraco. L'Italie paraît avoir pris part à ce mouvement si l'on en croit le rescrit d'HisPELLUM.

## **B. Les prêtres du culte impérial et les jeux de l'amphithéâtre**

### **1. Le rescrit d'HisPELLUM et les prêtres de la péninsule italienne**

De la cité d'HisPELLUM, appelée Flavia Constans à partir du règne de Constantin, provient un rescrit impérial daté des années 337-338 ap. J.-C.<sup>208</sup>. Le texte se décompose en cinq temps : présentation des augustes auteurs, introduction de la grandeur et de la sollicitude des dirigeants de l'empire envers les cités importantes, demandes des pétitionnaires, décision, et une brève conclusion<sup>209</sup>. La pétition requiert une intervention du prince sur un sujet religieux.

Donc, comme vous affirmiez être liés à la Tuscie en telle manière que, en vertu d'une antique tradition, sont chaque année élus par vous et par les susdits Étrusques des prêtres qui donnent à Volsinies, cité de Tuscie, des jeux scéniques et des combats de gladiateurs, mais comme, à cause de la hauteur des montagnes et des difficultés d'un chemin à travers bois, vous demandiez avec instance, comme remède à cet état de choses, qu'il fût accordé à votre prêtre de n'être plus obligé de se rendre à Volsinies

---

<sup>207</sup> Fischwick, 2004, III-3, p. 185.

<sup>208</sup> Actuelle Spello, Corpus n° 160 ; ce texte a fait couler beaucoup d'encre depuis sa découverte en 1733, nous nous référons ici à l'édition critique de Gascou, 1967, p. 609-610 pour la bibliographie antérieure. Pour la datation, voir p. 617-623.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 626.

pour célébrer les jeux, c'est-à-dire, que nous donnassions à la cité qui porte à présent le nom d'HisPELLUM et qui, ainsi que vous le mentionnez, est voisine et toute proche de la voie flaminienne, une dénomination tirée de notre nom, que dans cette cité se dressât un temple de la famille Flavia, construit magnifiquement comme il convient à la grandeur de cette appellation, et que le prêtre qu'annuellement donnerait l'Ombrie présentât en ce lieu même un spectacle composé à la fois de jeux scéniques et de combats de gladiateurs, cependant qu'en Tuscie se conserverait la coutume pour le prêtre élu là-bas de célébrer selon l'habitude à Volsinies les spectacles de représentations déjà indiquées<sup>210</sup>.

Ce texte concerne une pratique commune aux habitants de l'Ombrie et de la Tuscie qui consiste, à l'époque du rescrit, en des rites annuels dédiés à la divinité impériale, devant un *templum Flaviae gentis* situé à Volsinies, capitale de la Tuscie. Ces rites sont réalisés par un prêtre élu en Tuscie et un autre élu en Ombrie. Les deux régions ne font administrativement plus qu'une depuis la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., mais cela ne veut pas pour autant dire que les identités locales ont disparu<sup>211</sup>. Les deux *sacerdotes* se rendent annuellement à Volsinies pour faire des sacrifices et donner des *scaenici* et des *munera*. Les Ombriens souhaitent que leur prêtre et, par extension, les fidèles ne soient plus contraints de faire le long trajet jusqu'à l'ancienne métropole étrusque. Ils demandent donc que les célébrations aient lieu séparément à Volsinies et dans la métropole des Ombriens, HisPELLUM, grande ville, colonie depuis Auguste<sup>212</sup>. Il s'agit ici d'un culte impérial qui se déroule au niveau régional, liant deux peuples entre eux. La mention *instituto consuetudinis priscae* contredit le fait que ce culte soit lié à l'unification, récente sous Constantin, de la Tuscie et de l'Ombrie<sup>213</sup>. Il est donc plus ancien et la réunion des deux régions découlerait alors des relations étroites que celles-ci entretiennent depuis longtemps, ne serait-ce qu'au niveau religieux. Ce culte pourrait être une émanation des rites du *fanum*

---

<sup>210</sup> *Cum igitur ita vos Tusciae adsereretis esse coniunctos, ut, in instituto / consuetudinis priscae, per singulas annorum vi/ces, a vobis [a]dque praedictis sacerdotes creentur, / qui apud Vulsinios, Tusciae civitate, ludos / schenicos et gladiatorum munus exhibeant, / sed, propter ardua montium et difficultates itin/erum saltuosa, inpendio posceretis ut, indulto / remedio, sacerdoti vestro ob editiones cele/brandas Vulsinios pergere necesse non esset, / scilicet ut civitati, cui nunc HisPELLUM nomen / est quamque Flaminiae viae confinem adque con/tinuum esse memoratis, de nostro cognomine / nomen daremus, in qua templum Flaviae gentis / opere magnifico, nimirum pro amplitudinem / nuncupationis exurgere, ibidemque his / sacerdos, quem anniversaria vice Umbria de/disset, spectaculum tam scenicorum ludorum, / quam gladiatorii muneris exhibere, manente / per Tuscia ea consuetudine, ut indidem cre/atus sacerdos apud Vulsinios, ut solebat, / editionum antedictarum spectacula fre/quentare.* Trad. J. Gascoü.

<sup>211</sup> Sur ce point voir la discussion menée par Gascoü, 1967, p. 626-628.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 631.

*Volturnae*<sup>214</sup>. Ce dernier fédère les cités étrusques et est saccagé en 256 av. J.-C. Ce rite de la nouvelle année a pu être remis au goût du jour, peut-être sous Auguste<sup>215</sup>, et ainsi perdurer sous l'empire<sup>216</sup>. Cela demeure une hypothèse de travail et n'est pas directement confirmé par les sources. Si les spectacles de gladiateurs existent dans cette région à partir du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., rien ne dit à partir de quand ils sont liés aux célébrations des cultes publics et du culte impérial, en particulier dans le contexte particulier des fédérations étrusques. Le rite, à l'époque constantinienne, procède d'un culte impérial fédéral, semblable aux autres, qui se distingue seulement par la présence de deux prêtres régionaux révélant l'existence de deux *concilia* réunis annuellement<sup>217</sup>. Le déclin de Volsinies au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. est peut-être à l'origine de la volonté d'émancipation culturelle des Ombriens à cette période<sup>218</sup>.

Ce document est d'une très grande richesse. Il est difficile de dire quel était le sentiment religieux des Ombriens. Ils se montrent attachés à un culte ancien, traditionnel, qu'il faut préserver. Faut-il y voir, comme le fait Jacques Gasco, une simple façade qui cache un intérêt uniquement tourné vers les spectacles<sup>219</sup> ? Rien n'est moins sûr, s'ils n'étaient pas attachés au culte des princes, sans doute plus que par simple loyalisme politique, ils auraient très bien pu donner des spectacles quand bon leur chantait. Il est vrai que les *scaenici* et les *munera* ont une place centrale dans le problème tel qu'il est présenté dans l'inscription, mais ce n'est pas contradictoire si l'on suppose que les combats font partie des célébrations du culte impérial. Sans pouvoir dire quelle était la part de croyance dans la divinité des princes au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., l'association entre les jeux et la cérémonie religieuse est si profonde, du fait de son ancienneté, que les Ombriens n'aurait sans doute jamais songé à séparer l'un de l'autre.

Ce lien très fort entre les jeux et les manifestations du culte impérial est confirmé par de nombreuses autres sources en Italie. Caius Matrinius Aurelius donne des jeux de gladiateur et théâtraux dans cette même ville d'HisPELLUM, quelques temps après le décret. Il est un des premiers *pontifex gentis Flaviae* stipulés dans le rescrit<sup>220</sup>. Une édition régulière attachée au culte impérial est donc attestée à HisPELLUM. D'autres villes italiennes

---

<sup>214</sup> Tite-Live, IV, 23. Sur les permanences de ce culte étrusque à l'époque impériale, voir Gasco, 1967, p. 632-633, n. 3.

<sup>215</sup> Versnel, 1970., p. 255-303.

<sup>216</sup> Thuillier, 1987, p. 604, n. 30 pour la bibliographie complémentaire à ce sujet. Comme lui, Van der Meer, 1982, p. 87-99, pense que la correspondance des deux est trop forte pour être accidentelle.

<sup>217</sup> Sur l'hypothèse des *concilia*, voir Gasco, 1967, p. 641.

<sup>218</sup> Thuillier, 1987, p. 603.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 648-649.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 650. Corpus n° 159.

accueillent de telles célébrations. La pratique est ancienne, à Pompéi déjà un flamine augustal, Staius Pompeius, offre des combats au *numen augusti*<sup>221</sup>. Un autre flamine, cette fois de Néron César Auguste, Decimus Lucretius Satrius Valens, donne lui aussi des *munera*<sup>222</sup>, ainsi que Cneius Alleius Nigidus Maius, flamine de César Auguste sous Vespasien<sup>223</sup>. Ces trois jeux sont dédiés, soit à la puissance divine du prince, soit à son salut. À Ciciliano, en Apulie Calabre, les fastes d'un collège de sévirs augustaux mentionnent la tenue de combats de gladiateurs, signe de l'existence d'une évergésie *ob honorem* de ces prêtres<sup>224</sup>. Le collège, dirigé par quatre membres qui changent annuellement, même si on reste souvent dans la même famille, offrent des jeux, un repas, pour les décurions et augustaux, et des combats le 30 juin 23 ap. J.-C. En Ombrie, Lucius Tifanius Felix, affranchi de sa condition, est remercié pour les jeux qu'il a donnés en tant qu'augustal, par les habitants du municipe de Tuficum et par le peuple des Septempedani<sup>225</sup>. Ces derniers lui offrent une statue et une inscription en son honneur, sous le principat de Commode. Dans l'actuelle Amelia c'est un jeune augustal, Titus Petronius Proculus, qui est honoré en tant que curateur du *lusus iuvenum*<sup>226</sup>. C'est encore le curateur de ce même *lusus* qui est mis en avant au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>227</sup> Cette fois ce n'est plus un jeune homme, mais Sextus Tisciasenus Allianus, pontife, flamine perpétuel de la Victoire Bienheureuse de César, préfet de la cohorte trois Asturus, chevalier et citoyen romain, tribun de la légion pour dire le droit, prêtre de la Victoire Bienheureuse de César et patron des sévirs augustaux<sup>228</sup>.

Même s'ils ne représentent qu'une petite partie des éditeurs, l'association entre chasses, combats de gladiateurs et prêtrise impériale ne paraît pas fortuite en Italie. Il devait exister, sinon une *editio* réglementaire, du moins une *editio* coutumière des flamines et sévirs de l'Auguste, depuis les premiers Julio-Claudiens jusqu'à Constantin au moins.

---

<sup>221</sup> Corpus n° 83.

<sup>222</sup> Corpus n° 91.

<sup>223</sup> Corpus n° 92.

<sup>224</sup> Corpus n° 155.

<sup>225</sup> Corpus n° 161.

<sup>226</sup> Corpus n° 170.

<sup>227</sup> Corpus n° 171.

<sup>228</sup> Ces deux derniers personnages ne précisent pas avoir donné des jeux, seule la mention du *lusus iuvenum* les relie au monde de l'arène.

## 2. Flamines et sévirs des provinces occidentales

Outre les *dumviri* et les édiles, la loi d'Urso stipule que les sévirs augustaux doivent donner des jeux<sup>229</sup>. D'autres prêtres impériaux mentionnent leur rôle d'évergète munéraire<sup>230</sup>. En Gaule, nul équivalent à la loi d'Urso n'est connu. Il n'est pas sûr que les magistrats aient eu obligation d'éditer des spectacles en l'honneur, entre autres, de la triade capitoline et de Vénus, divinités protectrices de la cité et de l'empire. L'argument *ex silentio* est pourtant insuffisant pour nier leur existence en Gaule. Il semble qu'une *editio* réglementaire ait eu cours à Nemausus. Une inscription mentionne des jeux des sévirs<sup>231</sup>. De même, on peut supposer l'existence d'une telle réglementation à destination des prêtres du confluent. De nombreuses sources épigraphiques mettent *sacerdotes* et *munera* en relation et l'amphithéâtre lyonnais lui-même est lié au sanctuaire fédéral. Ce type de réglementation est bien connu dans les Hispanies, mais n'est pas non plus attesté dans les provinces d'Afrique. À Tarraco, un patron lègue à la cité une forte somme afin de payer les frais liés à la charge de sévir que pourraient obtenir certains de ses affranchis. Il fournit également des moyens pour financer tout ou partie des *spectacula* qui seraient donnés à cette occasion<sup>232</sup>.

L'investissement des prêtres du culte impérial n'est pas le même selon les provinces. En Narbonnaise et dans les Hispanies, le rôle non négligeable des sévirs attire l'attention, ce qui n'est pas étonnant vu l'édition réglementaire qui a cours en Hispanie, au moins à Urso, et qui est peut-être aussi présente en Narbonnaise. En Lyonnaise et en Narbonnaise, un pourcentage élevé des munéraires sont des flamines et des prêtres fédéraux, ce qui est moins le cas ailleurs. Dans les Gaules, 55% des évergètes sont des prêtres du culte impérial, c'est-à-dire près de deux sur trois dont la fonction est connue<sup>233</sup>.

Ces flamines, sévirs et *sacerdotes* sont les seuls magistrats représentant la religion qui offrent des spectacles dans les sources. Les flamines participent au corpus à hauteur de 32 %, les sévirs 13 % et les prêtres du confluent 10 % pour la Gaule, bien moins dans les autres provinces ; même si près de la moitié des évergètes d'Hispanie sont des agents du

---

<sup>229</sup> Corpus n° 283.

<sup>230</sup> Corpus n° 247, n° 269, n° 284, n° 287, n° 302.

<sup>231</sup> *AE*, 1982, 680. Il n'est pas possible de dire si les jeux des sévirs de Nîmes comprenaient des *munera*.

<sup>232</sup> *CIL*, II 4512, là encore il n'est pas possible de dire avec certitude si des *munera* entraînent dans ces spectacles. Voir aussi *CIL*, II-1 13, sur un sévir donnant des *barcarum*.

<sup>233</sup> Fishwick, 2002, III-2, p. 60-72 pour les prêtres des Gaules et p. 104-122, 151-152, 242-246 pour les trois provinces d'Hispanie.

culte impérial<sup>234</sup>. Cette proportion est importante et soulève un certain nombre d'interrogations. George Ville affirme que la rencontre entre le *munus* et le culte impérial est fortuite et ne se retrouve que parce que certains prêtres donnent des *munera*, sans qu'il y ait de lien intrinsèque entre la fonction et les combats<sup>235</sup>. Au regard de l'ensemble des sources exposées, cette conclusion doit désormais être dépassée.

La question est complexe. Des recensements de ces grands personnages ont été faits<sup>236</sup>. Sur vingt-neuf flamines municipaux connus en Aquitaine et Lyonnaise, trois sont dits *munerarius* à Lugdunum et deux à Agedincum ; en tout en Gaule, sept mentionnent qu'ils ont donné des jeux de l'amphithéâtre. Dans les provinces alpines, sur cinq flamines, aucun ne mentionne de spectacles. Pour les sévirs, la proportion est encore moindre, deux, peut-être quatre, disent avoir offert des jeux, ce qui représente moins de 6 % des inscriptions. Ce chiffre est faible. En Hispanie, ce sont environ 3% des prêtres du culte impérial connu qui disent fournir des jeux de l'amphithéâtre<sup>237</sup>. Le chiffre est à peu près le même dans les provinces d'Afrique. Il pourrait s'agir d'un hasard contrairement à l'Orient de l'empire où les flamines sont les premiers fournisseurs de spectacle et de loin. Cela semble d'autant plus pertinent que le flaminat est le couronnement d'une carrière municipale. Il ne serait donc pas étonnant que ces hauts magistrats offrent au peuple une manifestation de leur grandeur en cette occasion. Or, fait étrange, ils font peu mention des jeux alors qu'ils sont en quête perpétuelle de reconnaissance et de légitimité - et ceci est particulièrement vrai pour les sévirs. Il est dommage que la partie de la *lex de flaminio* supposée contenir la législation envers les spectacles ne nous soit pas parvenue ; elle éclairerait sans doute le problème<sup>238</sup>.

Contre cet argument se dressent deux obstacles. Le premier est l'inscription mentionnant l'*editio* des sévirs dans les Gaules, pour les Hispanies, les inscriptions de Tarraco et la loi d'Urso. La seconde est l'omniprésence des *munera* dans les textes laissés par les *sacerdotes ad aram* de Lugdunum. Ces grands prêtres du culte impérial provincial donnent des spectacles dans l'amphithéâtre du sanctuaire fédéral. Il semble qu'il y ait là un lien entre les élites gauloises, le culte impérial et l'amphithéâtre. Il est d'ailleurs une interrogation qui mérite d'être soulevée à propos des flamines lyonnais qui donnent des

---

<sup>234</sup> EAOR, VII, p. 73-83.

<sup>235</sup> Ville, 1981, p. 193 et 208.

<sup>236</sup> Pellefigue, 2003 et Vilatte, 1994.

<sup>237</sup> Un dépouillement du *CIL*, concernant uniquement les villes dotées d'un amphithéâtre, donne le résultat suivant : cent trente-six prêtres mentionnés, deux donnent des *munera*, deux des *ludi*.

<sup>238</sup> *CIL*, XII 6038, voir entre autre Gayraud, 1981, p. 391 et Fishwick, 2002, III-2, p. 3-16 sur la *lex de flaminio provinciae Narbonensis*.

*munera*. On suppose que le sanctuaire, où se trouvait l'amphithéâtre, était indépendant de la cité. Or, les prêtres du culte municipal offrent, semble-t-il, des spectacles dans cet édifice puisqu'aucun autre n'est attesté près de la cité. Ainsi, l'amphithéâtre des trois Gaules était-il réservé aux célébrations fédérales, mais pas à elles seules. Aucune source ne précise les conditions qui présidaient à ce double emploi provincial et municipal. Il est possible que ce cas soit le même à Narbo Martius ou Tarraco, mais les données sont trop faibles pour soutenir ce postulat. Donc, à l'échelon des grands sanctuaires, le lien semble établi entre les *sacerdotes* et les *munera* ; ce n'est pas le cas au niveau des cités où subsistent des doutes dus à l'inégalité des sources conservées et, peut-être, à des spécificités locales.

## Conclusion

Les exemples ne manquent pas d'une relation architecturale et urbanistique privilégiée entre une aire sacrée et un lieu dédié aux *munera*. Alignés sur le forum, intégrés à une vaste zone de sanctuaire urbaine, péri-urbaine ou rurale, les amphithéâtres, quand les conditions le permettent, sont construits avec un souci de cohérence urbaine, en particulier avec des temples desquels devait partir la *pompa* inaugurale des jeux. Ils peuvent ainsi intégrer les rites des sanctuaires et faire partie de bâtiments abritant les suites rituelles avec les autels, les temples et les espaces de banquet.

Dans le cas des édifices occupant les campagnes, s'agit-il d'une rivalité entre cités, voulant montrer leur puissance à leurs voisins ? S'agit-il d'une rivalité interne entre *vici* et entre ceux-ci et la *capita civitatis* ? La construction des édifices hors des *capita civitatis* ne dépend pas que d'un de ces facteurs. Les agglomérations secondaires ne rivalisent pas vraiment avec la cité, elles en sont une des composantes essentielles. L'intervention des élites met plutôt en scène les compétitions entre celles-ci. Peut-être y avait-il un ancrage territorial fort des notables dans ces cités, comme il y a une topographie marquée dans les quartiers pompéiens lors des élections. Un évergète favoriserait donc l'agglomération secondaire liée aux terroirs sur lesquels il possède des biens<sup>239</sup>. Il montrait ainsi sa richesse, et la puissance de la communauté, non seulement dans la ville, mais aussi sur tout le territoire. Ce jeu social d'échanges trouve dans l'amphithéâtre et sa relation avec la

---

<sup>239</sup> Fincker et Tassaux 1992, p. 65.

religion civique un terrain propice à son épanouissement, que ce soit dans la capitale ou dans les agglomérations qui parsèment son territoire.

De multiples connexions existent ainsi entre les *munera* et la religion de la cité et de l'empire. La place des édifices dans la trame urbaine est importante. Elle est renforcée par les cultes rendus par les acteurs des jeux dans la cité. En affichant ainsi leurs croyances, ils peuvent éventuellement entraîner d'autres habitants vers ces cultes. Un gladiateur victorieux qui affirme devoir son succès à Hercule ou Fortune peut ainsi encourager certains à s'en remettre à cette divinité pour leurs affaires personnelles dont le cadre peut largement outrepasser l'amphithéâtre. Celui-ci, comme d'autres lieux, participe de cette façon, pleinement, à la vitalité religieuse de la cité.

De plus, en tant qu'exaltation de l'unité de la communauté citoyenne, telle que nous l'avions définie dans la première partie, l'amphithéâtre joue un rôle plus particulier dans les démonstrations publiques de l'unité impériale, réalisée à travers la mystique impériale. Dès les premiers temps, des dispositions légales fixent ainsi l'obligation faite aux prêtres impériaux de participer à la vitalité de ces jeux, destinés à glorifier et s'attacher les dieux tutélaires de l'empire.

## Chapitre VI

### Les pouvoirs divins dans l'amphithéâtre et leurs champs d'intervention

*Diuinis constant nostra spectacula rebus,  
Gratia magna quibus cruit honore deum*<sup>1</sup>.  
*Anthologie latine*, I, 197, 19-20.

Ces vers concluent un poème vantant les jeux du cirque. Ces spectacles, sous la plume de l'auteur, illustrent l'imaginaire cosmique des Romains, car ils sont faits à l'image du ciel. Le temps de l'écriture de ce passage est déterminé par des hypothèses au sujet de l'attribution des différents fragments qui composent l'*Anthologie latine*. Les principaux poèmes semblent avoir été rédigés dans le courant du VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., en Afrique<sup>2</sup>. L'auteur de ce passage était vraisemblablement Luxorius de Carthage, actif entre 523 et 533 ap. J.-C., sous le règne des derniers rois Vandales<sup>3</sup>. À une époque où, des *ludi romani*, persistent surtout les courses de chars<sup>4</sup>, le texte use toujours de l'appellation générique des spectacles ; l'auteur mentionne par ailleurs dans ses textes les pantomimes, les chasses et les représentations athlétiques dans l'amphithéâtre. L'intérêt principal de ce bref extrait est

---

<sup>1</sup> « Nos spectacles sont en harmonie avec les réalités divines et leur charme puissant s'accroît de l'honneur fait aux dieux. » Trad. P. Gros.

<sup>2</sup> Les plus anciennes copies de ces fragments datent du VII<sup>e</sup> ou du VIII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Les textes sont ensuite réunis au XVI<sup>e</sup> s. ap. J.-C. dans le codex *Salmasianus*, publié pour la première fois au XIX<sup>e</sup> s. avec d'autres auteurs africains par Riese, 1869.

<sup>3</sup> Hugoniot, 2008, p. 174.

<sup>4</sup> Stevens, 1988, p. 153-178.

la relation établie entre les activités humaines et divines. Si les spectacles en eux-mêmes ont de nombreux attraits qui plaisent au public, cette fascination est renforcée car les jeux servent à honorer les dieux. Les deux éléments que sont les jeux et la religion seraient ainsi au cœur du succès des spectacles<sup>5</sup>.

Dans un premier temps, nous avons montré l'omniprésence de ces dieux, mis à l'honneur au sein de la riche décoration des amphithéâtres. Tout à la fois dieux protecteurs de l'empire, de la cité et de groupes sociaux en particulier, ils marquent la piété, la fidélité, mais aussi le rang des dédicants et des dévots. Si cette logique semble animer la présence divine dans le décor, cela n'exclut pas pour autant que telle ou telle divinité ne joue pas, de façon récurrente ou occasionnelle, un rôle central dans le déroulement du spectacle. Dans ce dernier cas, les statues, bas-reliefs et fresques deviennent plus qu'une ornementation. Au sens politique et social de leurs représentations s'ajoute alors la vivante expression d'un sentiment religieux. Les déités sont mises en jeu et participent au spectacle de manière active. Les Anciens, par leurs actes, se placent dans le monument, sous le regard d'une partie du panthéon divin. Portés lors de la *pompa*, désignés patrons des manifestations, priés et remerciés pour le bon déroulement des jeux, les dieux interviennent directement dans les *munera*.

Sans totalement exclure l'ensemble des dieux figurés dans un amphithéâtre, nous allons nous concentrer sur ceux qui, à travers les sources disponibles, sont explicitement appelés à jouer un rôle précis dans le spectacle. Les documents qui sont parvenus à ce jour sur ce sujet sont, dans leur grande majorité, des inscriptions. Elles mentionnent des divinités auxquelles acteurs et évergètes se recommandent pour le bon déroulement de jeux ou, plus globalement, les remercient pour leur intervention ; d'autres deviennent de façon explicite les patrons de l'amphithéâtre, dès lors que les *munera* eux-mêmes leur sont dédiés. Leur nombre est limité à une vingtaine pour l'Occident romain.

Les manières dont les dieux sont invoqués ont déjà été mises en lumière. Il s'agit désormais de comprendre pourquoi ces dieux en particulier sont appelés à intervenir sur le déroulement des spectacles, laquelle de leur compétence fait qu'ils peuvent jouer un rôle dans un spectacle ? Sont-ils localement priés uniquement pour leur implication dans l'arène ou reçoivent-ils d'autres dévotions ? Nous nous proposons d'aborder ces questions à travers les attentes qu'avaient les dévots envers les rites tenus dans le contexte de l'amphithéâtre. Ils pouvaient demander assistance aux dieux ; communiquer et établir une

---

<sup>5</sup> C'est un signe de l'association étroite et mutuellement bénéfique entre les deux pratiques dont les catégories modernes de « social » et de « religieux » ne rendent pas compte.

relation avec eux dans un contexte qui leur semblait propice ; ou encore les prier pour le salut de l'Empire.

## **I. Dieux protecteurs, dieux salvateurs**

Chaque dieu est invoqué ou adoré pour des raisons spécifiques, visant un effet perceptible pour les hommes, leur réussite dans une entreprise par exemple. Les dieux reçoivent, dans et hors de l'édifice de spectacle, des demandes et des remerciements d'acteurs de l'arène, mais aussi de représentants de toutes les classes et de tous les sexes ou encore de tout groupe social, parfois même de la cité entière. Chaque attente envers un dieu formulée par un dévot, étudiée dans son contexte, permet de comprendre la forme que prend la relation entre humain et divin lors des manifestations de l'amphithéâtre, que ce soit la quête d'une protection, de la conservation ou d'une action salvatrice du corps et de l'âme.

### **A. Dieux protecteurs et salutaires**

#### **1. Force guerrière, ruse et stratégie : des qualités prisées pour le spectacle**

Les acteurs de l'arène, constamment exposés au risque de la mort au combat, expriment leurs dévotions envers des dieux susceptibles de les aider dans ce contexte précis, d'intervenir en leur faveur. Dans l'Orient de l'Empire, cela se traduit par la place primordiale occupée par Arès dans les *munera*<sup>6</sup> ; parfaitement illustrée par le relief de la *parodos* du théâtre de Philippe, transformé en théâtre-amphithéâtre, où le dieu est représenté aux côtés de Nikè et Némésis, tandis que les inscriptions parlent des « combats d'Arès<sup>7</sup>. » Cette prééminence fait de Mars, suivant le texte de Tertulien, le patron des amphithéâtres aux côtés de Diane<sup>8</sup>. Les jeux lui seraient dédiés. Le lien entre le dieu de la guerre et les *munera* est également présent dans un passage de Tite-Live<sup>9</sup>. Lors des jeux donnés par Scipion à Carthago Nova, offerts « afin de s'acquitter des vœux qu'il avait faits

---

<sup>6</sup> Robert, 1940, p. 101, 113, 124-126, 142, 227 ; Le Glay, 1990, p. 218.

<sup>7</sup> Chapouthier, 1925, p. 240, une stèle est dédiée par un prêtre de Némésis au nom d'une association de chasseurs et le dieu Mars y est représenté.

<sup>8</sup> Tertulien, *Spect.*, XII, 7.

<sup>9</sup> Tite-Live, *Ab Urbe Condita*, XXVIII, 21, 1 et 8.

aux dieux, et de donner les combats de gladiateurs qu'il avait préparés à l'occasion de la mort de son oncle », lors de la deuxième guerre punique, les combattants ne sont pas des gladiateurs professionnels, mais des hommes non soumis à l'*auctoratus*, représentant les peuples d'Hispanie. Certains profitent de l'occasion pour régler des problèmes personnels et deux d'entre eux, Corbis et Orsuna, se disputant la souveraineté d'une cité, refusent l'arbitrage de Scipion et ne veulent résoudre leur différend que devant Mars. Le combat, qui devait être un spectacle, s'assimile alors à une ordalie, placée sous le regard de la divinité. L'ensemble des alliés de Scipion participent, soudant la communauté, sous le regard du dieu fondateur de Rome, père de Romulus. C'est d'ailleurs de cette manière qu'est invoqué Mars dans un poème de Martial<sup>10</sup>. Le gladiateur Hermès a fait les « délices du peuple de Mars. » Un terme, *populus*, qui est en usage pour parler du peuple romain dans son entier. Ce premier vers entre en résonnance avec l'avant-dernier où le combattant est réputé être la « gloire de Mars (*proelia Martis*). » De fait, il devient la gloire de l'Empire tout entier, symbole du courage et de la force du peuple romain. Enfin, un texte de Stace confirme l'implication de Mars dans les simulacres de combats, lors d'un spectacle de nains placé sous son patronage<sup>11</sup>.

Malgré cette présence marquée en Orient et les quelques mentions dans les textes, il est plus rare de rencontrer Mars dans les sources amphithéâtrales occidentales. Une dédicace à Mars de Publius Curtius Salassus est réalisée dans le deuxième tiers du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. à Canusium, en remerciement pour le bon déroulement des jeux organisés par cet évêque<sup>12</sup>. Cette fois, ce ne sont pas des combattants qui louent le dieu. Le notable remercie par ailleurs Vesta, déesse du foyer, gardienne des pénates de Rome, et Vortumnus, divinité toponymique locale<sup>13</sup>. À ses yeux, il est important de signaler que ces jeux ont été de qualité car les dieux tutélaires de la cité et protecteurs de Rome lui ont été favorables. En soutenant la vigueur guerrière des gladiateurs engagés, le dieu a fait de cette évêgésie une grande réussite, honorant ainsi celui qui offre. C'est donc bien dans le double sens de protecteur des guerriers, dont les gladiateurs sont proches, et de symbole du triomphe de Rome que le dieu est adoré. La déesse Minerve a pu également prêter ses capacités militaires. Présente sur les armes de gladiateurs, elle devait céder à ses derniers sa ruse et sa stratégie pour triompher des ennemis<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Martial, *Ep.*, V, 24.

<sup>11</sup> Stace, *Silv.*, I, 6, 62.

<sup>12</sup> Corpus n° 147.

<sup>13</sup> Corpus n° 148, n° 149.

<sup>14</sup> Corpus n° 102, n° 104, n° 108, n° 109.

Mars est, de la même manière, représenté sur des armes de gladiateurs, notamment en tant que fondateur de la Ville<sup>15</sup>. C'est sans doute pour ces mêmes raisons qu'il figure dans la décoration d'amphithéâtres, en particulier à Capua, où il est sculpté aux côtés de Rhéa Silvia<sup>16</sup>. Un relief a également été découvert dans le *sacellum* de Lepcis Magna<sup>17</sup>. La statue cuirassée du dieu semble aussi apparaître sur le relief de la *pompa* d'Amiternum<sup>18</sup>. Malgré ces documents, si le patronage d'Arès est par ailleurs largement répandu dans les provinces orientales, il est presque absent des dévotions des acteurs dans l'Occident romain. Seul un *secunda rudis*, adjoint de l'arbitre, fait un vœu à Mars Auguste à Lyon, dans le courant du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>19</sup>. Il ne précise pas les raisons qui le poussent à offrir cet autel, néanmoins cela ne peut pas être lié au bon déroulement d'un combat, cet homme ne courant pas de risque dans l'arène. La dévotion doit donc être personnelle, dirigée vers un dieu qui fait partie du quotidien professionnel de ce Callimorphus. Dans tous les cas, aucun combattant ne se voue à ce dieu dans les sources réunies dans le corpus. Ce qui est d'autant plus étonnant en Gaule où Mars, assemblage de plusieurs divinités celtes assimilées au dieu gréco-romain, est, entre l'époque flavienne et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., une des principales divinités du panthéon, le seul à disposer d'un flamine hormis Rome et Auguste<sup>20</sup>. Par ailleurs, les *munera* sont largement populaires en Gaule, pourtant la connexion ne semble pas s'établir entre le culte de Mars et les combats de gladiateurs dans ces provinces. La relation entre le dieu et les gladiateurs, qui est évidente dans les provinces orientales, semble être, dans l'aire étudiée, tout à fait secondaire et ne dépasse que rarement une métaphore littéraire qui associe la mêlée de l'arène à la mêlée du dieu de la guerre. Les qualités guerrières exprimées par Mars et Minerve ne sont donc pas particulièrement recherchées dans les dévotions des amphithéâtres. Ceux du *limes* privilégient Némésis, tout comme ceux d'Hispanie, tandis que dans les Gaules et dans les provinces africaines, Hercule et Diane sont les plus représentés. Ces dieux n'ont pas les mêmes champs d'intervention.

---

<sup>15</sup> Corpus n° 98, n° 101, n° 103.

<sup>16</sup> Corpus n° 50.

<sup>17</sup> Corpus n° 314.

<sup>18</sup> Corpus n° 157.

<sup>19</sup> Corpus n° 241.

<sup>20</sup> Hatt, 1986, II, 18, p. 410-422 et Guyonvarc'h et Le Roux Guyonvarc'h, 1986, II, 18, p. 423-452.

## 2. Les dieux et le triomphe sur le monde sauvage

Outre les divinités traditionnellement attachées à la guerre, les acteurs de l'arène se tournent aussi vers des dieux qui manifestent l'emprise de l'homme sur le monde sauvage et ses marges. Suivant Vitruve, les lieux de cultes à Hercule devraient être rattachés à l'amphithéâtre<sup>21</sup>. Le culte le plus connu d'Hercule à Rome est d'ailleurs situé sur le Forum Boarium, premier lieu connu des combats de gladiateurs dans la Ville<sup>22</sup>. Cette relation se confirme par les dévotions que les gladiateurs sont réputés avoir envers le dieu, ainsi que le mentionne Horace, à travers la figure du gladiateur Veianus qui, lors de sa retraite, suspend ses armes au temple d'Hercule<sup>23</sup>. Ceux-ci se placent sous la protection du dieu, et le manifestent notamment à travers les reliefs des armes de gladiateurs<sup>24</sup>. Enfin, Hercule figure sur les décors de nombreux amphithéâtres, en particulier celui de Capua<sup>25</sup>. À en croire l'ensemble de ces sources, il est un des dieux du *munus* par excellence. C'est en tout cas ce qu'ont postulé la majorité des auteurs modernes<sup>26</sup>. Pour autant, aucun autre document que le texte poétique d'Horace ne signale une dévotion au dieu en relation avec des acteurs des jeux ou du déroulement des *munera*. Il est lié tout à la fois à la force brute, à la chasse, à la domination des forces sauvages et à l'expansion de la civilisation gréco-latine. De ce fait, il a normalement sa place dans les arènes, celle-ci ne paraît pourtant pas aussi essentielle que celle de Diane et Némésis, sauf peut-être dans le développement de la mystique impériale. D'autres sources, qui ne se rapportent pas explicitement au monde de l'amphithéâtre, peuvent compléter l'analyse de cet imaginaire romain. Les mosaïques africaines représentent fréquemment la geste de l'Alcide, notamment ses victoires contre les Amazones. La force de cette représentation fait qu'un Romain, ou du moins un Africain, se rendant dans l'amphithéâtre devait être accompagné de ces images fortes<sup>27</sup>. Enfin, Hercule, en Italie ou en Gaule, semble plutôt être le dieu des athlètes et des *iuvenes* que des combattants de l'arène<sup>28</sup>.

Hercule peut d'ailleurs être associé à Silvanus comme sur la stèle de Capua<sup>29</sup>. Ce dieu partage avec lui certaines attributions, vis-à-vis de la domination sur le monde

---

<sup>21</sup> Vitruve, I, 7.

<sup>22</sup> Valère Maxime, II, 4 seul précise le lieu, sur ce rapport topographique, voir *infra*, p. 456 et suiv.

<sup>23</sup> Horace, *Epi.*, I, 1.

<sup>24</sup> Corpus n° 95, n° 97, n° 98, n° 100, n° 110, n° 115, n° 120, n° 186, , n° 265, n° 329.

<sup>25</sup> *Supra*, p. 152 et suiv.

<sup>26</sup> *Supra*, p. 10 et suiv.

<sup>27</sup> Foucher, 1964, p. 99-100.

<sup>28</sup> Le Glay, 1990, p. 223, n. 4 avec la bibliographie antérieure.

<sup>29</sup> Corpus n° 78.

sauvage et les confins<sup>30</sup>. Cette association des deux divinités est sans doute à l'origine de la dédicace d'une statue de Silvanus Augustus pour le salut de Commode par une famille de *venatores*<sup>31</sup>.

Silvanus et Hercule sont aussi liés à Diane<sup>32</sup>. La vierge est alors leur pendant féminin<sup>33</sup>. Diane est par ailleurs liée aux jeux, mais uniquement avec les chasses<sup>34</sup>, comme elle l'est en dehors de l'amphithéâtre<sup>35</sup>. La relation avec les *munera* apparaît anciennement, Pline l'Ancien signale que les images d'un *munus* ont été placées dans le temple de la déesse<sup>36</sup>, et plusieurs dévotions à Diane, dans ce contexte, sont datées du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>37</sup>. Les chasseurs, acteurs de jeux et pourvoyeurs de bêtes, en sont des dévots. C'est également le cas des militaires qui capturent les ours dans l'aire rhénane. Ces derniers lui associent parfois Silvanus<sup>38</sup>. Des groupes de *venatores* sont aussi des dévots de la chasserresse vierge, une fois aux côtés d'un procurateur du *Ludus Matutinus*<sup>39</sup>. Le relief de l'entrée du couloir annulaire du podium à Arelate montre l'importance que revêtait le culte pour les différents acteurs et employés de l'arène, la figure de Diane est placée juste à l'endroit où ceux-ci pénétraient dans les derniers instants précédant leur entrée en jeu<sup>40</sup>. La déesse, en transmettant aux hommes son habileté et sa rapidité, protège le salut, au sens profane du terme, et la santé des hommes. Elle est Diane Salulaire. C'est ainsi qu'une femme, qui n'a apparemment pas de lien avec les spectacles, s'adresse à elle dans l'amphithéâtre d'Alba Fucens<sup>41</sup>. Quel sens donner à l'épithète *Salutaris*? Cela peut renvoyer au *collegium salutare* qui assure les funérailles<sup>42</sup>, ce serait donc le pouvoir qu'a Diane sur la vie et la mort qui serait sollicité. Cela pourrait également avoir un lien avec la *digitus salutaris* de Suétone, l'index qui accorde la grâce<sup>43</sup>. Ce dernier cas rejoindrait la

---

<sup>30</sup> C'est aussi le cas en Afrique, en dehors de l'amphithéâtre, voir Cadotte, 2007, p. 124. En Afrique pourtant, un phénomène sans doute lié la popularité locale des chasses, seule Diane paraît jouer ce rôle dans l'amphithéâtre.

<sup>31</sup> Corpus n° 3. Ce prince développe une propagande herculéenne.

<sup>32</sup> Corpus n° 204, n° 205.

<sup>33</sup> Toulec, 1998, p. 37-60.

<sup>34</sup> Elle aussi présente en général dans la décoration des édifices : Corpus n° 8, n° 21, n° 33, n° 45, n° 53, n° 55, n° 111, n° 117, n° 306.

<sup>35</sup> Entre autres exemples, un proconsul de Bétique remercie la déesse pour le bon déroulement d'une partie de chasse : *AE*, 1974, 370.

<sup>36</sup> Pline, *H. N.*, XXXV, 33, 52.

<sup>37</sup> Corpus n° 156, n° 177 et n° 182. La déesse est aussi représentée sur de la sigillée de la fin du I<sup>er</sup> s. ou du début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : corpus n° 219.

<sup>38</sup> Corpus n° 204, n° 206, n° 207 (Silvanus).

<sup>39</sup> Corpus n° 4, n° 182

<sup>40</sup> Corpus n° 251.

<sup>41</sup> Corpus n° 156, n° 182. Sur Diane et les femmes, voir le point récent fait par Deschamps, 2005, 83-1, p. 95-97.

<sup>42</sup> *CIL*, II 379.

<sup>43</sup> Suétone, *Aug.*, 80.

notion de salutaire, la déesse étant appelée pour conserver la vie et restaurer le statut d'un vaincu qui a été brave, mais cela n'aurait que peu de sens dans le cadre de cette dévotion civile. Il faut sans doute le comprendre ici dans un sens large du terme ; cette épouse, ou fille, de citoyen cherche, pour elle-même, la conservation de son corps et de son esprit, à travers sa dévotion à une divinité qui lui est, d'une façon ou d'une autre, attachée. Diane est parfois considérée comme la déesse des femmes ; une image de leur indépendance.

Pourtant, comme pour Némésis, les dédicants sont de rangs sociaux très variés : une femme à Alba Fucens, une femme de citoyen, d'après le testament de son mari, à Verona, et un administrateur impérial à Rome<sup>44</sup>. La déesse guide le bras des chasseurs, leur prête son habileté, mais ce n'est donc pas sa seule attribution<sup>45</sup>. Néanmoins, aucune indication ne nous est parvenue sur un autre rôle autre que celui de protectrice du monde sauvage, décrit par Martial et par plusieurs sources épigraphiques hors du contexte amphithéâtral<sup>46</sup>. Toutefois, des associations avec d'autres divinités peuvent avoir fait évoluer ses interventions.

Hercule, Silvanus et Diane prêtent aux gladiateurs et aux *venatores* leur courage, leur force et leur habileté. Cette triade divine est destinée à illustrer la domination de Rome, et donc de l'ensemble des spectateurs, sur toutes les forces néfastes extérieures au monde romain. Ces mêmes objectifs peuvent expliquer la présence occasionnelle de Dionysos/Bacchus, dieu civilisateur, aux côtés d'Hercule, Diane, Victoire et Fortune dans le décor de l'amphithéâtre de Carthago<sup>47</sup> ; avec Hercule sur les armes de gladiateur<sup>48</sup> ; avec Diane, Vénus, Apollon et Hercule sur une coupe de sigillée gauloise<sup>49</sup> ; ou encore sur la mosaïque de Smirat, aux côtés de Diane<sup>50</sup>. Il dompte les fauves et, en cela, il peut donc protéger une sodalité de chasseurs comme les Telegeni<sup>51</sup>.

Les dieux sont appelés à répondre à plusieurs types de demandes dans le cadre des spectacles. Celles-ci changent en fonction du métier, du rang social, du sexe et de l'âge des dédicants. Ces variations sont malheureusement peu perceptibles vu le petit nombre de sources et le caractère stéréotypé des inscriptions. Toutefois, nous avons pu déterminer un certain nombre de caractéristiques. Tout d'abord, ils peuvent être invoqués pour prêter les capacités de combattants aux hommes afin de rendre le spectacle parfait aux yeux de celui

---

<sup>44</sup> Corpus n° 177, n° 178, n° 210, n° 234.

<sup>45</sup> Carabia, 1990, p. 232.

<sup>46</sup> Martial, *De Spect.*, XII-XIV et *CIL*, VIII 9831. Voir encore Carabia, 1990, p. 233-234.

<sup>47</sup> Corpus n° 306.

<sup>48</sup> Corpus n° 100 et n° 115.

<sup>49</sup> Corpus n° 219.

<sup>50</sup> Corpus n° 325.

<sup>51</sup> Beschaouch, 1966, p. 150-156.

qui fait l'offrande. Pour les gladiateurs, cette perfection passe par leur vigueur, leur agilité et le fait de survivre au combat. Les dieux sont donc réputés avoir un impact sur le salut des corps des combattants, mais aussi de tous ceux qui pourraient profiter du moment des jeux pour communiquer avec le monde divin. Ils protègent de tout ce qui pourrait arriver de néfaste dans la vie des Romains, en particulier de ce qui viendrait de l'extérieur, du monde sauvage, pour contrecarrer l'ordre établi.

## **B. Dieux salvateurs**

### **1. Némésis**

Les dieux ne sont pas seulement protecteurs et salutaires. Ils peuvent aussi être les dépositaires des destinées humaines. Si Fortune apporte la bonne fortune aux combattants, une autre déesse est appelée à influencer sur leur avenir dans l'arène : Némésis. Son rôle de choix dans le destin des hommes en fait-il pour autant une divinité salvatrice ? Revenons tout d'abord sur les caractéristiques et l'histoire de cette déesse ancienne à la personnalité complexe. D'origine orientale, elle est la plus représentée dans les sources amphithéâtrales. Le terme « némésis » est plus ancien, connu dès Homère, il prend le sens d'une indignation ou d'une condamnation morale, et devient un attribut divin<sup>52</sup>. Ce n'est pas avant Hésiode que la mention d'une divinité de ce nom apparaît<sup>53</sup>. Certains y ont vu une personnification de l'idée d'indignation, d'autres ont préféré la penser, dès l'origine, comme une déesse de la vie et de la mort, à laquelle aurait été incorporé ensuite le concept préexistant<sup>54</sup>. Quoiqu'il en soit, à la fin de l'époque hellénistique et à la période républicaine, la déesse existe, et elle est dotée, dans les sources littéraires, de deux champs d'intervention : la punition de l'*hybris* et des amants frivoles<sup>55</sup>. Son principal sanctuaire est signalé à Rhamnous, où un daim apparaît sur sa couronne dans la description de Pausanias au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., associant ainsi la déesse à Artémis, ou du moins, lui empruntant un de ses attributs<sup>56</sup>. Le temple de la

---

<sup>52</sup> Homère, *Iliade*, B223, B296, I156, I410, Z335, Z350, N122 et *Odyssée*, B223, B296, I410. Hornum, 1993, p. 6.

<sup>53</sup> Hésiode, *Des travaux et des jours*, 197 et *Théogonie*, 223.

<sup>54</sup> La question des origines de la déesse a fait couler beaucoup d'encre. Les dernières synthèses sur ce problème discutent de l'historiographie : Fortea Lopez, 1994, p. 5-34 et Hornum, 1993, p. 5-10.

<sup>55</sup> Callimaque, *Hymne à Cérès*, 56 ; *Anthologie grecque*, V, 273 et XII, 33, 141, 160, 193, 229, 260 ; Ovide, *M.*, III, 403-406 et IV, 693-694.

<sup>56</sup> Pausanias, I, 33, 3.

déesse est construit au V<sup>e</sup> s. av. J.-C. d'après les données archéologiques<sup>57</sup>. Elle est aussi associée à Adrasteia en Asie Mineure et présente à Smyrne et Alexandrie<sup>58</sup>.

Son culte est attesté dans l'Empire par Pline l'Ancien, qui décrit une statue sur le Capitole<sup>59</sup>. Dans les provinces occidentales, aucune trace n'existe avant les débuts du principat<sup>60</sup>. Il est difficile de situer dans le temps son apparition dans les amphithéâtres et l'origine de sa relation avec les spectacles. Les sources littéraires sont peu loquaces à ce sujet et aucune n'est antérieure au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Pausanias précise qu'un temple de la déesse se trouvait derrière le théâtre de Patras, à côté d'un temple d'Aphrodite<sup>61</sup>. Cela n'induit pas l'existence d'une relation autre que purement topographique. Enfin, deux mentions sont plus tardives, une issue de l'*Histoire Auguste*, à propos de l'amphithéâtre, une autre de l'œuvre de Jean Malalas, au sujet du grand cirque<sup>62</sup>. Par ailleurs, aucun document épigraphique ou iconographique n'atteste, de façon certaine, une intervention directe de la déesse dans des *agônes* avant la période impériale<sup>63</sup>. Les premières mentions viennent d'une inscription du théâtre de Salamine<sup>64</sup> et une autre du stade d'Éphèse, qui précise la création d'un Neikonemeseion<sup>65</sup>. La plus ancienne attestation d'une relation entre la déesse et les *munera* serait l'autel trouvé dans l'amphithéâtre de Venafrum en Italie, au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., mais ce document est mal daté<sup>66</sup>. Le *CIL* propose de rapprocher ce texte d'un autre, trouvé à Herculaneum, dédié par le même personnage Quintus Pontius Euschemus<sup>67</sup>. Les éditeurs du corpus proposent de dater ce deuxième autel d'après l'éruption du Vésuve, pour des motifs paléographiques. Le dédicant aurait donc été actif à la fin du I<sup>er</sup> s. ou dans la première moitié du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ces indices paraissent bien ténus et ne peuvent être vérifiés, la pierre ayant été perdue et le contexte de découverte fort mal documenté.

---

<sup>57</sup> Hornum, 1993, p. 10.

<sup>58</sup> Antimaque, f. 52-53. Hornum, 1993, p. 7. et p. 10.

<sup>59</sup> Pline l'Ancien, *H. N.*, XI, 251, 3-4 et XXVIII, 22, 5-6.

<sup>60</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 82-95.

<sup>61</sup> Pausanias, VII, 20, 9, 8-9.

<sup>62</sup> *Histoire Auguste, Max. et Balb.*, VIII, 6, 2-7, et Jean Malalas, *Chronographica*, XII, 307.

<sup>63</sup> Discuté par Hornum, 1993, p. 44. Von Premerstein, 1894, p. 404 et 407 ; Volkman, 1934, p. 73 ; Schweitzer, 1931, p. 212 ou encore Herter, 1935, p. 2373 ont voulu démontrer le contraire, mais aucun de leur argument n'apporte de certitudes. Ils se fondent sur Jean Laurentius Lydus, *De Mensibus*, 1, 12, texte qui dit, au VI<sup>e</sup> ap. J.-C., que l'obélisque du grand cirque est dédié à Némésis (A. von Premerstein) ; deux inscriptions milésiennes trop endommagées pour que la lecture du nom de la déesse soit assurée (H. Volkman : la première publiée par Von Gerkan et Krischen, 1928, p. 179-181 et le deuxième *ibid.*, p. 181) ; ou encore d'après un relief de marbre du théâtre de Thasos qu'on croyait hellénistique (B. Schweitzer), mais il a été ensuite daté du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. par Bernard et Salviat, 1962, p. 603.

<sup>64</sup> Mitford et Nicolaou, 1974, p. 131-139.

<sup>65</sup> Heberdey, 1912, p. 181.

<sup>66</sup> Corpus n° 146.

<sup>67</sup> *CIL*, X 1408.

La majorité des sources citant Némésis liées au monde de l'amphithéâtre, tant épigraphiques qu'iconographiques, est issue des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. En Bretagne, les inscriptions de Deva ou Isca Silurum sont du début du II<sup>e</sup> s.<sup>68</sup> tout comme dans les Germanies<sup>69</sup>. Dans les Hispanies, les sources connues se situent entre Hadrien et le début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., à Italica, pour les plus anciennes, Emerita Augusta et Tarraco, pour les plus récentes<sup>70</sup>. Dans les quatre provinces de Gaule, seule l'inscription aux jeunes de Némésis est connue ; elle date d'Hadrien<sup>71</sup>. En Afrique, deux amphithéâtres, celui de Lepcis Magna, en Proconsulaire puis en Tripolitaine, et celui de Caesarea, en Maurétanie Césarienne, fournissent des textes qui datent de la fin du II<sup>e</sup> ou du début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>72</sup> Dans les régions italiennes, les documents s'échelonnent entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>73</sup>. Enfin, en Norique<sup>74</sup>, comme ailleurs dans l'empire, la majorité des témoignages est datée des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>75</sup>. Ces documents sont les seuls liens entre la déesse et des spectacles en Occident ; théâtres et cirques ne semblent pas rattachés à son culte et, tant en Orient qu'en Occident, seuls des gladiateurs, des chasseurs ou des *iuvenes* sont à la fois liés à l'*agôn* et à Némésis<sup>76</sup>.

Édouard Tournier considérait le concept de *némésis* comme un sentiment d'indignation face à l'excès et au franchissement des limites imposées par l'ordre du monde<sup>77</sup>. Le passage à une personnalité divine se ferait par la nécessaire conjuration de la jalousie des dieux, provoquée par la trop grande réussite des hommes<sup>78</sup>. Ceux-ci prieraient alors Némésis pour apaiser les dieux. Cette idée est proprement grecque aux yeux du savant<sup>79</sup>, toutefois, il existe bien une déesse adorée par les Romains dont la personnalité découle de cette histoire ancienne. La relation entre la déesse et l'*agôn* en général n'est donc pas consubstantielle. Il devient même intenable de continuer à soutenir cette idée, avancée généralement par l'historiographie contemporaine depuis les réflexions d'Anton von Premerstein : le passage de Némésis d'une qualité divine à une divinité à part entière

---

<sup>68</sup> Corpus n° 210 ; n° 211.

<sup>69</sup> Corpus n° 208.

<sup>70</sup> Corpus n° 267 ; n° 271 ; n° 272 ; n° 273 ; n° 274 ; n° 275 ; n° 276 ; n° 277 ; n° 278 ; n° 279 ; n° 280 ; n° 281 ; n° 285 ; n° 289 ; n° 290 ; n° 291 ; n° 291-2 ; n° 292.

<sup>71</sup> Corpus n° 265.

<sup>72</sup> Actuelle Lebda, corpus n° 314 ; n° 315 ; n° 327 et actuelle Cherchel, corpus n° 327-2.

<sup>73</sup> Corpus n° 120 ; n° 146 ; n° 173 ; n° 174 ; n° 180 ; n° 181.

<sup>74</sup> Corpus n° 188 ; n° 189 ; n° 192 ; n° 193 ; n° 194 ; n° 195 ; n° 198 ; n° 199.

<sup>75</sup> Hornum, 1993, p. 48. Cela s'accorde aux datations d'Bouley, 2001, p. 291.

<sup>76</sup> Hornum, 1993, p. 50-56 sur les débats plus anciens sur cette question. Et Robert, 1940, p. 64.

<sup>77</sup> Tournier, 1863, p. 30 et 63-64.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 52-54.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 252.

se ferait, d'après ce courant de pensée, dans le cadre de l'*agon*<sup>80</sup>. Ce qui conduit la plupart des auteurs à trouver naturelle son implication dans les amphithéâtres à l'époque romaine. De là découle l'analyse selon laquelle Némésis serait la déesse des combattants et en particulier de ceux de l'arène<sup>81</sup>. Elle reçoit pourtant des dévotions de plusieurs catégories de personnages, y compris les militaires, les élites, les femmes et peut-être même des esclaves, autrement dit de toutes les catégories sociales<sup>82</sup>. Les acteurs des jeux sont représentés seulement à hauteur de 15 à 17 % des dévots, et une part minoritaire, malgré son importance, de l'ensemble des textes est connectée au monde de l'amphithéâtre, selon le corpus réuni par Michael Hornum<sup>83</sup>.

Dans le cas des gladiateurs, la raison de l'acte est claire : le personnage remercie la déesse de l'avoir épargné ou bien se place sous sa protection avant le combat. Cela peut aussi être une forme d'ostentation. Un groupe de chasseurs comme celui de Teurnia<sup>84</sup>, et peut-être celui de Virunum<sup>85</sup>, peut ajouter à son don une volonté publicitaire. Tout en faisant acte de foi, le bas-relief des *venatores* montre à toute la cité ce qu'ils sont capables de faire lors d'un spectacle. Il convient également de garder toute prudence quant à l'interprétation de l'image. La peinture du sanctuaire de l'amphithéâtre de Tarraco ne montre pas nécessairement le commanditaire de l'œuvre, qui aurait pu être un bestiaire, mais peut symboliser le spectacle lui-même, placé sous le patronage de la divinité<sup>86</sup>. Dans ce dernier cas, un évergète a bien pu offrir à la déesse ce panneau.

Enfin, si Némésis n'apparaît en contexte amphithéâtral qu'à l'époque impériale et ne se répand qu'à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., comme nous l'avons vu, le culte est donc relativement tardif dans l'histoire des spectacles, apparus dès le III<sup>e</sup> s. av. J.-C. à Rome, et des amphithéâtres, édifiés dès le début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., voire avant<sup>87</sup>. Ce hiatus chronologique et la variété des dédicants est un argument de plus pour nuancer le caractère supposé purement agonistique de la déesse et sa relation privilégiée avec l'arène<sup>88</sup>. Felix Fortea Lopez propose de dépasser la question. Se fondant sur la datation de la

---

<sup>80</sup> Von Premerstein, 1894, p. 400-415. L'idée d'un lien particulier entre la divinité et l'*agon* est reprise par Perdrizet, 1914, p. 94-100 ; Volkmann, 1928, p. 312-321 et Volkmann 1934, p. 73-74 ; Schweitzer, 1931, 46, p. 177 ; Herter, 1935, p. 2372-2373 ou encore Garcia y Bellido, 1960, p. 124-125.

<sup>81</sup> Schweitzer, 1931, p. 177 ; Bernard et Salviat, 1962, p. 603 ; Garcia y Bellido, 1967, p. 82-84 ; Bouley, 1990, p. 241, idée reprise dans sa thèse, Bouley, 2001, p. 295-298.

<sup>82</sup> Canto, 1984, p. 189-193.

<sup>83</sup> Hornum, 1993, p. 1-2 ; également remarqué par Foucher, 1974, p. 190-191 et Bouley, 1990, p. 292, qui avancent pourtant l'idée que la déesse est avant tout protectrice des combattants des spectacles.

<sup>84</sup> Bouley, 2001, p. 437.

<sup>85</sup> Corpus n° 194.

<sup>86</sup> Corpus n° 292.

<sup>87</sup> Hornum, 1993, p. 44-46 et Fortea Lopez, 1994, p. 187-188.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 188.

généralisation de la *damnatio ad bestias* selon George Ville<sup>89</sup>, il relève une coïncidence avec l'expansion du culte de Némésis dans les édifices de spectacle<sup>90</sup>. La déesse serait alors celle de la juste vengeance du peuple sur les criminels. Pourtant il est avéré que la condamnation aux bêtes existe dès le II<sup>e</sup> s. av. J.-C., notamment après la révolte de Sicile en 100 av. J.-C. ou encore lors de la révolte des stipendiaires en 56 av. J.-C.<sup>91</sup>, et est déjà devenue chose courante sous Auguste, ainsi que le suggèrent les écrits de Strabon, relatant l'exécution de Sélouros, et la mention d'Aulu-Gelle du destin d'Androclès<sup>92</sup>. Tout postulat d'un lien étroit entre les deux paraît bien délicat à soutenir. D'autant que, lorsque son culte se répand dans les amphithéâtres, la déesse ne semble plus être uniquement celle de la vengeance ou de la punition de l'*hybris* comme nous allons le voir.

Dans tous les cas, le culte de la déesse trouve un bon ferment dans le contexte des *munera*, car un peu moins de la moitié des sources la concernant se rapportent à ces derniers<sup>93</sup>. De plus, rares sont les documents précisant les raisons de la dévotion. Dans les amphithéâtres militaires en particulier, se trouvent des dédicaces *pro salute*<sup>94</sup>. Il existe des *tabellae defixionis* en lien direct avec le déroulement du spectacle. Une seule fait appel à la déesse, invoquée pour favoriser une vengeance, ou du moins pour nuire à une personne dont l'identité n'est pas précisée à Isca Silurum<sup>95</sup>. Des formes originales de dévotions sont mises en place. À Italice, les *vestigia* signifient peut-être la présence perpétuelle du dédicant à côté de la divinité ou bien la présence de la divinité elle-même<sup>96</sup>. Des traces probables de sacrifices à la déesse existent aussi. Des couches d'incendie ont été trouvées en fouille dans le *sacellum* de Deva, alors qu'aucun autre espace de l'édifice n'a brûlé, et, à Halicarnasse, un rétiaire offre un porc à la déesse<sup>97</sup>.

Dans les édifices militaires, il se pourrait qu'une raison particulière pousse à faire des dévotions à Némésis dans un contexte guerrier. Dans l'*Histoire Auguste*, il est écrit que les combats étaient à l'origine destinés à racheter à Némésis le sang des citoyens avant une guerre :

---

<sup>89</sup> Ville, 1981, p. 239.

<sup>90</sup> Fortea Lopez, 1994, p. 202-203.

<sup>91</sup> Diodore de Sicile, XXXVI, 10, 2 et Cicéron, *Pis.*, XXXVI, 89. Ville, 1981, p. 88, 91 et 231.

<sup>92</sup> Strabon, VI, 273 et Aulu-Gelle, V, 14. Ville, 1981, p. 235-236, et n. 21.

<sup>93</sup> Hornum, 1993, p. 44-46.

<sup>94</sup> Corpus n° 194 à Virunum. À Carnuntum, Aquincum ou Sarmizegetusa, en dehors de notre champ de recherche, voir Hornum, 1993, app. 4-5-113-197. Des évergètes d'autres provinces font des dévotions à la déesse.

<sup>95</sup> Actuelle Caerleon, Corpus n° 210.

<sup>96</sup> Voir *supra*, p. 272 et suiv. On y voit figurer divers noms de divinités : *Caelestis Pia Augusta / Domina Regina / Nemesis Praesentis / Maiestatis Domina / Nemesis / Dea Invicta*.

<sup>97</sup> Hornum, 1993, p. 77 et app. 247.

Beaucoup disent, parmi les Anciens, qu'on célébrait cette dévotion [un duel avant l'entrée en campagne] contre les ennemis pour que le sang des citoyens offert en sacrifice lors de ce type de combats assouvisse Némésis, autrement dit la Fortune<sup>98</sup>.

Pour mieux comprendre le sens de ce témoignage et interroger sa validité, un point sur les interprétations de l'*Histoire Auguste* est ici nécessaire<sup>99</sup>. L'hypothèse a été émise, récemment, que ce texte serait une œuvre de fiction, où le lecteur serait complice, visant à prendre le parti d'un paganisme sur la défensive<sup>100</sup>. Cette idée va à l'encontre des théories défendues par l'historiographie anglo-saxonne, à la suite de Peter Brown, qui nie l'idée d'une quelconque forme de résistance païenne et soutient que le ou les mauvais écrivains de ce texte n'avaient aucune prise sur la réalité de leur temps. L'auteur anglais affirme que le triomphe du christianisme sous Théodose se serait fait naturellement<sup>101</sup>. Parmi les nombreux arguments avancés par Stéphane Ratti, deux retiennent l'attention. Tout d'abord, la révolte d'Eugène, Arbogast et Nicomaque, après la mort de Valentinien III, intervient après une série de lois anti païennes strictes. Comment ne pas y voir un sens religieux tout autant que politique<sup>102</sup> ? D'autant que les chrétiens font montre d'une véritable crainte du retour d'un prince païen sur le trône. Ensuite, comment nier cet affrontement alors que deux auteurs, Augustin et Rufin, y font directement allusion<sup>103</sup> ? Il est dès lors difficile d'éliminer ce polythéisme qui perdure à cette époque et est angoissé par les persécutions<sup>104</sup>.

Cette position ouvre de nouvelles perspectives pour tâcher de répondre à la question d'Hermann Dessau : Qui a écrit l'*Histoire Auguste*<sup>105</sup>. Stéphane Ratti propose le nom de Nicomaque Flavien Sénior, haut fonctionnaire, païen, homme de lettres, issu d'une

---

<sup>98</sup> *Histoire Auguste, Max. et Balb.*, VIII, 6 : *Multi dicunt apud veteres hanc devotionem contra hostes factam, ut civium sanguine litato specie pugnatum se Nemesis id est vis quaedam Fortunae satiaret*. Trad. M. Soler.

<sup>99</sup> Nous n'avons pas la prétention de présenter en détail un dossier d'une telle importance, mais, pour bien comprendre le sens de cette assertion, il est nécessaire de clarifier les dernières grandes hypothèses émises, en particulier par Ratti, 2010, p. 217-219 et Ratti, 2012, p. 13-16. Sur l'*Histoire Auguste* en général, voir Ratti, 2009, p. 283-315. De la même manière, nous ne développerons pas en profondeur les tenants et les aboutissants qui opposent S. Ratti à l'école anglo-saxonne représentée par Cameron, 2012, dont certaines conclusions sont contredites par Ratti, 2012, p. 179-188. Sur la relation entre la religion et l'amphithéâtre à ces périodes où l'empire devient chrétien, voir *infra*, p. 558 et suiv.

<sup>100</sup> Ratti, 2012, p. 13-16. Sur l'*Histoire Auguste* en général, voir Ratti, 2009, p. 283-315.

<sup>101</sup> Pour cette idée, voir, entre autres, Cameron, 1977, p. 1-30. Cet auteur a, par ailleurs, édité un ouvrage qui résume les idées de cette historiographie, *The last Pagans of Rome*, 2012, et dont les arguments sont repris et contredits par Ratti, 2012, p. 181-184.

<sup>102</sup> Ratti, 2012, p. 113.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 116-120 ; Rufin, *Hist. Eccl.*, II, 33-34 (p. 1037-1038 de l'édition de T. Mommsen) et Augustin, *Civ.*, V, 26.

<sup>104</sup> Cumont, 2009, voir l'introduction des éditeurs, p. LXIX-LXXIV. Et Ratti, 2012, p. 19-20.

<sup>105</sup> Dessau, 1889, p. 337-392.

grande famille, qui aurait écrit entre 392 et 397 ap. J.-C.<sup>106</sup>. Ce préfet du prétoire, sous le règne de Théodose est réputé avoir écrit des *Annales*, qui ont marqué la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et être un historien, à une période où les Romains ne distinguent pas histoire et annales<sup>107</sup>. Or, de ces œuvres aucune ligne, aucun fragment n'est connu, sauf à penser que l'*Histoire Auguste* est bien de cet auteur, ce que le savant s'est appliqué à démontrer dans une série d'articles<sup>108</sup>. Si cela reste une hypothèse de travail, les perspectives d'analyse y puisent un véritable renouvellement.

L'auteur ancien, vu le contexte, ne peut que donner à son récit une valeur polémique forte. Dans ce cadre, comment comprendre le portrait à charge fait de Commode, qui reprend les critiques chrétiennes envers les cultes dits « orientaux », pourtant pratiqués par les cercles où il évolue<sup>109</sup> ? Il faut certainement se tourner vers les procédés utilisés par d'autres polémistes. Tertullien, par exemple, tente de démontrer que, selon l'interprétation que l'on fait des rites païens, ils peuvent paraître bien pires que les atrocités, inventées de toutes pièces, dont on accuse les chrétiens. Selon Stéphane Ratti, l'auteur de l'*Histoire Auguste* ne ferait pas autre chose. Il voudrait montrer à ses lecteurs que ce que disent les chrétiens pour dénigrer les païens est aussi dénué de fondement que la description qui est faite des pratiques caricaturales prêtées à Commode. Cela se double d'un deuxième message : si les chrétiens mentent à ce point, ils sont devenus des tyrans et ne valent donc pas mieux que le prince dépravé, frappé de *damnatio memoriae*.

Outre ce caractère polémique, le texte défend l'idée qu'un « culte civique rendu dans les règles aux dieux du Panthéon offre en retour la prospérité à l'Empire<sup>110</sup>. » Autrement dit, les bonnes pratiques garantissent la *pax deorum* qui, à son tour, permet la victoire de Rome. Le passage mentionnant le culte de Némésis s'intègre dans cette idéologie. L'auteur livre une forme de propagande païenne favorable aux jeux en cette époque tardive : les manifestations publiques et leurs traditions demeurent un ciment de l'Empire<sup>111</sup>. Au-delà de cet aspect public des cultes de l'amphithéâtre, peut-être faut-il penser également que les militaires, en particulier avant de partir en campagne, font des dévotions à Némésis dans leur édifice de spectacle. Ce serait envisageable au vu de la prééminence des inscriptions à Némésis dans les édifices du *limes*. Ce texte pourrait donc

---

<sup>106</sup> Ratti, 2012 p. 18.

<sup>107</sup> *CIL*, VI 1783 et *CIL*, VI 1782. Ratti, 2010, p. 217-218.

<sup>108</sup> Outre l'article précédemment cité, voir aussi Ratti, 2010a, p. 239-248 ; Ratti, 2010b, p. 261-270 ; Ratti, 2010c, p. 271-278.

<sup>109</sup> Ratti, 2012, p. 22-23.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

<sup>111</sup> Ville, 1960, p. 287-290. La note 2 p. 288 propose une historiographie sur Némésis.

être une généralisation d'un état de fait qui supposerait que, dans certains cas, les combats peuvent être offerts à la divinité en tant que sacrifice. Aucune autre source ne permet de confirmer l'hypothèse. De plus, on peut objecter que cela n'explique en rien pourquoi les acteurs des jeux ainsi que les magistrats et simples citoyens sont aussi des dévots de la déesse en contexte amphithéâtral. À quoi l'on pourrait répondre que le culte qui était peut-être voué par les soldats est simplement une des nombreuses expressions du culte d'une déesse qui a une présence réputée particulièrement forte lors des combats de l'arène, ou, plus simplement, dans les amphithéâtres en général<sup>112</sup>.

Le seul signe tangible précisant les raisons d'une dévotion à la déesse est l'inscription de Verona<sup>113</sup>. La femme du gladiateur Glaucus, mort à vingt-trois ans et cinq jours lors de son huitième combat, offre à ce dernier sa sépulture. Elle précise sur la pierre de ne pas mettre sa confiance dans la divinité, sous peine d'être déçu. Le combattant a donc bien remis sa vie entre les mains de Némésis, ce qui ne lui a pas porté chance - en tous les cas pas la huitième fois. Il n'est pas exclu que les autres dévotions, quels que soient les dévots, procèdent d'une logique similaire. La diversité des rangs sociaux des dédicants laisse penser que Némésis assure le juste triomphe à celui qui l'a mérité, éloigne le danger de lui, en association avec Victoire, quel que soit le contexte<sup>114</sup>. Némésis influe de cette façon sur le destin, capacité qui est signifiée par la roue qui l'accompagne fréquemment et que l'on retrouve sur la fresque de Tarraco et sur le relief du *sacellum* de Segusium<sup>115</sup>. Artémidore précise par ailleurs que rêver de Némésis est un signe positif pour ceux qui vivent en accord avec la loi et la morale ; à l'inverse, elle est un signe néfaste pour ceux qui ne respectent aucune modération<sup>116</sup>. Cela révèle que la personnalité de la déité a évolué au fil du temps. Au moment où elle se répand dans l'amphithéâtre, elle est, non plus l'expression exclusive de la vengeance divine, mais une déesse providentielle de justice en qui on peut placer sa *fides*, un échange d'une protection contre une soumission<sup>117</sup>. Elle s'insère ainsi parfaitement dans le polythéisme des II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>118</sup>. Pourtant, ce caractère salvateur porte en lui-même son contraire, image de la double Némésis. En effet, quand un gladiateur offre sa *fides* à Némésis, confiant dans la justesse

---

<sup>112</sup> Hornum, 1993, p. 83.

<sup>113</sup> Corpus n° 180.

<sup>114</sup> Canto, 1984, p. 190 ; Foucher, 1994, p. 236.

<sup>115</sup> Actuelles Mérida et Susa, n° 292 et n° 181. Ce serait ainsi une extension de l'influence que la déesse est réputée avoir sur la Bonne Fortune avec laquelle Némésis peut également être associée comme nous l'avons déjà vu plus haut. Voir aussi Cicéron, *Pis.*, X, 22.

<sup>116</sup> Artémidore, *Onirocriticon*, II, 37.

<sup>117</sup> Le Glay, 1990, p. 220.

<sup>118</sup> Veyne, 1986, p. 259-283.

de sa demande, son adversaire peut en faire autant. L'un des deux va nécessairement être déçu dans son attente. La déesse est alors autant néfaste pour l'un qu'elle est salvatrice pour l'autre. Pour dépasser cette apparence, il faut se remémorer le contexte des jeux et se souvenir que la mort n'est pas un aboutissement incontournable du combat. Un gladiateur défait qui a fait un superbe et courageux combat est en général renvoyé vivant. Némésis n'aurait pas un simple rôle dans l'attribution de la victoire, mais bien une activité dominante dans le salut des combattants en général. Qu'elle ait une influence sur la chance dans le combat<sup>119</sup>, qu'elle soit celle qui décide de la victoire ou de la défaite<sup>120</sup>, ou qu'elle punisse le combattant trop sûr de lui<sup>121</sup>, elle porte, en contexte agonistique, avant tout son intérêt sur l'amphithéâtre<sup>122</sup>. Cette relation étroite a, en premier lieu, été analysée comme une conséquence de la connexion entre Diane et Némésis<sup>123</sup>.

## **2. Némésis une divinité en interaction**

La déesse Némésis, dans l'amphithéâtre, est protéiforme. Elle engage le chercheur à interroger les notions de « syncrétisme », d'« emprunt », d'« association » ou encore d'« assimilation ». En effet, Némésis emprunte ou partage attributs, champs d'intervention et dévotions avec d'autres déités : Diane, Victoire, Fortune et Caelestis en particulier. Quels termes employer pour évoquer les différents types de relations qui s'établissent entre deux divinités ? Une première catégorie de lien, qui apparaît dans notre corpus, ne pose pas de grand problème d'interprétation, à première vue du moins. Il s'agit du processus d'association de deux divinités. Deux entités bien distinctes sont invoquées dans une même dévotion afin de renforcer l'efficacité de celle-ci. Un deuxième type de connexion entre divinités existe : il s'agit des emprunts. Ce concept doit être compris comme l'importation d'un élément isolé aisément repérable, un attribut par exemple<sup>124</sup>. Là où les choses peuvent se compliquer, c'est quand, avec le temps, associations et emprunts débouchent sur une fusion des personnalités divines dans une seule entité composite inédite. Ce processus n'est pas systématique. Les deux divinités peuvent continuer à être adorées séparément sans qu'une fusion se produise, comme il peut arriver que leur culte persiste à côté de la nouvelle déité plurielle. Enfin, dans l'esprit des fidèles, une des composantes peut toujours

---

<sup>119</sup> Von Premerstein, 1894, p. 402.

<sup>120</sup> Volkmann, 1928, p. 320-321.

<sup>121</sup> Thompson, Sunter et Weaver, 1976, p. 169 et Coulton, Milner et Reyes, 1988, p. 130.

<sup>122</sup> Hornum, 1993, p. 80.

<sup>123</sup> Von Premerstein, 1894, p. 407-408. Hornum, 1993, p. 80. Une autre hypothèse expliquant la relation entre Némésis et les *munera* est celle du lien entre la déesse et le culte impérial, développé plus loin.

<sup>124</sup> Motte et Pirenne-Delforge, 1994, p. 13.

prendre le dessus, sans que l'on puisse le comprendre dans l'état actuel des sources. C'est là qu'intervient la notion hautement problématique de syncrétisme. Συγκρητισμός, depuis Plutarque<sup>125</sup>, a désigné tour à tour, une alliance, une conciliation, puis un simple mélange, et, à la fin du XIX<sup>e</sup> s., il a pris le sens péjoratif d'un abâtardissement de la pureté originelle d'une religion, avant de perdre de sa substance par un abus d'usage<sup>126</sup>. C'est pourquoi André Motte et Vincianne Pirenne-Delforge se sont attachés à en restreindre le sens, afin de rendre le concept scientifiquement opératoire<sup>127</sup>. Il faudrait, d'une part, considérer le processus qui réunit des éléments issus de plusieurs ensembles structurés et hétérogènes et, d'autre part, interroger la nature et la portée d'un phénomène qui, à partir de ces éléments, crée un ensemble nouveau dépassant l'addition de ses parties. Pour les auteurs, la notion de syncrétisme n'est finalement véritablement opérante que dans le cas de l'amalgame tel qu'il est défini par Pierre Lévêque, en tant que mélange de deux religions faisant apparaître un nouvel ensemble distinct<sup>128</sup>. Ces définitions sont-elles applicables aux différentes connexions établies entre Némésis et d'autres divinités dans l'amphithéâtre ?

Analysons d'abord les documents où elle est liée à Diane. C'est le cas à Teurnia, mais aussi à Carnuntum<sup>129</sup>, hors de notre aire géographique, ou encore dans la Colonia Agrippinensis où un homme, vraisemblablement un gladiateur de l'*armatura* des thraces, fait une dévotion à Diane Némésis au II<sup>e</sup> ou au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>130</sup>. Cette association ne se retrouve qu'en liaison avec l'amphithéâtre<sup>131</sup>. Il y a une forme de fusion qui se crée en relation avec les *munera*. D'autant que, s'il s'agit bien là d'un gladiateur, ce serait un indice supplémentaire. En effet, si les chasseurs font des dévotions à Némésis et Diane séparément, les gladiateurs ne s'adressent, dans l'état actuel de nos sources, qu'à Némésis, en particulier Némésis *Invicta*<sup>132</sup>. La nouvelle entité nommée ici correspondrait donc à une divinité protectrice des gladiateurs, issue du culte de Némésis, à laquelle on adjoint des qualités propres à Diane. Les deux déesses sont aussi associées, et non fusionnées cette fois, à la même époque, sur deux faces d'un même autel votif trouvé dans l'amphithéâtre

---

<sup>125</sup> Plutarque, *Sur l'amour fraternel*, 19 (*Moralia*, 490b).

<sup>126</sup> Sur l'histoire du syncrétisme, voir Motte et Pirenne-Delforge, 1994, p. 15, n. 6 et p. 16-17 et Boespflug, 2006, p. 274-277.

<sup>127</sup> Motte et Pirenne-Delforge, 1994, p. 18.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 19 et Lévêque, 1973, p. 179-187.

<sup>129</sup> Hornum, 1993, p. 68 et Bouley, 1990, p., p. 242 et Bouley, 2001, p. 293.

<sup>130</sup> Actuelle Cologne, Corpus n° 208.

<sup>131</sup> Excepté peut-être à Tripoeion, Hornum, 1993, app. 153, où Némésis est dotée d'une épithète ancienne d'Artémis : « Rhamnousian Oupis », mais c'est un cas isolé et il peut s'agir d'une contamination issue de rites de l'amphithéâtre.

<sup>132</sup> Corpus n° 274 et n° 285.

d'Andesina<sup>133</sup>. Le texte est fragmentaire, mais il semblerait que Diane ait ordonné au dévot de faire l'offrande à elle-même et à Némésis. Diane est ici la déesse principale, non Némésis, et les deux déesses sont deux entités distinctes. Le relief de Teurnia donne une image semblable ; Diane fait une offrande sur l'autel de Némésis pendant que des chasseurs combattent un ours<sup>134</sup>. On ne connaît malheureusement pas la qualité précise du dédicant d'Andesina, si ce n'est qu'il devait être un homme libre, usant des *tria nomina*.

Un texte de Martial peut aider à comprendre le lien qui s'établit entre Diane et Némésis :

En mourant, cette laie éprouva la puissance des deux Dianes : l'une délivra la mère, et l'autre mit à mort la bête<sup>135</sup>.

Il est question de deux caractères antagonistes prêtés à Diane. Némésis incarne de la même manière ces deux visages. Il est même possible que, lorsque Martial cite Diane, ce soit déjà dans son esprit une Diane-Némésis, bien qu'il ne mentionne la deuxième en aucune occasion. Jamais les deux déesses ne sont d'ailleurs confondues explicitement dans aucun texte ancien.

Enfin, la Némésis-Luna de Virunum, avec sa courte tunique, son fouet dans la main droite et sa coiffe en forme de croissant de lune est peut-être une allusion au caractère astral tant de Némésis que de Diane<sup>136</sup>. Il est difficile de parler ici de fusion, il peut aussi s'agir d'un emprunt, Némésis revêtant un des attributs de Luna. Cette symbolique astrale de Némésis se retrouve aussi dans la fusion de la déesse avec Caelestis à Italica. Ce qui explique certainement la présence, sur les murs de ce même monument espagnol, d'une Hécate Triformis<sup>137</sup>. La tête de la déesse est fragmentaire, mais le dessinateur, qui a produit le relevé lors des fouilles, a figuré une protubérance derrière celle-ci. Il est possible que ce soit un croissant de lune<sup>138</sup>. Peinte par-dessus une fresque plus ancienne, la figure appartient donc aux dernières phases de décoration de l'amphithéâtre, dans un lieu réservé aux acteurs et employés. Il semblerait ainsi qu'à Italica, il y ait une certaine cohérence entre ces déités, mais les indices sont trop ténus pour généraliser le caractère lunaire des cultes amphithéâtraux, d'autant que d'autres associations existent.

---

<sup>133</sup> Corpus n° 226.

<sup>134</sup> *CIL*, III 4738 ; *ILS*, 3745. Von Jaksch, 1904, p. 1-9.

<sup>135</sup> Martial, *De Spect.*, XIII. : *Experta est numen moriens utriusque Dianae, quaque soluta parens quaque perempta fera est.* Trad. H. J. Izaac.

<sup>136</sup> Corpus n° 192.

<sup>137</sup> Corpus n° 282.

<sup>138</sup> Beltrán Fortez et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 136-137. Sur la figure lunaire d'Hécate : Sarian, 1992, p. 998-1000 et Bernier, 1994, p. 53-63.

Sur le site de Virunum, un bas-relief présente par exemple la déesse vêtue d'un manteau sur une tunique courte, ailée ; elle porte le diadème et tient un fouet de la main droite<sup>139</sup>. Cette image est celle d'une Némésis-Victoire, semblable à la Némésis-Pax des monnaies claudiennes, iconographie reprise par plusieurs princes<sup>140</sup>. Elle juge qui mérite la victoire. Elle revêt ainsi un caractère nicéphore certain, représenté par ailleurs sur des reliefs du début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>141</sup>.

Comme nous l'avons mentionné, une autre déesse est liée à Némésis : Caelestis, en contexte amphithéâtral seulement. Celle-ci est la principale déesse du panthéon africain, au moins depuis le II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>142</sup>. Némésis est présente en Afrique ; à Lepcis Magna elle est intégrée au *sacellum* local aux côtés de Diane, Mars et Victoire<sup>143</sup>. Diane également est adorée à Lepcis Magna et Carthage, ainsi que sur la mosaïque de Smirat<sup>144</sup>. Les deux ne sont pourtant pas visiblement associées, Némésis n'entretient pas plus de relations avec Caelestis dans ces provinces, et cette dernière n'intervient jamais dans des *munera* africains. Vierge, lunaire et souveraine<sup>145</sup>, connue dans l'ensemble de l'Empire<sup>146</sup>, ce n'est pas dans son pays d'origine, mais dans les provinces hispaniques qu'elle est connectée à Némésis et joue un rôle dans l'amphithéâtre. À Italica, deux déesses sont nommées de façon explicite dans les *ex voto* de l'entrée principale de l'édifice. Némésis est mentionnée cinq fois, deux fois qualifiée de *Praesens*, deux autres d'*Augusta*<sup>147</sup>. En règle générale, hors de notre corpus, on rencontre le plus souvent des invocations du *Numen* de la déesse et on lui adjoint *Omnipotens* ou *Conservatrix*, épicleses inconnues dans les inscriptions amphithéâtrales de l'Occident. Un autre document porte la dédicace de plantes de pieds similaires aux précédentes sources, à Caelestis Pia Augusta<sup>148</sup>. Deux autres textes mentionnent une *Domina Ourania* - même si la lecture de la pierre reste problématique -,

---

<sup>139</sup> Corpus n° 193.

<sup>140</sup> Peut être en relation avec la statue de culte offerte par César selon Rostovtzeff, 1926, p. 24-28. La statue de culte est en tout cas attestée sur le Capitole par Pline, *H. N.*, XI, 251, 3-4 et XXVIII, 22, 5-6.

<sup>141</sup> Un exemple est connu à Brindes, Schweitzer, 1931, p. 183-194 et Hornum, 1993, p. 33 et fig. XIV. La déesse est entourée de huit Victoires ailées et se tient debout sur une figure humaine, défaite, imagerie connue par ailleurs en Orient.

<sup>142</sup> Cadotte, 2007, p. 65.

<sup>143</sup> Corpus n° 314, voir aussi n° 312 et n° 313.

<sup>144</sup> Corpus n° 305 et n° 325.

<sup>145</sup> Selon A. Cadotte, 2007, Caelestis est assimilée à Tanit à Thinissut, dans le tophet de Carthage et celui d'Hadrumète ainsi que dans le sanctuaire d'El Hofra, en accord avec Hérodien, *Histoire romaine*, V, 6, 5 (Cadotte, 2007, p. 68-70). Elle emprunte aussi des attributs à Astarté (p. 71-77). Elle est assimilée à Diane dans deux inscriptions : *CIL*, VIII 999 et V 5765, mais pas en lien avec les jeux.

<sup>146</sup> Cordischi, 1990, p. 168 et Cadotte, 2007, p. 70-71.

<sup>147</sup> Corpus n° 271, n° 272, n° 275, n° 280, n° 281.

<sup>148</sup> Corpus n° 270.

ce qui correspond à une dénomination attestée de *Caelestis*<sup>149</sup>, et une *Domina Regina*, dont le titre souverain fait songer à l'assimilation de la déesse à Junon, connue par ailleurs<sup>150</sup>. Ces deux derniers noms paraissent renvoyer à *Caelestis*. L'épithète *Domina* n'est en effet pas connue pour Némésis en dehors d'Italica ; sauf peut-être sous la forme *Domna* identifiée à *Isca Silurum*<sup>151</sup>. Quant à *Regina*, seules deux occurrences sont connues, celle d'Italica et une autre à *Virunum*<sup>152</sup>. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une *Regina Augusta*, et il n'est pas absolument certain qu'il s'agisse de Némésis, le sanctuaire n'étant pas entièrement dédié à la divinité. Néanmoins, hors du contexte de l'amphithéâtre, l'épithète *Regina* est répandue. Dans tous les cas, il ne semble pas y avoir de répartition géographique de l'emploi des épithètes, la plus fréquente dans notre corpus étant *Augusta*, présente partout. Elle exprime une relation explicite, mais volontairement imprécise, entre le prince et la divinité<sup>153</sup>. L'objectif est de laisser au fidèle toute latitude de penser ce qu'il souhaite de la déesse, du prince et de leurs relations.

À l'inverse de la généralisation et de l'imprécision de la mention *Augusta*, il faut noter que *Domina* et *Regina*, deux épicleses traditionnelles des cultes romains renvoyant aux déesses souveraines, sont accolées à Isis dans le sanctuaire du théâtre d'Italica, mais séparément et toujours avec le nom de la déesse<sup>154</sup>. Isis et Junon Reine semblent jouer un rôle majeur dans la religion officielle de la cité. Un exemple en est donné par une inscription datée, selon les analyses, du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ou du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>155</sup>. *Vibia Modesta*, flaminique, offre, dans le temple de Victoire Auguste, une statue de la déesse et des bustes en or d'Isis, Cérès et Junon Reine. Elle ne mentionne pas Némésis-Caelestis, mais il est possible que, si on choisit de garder la datation haute, le culte de la déesse ne soit pas encore implanté à Italica. Le culte de l'amphithéâtre viendrait alors après,

---

<sup>149</sup> Corpus n° 278, pour comparaison voir *CIL*, VI 80.

<sup>150</sup> Corpus n° 279, pour le parallèle avec Junon, voir Cadotte, 2007, p. 78-80. L'assimilation de la déesse à Junon est connue par ailleurs : *CIL*, III 11121, dans l'amphithéâtre de Carnuntum, ce qui pourrait expliquer l'inscription problématique de Nîmes : *CIL*, XII 3066, voir aussi Hornum, 1993, p. 69. Un exemple manifeste vient d'un denier de Sévère Alexandre, *BMCEmp*, V, 218, 334-338 et *LIMC*, V, p. 838.

<sup>151</sup> Actuelle Caerleon, corpus n° 210.

<sup>152</sup> Corpus n° 198.

<sup>153</sup> Gradel, 2002, p. 104-105.

<sup>154</sup> Corzo Sánchez, 1991, p. 133, Beltrán Fortes et Rodríguez Hidalgo, 2004, p. 124 et Alvar et Muñiz, 2004, p. 84. Le sens des deux n'est pas tout à fait le même. Le nom de *Domina* a été porté par l'impératrice (Suétone, *Dom.*, 13), et il peut par ailleurs définir une relation intime entre le dédicant et la déesse. Celle-ci serait alors sa maîtresse personnelle, comme certains poètes nomment leurs amours (Tibulle, I, 1, 46 et Properce, I, 4, 2). *Regina* a en revanche le sens plus strict de reine. Le dévot s'adresse ainsi à la première des déesses, Junon (Cicéron, *Verr.*, II, 184 ou Virgile, *Én.*, I, 9) ou d'autres pouvant revêtir ce rôle, telle Vénus (Horace, I, 30, 1).

<sup>155</sup> Alonso, 1982, p. 117 penche pour le II<sup>e</sup> s. Tandis que Blanco, 1983, p. 1-20 propose la fin du III<sup>e</sup> s. Enfin, Alvar et Muñiz, 2004, p. 83 penchent pour le début du III<sup>e</sup> s. Sur ce document, voir aussi *CILA*, II, Séville, II, n° 358 ; *AE*, 1984, 530 ; *HEp*, 4, 1994, 724 ; *RICIS*, 602/0201.

s'inspirant des formes du culte isiaque à travers les offrandes de plantes de pieds, et se substituant, se superposant ou redoublant le culte de Junon Reine. Il ne s'agit que d'une hypothèse bien fragile compte tenu de la faible précision des datations des documents. Il reste possible que la confusion des titres et de la forme des vœux faits dans la cité à Némésis-Caelestis et Isis provienne d'une contamination des deux cultes. Pourtant, si l'offrande de plantes de pieds à Némésis est inconnue par ailleurs, elle existe à Rome pour Caelestis et partout ailleurs pour les cultes d'origine égyptienne, ce qui apporte une nuance au caractère local des plantes de pieds d'Italica<sup>156</sup>.

Il paraît toutefois que les grandes déesses ultramarines que sont Caelestis et Isis ont eu un rôle important dans le panthéon local, l'une dans l'amphithéâtre, l'autre dans le théâtre<sup>157</sup>. L'hypothèse, peu vraisemblable, a été avancée que Mithra a pu aussi être adoré, sous son nom de *Deus Invictus Sol*, dans un des *ex voto*<sup>158</sup>. Néanmoins, seules les lettres *D I S* sont lisibles. Or la déesse Némésis peut être qualifiée d'*Invicta*. Le texte ferait alors référence à cette Maîtresse Reine que serait la déité multiple Némésis-Caelestis, sous la forme *Dea Invicta Sacrum*. Cette même déesse est adorée dans l'amphithéâtre d'Emerita Augusta, sur un des murs du couloir d'accès nord, sous le nom de *Dea Invicta Caelestis Nemesis*<sup>159</sup>. La fusion des deux déesses, inscrite dans cet amphithéâtre, serait attestée à Italica par la présence d'une seule base de statue dans le *sacellum*. Dans tous les cas, l'association elle-même de Némésis et Caelestis est inconnue par ailleurs, elle n'existe que dans les amphithéâtres du sud de l'Espagne. Dans le nord, c'est Némésis seule qui est présente<sup>160</sup>. Dans ce dernier cas, nous disposons d'une représentation de la déesse<sup>161</sup>. L'image est similaire aux figures orientales de Némésis<sup>162</sup>. Sans y voir un signe définitif de la provenance africaine du culte de Némésis, ce document permet d'identifier une certaine différence avec les images de Némésis ailleurs dans l'Occident romain. Ces fusions se font à un moment de l'histoire romaine traditionnellement réputé pour être propice aux syncrétismes<sup>163</sup>.

Comme pour Diane ou Caelestis, la fusion pleine et entière entre Némésis et une autre divinité est rare. Némésis est tantôt associée à d'autres déesses, parfois elle leur

---

<sup>156</sup> Cordischi, 1993, p. 207 et Puccio, 2010, p. 137-155.

<sup>157</sup> Isis n'est jamais nommée en relation avec l'amphithéâtre, sauf dans le cas des clefs de voûte de Capoue.

<sup>158</sup> Corpus n° 274.

<sup>159</sup> Corpus n° 285. Garcia y Bellido, 1967, p. 142 envisage la possibilité que ce texte mentionne Caelestis et Némésis et non Némésis-Caelestis.

<sup>160</sup> Corpus n° 289, n° 290, n° 291.

<sup>161</sup> Corpus n° 292.

<sup>162</sup> Voir entre autres Papapostolou, 1989, p. 369.

<sup>163</sup> Voir entre autres MacMullen, 1987, p. 148-150.

emprunte des attributs. La fusion du culte de la Tutela et de celui de Némésis, sur les inscriptions de l'entrée sud de l'amphithéâtre civil de Carnuntum<sup>164</sup>, est attachée au rôle protecteur de la cité. Cette fonction protectrice se retrouve dans deux inscriptions d'Aquincum et Komine<sup>165</sup>. C'est probablement en ce sens qu'il faut comprendre le troisième personnage de la fresque de Tarraco : un génie de la cité<sup>166</sup>. Si la cité entière se place sous la protection de Némésis, alors ce pourrait être un des rares cas où les jeux eux-mêmes, que la cité ordonne, réclame ou encore se voit offrir, pourraient être dédiés à Némésis, en dehors du cas discuté de l'*Histoire Auguste*. Tyché ou Fortune seraient aussi attachées à Némésis dans l'amphithéâtre, sans confirmation explicite dans les sources à notre disposition<sup>167</sup>. La Némésis-Victoire est par contre attestée au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. dans le cas du relief de Flavia Solva<sup>168</sup>, où elle tient une couronne sur la tête d'un gladiateur, un griffon à ses pieds. En revanche, nulle part en Occident les balances de la justice ne sont prêtées à Némésis comme elles peuvent l'être en Orient<sup>169</sup>.

Le cas de Némésis est particulier. Si certaines divinités de l'arène sont associées pour fournir ensemble une aide aux acteurs des jeux, aucune autre divinité de l'arène n'est aussi souvent liée, d'une manière ou d'une autre, tantôt à un dieu, tantôt à un autre. Il est pourtant délicat de parler de « syncrétisme », car il n'est jamais tout à fait sûr que nous ayons affaire à la création, dans l'esprit des dévots, d'une personnalité divine entièrement nouvelle et détachée de ses parties. Les fidèles ne se posent probablement pas la question. Ils savent vers qui tourner leurs prières. Aujourd'hui toutefois, il nous est difficile de déterminer si un habitant d'Italica qui fait une dévotion dans l'amphithéâtre pense à Némésis, à Caelestis ou à Némésis-Caelestis, entité souveraine supérieure ; s'il a une pensée pour Junon ; ou encore s'il fait le rapprochement entre ce culte et celui d'Isis. Nous observons, à travers quelques sources éparses, un système religieux qui crée, en puisant dans son propre réservoir de références, des associations, des fusions, des emprunts, en fonction des besoins des dévots et de sa propre évolution dans le temps.

Némésis, jugeant qui gagne et qui perd dans l'amphithéâtre, est donc fortement implantée dans cet édifice où se cristallisent des formes de religiosité. Elle permet tout à la fois de garantir que la violence ne conduise pas à l'explosion de la société tout en autorisant à chacun de remettre son succès entre ses mains. Elle a donc indubitablement un

---

<sup>164</sup> Hornum, 1993, p. 154 et 164-165.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 41 et app. 117 et 282.

<sup>166</sup> Corpus n° 292.

<sup>167</sup> Hornum, 1993, p. 78-79.

<sup>168</sup> Corpus n° 188.

<sup>169</sup> Hornum, 1993, p. 63-64.

rôle salvateur et, peut-être de façon secondaire, nicéphore. La dévotion est importante dans l'amphithéâtre pour Némésis, car c'est là que la présence de cette divinité double, à la fois bienveillante et inquiétante, est la plus perceptible : sa puissance s'y manifeste avec éclat, mais les jeux ne sont pas nécessairement offerts à la divinité, aucune source autre que l'*Histoire Auguste* ne le mentionnant, contrairement à d'autres<sup>170</sup>.

### **C. Dieux et victoire**

Si Mars, Minerve, Hercule, Diane et d'autres sont appelés, par leurs attributs, à soutenir les combattants et à rendre le combat parfait par la qualité des opposants, le but ultime des dévots est bien le succès final. Il faut s'assurer du triomphe, par les armes pour les combattants, par la grandeur du spectacle pour les évergètes. Pour cela, d'autres déités sont invoquées, pas seulement Némésis.

Les allégories divinisées ont aussi leur place dans l'arène. Victoire comme Fortune ont, par leur nature même, une correspondance avec l'environnement amphithéâtral. L'une est garante du triomphe des combattants et une exaltation de la victoire de Rome, l'autre une adjuvante des gladiateurs, influant sur leur destinée, et annonciatrice de la victoire. Elles ont, par ailleurs, des attributs similaires à ceux de Némésis, la déesse leur est d'ailleurs associée, voire assimilée<sup>171</sup>. Victoire est omniprésente dans les décors des édifices autant que dans les images des jeux, sur les céramiques, ou sur les armes de gladiateurs<sup>172</sup>. Aucune dévotion en lien avec les spectacles ne lui est pourtant nommément adressée, mais un relief a été découvert dans le *sacellum* de Lepcis Magna<sup>173</sup>. Ce qui n'est pas le cas de Fortune. Une base de colonne votive lui est dédiée par un affranchi à Luna, sans précisions ni sur les raisons du don, ni sur la relation du personnage avec l'arène<sup>174</sup>. Elle protège un personnage inconnu sur un autel votif de Virunum<sup>175</sup>. C'est sans doute cette capacité à protéger, à influencer sur le sort du combat, qui incline le gladiateur Messor à faire un vœu à la déesse à Mogontiacum<sup>176</sup>. La même est associée à un dieu local à

---

<sup>170</sup> Sur cette question des jeux en tant qu'offrande et non simple appendice des célébrations religieuses, voir *infra*, p. 456 et suiv.

<sup>171</sup> Sur les notions d'assimilation et d'association et sur la relation entre Victoria et Némésis, voir *supra*, p. 376 et suiv.

<sup>172</sup> Voir tome II, tableau p. 414.

<sup>173</sup> Corpus n° 314.

<sup>174</sup> Corpus n° 163.

<sup>175</sup> Corpus n° 197.

<sup>176</sup> Corpus n° 201.

Nemausus sur un texte fragmentaire<sup>177</sup>. L'ensemble de ces documents concerne un cadre chronologique large, du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ces allégories annonçant le succès, la victoire et les triomphes ont d'ailleurs pu être soutenues, portées par d'autres divinités, comme nous l'avons vu avec Némésis.

Les dieux qui interviennent dans l'amphithéâtre ne sont pas adorés uniquement par des combattants qui risquent leur vie dans l'arène. Les évergètes, eux aussi, s'adjoignent des puissances divines pour garantir la réussite de jeux qui peuvent conditionner leur future carrière. Arbitres et employés se vouent aussi à des dieux qui occupent leur paysage quotidien, pour des raisons différentes, car, *a priori*, ils ne sont pas confrontés aux mêmes risques que les acteurs des jeux. En outre, la religiosité du moment et de l'espace du spectacle n'est pas réservée à ces gens. De simples particuliers peuvent aussi profiter de l'occasion pour communiquer avec des dieux qui peuvent avoir une influence sur leur vie. Tous peuvent trouver, dans l'arène tout aussi bien qu'en dehors, une réponse possible à leurs préoccupations personnelles dans les dévotions qu'ils adressent aux dieux présents dans l'amphithéâtre, disposés à les aider et à infléchir la destinée en leur faveur, en échange d'une loyale soumission.

---

<sup>177</sup> Corpus n° 257.

## **II. Des dieux intercesseurs**

Comme nous l'avons déjà évoqué, les dieux ont une importance marquante dans la distribution et la définition des espaces de l'arène. Sur la façade des édifices, ils servent aussi à affirmer l'identité culturelle de la cité à la face du monde. Ce rôle est également affirmé lorsqu'ils sont appelés à être adorés dans l'arène. Ils y figurent l'identité affichée des dédicants, mais aussi les limites entre le monde des hommes et celui des dieux. Enfin, ils assurent la communication entre ces espaces.

### **A. Dieux et espaces**

#### **1. Les piliers hermaïques : symboles de la sacralisation des espaces**

Les dieux adorés dans les amphithéâtres peuvent aussi marquer le caractère sacré des espaces des jeux. La mise en scène de piliers hermaïques, longeant le podium, sur la cornaline de la collection Von Stosch, œuvre de la deuxième moitié du Ier s. ap. J.-C., en est un exemple<sup>178</sup>. Si la *cavea*, où se trouvent l'évergète et son entourage, est un élément essentiel, le spectacle principal se produit dans l'arène, le centre de la gemme est donc naturellement occupé par un combat, point de convergence des regards, aire centrale dévolue à la représentation du tragique. Ces deux composantes que sont les gradins et l'arène sont séparées par le mur du podium. Cet élément est primordial : il a un usage fonctionnel, il ajoute à l'esthétique de l'édifice et il joue un rôle symbolique<sup>179</sup>. Parfois richement décoré, il marque la délimitation physique entre le monde de la cité et le centre du monument, c'est-à-dire l'arène, espace de la souillure de la mort et du combat. Il sépare deux registres, deux réalités bien distinctes. Cette démarcation est visible sur la gemme, mais aussi sur les peintures du podium de l'amphithéâtre pompéien<sup>180</sup>.

La place des piliers hermaïques est importante dans cette décoration du mur, mais un autre endroit des amphithéâtres en reçoit. Aux extrémités des axes, là où le podium est interrompu par les portes principales d'accès, ils sont même le seul type de décoration relevé, identifié seulement dans quelques édifices. À Pompéi, ces ouvertures sont

---

<sup>178</sup> Corpus n° 187 et Soler, 2012.

<sup>179</sup> Golvin, 1988, p. 318, parle de véritable « toile de fond » des spectacles.

<sup>180</sup> Corpus n° 123, n° 124, n° 125, n° 126, n° 127, n° 128, n° 129, n° 130, n° 131, n° 132, n° 133, n° 134, n° 135, n° 136, n° 137, n° 138, n° 139.

encadrées de tels piliers peints sur le mur. Quatre d'entre eux soutenaient des portes, dont ils gardent les traces, à Arelate, aux extrémités du grand axe<sup>181</sup>. Du côté de l'arène, à mi-hauteur, deux orifices servaient de support au phallus. Sur la partie sommitale cinq trous permettaient de fixer le buste supérieur. Jules Formigé pense avoir identifié pareils dispositifs à Thysdrus et Nemausus<sup>182</sup>. D'autres piliers hermaïques, abîmés et dans des contextes de démolition, ont été découverts dans les amphithéâtres de Capua, Catania, Syracuse et Volsini<sup>183</sup>. Ces éléments, ajoutés à la récurrence du motif dans les fresques pompéiennes de l'amphithéâtre, laissent peu de place au doute sur le succès de la formule. Ces piliers se trouvent uniquement sur le podium et dans l'encadrement des portes d'accès à l'arène. La précision de cette localisation diffère de ce que l'on observe pour les autres sources, où un dieu peut apparaître sur la façade, le portique de l'attique ou les précincts.

Dès lors, il n'est pas envisageable qu'ils revêtent une simple valeur décorative, surtout dans ces espaces de transition. Ils répondent à une nécessité ressentie par les Romains de segmenter l'espace. Le meilleur point de comparaison est la mise en place de ces mêmes piliers à la sortie des stalles de départ du cirque<sup>184</sup>. La fonction architecturale de tels éléments n'est pas première. Ils servent bien de montants à la porte dans l'arène d'Arelate, mais le cas paraît isolé. Dans les cirques, notamment, ils ornent les espaces entre les stalles, en avant du pilier de soutènement. Leur fonction est de circonscrire l'espace des jeux, peut-être en occupant l'arène ou un couloir d'accès. Cela correspond à leur usage d'origine : cippes marquant les limites, les confins, les carrefours, zones inquiétantes de transition qu'il faut maîtriser en permanence<sup>185</sup>. La limite entre le spectateur et le spectacle est strictement établie. Le mur du podium, avec ses piliers hermaïques, isole l'arène du reste du monde, symbolisé par l'organisation du public dans les gradins.

Cette double caractéristique des piliers hermaïques, marqueurs d'espace dotés de vertus prophylactiques ou apotropaïques, investit, au moins symboliquement, l'arène elle-même. La cornaline de la collection Von Stosch dépeint l'aire du combat encadrée par deux piliers ithyphalliques, couronnés d'un buste barbu. La même formule est utilisée sur

---

<sup>181</sup> Corpus n° 250.

<sup>182</sup> Formigé, 1964, p. 145 et Formigé, 1965, p. 38.

<sup>183</sup> Corpus n° 74, n° 165, n° 183 et Gentili, 1973, p. 64 sur Syracuse.

<sup>184</sup> Humphrey, 1986, p. 52-53, 135-136, 594 et fig. 59-62, 64-65 et 69-71. Nelis-Clément et Roddaz, 2008, p. 54-56 (Pisani Sartorio sur le cirque de Maxence), p. 249 (Golvin sur l'iconographie du cirque), p. 279 et 281 (Fauquet sur la mosaïque de Silin et le relief de Foligno), p. 294 (Marchet sur la mosaïque de Silin) et p. 373-375 et 382 (Bergmann sur les mosaïques de Silin et de la villa de Bell-Iloch à Gérone et deux lampes à huile du British Museum, inv. GR 1814.7-4.106).

<sup>185</sup> Mingazzi, 1960, p. 421.

un médaillon d'applique de la vallée du Rhône où le dieu Mars, casqué et cuirassé, voit son buste surmonter un pilier<sup>186</sup>. Une mosaïque de Reims, aujourd'hui détruite, figurait un motif similaire<sup>187</sup>. Enfin, la mosaïque de Zliten, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., figure deux de ces *hermaia*, surmontés d'un buste, aux extrémités des deux scènes de combats de gladiateurs<sup>188</sup>. Ces éléments faisaient partie du décor de l'arène.

Cette association étroite, aux I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. au moins, entre les oppositions de paires de gladiateurs et la figure de l'*hermaion* concerne visiblement tout l'Occident romain. Le motif ne se trouve pas en relation avec les chasses. Cette absence et la présence systématique de boucliers posés aux pieds des statues sont deux arguments en faveur d'un lien particulier entre les combattants et ces dispositifs. Quelle en est la nature ? En premier lieu, les piliers peuvent faire référence directement à Hermès-Mercure en tant que protecteur des jeux et des acteurs. Cette association est ancienne puisque le dieu a été le créateur de la palestre, à en croire Philostrate<sup>189</sup>. Même si les logiques qui président aux exercices de la palestre et aux spectacles de l'amphithéâtre sont très différentes, les uns comme les autres procèdent en partie d'une nature guerrière. Dans l'iconographie grecque classique et hellénistique, ils marquent symboliquement l'espace de la palestre, en particulier sur les vases<sup>190</sup>.

Ce type de représentation perdure à l'époque romaine sur les scènes de pugilat<sup>191</sup>. Un changement des mentalités est tout de même perceptible entre les traditions grecques héritées de l'époque classique et la période impériale dans l'Occident romain : si ces éléments, en tant qu'image de la palestre, faisaient référence au groupe des élites grecques, dans les provinces occidentales de l'Empire romain, ils renvoient à un monde du spectacle et aux acteurs « infâmes » de ce dernier. Le pilier devient le symbole et le garant de l'intégrité des spectateurs qui ne seront pas contaminés par la violence des combats. Par ailleurs, les gladiateurs déposent leurs armes au pied des piliers hermaïques, établissant ainsi un rapport étroit entre eux et le dieu le surmontant, que ce soit Mars, Victoire, Mercure ou tout autre dont on aurait perdu la trace<sup>192</sup>. Ces armes, au regard de la fresque pompéienne, ne sont pas celles du gladiateur qui va combattre. En effet, les deux hommes, ou leurs aides, ont déjà leur bouclier. Il peut donc s'agir d'armes déposées là, après la

---

<sup>186</sup> Corpus n° 264.

<sup>187</sup> Corpus n° 245.

<sup>188</sup> Corpus n° 326.

<sup>189</sup> Philostrate, *De Gym.*, 16.

<sup>190</sup> Legrottaglie, 2008, p. 85.

<sup>191</sup> Par exemple à travers la fresque du musée de Naples, Boriello, 1989, p. 170-171.

<sup>192</sup> Voir *supra*, p. 387 et suiv.

*pompa*, par les gladiateurs qui combattront ensuite, ou par les gladiateurs précédents, défaits ou victorieux, mais on ne peut pas définitivement exclure que ce soit un simple élément de décoration, rappelant le combat et exaltant la Victoire. Cette image figure aussi sur les armes de gladiateurs. Il est possible que Veianus ait eu un petit pilier hermaïque recouvert d'un Hercule incisé sur les armes qu'il a ensuite offertes à l'allié divin qui l'aura fidèlement secondé pendant toute sa carrière<sup>193</sup>. Ce n'est ainsi pas tant la figure d'Hermès-Mercure qui importe, que la relation d'intermédiaire qu'il établit entre les espaces et entre les dieux et les hommes, comme nous allons le voir.

## **2. L'arène, un espace de la mort : la question Libitina**

Les dieux présents dans le décor marquent les espaces, délimitent le monde de la cité, l'espace du combat et les lieux dédiés aux divinités dans les arènes. Une des séparations majeures, dont ils sont les garants, est celle qui voit la mort, le sang et la violence mis à distance de la communauté. En effet, même si elle n'est pas nécessairement l'objectif suivi par le spectacle, la mort en est tout de même une composante. Il n'est pas étonnant, d'une part, qu'on cherche à la conjurer, à la contrôler, et d'autre part, que les dieux infernaux aient leur rôle à jouer dans ce cadre. Il est dit dans *l'Histoire Auguste* que le casque de Commode lui est plusieurs fois enlevé lors d'un combat et qu'il roule vers la *porta Libitina*. Cela est interprété comme un mauvais présage pour le prince :

Lui-même fut l'artisan d'un présage qui le concernait et qui n'était pas négligeable : après avoir plongé la main dans la blessure d'un gladiateur tué au combat, il l'essuya sur sa chevelure ; de plus, il contraignit les spectateurs, contrairement à l'usage, à venir assister aux jeux revêtus non pas de la toge mais du manteau comme c'était l'usage pour les funérailles, tandis que lui-même présidait en vêtements sombres. Par deux fois son casque lui échappa, emporté à travers la porte Libitina<sup>194</sup>.

Nous avons déjà parlé de la prudence qu'il faut avoir quand on étudie ce texte hautement polémique. Néanmoins, il paraît, d'un premier abord, difficile de comprendre pourquoi le nom de *porta libitinensem*, un *unicum* dans nos sources, aurait été forgé de

---

<sup>193</sup> Horace, *Epi*, I, 1.

<sup>194</sup> *Histoire Auguste, Commodus Antoninus*, XVI, 6-7 : *Ipse autem prodigium non leve sibi fecit : nam cum in gladiatoris occisi vulnus manum misisset, ad caput sibi detersit et contra consuetudinem paenulatos iussit spectatores, non togatos ad munus convenire, quod funeribus solebat, ipse in pullis vestimentis praesidens. Galea eius bis per portam Libitinensem elata est.* Trad. F. Legay et Y. Germain. À noter la présence toujours attestée du souvenir et de la réutilisation de l'origine funéraire des jeux des gladiateurs de la part de Commode.

toutes pièces par l'auteur. Cette Libitina est toutefois fort mal connue. Plutarque pense que Numa Pompilius en aurait introduit le culte à Rome<sup>195</sup>. L'origine de cette divinité n'est pas claire. Dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*<sup>196</sup>, elle est mise en lien avec *libitum*, le désir, sans expliciter comment, à partir de cette étymologie, elle devient une déesse de la mort. Toujours est-il que, pour des raisons de recensement, Servius Tullius aurait ordonné qu'une pièce soit versée dans son temple pour chaque décès<sup>197</sup>. John Scheid propose une version relativement différente du problème :

Une nouvelle lecture critique du dossier concernant cette étrange divinité, liée aux funérailles et à la nécropole ancienne située devant cette porte [la porte Esquiline près de laquelle on trouve un *lucus Libitinae*], nous a permis de proposer que Libitina n'était, en fait, pas une déesse, mais une figure créée par les spéculations des antiquaires romains sur un espace destiné aux fonctions funéraires (Libitina). Et cet espace a tiré son nom du voisinage d'un temple de Vénus Libitina ou Lubentina, situé devant la porte Esquiline<sup>198</sup>.

Il n'existe par ailleurs aucune représentation de cette divinité, renforçant l'idée de John Scheid. Le fait de nommer la porte opposée à la *porta triumphalis*, dans l'amphithéâtre, *porta libitinensis* dénomme simplement le passage par lequel sortent les morts. Il n'y a probablement pas un culte particulier à cette supposée déesse. Cette terminologie visiblement tardive, répond à un autre nom employé seulement dans des sources littéraires tardives : *porta sanivaria*<sup>199</sup>. Ces textes d'époque chrétienne composent sur le thème de la vie et de la mort, et non plus sur celui de la victoire. C'est cette évolution qui est à l'origine de l'apparition du terme dans les derniers temps de l'amphithéâtre. Le choix du mot *Libitina*, pour parler de la porte d'où sortent les cadavres, peut aussi découler du nom des employés chargés de prendre en charge les cadavres, les *libitinarii*, attestés par les *leges libitinariae* de Campanie<sup>200</sup>.

Un point mériterait d'être par ailleurs approfondi. Dans l'amphithéâtre de Carthage, El Bekri décrit, au-dessus des portes, un visage souriant tourné vers l'Orient et un renfrogné tourné vers l'Occident<sup>201</sup>. L'hypothèse la plus simple, au vu de l'urbanisme local, est de voir la *porta triumphalis* dans la porte nord, à l'extrémité du grand axe,

<sup>195</sup> Plutarque, *Numa Pompilius*, 12, 1.

<sup>196</sup> S. v. « Libitina », *DAGR*, Paris, 1904, p. 1221.

<sup>197</sup> *Ibid.*, note 2.

<sup>198</sup> Scheid, 2002, p. 804-805.

<sup>199</sup> *Passion de Perpétue*, 10, 13 et 20, 7. Voir Hufschmid, 2009, p. 42-43.

<sup>200</sup> *Libitina*, 2004, 656 p.

<sup>201</sup> Corpus n° 293.

alignée sur un *cardo* menant droit au forum ; la porte opposée étant alors la *porta libitinensis*. Ce texte médiéval permet d'entrevoir une autre possibilité. Le visage souriant accueillerait sinon la *pompa*, du moins les personnages importants venant de la ville. La porte sud, tournée vers l'extérieur de la ville et les nécropoles serait alors la porte des morts, avec son visage renfrogné, inquietant, regardant vers l'ailleurs. Néanmoins, il s'agit d'un visage masculin. Ce n'est donc pas Libitina, elle-même, dont la seule mention attestée dans l'amphithéâtre reste celle du Colisée. Pourtant les espaces intermédiaires que sont les portes, sont, par essence, revêtus d'une charge symbolique, et il est peu probable que celle par où sortaient les morts n'ait pas fait l'objet d'une considération particulière en tant que passage entre la vie et la mort. Il n'est pas aujourd'hui possible de définir avec précision la probable consécration de cet espace de transition.

## **B. Intercesseurs et espaces**

### **1. Pluton et Jupiter Latiaris : un mythe littéraire ?**

Ces différentes zones entrent en communication. Quels dieux servent alors d'intercesseurs et entre quels espaces ? La mort serait si présente et si centrale dans les amphithéâtres que, à en croire Prudence, les jeux de l'arène de Rome seraient dédiés au culte de Jupiter Latiaris, Pluton et Charon, divinités à même de contrôler la funeste destinée :

Regarde les sacrifices criminels offerts au terrible Pluton ; c'est en l'honneur de celui-ci que tombe le gladiateur étendu dans l'arène funeste, victime offerte au Phlégéon par Rome, ainsi bien mal purifiée, hélas ! Car que se propose l'art impie de ces jeux insensés ? Pourquoi ces morts de jeunes hommes, pourquoi ce plaisir qui se repaît de sang, pourquoi ces luttes toujours mortelles du cirque, ces spectacles affreux des fêtes de l'amphithéâtre ? C'est que Charon reçoit, par le meurtre de ces malheureux, des victimes dignes d'être conduites par lui, c'est qu'il est apaisé par ce crime pieux. Telles sont les délices du Jupiter infernal, tels sont les plaisirs dans lesquels se délasse le doux maître de l'Averne obscur. Le peuple-roi, le peuple qui possède le sceptre et la puissance, n'a-t-il pas honte de croire que ce sont de tels sacrifices qu'il faut offrir pour le salut de la patrie ? [...] On verse le sang humain dans les jeux du Latium, et ces

spectateurs assemblés s'acquittent devant l'autel de leur Pluton de leurs vœux sauvages<sup>202</sup>.

L'auteur répète à plusieurs reprises que le sang versé dans l'arène est directement un sacrifice fait aux divinités infernales. Le gladiateur est bien une *uictima*, une offrande sacrée offerte aux dieux, lors d'un *crimen sacer*, un méfait consacré à Charon. Prudence veut croire, faire croire, que les païens ne sont rien de plus que des criminels qui se drapent du voile de la religion pour assouvir leurs instincts. Quelle est donc la part de réalité dans ce texte polémique, usant de termes forts ? L'offrande de sang humain, d'une manière ou d'une autre, à Jupiter Latiaris est suffisamment attestée pour qu'elle ait pu, sans doute à tort, paraître plausible<sup>203</sup>. En effet, dix auteurs différents, dont un païen, citent cette pratique<sup>204</sup>. Qui plus est, la mention de Porphyre provient non pas de fragments cités par des auteurs chrétiens, mais bien d'un manuscrit, certes corrompu. Ce Jupiter est considéré comme une divinité infernale<sup>205</sup>. Il semble bien qu'il reçoive le sang de condamnés à mort en guise d'offrande ; c'est ce que l'on peut déduire de deux passages, l'un de Minucius Felix, l'autre de Tertullien<sup>206</sup>. L'assimilation, faite dans un second temps, par Tertullien, entre ceux dont on utilise le sang et les bestiaires vient sans doute d'une confusion entre le chasseur de bêtes professionnel et le condamné qui meurt lors d'une chasse<sup>207</sup>. Le sang recueilli lors des jeux est utilisé de diverses façons. De nombreuses pratiques magiques y sont attachées<sup>208</sup>. Peut-être l'empereur lui-même fait-il l'offrande du sang<sup>209</sup>. Ce qui

---

<sup>202</sup> Prudence, *Sym.*, I, 378-398. *Respice terrifici scelerata sacraria Ditis, / Cui cadit infausata fusus gladiator harena, / Heu ! male lustratae Phlegetontia uictima Romae ! / Nam quid uesani sibi uult ars impia ludi ? / Quid mortes iuuenum, quid sanguine pasta uoluptas, / Quid puluis caeae semper funebris, et illa / Amphitheatralis spectacula tristia pompae ? / Nempe Charon iugulis miserorum se duce dignas / Accipit inferias placatus crimine sacro. / Hae sunt deliciae Iouis infernalis, in istis / Arbiter obscuri placidus requiescit Auerni. / Nonne pudet regem populum sceptrisque potentem / Talia pro patriae censere litanda salute. / [...] Funditur humanus Latiari in munere sanguis, / Consessusque ile spectantum soluit ad aram / Plutonis fera uota sui [...]*. Trad. M. Lavarenne.

<sup>203</sup> Ville, 1960, 72., p. 282-287.

<sup>204</sup> Porphyre, *De abstinentia*, II, 56 ; Justin, *Apol.*, 12, 5 ; Tertullien, *Apol.*, 9, 5 ; Minucius Felix, 30, 4 et 23, 6 ; Paulin de Nole, 32, 109 ; Prudence, *Sym.*, I, 396 ; Firmicus Maternus, *De Err. Prof. Rel.*, 26 ; Lactance, *Div. Inst.*, I, 21, 3 ; Tatién, *Contra Fraecos*, 29 et Teophile, *Ad Autolyce.*, 3, 8. Voir aussi Ville, 1981, note 2, p. 282, hypothèses reprises puis nuancées par Gradel, 2002a, p. 235-253, en particulier voir p. 242, qui y voit la trace fortement déformée d'un rite réel dont les modalités précises nous échappent, p. 251-152. Un point historiographique récent sur la thèse de la fiction, en opposition à celle d'une véritable pratique, a été fait par Grandazzi, 2008, p. 653-654.

<sup>205</sup> *Iouis infernalis* chez Prudence, *ibid*, 388.

<sup>206</sup> Minucius Felix, *Octavius*, 30 ; Tertullien, *Apol.*, 9.

<sup>207</sup> Ville, 1981, p. 283.

<sup>208</sup> Le sang peut-être recueilli par un prêtre au moyen d'une patère, Pseudo-Cyprien, *Epistula*, I, ...*sacrificiorum in ludis genera monstruosa describere, inter quae nonnumquam et homo fit hostia latrocinio sacerdotis, dum cruor etiam de jugulo calidus exceptus spumanti patera...* Ou par un bestiaire avec une éponge comme le pense Robert, 1946, p. 151-162.

n'aurait rien d'étonnant vu qu'il préside en général aux jeux de l'amphithéâtre et que le sang versé à Jupiter Latiaris est destiné, si l'on en croit Prudence, au salut de l'Empire. Comme pour Saturne, on profiterait donc des morts de l'arène pour assurer une certaine pérennité à un culte ancien et extrême dont on craindrait de priver le dieu<sup>210</sup>.

*A contrario*, il est aussi possible de voir dans ces sources l'expression, avant tout, d'une dialectique chrétienne utilisant l'argument d'un culte, qui ressemble à un sacrifice humain, pour mettre à mal les païens. Cela leur permet de retourner contre leurs détracteurs le caractère supposé cruel de la religion chrétienne et du rite de l'eucharistie. Deux principaux axes de réflexion permettent d'étayer cette idée. Tout d'abord, les Romains affichent un dégoût des sacrifices humains et de telles pratiques n'existent pas à Rome<sup>211</sup>. Cette répulsion explique clairement les attaques faites contre les chrétiens eux-mêmes. Le discours des apologistes vise donc à montrer, d'une part, que ces accusations sont infondées, d'autre part, que les païens font bien pire. Ensuite, si les auteurs mentionnent la tenue d'un sacrifice humain lors des fêtes en l'honneur de Jupiter Latiaris, ils ne sont pas les témoins de tels actes<sup>212</sup>. En effet, ils se trompent dans leurs affirmations. Au moment de cette fête, la présence de tous les magistrats de Rome était requise aux Monts Albains<sup>213</sup>, alors que Tertullien, peut-être repris par Porphyre, situe ce rite à Rome même. Par ailleurs, Justin le martyr, sans doute suivi par Lactance et Tatien, se trompent, eux, de divinité et attribuent cet acte au culte de Kronos. Ces documents sont, à ce sujet, impossibles à prendre au pied de la lettre et restent très douteux<sup>214</sup>. D'autant plus qu'aucune source plus ancienne ne permet de confirmer ou d'infirmer les détails du rite. Il est en revanche possible de dire, qu'il ne s'agit pas d'un sacrifice humain, car le condamné n'est pas consacré au dieu, seul son sang, après le spectacle, l'est. Pourtant, cette critique signale tout de même qu'il existait aux Monts Albains une pratique extrême de la religion sur laquelle, avec des déformations, les auteurs chrétiens ont tâché d'argumenter contre les païens. Ce rite sanglant ne serait pas une totale invention et un passage de Suétone, où l'auteur signale qu'un Romain aurait salué Caligula du nom de Jupiter Latiaris, pourrait en

---

<sup>209</sup> Justin, *Apologie*, II, 12 qui utilise pour l'officiant deux adjectifs au superlatif relatif. Voir Ville, 1981, note 2 page 284. Sur cette question voir aussi les réflexions de Le Glay, 1990, p. 222-223.

<sup>210</sup> Ville, 1981, p. 284.

<sup>211</sup> Gradel, 2002a, p. 235-236. L'auteur fait un point sur l'enterrement d'un couple de Grecs et d'un de Gaulois sur le Forum Boarium, notamment mentionné par Pline, *H. N.*, XXVIII, 3, 12, qui, tout en ayant la forme et la nature d'un sacrifice, n'en est à proprement parler pas un, car il n'est pas offert à un dieu en particulier.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 238 et 241-244.

<sup>213</sup> Latte, 1960, p. 144-146.

<sup>214</sup> Gradel, 2002a, p. 243.

être un lointain écho<sup>215</sup>. Cette mention pourrait être un trait d'esprit visant à décrédibiliser l'auto-divinisation supposée de Caligula. Le tyran est ainsi assimilé à un dieu sanglant, renforçant le dégoût que l'on avait de ce prince<sup>216</sup>. L'usage polémique du culte particulier de ce dieu serait donc ancien, révélant tout ce que Jupiter Latiaris pouvait avoir d'inquiétant.

Ce dernier a tout à fait pu être adoré par une offrande de sang, mais celle-ci concerne les condamnés, dont seul Tertullien précise que ce sont ceux de l'arène. Le lien avec le spectacle est donc assez distant, présenté dans des sources discutables qui font usage d'images connues des anciens - sacrifices de sang et propriétés du sang de morts de l'arène - pour dénigrer leurs usages. En déduire que les jeux sont entièrement dédiés à Jupiter Latiaris n'a donc aucune pertinence. De plus, le culte de Jupiter Latiaris semble disparaître au tout début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Prudence brode ainsi sur des rites passés à son époque. Les auteurs chrétiens après lui amplifient encore cela pour en faire une légende, en mélangeant allègrement les divinités païennes<sup>217</sup>, et augmentent artificiellement le caractère dramatique de telles pratiques.

Pourtant, il existe un autre cas dans les provinces africaines qui procède de logiques similaires, liées à une divinité locale. La *damnatio ad bestias* aurait permis la perpétuation du sacrifice humain à Saturne<sup>218</sup>. Le dieu a, outre-Méditerranée, une résonance particulière par son assimilation ancienne à Baal Hammon, associé dès la plus haute antiquité à des sacrifices humains, en particulier d'enfants<sup>219</sup>. Ce dernier, à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., est le dieu principal du panthéon africain, assimilé à Jupiter en Numidie<sup>220</sup>. Par ailleurs, il est proche de la figure de Pluton dans ces régions, un dieu qui est aussi incriminé par Tertullien<sup>221</sup>. L'auteur chrétien place le dieu au cœur du spectacle, ainsi que le révèle l'extrait cité plus haut.

Dieu inquiétant assoiffé de sang, il est tout à la fois le Baal Hammon, Kronos ou Saturne, le mangeur d'enfant, et un Jupiter sanglant, déités que d'autres, comme on l'a vu,

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 245-247 et Suétone, *Cal.*, 22, 2-3, repris par Cassius Dion, LIX, 28, 5.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 248-252.

<sup>217</sup> Cyrille d'Alexandrie, *Contra Julianum*, IV. Son analyse est sans doute contaminée par le Consus souterrain du cirque. En effet, il est bien hasardeux d'avancer que la statue de la divinité se place sous terre dans l'amphithéâtre et que le sang coule par sa bouche comme le dit Cyrille. Les données archéologiques disent plutôt le contraire. Il y a des statues, mais aucun culte souterrain identifiable.

<sup>218</sup> Picard, 1948, LXVI, p. 117-123.

<sup>219</sup> Sophocle, *Andromède*, fr. 126 ; Pseudo-Platon, *Minos*, 315e ; voir Le Glay, 1966, p. 62-67 et Cadotte, 2007, p. 25-29.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 58-62.

<sup>221</sup> Pluton Africain, hypostase de Baal Hammon, a des attributions très proches de Saturne qui le supplantent presque partout en Afrique, voir Cadotte, 2007, p. 341.

vont confondre. Tertullien le place dans le *munus* afin de souligner le caractère intolérable du culte de ces dieux, qui s'accommodent de spectacles si malsains, et de l'arène elle-même, siège d'une violence moralement condamnable et de croyances astrales périmées<sup>222</sup>. Il n'est pas exclu que le sentiment religieux de tel ou tel individu ait été ponctuellement satisfait par les jeux de l'amphithéâtre, qu'il y ait trouvé un substitut raisonnable à des rites interdits. Pourtant, aucune source ne le confirme et aucune des nombreuses inscriptions mentionnant le culte de Saturne dans les provinces africaines, ou ailleurs, ne lie ce dieu à des jeux d'amphithéâtre<sup>223</sup>.

Dans sa construction littéraire, Tertullien parle d'un Saturne armé d'un marteau, inconnu des figures canoniques de celui-ci. Cette description, incompatible avec les images du grand dieu du panthéon africain, correspond en revanche à un démon funéraire étrusque, interprétation locale du passeur des morts Charon, parfois doté des attributs de Mercure, et de clefs de très grande taille, tous attributs de gardiens des portes, ici de l'enfer<sup>224</sup>. D'autant plus que la scène est censée, aux dires de l'auteur, provoquer le rire, or ce démon passeur, complexe et protéiforme, est parfois représenté hideux et hirsute. Tertullien compose donc une fiction avec des éléments hétérogènes, tout en se fondant sur des réalités connues pour renforcer la crédibilité de ses arguments. La présence de Charon est affirmée par Prudence<sup>225</sup>. Peut-être de telles interventions de démons passeurs, accompagnés de Mercure existaient-elles dans l'arène, afin que les Mânes des condamnés ne hantent pas le lieu de spectacle et, à la fois, pour rendre plus spectaculaires les intermèdes de midi. Ces descriptions ne semblent toutefois correspondre que de très loin aux attributions connues des deux divinités dans le contexte africain. L'auteur mêle des références de périodes et de cultures différentes pour produire son discours. Il est de ce fait impossible de se fonder sur ses écrits pour juger de l'importance du rôle de certains dieux dans l'arène.

Dans un cas comme dans l'autre, ce ne sont pas à proprement parler des actes de culte destinés à adorer une divinité. Pourtant, si les questeurs donnent les jeux à Rome au mois des saturnales, ce pourrait être alors une attestation du lien de certains *munera* avec le culte de Saturne. Aucune source du Haut-Empire n'établit indiscutablement ce lien. Ausone l'affirme pourtant, écrivant que « vers la fin décembre, [les gladiateurs] apaisent

---

<sup>222</sup> Si Tertullien fait jouer un rôle à Saturne dans l'arène, c'est sans doute pour pouvoir critiquer une pseudo-symbolique astrale qui existe au cirque et que l'auteur critique dans cet autre cadre. Sur la symbolique astrale de Saturne : Le Glay, 1966, p. 166-186 et Cadotte, 2007, p. 40-42.

<sup>223</sup> On trouvera une utile recension des inscriptions africaines dans Cadotte, 2007, p. 30-37.

<sup>224</sup> Jannot, 1991, II, p. 444-448 et 454-460.

<sup>225</sup> Prudence, *Sym.*, 385-387.

avec leur sang le dieu fils du ciel qui porte la faucille<sup>226</sup>. » Cela se trouve également chez Julien<sup>227</sup>. Ces textes s'inspirent certainement des auteurs chrétiens plus anciens déjà cités plus que d'une réalité tangible. Par ailleurs, les compagnons de martyr de Perpétue sont vêtus de déguisements de prêtre de Saturne<sup>228</sup>. Là aussi, la mention n'apporte aucune certitude, pour les mêmes raisons que précédemment. Le postulat d'André Piganiol de l'existence d'une relation forte entre ce culte et les jeux se fonde donc sur un faisceau d'indices d'un certain intérêt, mais qui ne se vérifie que pour les derniers siècles de l'Empire<sup>229</sup>.

L'implication des divinités infernales dans l'amphithéâtre, adorées par des rites sanglants proches de sacrifices humains, n'est donc absolument pas avérée. Il est possible de supposer quelques réminiscences ponctuelles de tels cultes, sans pour autant affirmer que la mort et la violence primeraient dans ces spectacles, au point d'en faire systématiquement et nécessairement une partie des honneurs rendus aux dieux infernaux.

## **2. Hermès-Mercure, un dieu qui relie les espaces**

Outre le dieu des morts, un texte de Tertullien<sup>230</sup> fait état de la présence du dieu messager lors des *munera* dans des conditions bien particulières :

Vous êtes plus religieux, sans doute, dans l'amphithéâtre, où l'on voit également vos dieux danser sur du sang humain, sur les restes souillés des suppliciés, car ils fournissent aux criminels des thèmes et des légendes à moins que les criminels n'y jouent même au naturel le personnage de vos dieux. Nous avons vu naguère sur la scène Attis mutilé, votre fameux dieu du Pessinonte, et un autre, brûlé vif, qui avait pris la figure d'Hercule. Nous avons ri aussi, dans les intermèdes de midi, de Mercure qui éprouvait les morts au fer rouge ; nous avons vu encore le frère de Jupiter, armé d'un marteau, emmener les cadavres des gladiateurs.

---

<sup>226</sup> Ausone, *De feriis romanis*, 33-37 : *et gladiatores funebria proelia notum decertasse foro : nunc sibi harena suos vindicat extremo qui iam sub fine Decembris falcigerum placant sanguine caeligenum*. Trad. B. Combeaud.

<sup>227</sup> Julien, *Oratio*, IV, 156.

<sup>228</sup> Ville, 1981, p. 276-281.

<sup>229</sup> Piganiol, 1923, chapitre V partie II.

<sup>230</sup> Tertullien, *Apol.*, XV, 4-5 : *Plane religiosiores estis in cavea, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde saltant dei vestri, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos vestros saepe noxii induunt. Vidimus aliquando castratum Attin, illum deum vestrum es Pessinunte, et qui vivus ardebat, Herculem induerat. Risimus et inter ludicreas meridianorum crudelitates Mercurium mortuos cauterio examinantem ; vidimus et Iovis fratrem gladiatorum cadavera cum malleo deducentem*. Trad. J.-P. Waltzing.

Il apparaît donc que les employés de l'arène chargés de ramasser les cadavres, peut-être des *libitinarii*, portent des déguisements évoquant Mercure et Pluton, mais il s'agit avant tout de ce qui se passe lors des jeux de midi. On ne peut rejeter la nature psychopompe que peut revêtir Mercure<sup>231</sup>. Néanmoins, cette unique mention, faite par un polémiste chrétien<sup>232</sup>, n'est pas tout à fait satisfaisante. D'autant que le contexte africain du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. dans lequel écrit Tertulien se prête mal à cette interprétation de Mercure. Le dieu, dont le culte recouvre le punique Baal Addir, est avant tout une divinité agraire, qui a un côté chtonien, mais pas un rôle de passeur comme dans le texte<sup>233</sup>. Dans tous les cas, il s'agit ici d'un spectacle en particulier. La présence du couple Mercure et Pluton ne peut pas être généralisée, l'un conduisant les morts, l'autre ouvrant la « porte des enfers » lors de jeux d'amphithéâtre. Ce sont deux divinités, surtout la seconde, populaires dans les provinces africaines. C'est donc une représentation proprement locale, dans l'état actuel de notre documentation. Par ailleurs, on se situe dans les intermèdes de midi. Cela circonscrit donc encore un peu plus la présence des deux divinités. Ces spectacles sont, en règle générale, des exécutions de condamnés, présentées sous diverses formes. Le but est d'humilier les *damnati* qui ont fauté contre la cité. On met alors en scène ce que l'on pourrait appeler un drame sacré<sup>234</sup>. Un exemple de ce type de mises en scène est le martyr de Perpétue. La chrétienne et ses compagnons sont déguisés en prêtres de Cérès et de Saturne lors de leur martyr, puis sont mis à mort par des gladiateurs novices, et non des bestiaires<sup>235</sup>.

Un autre témoignage aurait pu authentifier le rôle de Mercure dans l'amphithéâtre de Carthage. Il s'agit de *tabellae defixionis*. Dans un cas fragmentaire, le dieu est cité et représenté sur la tablette de plomb<sup>236</sup>. Un deuxième voit la malédiction de chasseurs mise entre les mains d'un Mercure Infernal<sup>237</sup>. Enfin, lorsqu'il faut préciser le lieu et le temps où doit se dérouler la malédiction, un autre texte la situe dans l'amphithéâtre de Carthage, le

---

<sup>231</sup> Voir Khanoussi, 1990, p. 647-649 et Peyras 1996. Sur le caractère psychopompe de Mercure un certain nombre de sources sont recensées par M. Khanoussi : voir *CIL*, VIII 23891 qui le qualifie de *Fatalis Augustus* (interprété comme un caractère psychopompe par Toutain, 1907, p. 305) ; une épitaphe de Milet analysée par Haussoulier, 1909, p. 6 et 7 ; un relief de Haïdra, dans Besnier et Blanchet, 1900, p. 60, n°7, pl. 5 ; un fragment de vase de Sousse dans Goetschy, 1903, p. 164 ; un fronton de El Ayaïda dans *Atlas archéologique de la Tunisie*, 1/50000<sup>e</sup>, feuille Zaouiet medien, n°121. Et en parallèle, à Rome : voir les deux sarcophages relevés par Cumont, 1942, p. 336-337, pl. XXXVII, 1 et 2.

<sup>232</sup> Tertulien utilise cet exemple pour désavouer les coutumes de païens dans son optique de démonstration de l'idolâtrie.

<sup>233</sup> Cadotte, 2007, p. 116 : le dieux venge les morts bafoués. Par ailleurs, le dieu messager est aussi assimilé à Silvanus, p. 123-129.

<sup>234</sup> Levin-Duploux 1954, p. 34, XXI.

<sup>235</sup> Martial, *Ep.*, V, VI, VII, VIII, XVI et XXI.

<sup>236</sup> Corpus n° 295.

<sup>237</sup> Corpus n° 300.

jour de Mercure<sup>238</sup>. La journée des jeux est alors, du point de vue de la magie du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. en Afrique, considérée comme la possession de ce dieu qui n'est plus le messager de l'Olympe, mais le passeur des âmes, le maître des démons. Le cas des formules d'imprécation fait de l'amphithéâtre un lieu d'expression par excellence des pouvoirs d'Hermès-Mercure. Malgré cela, outre les piliers hermaïques et quelques éléments de décor, seuls le texte polémique de Tertullien et une représentation de Mercure sur un casque Pompéien montrent la présence de ce dieu dans l'amphithéâtre. Le rôle psychopompe du dieu est par ailleurs bien attesté, mais la documentation est trop faible pour assurer qu'on lui accordait régulièrement ce rôle dans l'amphithéâtre, notamment en dehors des provinces africaines.

En ce qui concerne les combats de gladiateurs, une source pourrait apporter un complément d'informations<sup>239</sup>. Sur la mosaïque de Vérone, un arbitre désigne le vainqueur de sa main droite levée et touche le vaincu avec sa *ruda*. Peut-être est-ce la façon de vérifier qu'il est bien mort, ou du moins dans l'incapacité de continuer le combat. Le spectacle que décrit Tertullien pourrait alors être une mise en scène mythologique d'un fait existant d'une autre façon dans l'amphithéâtre où l'arbitre « teste » les morts.

---

<sup>238</sup> Corpus n° 302.

<sup>239</sup> La Regina 2001, p. 37, mosaïque de Vérone.

### C. Dieux et définitions des identités

Un dieu est particulièrement présent dans le décor des amphithéâtres : le dieu messager<sup>240</sup>. Il joue un rôle dans la définition des espaces des jeux, à travers les piliers hermaïques, et est présent sur les armes de gladiateurs<sup>241</sup>. Le dieu est aussi remercié pour le bon déroulement de combats de gladiateurs par un personnage, peut-être un évergète, à Aquae Flaviae, dans le courant du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>242</sup>. Cette fois pourtant, l'adresse est faite à Hermès-Mercure sous la forme suivante : *Ermaeei Deuorix* ou *Ermae Eideuori*. Cette épithète de forme celtique pourrait signifier la place prépondérante du dieu dans le panthéon local. Il serait alors le *Diuorum Rex*, le « roi des dieux<sup>243</sup>. » Ce ne serait donc pas parce que les jeux sont généralement dédiés à ce dieu, ni parce que la puissance de ce dernier se manifeste de façon éclatante dans l'amphithéâtre, mais bien en tant que tête du panthéon local qu'il serait ici remercié. Ce document est par ailleurs la seule inscription votive liée au monde de l'arène nommant Hermès-Mercure. La divinité reste par ailleurs inconnue dans un *sacellum*.

Une chasse est également offerte à la déesse Péline en Ombrie, en 271 ap. J.-C.<sup>244</sup>. Une déesse inconnue par ailleurs, mais qui est sans doute locale, liée aux ethniques Paeligna/us<sup>245</sup>. À Vesontio, c'est sous le patronage d'une Tutela locale qu'est édifié l'amphithéâtre<sup>246</sup>. Enfin, un autre dieu est évoqué, cette fois à Nemausus, dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> ou au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., sur un autel découvert dans l'amphithéâtre. Il s'agit de Ialonus ou Ialonos, un dieu local du Gard, repris en Bretagne, dans le Lancashire, associé à Contrebis<sup>247</sup>, afin de nommer un cours d'eau. La terminaison latine est absente, mais une version au féminin pourrait s'expliquer par le caractère toponymique local de la divinité. La déité est ici associée à Fortune. Par ces dédicaces, les Romains manifestent leur attachement au panthéon local et donc signent l'identité de leur petite patrie. Il n'est pas étonnant de retrouver ces pratiques dans un édifice qui symbolise aussi bien la structure et la culture de la communauté. Hermès-Mercure, Péline, Ialonus/a ou d'autres jouent ainsi,

---

<sup>240</sup> À Rome, Corpus n° 6, n° 14, n° 17, n° 18, à Capoue, Corpus n° 27.

<sup>241</sup> Corpus n° 98, n° 104, n° 120.

<sup>242</sup> Actuelle Chaves, corpus n° 288.

<sup>243</sup> José Peña, 2005, p. 210-211.

<sup>244</sup> Corpus n° 162.

<sup>245</sup> *EAOR*, III, 62. Buonocore, 1985, p. 91-104 lie les manifestations du culte de Péline dans les amphithéâtres à une résistance païenne à l'infiltration du christianisme.

<sup>246</sup> Actuelle Périgueux, Corpus n° 224.

<sup>247</sup> *RIB* 600.

tout à la fois, un rôle de marqueur d'espace et d'affirmation identitaire des dédicants. En d'autres termes, manifester en public sa *fides* pour une divinité, c'est se singulariser par rapport à l'autre - les visiteurs présents dans les gradins - et réaffirmer - pour soi et pour le groupe - la propre construction de la structure sociale, ainsi que de la place de chaque individu en son sein. La communauté se définit avant tout dans la petite patrie, avant que de mettre en avant la place de celle-ci dans l'Empire.

D'autres signes d'appartenance à une communauté, à un groupe, peuvent être affirmés lors d'un don à un dieu dans l'amphithéâtre. Un auxiliaire, cavalier dans l'aile I de Thrace, offre un autel aux *Campestres* dans le *sacellum* de l'amphithéâtre de Virunum, entre le milieu du II<sup>e</sup> et le courant du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>248</sup>. Cette entité renverrait à une dévotion globale à tous les dieux d'un camp militaire romain, fréquente dans les provinces africaines à cette période<sup>249</sup>. Cette dénomination est, semble-t-il, surtout utilisée par les cavaliers, et le seul sanctuaire connu a été identifié à *Gemellae*<sup>250</sup>. Ce document révèle plusieurs choses. D'abord, il n'est pas possible de restreindre les lieux de culte à la seule expression d'un culte à Némésis. Plusieurs dieux pouvaient y être vénérés. Ensuite, ce cavalier met en avant, non plus une identité locale, mais une identité de corps. Il est peu probable que ce soit une référence à son origine géographique, l'aile I des Thraces n'ayant été cantonnée qu'en Bretagne<sup>251</sup> et en Germanie, jamais en Afrique ; par ailleurs, le nom du soldat, *Verecundus*, est répandu dans l'aire celte, donnée qui fait songer à un recrutement local<sup>252</sup>.

La supposée relation consubstantielle des combats sanglants de l'arène avec les divinités infernales n'est pas clairement établie par les sources. Seuls quelques documents peu sûrs en fournissent l'image déformée par les usages polémiques ou par la faiblesse des données et leur interprétation forcée. De nombreux autres dieux sont appelés à intervenir, certains n'ayant aucun lien connu avec quelque activité guerrière, et pouvant renvoyer à des identités locales ou personnelles. Ce qui est plus clair, après avoir analysé l'ensemble de la documentation, c'est que les figures divines dans l'arène jouent deux rôles majeurs. Elles séparent les espaces, définissant et sacralisant chaque partie de l'amphithéâtre et

---

<sup>248</sup> Corpus n° 196.

<sup>249</sup> Le Glay, 1975, p. 149 ; contre l'idée, datée, émise dans le *DAGR*, III-2, p. 1635, qui les assimile au culte des *Matres*.

<sup>250</sup> Speidel, 1992, p. 290-297.

<sup>251</sup> *RIB* 201. L'aile est sans doute créée au début de notre ère, envoyée en Germanie, puis en Bretagne lors de la campagne d'Aulus Plautius en 43 ap. J.-C., puis renvoyée en Germanie au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

<sup>252</sup> Ce nom d'origine latine est doté d'une consonance celtique, ce qui a dû faire son succès dans les Gaules et les Germanies, Raepsaet-Charlier, 1995, 6, p. 220 et surtout Lefebvre, 2001, p. 597-647.

chaque moment du spectacle, et assurent une communication entre eux. Si les divinités infernales ont pu jouer un rôle durant les *munera*, c'est bien pour assurer une communication entre monde des vivants et monde des morts, à la fin du spectacle. Ce n'est qu'un aspect marginal de la présence des dieux dans l'arène, l'objectif demeurant plutôt l'exaltation du triomphe du monde romain.

### **III. Dieux de la mystique impériale**

Les dieux assistent les hommes dans leurs entreprises, influencent leurs destinées, assurent la cohérence du *cosmos* et la communication entre le monde terrestre et les mondes céleste et infernal, ou encore leur permettent de se forger des identités. Une autre raison, qui découle des précédentes, préside à leur présence dans l'amphithéâtre. Les jeux de l'arène ont pu accompagner les célébrations du culte impérial<sup>253</sup>. Plus généralement, certaines divinités peuvent être amenées à intervenir lors des *munera* pour leur relation particulière avec la mystique des princes. Qui sont-elles ? L'amphithéâtre est-il un lieu d'expression privilégié de la religion des princes ? Quelle est la part entre croyance et démonstration de loyalisme politique dans l'implication, par les hommes, de ces personnalités divines dans l'arène ? Trois questions qui méritent une attention particulière.

#### **A. Dieux du prince**

Un autre dieu est invoqué en connexion directe avec les jeux. À Pompéi, les spectacles se donnent au moment de l'élection, lors des jeux d'Apollon<sup>254</sup>. C'est ce qui ressort de la lecture de l'inscription d'Aulus Clodius Flaccus. Ce citoyen est connu dans les inscriptions : *duumvir* autour de 20 av. J.-C. avec N(unmerius ?) Arceus Arellianus Caledus, quinquennal lors de son deuxième mandat, *duumvir* pour la troisième fois en 3-2 av. J.-C. avec Marcus Olconius Rufus, il est issu d'une riche famille du commerce du vin<sup>255</sup>. Il donne, pour ses divers mandats, la panoplie complète des jeux pompéiens, avec des pontistes, gladiateurs qui combattent sur une passerelle, un grand acteur (Pylade) et toutes sortes de jeux, lors des fêtes d'Apollon. Le lien avec le culte du dieu est intéressant

---

<sup>253</sup> Voir *supra*, p. 349 et suiv., au sujet de la place des amphithéâtres dans les sanctuaires du culte impérial et p. 352 et suiv., sur l'implication des prêtres du culte impérial dans l'économie des spectacles.

<sup>254</sup> Corpus n° 84.

<sup>255</sup> *CIL*, X 793 ; 890 ; 936 ; 960.

ici. Le choix de cette période correspond sans doute à une marque de fidélité au nouveau régime de la part des élites pompéiennes, qui existe peut-être depuis la période augustéenne. Le dieu est en effet mis au cœur de la restauration religieuse du prince<sup>256</sup>. C'est en particulier vrai par l'implication qu'a eue l'Apollon Vindex dans la bataille d'Actium, qui en fait le dieu qui a apporté la paix<sup>257</sup>. Ce n'est en tout cas pas une coïncidence. Il n'y a peut-être pas de lien direct entre les spectacles de type gladiatorien et ces fêtes religieuses. En effet, les manifestations ludiques présentées lors des trois magistratures revêtues changent : la première fois ce sont des pontistes et des pantomimes, la deuxième fois, des pugilistes, puis lors d'une seconde journée sortant des obligations de la charge puisque donnés *solus*, seul, sans son collègue, des *munera*, et, la troisième fois, des jeux scéniques. Des jeux accompagnent donc systématiquement les fêtes du dieu, qui semblent correspondre à l'entrée en charge des principaux magistrats de la cité, mais ce serait largement sur-interpréter la portée de cette inscription que de faire, *ex abrupto*, d'Apollon le patron local des arènes<sup>258</sup>.

Les manifestations ludiques semblent être un passage obligé, soit par tradition, soit par la loi, lors de l'entrée en charge des magistrats. Toutefois, le contenu du spectacle est laissé libre. Cela indique qu'il ne devait pas y avoir un sens religieux particulier, sans quoi l'évergète aurait été astreint à une stricte observance de l'ordre et de la nature des différents moments du rite. En revanche, les *munera* sont considérés comme une composante possible de ces célébrations religieuses. La *pompa* doit être rattachée aux cérémonies du dieu, de même que les premiers taureaux mentionnés dans le document font vraisemblablement partie d'un sacrifice et non d'une chasse. En effet, le terme *venatio* n'est pas évoqué, alors qu'il l'est dans la deuxième série de jeux offerts, eux, dans l'amphithéâtre. De plus, le forum de Pompéi ne semble pas avoir reçu de dispositif équivalent à celui de Rome, visant à rendre possible et à sécuriser ce genre de manifestations sur la place publique. Des taureaux lâchés en pleine ville auraient pu faire de considérables ravages. Pourtant le vocabulaire utilisé reste le même, l'évergète offre des taureaux et des chasseurs, ou dresseurs, de taureaux : *tauros*, *taurocentas*. Le doute reste donc de mise. Enfin cette procession n'a lieu que lors des jeux tenus sur le forum, sur lequel s'ouvre le *temenos* du temple d'Apollon.

---

<sup>256</sup> Gagé, 1981, p. 566-581.

<sup>257</sup> Fishwick, 1987, I-1, p. 81-82.

<sup>258</sup> *Glad. Par.*, p. 21-22.

La place privilégiée d'Apollon dans le déroulement des jeux de l'arène paraît ainsi discutable et, en tout cas, limitée à une région et une période données. Néanmoins, le dieu est présent sur la décoration de plusieurs édifices<sup>259</sup> et sur les casques de gladiateurs<sup>260</sup>. De plus, sa présence est suggérée sur les sigillées de l'atelier de Martres-de-Veyre par la figure de trépieds delphiques<sup>261</sup>. C'est d'ailleurs cette divinité qui observe vraisemblablement un combattant avec Hercule et Diane sur certains tableaux de ces mêmes coupes<sup>262</sup>. Les habitants des provinces gauloises considéraient peut-être, à la fin du I<sup>er</sup> s. et au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., cette triade comme les véritables ordonnateurs des jeux de l'arène. Ce ne sont bien sûr que des hypothèses, mais l'exemple de Pompéi est bien une démonstration publique de loyalisme politique, renforcée par la tenue de jeux, offerts à une des divinités tutélaires des princes, garante de la refondation de Rome par son soutien lors de la bataille d'Actium<sup>263</sup>. Un lien particulier qui s'affiche avec éclat dans la construction du temple d'Apollon dans la maison d'Auguste elle-même sur le Palatin<sup>264</sup>. Ovide décrit alors, poétiquement, un état protégé par Auguste, Apollon et Vesta depuis le Palatin, dans une habile confusion entre le caractère public du temple et celui, privé, de la maison impériale<sup>265</sup>. Une relation privilégiée déjà ancienne, qui se manifeste par la tenue des jeux Apollinaires, accompagnés de *venationes*, offerts par Agrippa en 41 ou 40 av. J.-C.<sup>266</sup>, et qui est sanctionnée par les prières, sacrifices et chants offerts à Apollon et Diane sur le Palatin lors des jeux séculaires de 17 av. J.-C.<sup>267</sup>. Il semblerait bien que les pratiques pompéiennes soient les héritières de ces cultes officiels. Cette adaptation locale n'est en revanche pas connue pour les autres cités occidentales.

Ces manifestations de soumission, de loyalisme et d'attachement à la figure du prince trouvent un espace privilégié d'expression dans l'amphithéâtre. Les jeux sont ainsi inclus dans les grandes célébrations du culte de ces dieux tutélaires, afin de donner le maximum d'éclat aux honneurs rendus à des dieux qui garantissent la stabilité du régime<sup>268</sup>. Les grandes fêtes consécutives à l'inauguration du temple de Mars Ultor en 2

---

<sup>259</sup> À Rome, Corpus n° 7, à Capoue, Corpus n° 32, n° 44 et n° 70, à Lecce, Corpus n° 153, à El Djem, Corpus n° 308, ou encore sur le relief de la tombe des Haterii, Corpus n° 2.

<sup>260</sup> Corpus n° 99.

<sup>261</sup> Corpus n° 213, n° 215, n° 216, n° 217, n° 218, n° 223.

<sup>262</sup> Corpus n° 219.

<sup>263</sup> Zanker, 1987, p. 49-53.

<sup>264</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 196.

<sup>265</sup> Ovide, *Fastes*, IV, 949-951, commenté par Gradel, 2002, p. 115-116.

<sup>266</sup> Cassius Dion, XLVIII, 20, 2.

<sup>267</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 198-199. Et Pighi, 1965, pour l'édition des textes.

<sup>268</sup> Mouritsen et Gradel, 1991, p. 154-155 développe une idée similaire. Sur la relation intime entre politique et culte d'état voir Gradel, 2002, p. 3-6.

av. J.-C. participent de la même logique. *Circenses*, *Troia*, *venationes*, naumachie, *munus*, l'ensemble des grands jeux romains est offert par le prince, et sans doute au nom de Caius et Lucius César<sup>269</sup>.

Apollon et Mars ne sont pas les seuls à être mis en scène dans ces grandes célébrations. César lui-même avait donné le ton quand, sous le prétexte de la promesse, faite en 52 av. J.-C.<sup>270</sup>, de la tenue d'un *munus* et d'un *epulum* pour la mort de Julie, décédée en 54 av. J.-C., il offre ces deux manifestations lors de ses quatre triomphes en 46 av. J.-C.<sup>271</sup>. Le combat de gladiateurs, comme le banquet, sont donc censés être un appendice des triomphes, hommage rendu à Julie. Les Romains ne semblent pas être dupes des vraies raisons, politiques et religieuses, qui président à ces jeux. Suétone occulte totalement le caractère funéraire de ces deux éléments<sup>272</sup>. D'ailleurs, à l'occasion des quatre triomphes et des honneurs funèbres rendus à Julie, César, dans sa volonté d'ajouter à l'éclat de ces fêtes, ajoute l'inauguration du temple de Vénus. C'est en tout cas l'ordre de priorité que révèlent les sources littéraires précédemment citées<sup>273</sup>. Or, dans les Fastes d'Ostie, le texte lacunaire mentionne la tenue d'un banquet et d'une naumachie - et on peut supposer que la lacune concernait la suite des *spectacula* : *venationes*, *circenses*, *athletae*, *munera* et autres *ludi* - non pas lors des triomphes, ni lors de jeux funèbres, mais bien lors de l'inauguration du temple de Vénus Génitrix<sup>274</sup>. Les Romains transforment le sens de cet événement. Ils ne gardent en mémoire que l'acte religieux devenu central à leurs yeux. Ce qui devait être un simple appendice des célébrations en devient le cœur. Les jeux n'ont pas eu lieu sous le vague prétexte de funérailles depuis longtemps passées, mais bien pour l'évocation de la déesse à l'origine de la fondation de Rome et surtout à l'origine de la famille des Iulii. Les *Ostienses* montrent ainsi leur attachement à ce qui va devenir la famille impériale, et ils le font en rappelant les actes religieux, préludes aux largesses envers l'ensemble du peuple romain, réalisés par les pieux membres de cette *gens*.

Cette pratique perdure puisque Hadrien produit un *munus Veneri*<sup>275</sup>. Les Fastes d'Ostie en ont gardé la trace. Le 26 mai de l'année 120 ou 125 ap. J.-C., plusieurs jours de

---

<sup>269</sup> Cassius Dion, LV, 10, 6-8 et Velleius Paterculus, II, 100, 2. Voir Ville, 1981, p. 104.

<sup>270</sup> Suétone, *Caes.*, XXVI, 3.

<sup>271</sup> Cassius Dion, XLIII, 22, 3 et 23, 3.

<sup>272</sup> Suétone, *Caes.*, XXXVIII et XXXIX. Voir Ville, 1981, p. 69. L'omission existe aussi, pour le *munus*, chez Velleius Paterculus, II, 56 ; Pline, *H. N.*, XIX, 6, 23 ; Appien, *B. C.*, II, 102 alors que Cassius Dion, XLIII, 22, 3 et Plutarque, *Caes.*, LV, 3 y font allusion. Aucun auteur ne relève le caractère funéraire de l'*epulum*.

<sup>273</sup> Ville, 1981, p. 70.

<sup>274</sup> Corpus n° 80.

<sup>275</sup> Corpus n° 81.

spectacle sont donnés. La datation n'est pas assurée, l'inscription étant fragmentaire. Toutefois, il est permis de poser l'hypothèse signalée pour plusieurs raisons. D'une part, chaque table des Fastes correspond à environ cinq années et à chacune d'elle est assignée une lettre qui permet de la replacer dans l'ordre alphabétique, la table dont il est question ici porte la lettre *G*. Elle parle donc probablement des événements de la troisième décennie du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>276</sup>. En outre, Hadrien entreprend un voyage entre la fin de l'année 120 ap. J.-C. et la fin de l'année 125 ap. J.-C. Le *munus* de Vénus est donc donné soit avant, soit après. La question de la date est d'importance, car on sait par ailleurs que le temple de Vénus et de Rome est inauguré le 21 avril 121 ap. J.-C.<sup>277</sup>. L'inscription d'Ostie peut-elle avoir un rapport avec cet événement ? Il faudrait alors penser que le *munus* est donné en 125 ap. J.-C., car Hadrien n'est pas présent à Rome lors de l'inauguration de l'édifice, il ne peut donc donner un spectacle en son nom propre. *A contrario*, il peut paraître étrange qu'il fasse de grandes célébrations à la déesse alors que le temple est en cours de construction. Pourtant, l'inscription d'Ostie mentionne d'autres jeux offerts par le prince, dès le 18 avril. Or, à ce moment là de l'année 125 ap. J.-C., il est peu probable qu'Hadrien soit déjà rentré à Rome<sup>278</sup>. Ses combats de gladiateurs de Vénus se passent donc avant son départ, sans doute en 120 ap. J.-C., pour célébrer la déesse et le début ou l'avancement des travaux du temple avant le départ du prince.

Les dévotions à Vénus dans le contexte de l'amphithéâtre ne semblent pas exceptionnelles. Le chapitre LXXI de la loi d'Urso stipule que les édiles doivent offrir des *munera* ou des jeux scéniques à la triade capitoline pendant trois jours, puis à Vénus pendant le quatrième<sup>279</sup>. Cette loi met en évidence la nécessité qui commence à apparaître d'adorer, non seulement les dieux à la tête du panthéon, mais aussi les dieux protecteurs personnels des dirigeants de Rome, garants de sa stabilité. La déesse est aussi présente dans le décor de l'amphithéâtre de Capua<sup>280</sup>, sur la céramique où elle évoque certainement une forme de tension sexuelle<sup>281</sup>, sur des armes de gladiateurs, où elle symbolise tour à tour la fondatrice de Rome aux côtés de Mars<sup>282</sup> et différentes formes de victoire<sup>283</sup>, ou encore, plus tardivement, sur la mosaïque de Thuburbo Maius où elle semble être la

---

<sup>276</sup> *EAOR*, IV, p. 43.

<sup>277</sup> Richardson, 1992, p. 409-411 avec bibliographie antérieure, Ridley, 1989, p. 557-559 et *EAOR*, IV, p. 43.

<sup>278</sup> Halfmann, 1986, p. 192 et 202-203.

<sup>279</sup> Corpus n° 283.

<sup>280</sup> Corpus n° 66, n° 68, n° 72.

<sup>281</sup> Corpus n° 213, n° 215, n° 216, n° 217, n° 218, n° 219, n° 220, n° 227, n° 238, n° 239, n° 244.

<sup>282</sup> Corpus n° 101.

<sup>283</sup> Corpus n° 106 et n° 107.

patronne du *munus*<sup>284</sup>. Vénus et les *munera* font l'objet d'une attention particulière à Pompéi. Un gladiateur offre ces armes à la déesse<sup>285</sup>. Dans la cité campanienne, la déesse peut menacer de son courroux les ennemis de ses dévots. Un exemple est donné par une fresque, représentant un combat de gladiateur sur le mur d'une *taberna* proche du forum, sous laquelle sont situées deux inscriptions<sup>286</sup>. La première cite les noms des gladiateurs, Tetrates et Prudes<sup>287</sup>, et place la peinture sous la protection de la déesse<sup>288</sup>.

Associer les combats à la déesse, voire les lui offrir dans les cas des inaugurations de temples, est donc non seulement considéré comme une pratique qui convient au culte de la déesse, mais aussi comme une forme de dévotion à la famille impériale. Ceci est particulièrement clair quand elle est présente en tant que divinité fondatrice, tout comme Mars. Les actes des princes ne sont pas anodins, et quand ils donnent des jeux lors des cultes de ces dieux fondateurs, c'est bien pour refonder la communauté, la réunir autour des dieux qui ont fait Rome et qui ont mis à sa tête la famille impériale.

---

<sup>284</sup> Corpus n° 325-2.

<sup>285</sup> Corpus n° 93.

<sup>286</sup> Entre la maison VII, 5, 14 et VII, 5, 15, la fresque est aujourd'hui détruite. Les inscriptions en peinture rouge sont répertoriées : *CIL*, IV 538 (*CLE* 233 ; *ILS* 5138 ; *AE*, 1992, 269) et IV 539.

<sup>287</sup> Les mêmes sans doute que Pétrone, *Satiricon*, LII, 3 et LXXI, 6.

<sup>288</sup> *CIL*, IV 538 : *abiāt Venere <P=B>ompei{i}ana(!) iratum qui hoc laesaerit*. La deuxième inscription est une affiche électorale pour M. Casellius Marcellus, connu par ailleurs comme *munerarius magnus* (*CIL*, IV 4999). Ces soutiens affirment ainsi son rapport privilégié avec les jeux, voter pour lui signifie espérer le don de beaux combats dans la cité, sous la protection de Vénus.

## B. Des dieux pour le prince

### 1. Des dieux qui protègent les princes

Ces dieux essentiels au discours religieux de l'empire ne sont pas les seuls à être liés à la mystique impériale dans les sources amphithéâtrales. Nous ne nous attacherons pas ici à énumérer tous les cas où une divinité porte l'épithète « Auguste », pratique extrêmement répandue, mais pas systématique, qui ancre le culte des princes dans la réalité culturelle quotidienne des Anciens, mais seulement les dieux qui, par le discours officiel des dirigeants de l'empire, sont investis du rôle de protecteur et d'adjuvant des princes<sup>289</sup>.

Némésis, déesse la plus représentée dans les dévotions de l'amphithéâtre, est intégrée à la propagande impériale. Elle se retrouve en effet sur des deniers et *aurei*, en particulier dans les monnayages de Claude<sup>290</sup>, Vespasien<sup>291</sup>, Titus<sup>292</sup>, Domitien<sup>293</sup>, Trajan<sup>294</sup>, Hadrien et Lucius Vérus<sup>295</sup> et plus tard Émilien<sup>296</sup>. L'origine du culte officiel à Rome est ancienne puisqu'une statue de la déesse est présente dans un *nemesion* césarien à Rome<sup>297</sup>. En 42 av. J.-C., lors de la déification de César, Vibius Varus produit un *aureus* avec une tête casquée de Rome tenant un bouclier au droit et un type de Némésis, ailée, debout, vêtue d'un chiton, au revers, symbole de la juste vengeance et de la victoire à venir des *triumviri*<sup>298</sup>. César lui-même avait fait enterrer la tête de Pompée dans le *temenos* du temple de Némésis<sup>299</sup>. Comme nous avons pu le voir plus haut, le culte de Némésis subit ensuite une évolution, dès le principat de Claude, la déesse, toujours représentée de la même manière, se voit doter d'un caducée et est associée dans la légende à Pax. Désormais, la déesse protège l'État, le prince et l'armée, supports de la puissance romaine<sup>300</sup>. Pourtant, l'ancien sens vengeur de la double et sombre Némésis a pu ressurgir,

---

<sup>289</sup> Sur l'épithète divine « Auguste » et le sens général qu'elle peut revêtir, voir la brève synthèse de Rémy et Bertrand, 1998, p. 47-48.

<sup>290</sup> *RIC*, II, 53.

<sup>291</sup> *RIC*, II, 150, 297 et 302.

<sup>292</sup> *RIC*, II, 72.

<sup>293</sup> *RIC*, II, 213.

<sup>294</sup> *BMCRE*, III, p. XCI, LXXXIX et LXXXVI. Voir aussi Lichocka, 2000, p. 554-558 et, dans le même ouvrage, Papaefthymiou, 2000, p. 597-606, avec un tableau relevant toutes les monnaies impériales au type de Némésis p. 602-606.

<sup>295</sup> *RIC*, III, 1494.

<sup>296</sup> *RIC*, IV-3, 25.

<sup>297</sup> Pline l'Ancien, *H. N.*, XI, CIII, 251.

<sup>298</sup> *RRC*, I, n° 494-35, et p. 511.

<sup>299</sup> Appien, *B. C.*, II, 90.

<sup>300</sup> Lichocka, 2000, p. 554.

montrant la complexité croissante de cette personnalité divine. La première monnaie de Trajan au type de Némésis, quoique reprenant le même thème que celle de Claude, est battue dans un contexte qui ne peut que rappeler la geste césarienne et la funeste destinée de Pompée le Grand. En effet, la frappe se fait en 107 ap. J.-C., date de la fin de la guerre dace lors de laquelle la tête de Décébale est exhibée devant l'armée<sup>301</sup>. La déesse est alors, tout à la fois, la personnification de la paix, apportée par la victoire militaire, et de la punition des excès, ici ceux des ennemis<sup>302</sup>. C'est certainement le sens, en tant que déité de la destinée, qu'elle revêt aux yeux des acteurs et des spectateurs des jeux. Némésis représente traditionnellement la destruction des ennemis de l'État ; elle apporte victoire et paix à l'empire. Elle est donc liée à l'État et à l'armée, elle est également protectrice de la cité comme nous avons déjà pu le voir. Des dévotions lui sont faites en lien avec les théâtres, les stades, les amphithéâtres et éventuellement les cirques, dans tout l'Empire<sup>303</sup>.

Cette dimension civique des cultes de l'amphithéâtre est extrêmement importante. Quand Martial met en avant la présence dans les jeux de chasseurs mythiques et de la déesse Diane, dans son éloge du prince, c'est bien pour illustrer l'idée romaine du progrès de la civilisation romaine sur le monde sauvage<sup>304</sup>. Un progrès que l'empereur rend réel et garantit dans le temps. Il n'est pas étonnant de voir, le 19 octobre 241 ap. J.-C., des employés du *vivarium* placer le salut de l'empereur entre les mains d'une Diane Auguste. La logique est la même quand un sévir augustal fait, en l'honneur de son sacerdoce, donc en lien avec le culte des princes, une dédicace à la Fortune Auguste<sup>305</sup>. La bonne fortune personnifiée du prince, qui peut d'ailleurs être associée à Némésis, qui, accompagnée de sa roue, a des prérogatives similaires, maîtresse de l'avenir du prince et donc de l'empire.

Ces déesses ne sont pas les seules à seconder le prince dans sa capacité à défendre et étendre la domination romaine et à manifester ce lien dans l'arène. Hercule joue également ce rôle, parfois poussé à l'extrême. Le culte d'Hercule est inextricablement lié au pouvoir de Rome. La relation des dévotions qui lui sont faites avec la protection de la famille impériale est ancienne. Auguste, déjà, rendait la justice sous les colonnes du temple

---

<sup>301</sup> Cassius Dion, LXVIII et Lichocka, 2000, p. 554.

<sup>302</sup> Vespasien utilise, dans son monnayage, une *Pax* classique, tenant un rameau, et une Pax-Némésis identique à celle de Claude. Ce qui montre bien que les deux ne sont pas confondues. Par ailleurs, nombreuses sont les épiclèses *Augusta* ou *Augusti* accolées au nom de la divinité dans les sources. Voir Fischwick, 1978, p. 376-377.

<sup>303</sup> Ces remarques sont reprises de Hornum, 1993, pour un catalogue des sources et une étude historiographique, voir p. 43. Voir aussi Foucher, 1994, p. 229-237.

<sup>304</sup> Wistrand, 1992, p. 22.

<sup>305</sup> Corpus n° 284.

d'Hercule à Tibur<sup>306</sup>. Une inscription permet également d'établir une relation à la maison impériale<sup>307</sup>. Des prêtres du culte impérial local sont appelés des *Herculanei Augustales*<sup>308</sup>. Cet Hercule Victor tiburtin a également son propre temple près de l'*ara maxima* et du temple de l'Hercule Invictus latin<sup>309</sup>. Une divinité qui, avec Diane, était parmi les plus importantes du panthéon avant que ne s'impose la triade capitoline au III<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>310</sup>. Le dieu purifie la terre<sup>311</sup>, il est vengeur et justicier<sup>312</sup>, il s'élève contre l'*hybris*<sup>313</sup>. Hercule est lié à Fortune, la déesse lui a été favorable durant sa vie, il peut alors servir d'intermédiaire<sup>314</sup>. Ce rôle se manifeste dans l'amphithéâtre, alors que d'autres dieux aux attributions proches, Isis par exemple, voyageuse qui règne sur le destin, n'interviennent pas dans les combats. C'est aussi son caractère souverain et purificateur du monde, diffuseur de la civilisation qui intéresse la propagande impériale et se révèle dans l'arène<sup>315</sup>. D'autant plus qu'il est un symbole du triomphe, de la victoire, y compris sur les enfers, desquels il a pu s'échapper<sup>316</sup>. Le dieu, autrefois mortel, parfois considéré comme un héros<sup>317</sup>, fait ainsi partie des protecteurs attitrés des princes. Il est le prototype du despote éclairé qui devient, par la grâce de ses actions, un véritable dieu<sup>318</sup>.

La propagande augustéenne tente de s'approprier ces dieux. Hercule, Mercure et Apollon ouvrent les portes de l'Empyrée à Auguste<sup>319</sup>. Ce sens ne devait pas échapper aux spectateurs, surtout à Rome, qui voyaient défiler ces divinités dans la *pompa* inaugurale. Les princes successifs poursuivent cette politique religieuse. Après son retour de Grèce, Néron se fait appeler Apollon et Hercule<sup>320</sup>. Il joue l'Hercule Furieux<sup>321</sup>. Il tue même de sa

<sup>306</sup> Suétone, *Aug.*, 72.

<sup>307</sup> *Inscriptiones Italiae*, IV, 1, 73. La datation augustéenne de la pierre a été supposée par Cels Saint-Hilaire, 1992, p. 50-52 en particulier.

<sup>308</sup> *CIL*, XIV 3656, 3657, 3658, 3661, 3665.

<sup>309</sup> Verzar Bass, 1985, p. 319-320 et sur les pratiques oraculaires liées au culte d'Hercule Victore en territoire sabellique. Sur l'Hercule tiburtin en général, voir Bayet, 1926, p. 312-335.

<sup>310</sup> Levi, 1996, p. 79-94. Hercule est aussi le principal patron des cyniques, considéré comme un homme divin, devenu dieu (Lucien, *Cynicus*, 13), et comme un sage par les stoïciens (Sénèque, *De Const. Sap.*, 2 ; Épictète, *Entr.*, I, 6, 30-36 ; II, 16, 44 ; III, 22, 57 et 26, 32 ; Plutarque, *Mor.*, 376c).

<sup>311</sup> Lucien, *Deor. Dial.*, 13 ; Épictète, *Entr.*, II, 16, 44-45 ; III, 24, 13 et 26, 32.

<sup>312</sup> Sénèque, *De Benef.*, I, 13 et *Herc. Fur.*, 271-272 ; Lucien, *Bis Accus.*, 20 ; Dion Chrysostome, IX.

<sup>313</sup> Dion Chrysostome, VIII ; Apulée, *Apol.*, 22.

<sup>314</sup> Bayet, 1926, p. 238.

<sup>315</sup> Par exemple : Sénèque, *Herc. Fur.*, 250 et 442-445.

<sup>316</sup> Bayet, 1926, p. 286-294 et conclusions p. 319 puis 330-331.

<sup>317</sup> À ce sujet voir Bayet, 1926, p. 236-238. L'auteur pense que la plupart des Romains, en suivant Lucien, doutaient de cette divinisation et préféreraient humaniser le dieu, pour le rendre plus proche d'eux.

<sup>318</sup> Newman, 2002, 1, p. 398-411.

<sup>319</sup> Les princes se placent dans la droite ligne des pratiques des souverains hellénistiques, mais aussi dans la suite de la tradition républicaine inaugurée en 399 av. J.-C. lors des lectisternes offerts à Apollon, Latone, Diane, Hercule, Mercure et Neptune (Tite-Live, *Ab Urbe condita*, V, 13. Babelon, 1953, p. 24).

<sup>320</sup> Cassius Dion, LXIII, 20, 5. Des rumeurs courent également sur Néron et le serpent qu'on aurait trouvé près de son lit dans sa petite enfance (Tacite, *A.*, XI, 11 et Suétone, *Ner.*, 6. Voir Perrin, 1994, p. 711).

main un lion dans le cirque<sup>322</sup>. Il manifeste ainsi le besoin des princes d'afficher dans les jeux leurs relations avec les dieux qui ont fait la grandeur de Rome<sup>323</sup>. Cette attitude n'est pas réduite aux gouvernants les plus controversés. Le meilleur des princes lui-même est lié à l'Alcide<sup>324</sup>. Les guerres daciques sont placées sous le patronage d'Hercule Victor, et Pline compare le prince, quand il n'était encore qu'un général de Domitien, à Hercule accomplissant les travaux du roi Eurysthée<sup>325</sup>. C'est bien ce dieu qui intervient dans les spectacles de l'arène, en particulier les chasses. Quoi d'étonnant quand on sait que l'ancêtre originel des *Antoninii* était le fils d'Hercule<sup>326</sup> ? Les reliefs de Capua sont autant un hommage au dieu qu'à la famille impériale. Les Antonins réemploient cette image d'un dieu garant de la paix contre les forces extérieures qui pourraient la compromettre<sup>327</sup>. Toutefois, chez ces princes, même si cette propagande a pu s'exprimer dans l'arène, ce n'est pas l'Hercule gladiateur ou bestiaire du peuple figuré sur la céramique, mais le grand dieu protecteur des princes et de l'Empire.

Un autre prince comble cet écart. Stace reprend cette image, associant Commode au dieu. Le prince est appelé à recevoir de grands triomphes en Orient, allant jusqu'aux extrémités du monde où se sont arrêtés les vagabonds Hercule et Dionysos/Bacchus<sup>328</sup>. Un prince qui pousse cette association aux limites de l'acceptable, jouant le rôle de l'Alcide dans l'arène. Hérodien signale que Commode a en particulier été tenté par l'assimilation au dieu. Le prince se serait fait appeler Hercule, fils de Jupiter, et se serait montré en public, à la fois revêtu de la léontè et de la massue, ainsi que d'une robe de pourpre et d'or<sup>329</sup>. Il critique vertement cet accoutrement féminin, oubliant, peut-être à dessein, que c'était pourtant là la tenue de l'Hercule Victor tiburtin. Le costume est donc lié aux plus anciennes et vénérables dévotions de Rome<sup>330</sup>. Cette relation étroite entre les deux personnages est extrêmement fréquente, sur tout type de sources<sup>331</sup>. Alors que les fois

---

<sup>321</sup> Suétone, *Ner.*, 21, 53.

<sup>322</sup> Suétone, *Ner.*, 53.

<sup>323</sup> Hercule est lui-même représenté sur des petites monnaies de bronze alexandrines sous les traits de Domitien, après la fondation du temple de la voie Appienne (Dattari, 1901, n° 500 et Babelon, 1953, p. 24), un prince pourtant plus globalement attiré par le culte de Minerve, qu'aucun document ne permet de relier à l'amphithéâtre sous ce règne (Girard, 1981, p. 233-245).

<sup>324</sup> Pline, *Pan.*, XIV.

<sup>325</sup> Il produit les premières séries monétaires impériales représentant Hercule : *BMCEmp*, III, pl. LXVII, n° 1.

<sup>326</sup> Plutarque, *Mor.*, 4. Gagé, 1981, p. 670.

<sup>327</sup> Hercule est fréquemment repris sur des médaillons d'Antonin et les voyages d'Hadrien sont une réédition de la *circum* navigation du dieu (Babelon, 1953, p. 25).

<sup>328</sup> Stace, *Silv.*, IV, 3, 155.

<sup>329</sup> Hérodien, I, 14, 8.

<sup>330</sup> Babelon, 1953, p. 27 et Gagé, 1981, p. 675. Un bas-relief a gardé l'image de ce dieu à Tibur, relevé dans les *Atti della Real Accademia dei Lincei, Notizie dei Scavi*, 1902, p. 118.

<sup>331</sup> Babelon, 1953, p. 28-29.

précédentes, les Romains semblaient parfaitement s'accommoder du rapprochement des princes de divinités olympiennes, Commode est vivement critiqué pour ses excès, sans doute parce qu'il pousse l'assimilation trop loin.

L'auteur de l'*Histoire Auguste* rappelle que Commode reçoit du sénat les titres de Pius, Felix, et Britannicus, mais que cela ne lui suffit pas :

Il fut aussi appelé Hercule Romain parce qu'il avait tué des bêtes féroces dans l'amphithéâtre de Lanuvium, et, en effet, c'était son habitude de tuer des bêtes dans sa propre maison<sup>332</sup>. [...] Il autorisa que l'on érige des statues de lui-même revêtues des attributs d'Hercule, et des sacrifices lui étaient offerts comme à un dieu<sup>333</sup>. [...] Il a été appelé Amazonius, avant tout, à cause de sa passion pour sa concubine Marcia, qu'il aimait faire peindre comme une amazone, et parce qu'il avait toujours souhaité pénétrer dans l'arène habillé comme une amazone. Il s'engagea dans des combats de gladiateurs et accepta le nom donné habituellement aux gladiateurs avec autant de plaisir qu'il s'il eût été revêtu des insignes du triomphe. Il prenait régulièrement part aux jeux, et aussi souvent qu'il le put, il ordonna que le fait soit inscrit dans les registres publics. Il a été dit qu'il aurait combattu sept cent trente-cinq fois<sup>334</sup>. [...] Avant ces événements, il est relaté dans les registres qu'il combattit trois cent soixante-cinq fois dans un spectacle de gladiateurs sous le règne de son père. Après cela, en vainquant ou égorgeant des rétiaires, il gagna assez de palmes gladiatoriennes pour porter leur nombre à un millier. Il tua aussi, de sa propre main, des milliers de bêtes sauvages de toutes sortes, y compris des éléphants<sup>335</sup>. [...] Il renomma le peuple romain : « Commodien », car il s'était très souvent battu, en tant que gladiateur, devant eux. Et, alors que le peuple l'applaudissait régulièrement dans ces fréquents combats, comme s'il était un dieu, il se convainquit qu'il était raillé et donna l'ordre

---

<sup>332</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 8, 5, *Appellatus est etiam Romanus Hercules, quod feras Lanuuii in amphitheatro occidisset, erat enim haec illi consuetudo, ut domi bestias interficeret.* Trad. F. Legay et Y. Germain.

<sup>333</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 9, 2, *Acceptit statuas in Herculis habitu, eique immolatum est ut deo.*

<sup>334</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 11, 9-12, *Amazonius autem uocatus est ex amore concubinae suae Marciae, quam pictam in Amazone diligebat, propter quam et ipse Amazonico habitu in arenam Romanam procedere uoluit. Gladiatorium etiam certamen subiit et nomina gladiatorum recepit eo gaudio quasi acciperet triumphalia. Ludum semper ingressus est et, quotiens ingrederetur, publicis monumentis indi iussit. Pugnasse autem dicitur septingentis tricis quinquies.*

<sup>335</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 12, 10-12, *Inter haec refertur in litteras pugnasse illum sub patre trecentis sexagies quinquies. Item postea tantum palmarum gladiatoriarum confecisse uel uictis retiariis uel occisis, ut mille contingeret. Ferarum autem diuersarum manu sua occidit, ita ut elefantos occideret, multa milia. Et haec fecit spectante saepe populo romano.*

aux soldats de la flotte qui maniaient le *velum* de massacrer le peuple romain dans l'amphithéâtre<sup>336</sup>.

Nous avons vu à quel point l'étude de la vie de Commode dans *l'Histoire Auguste* est problématique. Toutefois, l'implication personnelle et directe de Commode dans des *munera* est confirmée par Cassius Dion, ainsi que les ovations du public<sup>337</sup>. Sous les dehors outranciers de ce texte, certains éléments sont notables. Tout d'abord, le prince est assimilé à Hercule. Le dieu ne lui prête pas assistance, il devient le dieu lui-même, est habité par lui. Cette relation intime est affichée publiquement lors des jeux, et même après puisque des écrits en gardent le souvenir. Commode, tout à la fois vainqueur et fils de l'amazone<sup>338</sup>, parle aux Romains de sa relation avec Marcia l'amazone<sup>339</sup>, mais aussi avec Rome parfois représentée comme telle, et donc de son assimilation à Hercule, père du père de sa lignée. Le prince cherche à rendre vraies, parce que vues, les vertus qu'il est censé partager avec les dieux<sup>340</sup>. Ces vertus sont celles de la force physique, de la *virtus* et de la capacité à maintenir une unité forte de l'Empire. Dans le déroulement de la propagande de Commode, l'amphithéâtre est une clef maîtresse. Il est pourtant délicat de voir la forme qu'elle prenait dans les provinces et si le culte d'Hercule y était systématiquement associé, dans l'arène du moins, au culte du prince. Dans l'amphithéâtre sont placées, en sa présence comme en son absence, une léontè et une massue sur un fauteuil, et il n'hésite pas à entrer dans l'arène grîmé en Mercure lorsqu'il décide, en personne, des paires destinées à combattre<sup>341</sup>. Son assimilation serait si totale que le peuple aurait déserté les gradins de peur de voir le prince vouloir imiter Hercule tuant les oiseaux du lac Stymphale en prenant les spectateurs pour cible<sup>342</sup>. Il paraît donc fort probable que le prince ait bien dépassé les limites, même si les textes doivent amplifier cette réalité.

Toutefois, l'exemple de l'Hercule tiburtin engage à nuancer la verte critique de la politique religieuse du prince. Commode livre, semble-t-il outrancièrement, un véritable message politique, appuyé sur la vénérable tradition religieuse romaine, appelant, en des temps difficiles, à la refondation de Rome et de la relation avec les dieux. Cette idée se lit à

---

<sup>336</sup> *Histoire Auguste, Com.*, 15, 5-7, *Commodianum etiam populum Romanum dixit, quo saepissime praesente gladiator pugnauit. Sane cum illi saepe pugnanti ut deo populus favisset, inrisum se credens populum Romanum a militibus classariis, qui uela ducebant, in amphitheatro interimi praeceperat.*

<sup>337</sup> Cassius Dion, LXXII, 20 ou encore LXXIII, 10.

<sup>338</sup> Ce qui est également confirmé par Cassius Dion, LXXIII, 19.

<sup>339</sup> Marcia se faisait peindre sous les traits d'une amazone, *Histoire Auguste, Com.*, 11, 9.

<sup>340</sup> Gagé, 1981, p. 668.

<sup>341</sup> Cassius Dion, LXXIII, 17 et 19.

<sup>342</sup> Cassius Dion, LXXIII, 19.

travers de nombreux traits de la propagande commodienne<sup>343</sup>. Cette idée est renforcée par le culte aux fondateurs, et en particulier à Hercule<sup>344</sup>. Il est le dieu du *pomoerium*, son temple étant situé à l'endroit où Romulus a planté la charrue<sup>345</sup>. Commode-Hercule refonde la cité de la même manière<sup>346</sup>. Un camée du musée national de Bucarest représentant l'apothéose de Commode porte un message similaire. Représenté sous les traits d'Hercule, Commode est accompagné de Vesta et du Palladion<sup>347</sup>. Le prince, garant par les armes de la protection du peuple romain, attestée par son titre de *conservator*<sup>348</sup>, contre tout ce qui pourrait lui nuire, défend et est soutenu par les dieux les plus traditionnels et ancestraux de Rome. Il est le protégé de Vesta, la déesse du foyer, gardienne du Palladion emportée de Troie par Énée, de Minerve et de Vénus, mère de sa lignée. Qu'il soit à raison ou à tort accusé d'avoir endossé le rôle d'Hercule dans des *munera*, il semble naturel que cette propagande se soit manifestée, d'une façon ou d'une autre, dans l'arène, lieu où cette symbolique trouve un terrain propice à son développement. Pourtant, même si certains princes vont reprendre des traits de cette propagande, nul ne pousse aussi loin l'assimilation entre le prince et les dieux.

Cette relation profonde entre certaines divinités et les princes se manifeste avec éclat dans l'amphithéâtre. En tant que lieu d'expression politique, sociale, et religieuse de la cité, il est en effet un espace privilégié de communication où tout ce qui fait l'appartenance à l'empire est mis en jeu. Les Romains pouvaient fort bien, tout en allant voir un spectacle pour leur plaisir, avoir pleine conscience de la solennité et de la sacralité du moment. Les dieux du prince s'y montrent et y révèlent leurs qualités et leur puissance. Dans certaines villes, notamment en Afrique proconsulaire et en particulier en Numidie, où Hercule est la divinité poliade<sup>349</sup>, les habitants rendaient ainsi un double hommage et s'assuraient de la protection et de la stabilité tant de l'empire que de leur petite patrie.

---

<sup>343</sup> *RIC*, III, 560 et 570. Voir surtout l'iconographie d'un médaillon où Commode conduit, voilé, deux bœufs à droite, dans une parfaite illustration du rite de fondation. Cette image fait écho à la légende : *Col(onia) L(ucia) A(urelia) N(ova) Com(modiana)*, avec le sens de refondation pour le terme *nova*. Sur les débats sur l'interprétation de la légende, plusieurs hypothèses ont été énoncées, voir Aymard, 1936, p. 352-354.

<sup>344</sup> Voir en particulier les monnaies de 192 ap. J.-C. Au revers, le dieu, avec ses attributs, est représenté sous les traits du prince et mène deux bœufs. La titulature impériale est amplifiée par la mention *Herculus Roma Conditore* (Cohen, III, Commode, 181-184. p. 355).

<sup>345</sup> Bayet, 1926, p. 354.

<sup>346</sup> Voir le buste du Capitole qui repose sur deux cornes d'abondances tenues par des amazones agenouillées, entourant un globe sur lequel figurent trois signes du zodiaque : le taureau, signe astrologique renvoyant à la première fondation de Rome un 21 avril, le Capricorne, signe de Romulus et d'Auguste, et le Scorpion, sans doute une allusion à la nouvelle fondation de Rome en octobre 190. Aymard, 1936, p. 364.

<sup>347</sup> Petrolescu, 2001, p. 181-207.

<sup>348</sup> Sur ce titre donné à Hercule, voir entre autres, *CIL*, VII 924 ; *AE*, 1999, 973b.

<sup>349</sup> Corbier, 1974, p. 100-101.

## 2. Jeux et salut des princes

Si certains des dieux du prince sont à l'honneur lors des jeux, les habitants de l'empire rendent aussi grâce pour la sauvegarde de la famille impériale, et plus particulièrement pour le salut des princes. Trente-deux des inscriptions du corpus relèvent de cette pratique. Il s'agit de la caractériser et d'évaluer son impact sur ceux qui produisent le texte et ceux qui le reçoivent. Est-ce une véritable croyance dans les vertus prophylactiques des jeux ou cela révèle-t-il un formulaire stéréotypé, simple marque de loyalisme ? Les dévots recommandent-ils cette sauvegarde à des dieux en particulier, ceux du prince par exemple ?

Lorsqu'on étudie le culte impérial et ses multiples formes, il faut distinguer différents types de documents. Les dédicaces directes aux princes, qui peuvent ou non revêtir un caractère religieux, les dédicaces au *numen*, les dédicaces à des divinités impériales et en particulier Victoire et les dédicaces aux divinités pour la sauvegarde de la maison divine<sup>350</sup>. Ittaï Gradel propose de classer ces documents d'abord par la qualité du dédicant : élites, hommes libres et esclave ; puis en deux catégories : celles qui relèvent du rite public et celles qui dépendent du rite privé. C'est-à-dire les dévotions qui sont faites pour le bien public, en opposition à celles qui sont réalisées pour le bien d'une maisonnée, d'un individu ou d'une famille<sup>351</sup>. Les dédicaces *pro salute* entrent bien dans la catégorie des cultes publics.

Ces derniers révèlent un attachement particulier des dédicants à la figure impériale, sans que ce phénomène ne soit un signe d'une quelconque divinisation<sup>352</sup>. Là encore, les prêtres de l'Auguste sont sensibles à la sauvegarde des princes. Ils dédient des jeux pour le salut de Commode à Tuficum<sup>353</sup>. Nous avons vu à quel point la politique du prince se tourne vers les spectacles, il est tout à fait possible de voir ici une démonstration de loyalisme envers celui-ci. Une pratique connue aussi en proconsulaire à Rusicade, cette fois due à un simple citoyen<sup>354</sup>. L'usage n'est pas nouveau puisqu'un évergète annonce clairement que des gladiateurs, dits *Herculanei*, vont combattre *pro salute* Auguste et Livie, tandis que d'autres se soucient du salut de l'ensemble de la *Domus Augusta* à

---

<sup>350</sup> Sur ces distinctions, voir entre autres Rémy, 2000, p. 883-896.

<sup>351</sup> D'après Festus, p. 284L. Gradel, 2002, p. 9-10, l'auteur va plus loin, affirmant que est public ce qui est donné sur fond public, par les magistrats, pour le bien de la communauté.

<sup>352</sup> Rémy, 2000, p. 892.

<sup>353</sup> Corpus n° 161.

<sup>354</sup> Corpus n° 323.

Pompéi<sup>355</sup>. Plus tard, un prêtre provincial dédie la construction de l'amphithéâtre elle-même au salut du prince à Lugdunum<sup>356</sup>. Un simple citoyen annonce la tenue de jeux pour le salut de Néron à Pompéi<sup>357</sup>. Il est délicat d'analyser le sens précis que recouvre cette formulation dans l'esprit des dédicants, mais en l'absence de précisions, il faut bien y reconnaître, au minimum, une démonstration publique de loyalisme.

Plus fortes sont sans doute les inscriptions qui ajoutent un terme à la formule. Quand un édile sicilien offre une inscription pour le salut, le retour et la victoire d'Auguste, n'y a-t-il pas là, au-delà d'un sens politique, un vrai souci d'assurer, par des offrandes, la pérennité de l'Empire à travers celle de son chef, soutenu par Victoire ? Le formulaire d'un document découvert à Céret, peut-être daté du règne conjoint de Marc Aurèle et de Commode, ne permet plus de douter d'une telle hypothèse : les jeux y sont donnés *ob XX paria / gladiatorum data pro / salute et victoria Caesarum*<sup>358</sup>. L'évergète annonce clairement que les jeux avaient un objectif d'efficacité et devaient ainsi favoriser la bonne santé des dirigeants de l'empire. À Rome même, en présence du prince, cette pratique est attestée par Suétone :

Un homme ayant fait vœu de se battre comme gladiateur, si l'empereur se rétablissait, il le contraignit à s'exécuter, le regarda combattre avec le glaive, et ne le relâcha qu'après bien des prières, lorsqu'il eut été vainqueur<sup>359</sup>.

Le sens de la formule *pro salute* est ici très clair. Les Romains pensaient, même s'il s'agit avant tout ici de bien se faire voir du prince, que les combats de gladiateurs pouvaient avoir une forme d'efficacité thérapeutique. Si un homme met volontairement sa vie en jeu, il est à même de garantir la bonne santé d'un tiers. C'est une marque de l'attachement profond et intime que les Romains manifestent envers celui qui garantit la stabilité de l'État<sup>360</sup>.

Cette mystique de la relation entre un homme et la stabilité du monde confère à ce dernier une aura particulière. À tel point que des inscriptions *pro salute*, d'une part, de Septime Sévère, Caracalla et Géta, et d'autre part de Maximin et Maxime, sont offertes

---

<sup>355</sup> Corpus n° 88 et n° 90.

<sup>356</sup> Corpus n° 242.

<sup>357</sup> Corpus n° 89.

<sup>358</sup> Corpus n° 268.

<sup>359</sup> Suétone, *Cal.*, XXVII, 3, *Votum exegit ab eo, qui pro salute sua gladiatoriam operam promiserat, spectauitque ferro dimicantem nec dimisit nisi uictorem et post multas preces.* Trad. H. Ailloud.

<sup>360</sup> Suétone, *Cal.*, XIV, 3, montre qu'il s'agit de manifestations spontanées qui révèlent un sincère attachement au jeune prince.

dans le *sacellum* de l'amphithéâtre de Virunum<sup>361</sup>. La première dédie la construction de l'édifice aux princes. Le fait que cette plaque de marbre soit entreposée dans le sanctuaire où sont adorées les divinités des jeux, dont Némésis, permet de supposer que les Romains ont pu véritablement penser qu'une offrande à un dieu pouvait protéger celui qui garantit l'équilibre du *cosmos* sur terre. Cela est confirmé par deux autres textes. Lorsque des *venatores* offrent une dédicace à Diane Auguste dans le but de sauvegarder Gordien III ; ils n'expriment rien de plus que cette idée. Ils auraient pu produire une preuve de loyalisme plus simple, sans aller chercher du côté de la religion. Cela traduit une croyance qui, si elle n'est pas partagée par tous, doit au moins toucher certains des lecteurs et des dédicants de tels textes. Enfin, à Pompéi, l'arrière de la scène du théâtre comporte une annonce faite par un flamine de *munera* donnés pour le salut de Vespasien et de ses fils lors de l'inauguration d'un autel, probablement dédié au culte impérial<sup>362</sup>. Ce document se situe à la frontière entre le besoin d'assurer, par de justes rites, la longévité d'une famille envers laquelle on souhaite se montrer fidèle, ce qui assure la stabilité de l'empire, et la croyance en la divinité du prince, assurée par un culte mené par un personnel identifié.

Le formulaire succinct, un peu froid, et très stéréotypé de ces sources épigraphiques ne doit pas dissimuler le fait que, pour certains, il devait faire écho à de véritables préoccupations religieuses. Ces dernières se manifestent dans l'amphithéâtre, lieu propice à l'expression du pouvoir divin. Certains ont pu utiliser un formulaire classique, sans plus de sentiments, d'autres ont pu véritablement croire que des dieux garantissaient la survie du prince, et même que le prince lui-même était d'essence divine, voire purement et simplement un dieu. Dans un cas comme dans l'autre, ils n'hésitent pas à utiliser les *munera* pour manifester ces croyances. Une pratique qui perdure puisque Lampadius n'hésite pas à restaurer le Colisée au nom de la sauvegarde de la *salus* de Théodose et Valentinien<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup> Corpus n° 190 et n° 191.

<sup>362</sup> Corpus n° 92.

<sup>363</sup> Corpus n° 5.

### **C. Le prince, dieu de l'amphithéâtre ?**

Les princes sont associés aux divinités fondatrices de Rome et de leur lignée, servant ainsi de ferment à l'unité de l'empire. Ils sont également protégés par les dieux du panthéon. L'amphithéâtre est un lieu privilégié d'expression publique de cette fidélité au régime. Les princes, morts ou vivants, ont-ils reçu des dévotions dans l'amphithéâtre en temps que *divi* ? La question est complexe et hautement polémique<sup>364</sup>.

Depuis la divinisation de César, dont la statue est placée à côté de celles des dieux selon Cassius Dion, et qui reçoit un temple, servi par un flamme, donnant également son nom à un mois de l'année, les membres de la famille régnante sont revêtus d'une aura particulière<sup>365</sup>. D'une part, les princes sont garants du salut de l'État. Sacrifier à un dieu pour leur bonne santé, c'est émettre des vœux en faveur de la chose publique. D'autre part, le prince descend de dieux, comme toutes les grandes familles sénatoriales sont issues de déités ou de héros des temps anciens. Il hérite donc des qualités de Vénus et Énée, ou de Mars et Romulus. De plus, le prince est le principal prêtre de la religion romaine, le grand pontife. Il est donc étroitement associé aux pratiques rituelles romaines. Ce qui pose le plus problème, c'est la possible croyance en la divinité du prince, de son vivant, et lors de son apo théose, après sa mort. Sur ce point, de nombreux débats ont agité les chercheurs. Ce que l'on appelle par commodité « culte impérial » n'est pas une catégorie utilisée par les Anciens. Le concept a été forgé pour catégoriser un ensemble de rites et de manifestations de loyalisme destinés à la personne impériale. Ces usages sont différents selon les contextes, de natures variées, et ils ne forment jamais un ensemble cohérent et identifié. Enfin, il relève tout autant de la religion officielle que des pratiques politiques<sup>366</sup>.

Le « culte impérial » a une longue histoire dans la recherche contemporaine. René Cagnat pensait que le culte rendu aux princes avait un sens plus politique que religieux, en particulier dans les provinces, et devait être interprété comme une marque de loyalisme<sup>367</sup>. L'idée que le culte impérial est un phénomène politique qu'il n'est pas souhaitable d'étudier dans le cadre de l'histoire des religions a eu un certain écho jusqu'à récemment.

---

<sup>364</sup> Nous n'avons pas la prétention d'apporter une solution au débat sur la question d'une véritable croyance des Romains en la divinité des dieux, mais de rappeler les principaux courants historiographiques s'étant intéressés au culte impérial afin d'y replacer les sources amphithéâtrales.

<sup>365</sup> Cassius Dion, XLIII, 45 et XLIV, 6 et Suétone, *Caes.*, 76.

<sup>366</sup> Voir les synthèses récentes de Gradel, 2002, p. 4-8, et de Beard, North et Price, 2006, p. 330, qui insistent sur ce point.

<sup>367</sup> *S.v.*, « Imperator », dans *DAGR*, t. 3-1, p. 428 et 433.

Il y a peu, Paul Veyne pouvait encore écrire que les hommes, anciens comme modernes, ne peuvent pas croire en l'immortalité d'un homme, et donc à sa divinité, niant que ce culte ait pu être le reflet d'une véritable croyance<sup>368</sup>. L'auteur mélange au passage la notion d'immortalité avec celle de divinité, alors que, dans l'Antiquité, nombre des héros, d'essence divine, mais simples mortels, sont pourtant réputés avoir atteint un statut supérieur au cours de leur vie. Pour donner plus de poids à son argument, il cite Augustin qui considérait que le « culte impérial était de l'adulation, non de la croyance<sup>369</sup>. » Cette assertion se fonde sur deux réflexions : tout d'abord l'existence d'un supposé invariant de pensée qui fait, par nécessité, de l'être divin un mystère caché aux yeux des hommes, et, ensuite, une comparaison avec les conceptions chrétiennes, illustrées par Augustin, de l'éternité de Dieu, un principe pourtant inconnu des polythéismes anciens où les dieux sont, après - et seulement après -, leur naissance et une fois leur véritable nature révélée, immortels. Cette image de l'absolu du divin est fort répandue dans les schémas de pensée occidentaux<sup>370</sup>. L'étude du « culte impérial » est marquée par deux écueils : une conception chrétienne de l'histoire des religions et une vision laïque de l'histoire qui incite à cloisonner religieux et politique.

Dans un deuxième temps, nombre de chercheurs ont été amenés à considérer l'apparition de ces rites comme un signe de la décadence religieuse de Rome. Si les hommes ont cru bon de se tourner vers les princes, c'est qu'ils doutaient de l'efficacité de leurs rites traditionnels et des dieux ancestraux<sup>371</sup>. Une idée qui est défendue y compris par des auteurs qui analysent le culte impérial dans le cadre de l'histoire des religions<sup>372</sup>. Cette idée est encore entachée des concepts désuets de décadence, d'apogée et de déclin, le christianisme étant toujours une forme de religiosité pensée comme plus aboutie.

L'exemple de Paul Veyne marque la persistance de certaines de ces hypothèses. Toutefois, le dernier tiers du XX<sup>e</sup> s. a vu un considérable renouvellement des problématiques. Les riches études de Simon Price, Duncan Fishwick, Ittai Gradel ou John Scheid, ont tendu à mettre en valeur l'existence d'une véritable sincérité, une forme de

---

<sup>368</sup> Veyne, 2005, p. 69. L'idée générale que le culte des princes relève de l'analyse politique uniquement se retrouve dans de très nombreux travaux, voir, entre autres, Bowersock, 1965, p. 112-121 ou Mellor, 1975, p. 21. Un utile point historiographique est proposé par Frijia, 2012, p. 14, n. 5 et 6. Voir aussi le bilan des études récentes p. 15-17 et n. 8.

<sup>369</sup> Augustin, *C. D.*, X, 4, 24, cité par Veyne, 2005, p. 69.

<sup>370</sup> Plusieurs études de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> s., en particulier celles qui ont concerné la partie orientale de l'empire, ont profondément renouvelé les approches à ce sujet, voir les remarques riches d'enseignement de Price, 1984, p. 12-15 et le point historiographique de Harland, 2003, p. 64-96 ainsi que la recension bibliographique de Rüpke, 2000, p. 297.

<sup>371</sup> Taylor, 1931, p. 51.

<sup>372</sup> Momigliano, 1987, p. 297-311 et en particulier p. 304-305.

croissance, dans les gestes de dévotion des habitants de l'empire<sup>373</sup>. Ils ont montré que le culte impérial ne peut pas être détaché de l'étude de la religion romaine, qu'il en est une composante essentielle. Il fait avant tout l'objet de cultes publics, qui procèdent des mêmes logiques que les honneurs rendus aux divinités traditionnelles<sup>374</sup>. C'est pourquoi Ittai Gradel préfère parler d'*Emperor worship*, annonçant implicitement que son étude concerne au premier chef les gestes des Anciens. Analyser les rites est un garde-fou qui permet de ne pas risquer de plaquer nos propres conceptions sur ce fait historique. Pour autant, il n'est pas justifié d'éliminer totalement de l'équation les émotions et les sentiments religieux ressentis par les dévots, mais il faut bien reconnaître que nous sommes bien peu renseignés sur ces derniers et qu'il convient donc de conserver toute prudence. Malgré tout, il convient de garder à l'esprit, quand on étudie ces cultes, la distinction qui existe entre manifestation publique - le *Kaiserkult* germanique -, et dévotion personnelle - *Kaiserverehrung*<sup>375</sup>. D'autant que, comme nous l'avons déjà dit, ce culte n'est pas un, il est multiple, inscrit dans la dimension locale qui est la sienne<sup>376</sup>. C'est pour cette raison que l'étude des multiples rites faisant intervenir la figure impériale doit être menée dans l'amphithéâtre, un lieu où domine l'émotion, dans un environnement sacré. La communauté qui assiste au spectacle exhibe et se forge en même temps sa propre conception de la religion en général, et du « culte impérial » en particulier. Qu'en est-il donc des rites dédiés aux dieux-princes dans l'arène ? Quelle pensée religieuse peuvent-ils bien illustrer ?

Le prince dans l'arène, ce sont d'abord des inscriptions honorifiques et des statues. L'empereur régnant reçoit des adresses au datif dans plusieurs documents placés dans les édifices de l'empire<sup>377</sup>. Cette forme grammaticale induit un sens précis. Les adresses de ce type à un être humain signifient que le texte est fait *pour* l'homme, un cadeau destiné à augmenter son honneur. Tandis que sur les dédicaces religieuses, le génitif indique que l'offrande est faite à un dieu, *pour* aider quelqu'un dans ses entreprises<sup>378</sup>. Les Romains sont extrêmement sensibles à la différence entre sacrifier à quelqu'un et *pour* quelqu'un, ainsi qu'en témoigne la tension entre Caligula et la communauté juive. Cette dernière

---

<sup>373</sup> Le bilan historiographique le plus précis et la définition du sens religieux du culte impérial se trouvent chez Gradel, 2002, p. 24-32.

<sup>374</sup> Sur la religion publique voir, entre autres, la synthèse de J. Scheid, dans Jacques et Scheid, 1999, p. 111-116. Sur les hypothèses qui concernent des pratiques privées, voir, par exemple, Liertz, 1998, p. 1-13.

<sup>375</sup> Liertz, 1998, p. 1-13.

<sup>376</sup> Sur cette question voir l'intéressante synthèse de J. Rüpke, dans les remarques introductives à Cancik et Rüpke, 2003, p. 14. Sur l'approche régionale des rites officiels, voir la synthèse proposée par Manfred, Rüpke et Steimle, 2001, p. 296-307. Sur la relation chronologique entre culte des princes et jeux de l'amphithéâtre, voir *infra*, p. 534 et suiv.

<sup>377</sup> Corpus n° 203, n° 317, n° 318, n° 319, n° 320.

<sup>378</sup> Sur ces questions, Nock, 1972, p. 239-242 et Fishwick, 1987, I-1, p. 35.

affirme avoir fait ses dévotions envers le prince, mais le prince constate qu'ils n'ont pas sacrifié à sa propre personne<sup>379</sup>. Dans certains cas, ces inscriptions se doublent du don d'une statue impériale, à Lecce par exemple, même si le début de l'inscription est manquant<sup>380</sup>. Ces statues existent dans les arènes. Un buste cuirassé, peut-être impérial, a été découvert durant les fouilles de l'amphithéâtre de Carthago, et, juste à l'extérieur de l'édifice, une base de statue de Valens<sup>381</sup>. Une tête d'Auguste est connue à Lupiae, une autre peut-être à Nemausus<sup>382</sup>. Enfin, dans le programme iconographique antonin de l'amphithéâtre de Puteoli, Trajan apparaît à deux reprises. La première fois héroïsé à travers une statue cuirassée, une deuxième idéalisé dans le rôle du premier magistrat<sup>383</sup>. Ce ne sont pas là, à proprement parler, des statues divines, et nulle part le prince ne semble représenté dans un nu héroïque, accompagné d'attributs divins. Sans doute, faites de son vivant, elles illustrent ainsi la pratique romaine de ne diviniser les membres de la famille impériale qu'après leur mort. Sur une inscription de l'amphithéâtre de Noviodunum, Trajan est présenté en magistrat, en général, et seulement en fils du divin Nerva<sup>384</sup>. Cette attitude peut varier, ainsi Commode est divin et fils du divin à Briennon<sup>385</sup>.

Placer la statue d'un grand personnage de la cité ou de l'empire dans un amphithéâtre ne procède pourtant pas nécessairement d'un acte de culte. L'honneur accordé à un homme de figurer dans un lieu public, forum, monument de spectacle, thermes et même devant des temples, relève de la subjectivité d'une communauté et de son désir de mettre en avant les mérites des meilleurs d'entre ses membres<sup>386</sup>. De ce point de vue, les honneurs divins et humains procèdent de la même nature, mais pas au même degré. Toutefois, une fois placées aux côtés des dieux, dans un décor propre à éveiller le sentiment religieux des hommes, ces figures acquièrent une nouvelle aura. Il est donc particulièrement malaisé de définir où commence l'idée d'honorer un dieu, un être d'essence divine, un homme enfant chéri des dieux, ou encore un concitoyen dont les mérites dépassent la norme. D'autant plus qu'au sein d'une même communauté les individus peuvent ne pas avoir le même avis et donc le public peut être partagé entre ces quatre conceptions. Il s'agit bien là de sentiments qui touchent au divin, pourtant, contrairement à ce qui se produit au théâtre, aucune trace de sacrifice fait dans l'arène n'est

---

<sup>379</sup> Philon, *Leg. Ad Gaium*, 356f. Fishwick, 1987, I-1, p. 35.

<sup>380</sup> Corpus n° 176.

<sup>381</sup> Corpus n° 306.

<sup>382</sup> Corpus n° 260 et n° 306.

<sup>383</sup> Corpus n° 141 et n° 143.

<sup>384</sup> Corpus n° 203.

<sup>385</sup> Corpus n° 240.

<sup>386</sup> Fishwick, 1987, I-1, p. 32-33.

connue. Si les statues de l'amphithéâtre ont reçu de culte, le fait nous échappe, excepté dans les *sacella*. La présence des princes, sur des inscriptions ou des statues dans l'arène, ne fait qu'enrichir l'image que donne la communauté de ses propres croyances, à la fois reflet d'un loyalisme politique et d'une véritable conviction que les princes ont la capacité surnaturelle de garantir l'équilibre et la paix sur un territoire qui unit la majorité du monde connu. En cela, les jeux ne sont peut-être pas un sacrifice fait aux divinités impériales, mais un honneur rendu à toutes les puissances qui préservent l'Empire des forces centrifuges qui pourraient le détruire<sup>387</sup>.

D'autres documents livrent une image sensiblement différente. À Vesontio ont été découverts des fragments d'une grande inscription dédiée au *Numen*, la puissance divine, d'Auguste ou des Augustes<sup>388</sup>. Cette formule, le plus souvent abrégée, ne permet pas en effet de déterminer si l'adresse se fait au prince régnant, à l'ensemble des *divi* passés de la famille impériale, ou peut-être aux deux<sup>389</sup>. Ittai Gradel a démontré le culte au *numen* ne pouvait être confondu avec celui du *Genius*, en particulier parce que le genre est neutre, interdisant toute personnification<sup>390</sup>. À ses yeux, adorer le *numen* c'est en réalité adorer le dieu directement, car on peut sacrifier seulement à ce dernier<sup>391</sup>. Dans ce cas précis, l'amphithéâtre est considéré comme un lieu où l'on doit honorer ce pouvoir supérieur du prince, car il s'y manifeste brillamment comme le signale Martial et son pouvoir est tel que Mars et Vénus ne sont plus les protecteurs du prince, ils sont à son service<sup>392</sup>. C'est une propriété du prince qui est invoquée pour assurer la continuité de la communauté. L'Auguste n'en est que le dépositaire<sup>393</sup>. Une annonce pompéienne, peinte sur une tombe de la nécropole de la porte de Nocéra, présente un spectacle qui sera offert à Nocéra par un flamme<sup>394</sup>. Cette fois la relation est double, outre le spectacle offert, ou placé sous le patronage de la puissance divine d'Auguste, c'est un de ses propres prêtres qui offre l'inscription et les jeux. Comment ne pas y voir un reflet de la relation établie entre les rites du culte impérial et la tenue de jeux, qui les met en relief, les prolonge et les complète ? Cette imbrication entre les deux pratiques est étroite et il n'est donc pas

<sup>387</sup> Sur la nature des jeux de l'arène, voir chapitre VII, *infra*, p. 482 et suiv.

<sup>388</sup> La définition proposée ici est la plus simple. Les interprétations font en revanche débat : voir Gradel, 2002, p. 234-235 ; Fishwick, 1987, I-1, p. 383-384 et Rémy, 2003, 36, p. 365.

<sup>389</sup> Fishwick, 1987, I-1, 1987, p. 380-381, 418.

<sup>390</sup> Gradel, 2002, p. 243-245. Il se fonde en particulier sur l'autel de Forum Clodii.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 245-247. Il se fonde en premier lieu sur la description par Suétone, *Cal.*, 22, 3, du culte dédié au *numen* du prince.

<sup>392</sup> Sur Mars et Vénus : Martial, *De Spect.*, VI, sur la manifestation du pouvoir des princes, *De Spect.*, XVII où un éléphant ploie devant César.

<sup>393</sup> Fishwick, 1987, I-1, p. 387, avec bibliographie complémentaire, n. 63.

<sup>394</sup> Corpus n° 83.

étonnant de voir le divin Pertinax honoré à Cirta par une inscription commémorant des jeux<sup>395</sup>. Tout comme une base de statue de l'amphithéâtre de Sufetula est dédiée à la Victoire Auguste et au divin Aurélien<sup>396</sup>. Enfin, un document de Castulo explicite clairement le lien entre spectacles et culte impérial<sup>397</sup>. Un sévir augustal dédie une inscription au prince, puis il précise que, durant sa carrière, il a donné des *munera* dédiés en l'honneur des divins et de la maison divine. Cet acte n'est pas isolé, et de nombreux prêtres du culte des princes participent activement à la vie des amphithéâtres<sup>398</sup>. Par ces actes publics, les évergètes font de l'amphithéâtre une composante normale des célébrations du culte de la famille régnante. À tel point qu'ils sont capables d'offrir dans l'amphithéâtre d'Augusta Treverorum un autel votif en l'honneur de la maison divine<sup>399</sup>.

Cette pratique paraît normale. Cela se voit dans les panégyriques. Si ces textes font la part belle à la flagornerie, ils n'en sont pas moins destinés à rehausser le prestige des princes auxquels ils sont adressés. Si Calpurnius compare Néron à un dieu, c'est pour flatter le prince. Martial fait de même<sup>400</sup>. Au moment où ils écrivent, ils ne parlent pourtant pas d'un tyran. Cette assimilation est tolérée dans leurs textes car les yeux des lecteurs ne seront pas choqués par cette réalité qu'ils peuvent expérimenter chaque fois que l'empire est victorieux, à chaque triomphe, à chaque cérémonie religieuse, lors de chaque jeu. Pline fait d'ailleurs de Trajan, ordonnateur des *munera*, un prince inaccessible, supérieur, un être de justice<sup>401</sup>. L'auteur dresse un portrait en négatif du prince précédent, qui « prenait pour lui les critiques qu'on leur [les gladiateurs] adressait, y voyait une insulte à sa divinité, à son *numen*<sup>402</sup>. » Seuls les excès de Domitien sont critiqués, non la nature surhumaine des princes.

Les manifestations publiques du culte aux dieux privilégiés par le prince, aux dieux qui protègent le prince, et, d'un autre côté, les appels constants fait pour la sauvegarde des princes et donc l'équilibre de l'État, et enfin les cultes rendus aux princes divinisés, stimulent le sentiment religieux du spectateur. Il est installé dans un lieu où ses sens et ses émotions sont tous sollicités, où il est placé sous le regard des dieux, où il peut ressentir quelle est sa juste place dans l'ordonnement du monde et sentir la force de cet ordre.

---

<sup>395</sup> Corpus n° 307.

<sup>396</sup> Corpus n° 321.

<sup>397</sup> Corpus n° 287.

<sup>398</sup> Voir *supra*, p. 352 et suiv. La manifestation la plus éclatante en est la tenue de jeux lors des fêtes impériales, décrite notamment dans le rescrit d'Hispellum, corpus n° 160.

<sup>399</sup> Corpus n° 233.

<sup>400</sup> Sur ces deux auteurs, voir *infra*, p. 534 et suiv.

<sup>401</sup> Pline, *Pan.*, 33, 2.

<sup>402</sup> Pline, *Pan.*, 33, 4.

L'amphithéâtre peut donc être un lieu de prédilection pour le développement des cultes officiels, qui, ne serait-ce que par la forme monumentale que ces célébrations prennent, ne peuvent laisser indifférents ceux qui y assistent. L'amphithéâtre est un lieu d'expression privilégié des discours religieux des princes, comme il l'est de surcroît, pour les manifestations des cultes civiques et de l'affirmation religieuse des identités locales et personnelles.

## **Conclusion**

Un grand nombre de divinités est appelé à intervenir dans l'arène, d'une manière ou d'une autre. Aucune limite n'empêchait les Romains d'adorer le dieu, les dieux qu'ils avaient choisis pour patronner les spectacles. Dans l'absolu, toute divinité du panthéon a pu participer, qu'elle soit la déité poliade, celle à laquelle le jour où se tenaient les jeux était dédié, celle qui protégeait l'évergète ou qui secondait le prince. Il ne semble donc pas y avoir une religion spécifique à l'amphithéâtre, et la plupart des dieux ne sont pas adorés pour des qualités différentes dans l'édifice de spectacle et à l'extérieur de celui-ci. Il faut cependant en distinguer deux types : d'une part, les dieux et déesses qui reçoivent un culte public dans l'arène, et ceux qui, d'autre part, font l'objet de dévotions personnelles des acteurs, des évergètes ou encore de simples citoyens qui viennent accomplir leur rite dans un lieu propice à la manifestation des forces surnaturelles. Dans ce deuxième cas, les divinités sont moins nombreuses et ont des caractéristiques bien définies. Ce sont les dieux qui ont des dispositions traditionnelles pour le combat, qui sont nicéphores ou encore qui influent sur le déroulement du destin, en particulier Hercule, Diane, Silvanus, Mars, Minerve, Dionysos/Bacchus, Fortune, Victoire, et surtout Némésis, mais aussi les dieux souverains, garants de l'équilibre du *cosmos*, en particulier Apollon, Vénus, Neptune, Vesta, la triade capitoline, et bien d'autres, y compris le prince lui-même.

Les dieux de l'amphithéâtre sont d'abord des entités plurielles. Elles peuvent tout aussi bien avoir des vertus positives. Elles assistent les hommes en leur conférant certains de leurs attributs. Du fait de leur rôle salutaire, elles les protègent et garantissent leur salut corporel et moral. Elles sont aussi salvatrices, décidant du destin des hommes. *A contrario*, certaines d'entre elles jouent un rôle lié à la mort. Elles contrôlent les mânes, les conduisent vers l'Hadès, en quelque sorte, elles assurent la sortie des âmes de l'arène. Si certaines, comme Mercure, ont plus particulièrement ce rôle, toutes les divinités ont un

côté néfaste. Après tout, si elles sont favorables à un homme, notamment un combattant, il y a de fortes chances pour qu'elles soient néfastes pour un tiers. C'est ainsi qu'entre en jeu la double Diane par exemple, qui tue et donne la vie.

Ensuite, ces dieux véhiculent un imaginaire religieux de la victoire et de la domination de Rome sur toutes choses. De ce fait, les divinités qui protègent le prince, lui sont associées, ou assimilées et les dieux augustes sont également mis en valeur. L'amphithéâtre, où toute la société se rend, organisée hiérarchiquement, met ainsi en scène sa propre emprise sur le monde. Seuls les dieux peuvent garantir la réalité et la pérennité de cette idée. L'unité du *cosmos* se concrétise par la mystique impériale, autour des figures du *numen*, de la maison divine, des dieux Augustes, des dieux de l'Auguste, protecteurs ou assimilés, et, plus généralement de l'ensemble des honneurs humains et divins accordés au prince.

La présence et la définition des rôles des divinités dans l'amphithéâtre dépendent avant tout des contextes locaux. Il n'y a pas une réelle spécificité des dieux, tous peuvent y intervenir, même occasionnellement, et pas seulement des divinités infernales, à caractère guerrier ou liés au triomphe impérial. Les calendriers festifs et les panthéons traditionnels de la cité conditionnent la présence de telle ou telle divinité aux jeux de l'amphithéâtre. Cela permet aux petites communautés d'affirmer leurs identités. Cela traduit la richesse et le dynamisme de la religion romaine, tout en rendant plus ardues les efforts de synthèse.

## **Conclusion de la deuxième partie**

Les rites des combattants de l'arène se tournent essentiellement vers des dieux guerriers, des dieux du destin, et tous ceux qui peuvent leur garantir la victoire. Ils sont des dévots de Diane et Mars, mais aussi d'Hercule, Silvanus ou Dionysos/Bacchus, maîtres des forces sauvages et grands civilisateurs, ou encore de Minerve, déesse guerrière et souveraine aux côtés de Jupiter et Junon, et, au fil du temps, ils se consacrent au culte de déités censées influencer sur leur destin : Némésis et Fortune. Chacun de ces dieux protège, assiste, assure la santé et la sauvegarde, rendant possible le triomphe de Victoire. Cela n'est pas surprenant. Ces rites prennent place dans des *sacella* et on a donc été tenté de voir dans ces lieux un endroit réservé aux dévotions des gladiateurs. Rien n'est moins sûr. Si ces chapelles sont avant tout dédiées à des rites liés au bon déroulement du spectacle, elles ne concernent pas que les acteurs. Les évergètes sont aussi représentés et, en fin de compte, tous les dévots de la ville peuvent, pour des raisons qui nous échappent, offrir une manifestation de leur piété et de leur *fides* dans les amphithéâtres. Le monument doit donc être pensé comme un lieu ouvert, même en dehors du temps des jeux, et les *sacella* vont ainsi rejoindre la longue liste des sanctuaires publics de la cité. Toute personne cherchant la réussite dans ses entreprises peut s'y rendre et se tourner vers les dieux qui protègent des célèbres combattants de l'arène, les maintiennent en vie et leur assurent un juste triomphe.

Certains espaces du monument sont indéniablement sacrés. Cette sacralité, liée à la nature des spectacles<sup>1</sup>, fait de l'édifice un lieu propice à la communication avec le divin. Les pratiques magiques le prouvent. Le sol de l'arène est doté d'une efficacité performative. Ces cultes s'insèrent parfaitement dans les pratiques locales de la religion.

---

<sup>1</sup> Voir *infra*, p. 482 et suiv.

En tant que tels, ils ont une place dans l'économie culturelle des cités et entretiennent des rapports avec les autres sanctuaires de la ville. Les amphithéâtres sont fréquemment reliés, accolés ou intégrés à des sanctuaires urbains, périurbains ou de l'*ager*. Cette association étroite, qui se lit dans l'espace de la ville, renforce les manifestations de l'honneur fait aux dieux. Si l'on perçoit mal les détails de cette relation, force est de constater que les Romains, attachés à la forme traditionnelle des rites, ne trouvaient pas anormal d'offrir des spectacles lors des fêtes religieuses. Cela pouvait même être sanctionné par la loi, à Urso entre autres. Ce n'est donc pas une pratique marginale ou impie, mais au contraire un des principaux ferments de la vitalité religieuse de la cité.

Ces grandes célébrations publiques, étroitement imbriquées aux cultes municipaux, provinciaux et impériaux, créent l'illusion de la présence divine et l'émotion nécessaires à la vitalité du sentiment religieux. La communauté d'émotion, générée par l'environnement de l'amphithéâtre, devient, dans un second temps, une communauté culturelle, rassemblée autour de ses protecteurs<sup>2</sup>. Cette dernière communique avec les dieux en leur dédiant les jeux, en leur manifestant sa piété, en particulier lors de la *pompa* inaugurale, en intégrant les *munera* aux grandes suites rituelles qui rythment leur vie sociale ou encore en remerciant, dans les *sacella*, les dieux pour leur aide dans la vie courante. Les Romains peuvent aussi y expérimenter leur appartenance à un empire si vaste, à travers les honneurs rendus aux princes, aux divinités qui les protègent, et aux dieux augustes. Cela s'exprime à travers les dédicaces aux dieux de la fondation de Rome et aux ancêtres de la famille impériale, Mars et Vénus, mais aussi aux divinités protectrices de Rome, Vesta par exemple. Des dieux locaux sont adorés, pour leur rôle dans la définition de l'identité historique de la communauté. Parfois des triades originales sont créées : Mars, Vénus, Mercure à Pompéi ou encore Apollon, Vénus, Hercule sur la sigillée gauloise des deux premiers siècles de notre ère. Les données sont insuffisantes pour déterminer avec précision des tendances régionales et chronologiques spécifiques.

Entre les cultes individuels, rendus notamment par les acteurs de l'arène, et les grandes célébrations publiques, l'amphithéâtre est le théâtre de nombreuses manifestations religieuses qui s'interpénètrent. Celles-ci concernent la grande majorité des dieux de la cité, qui y sont adorés pour des raisons qui ne sont pas spécifiques à la nature du lieu. Il ne se dégage pas vraiment un panthéon des jeux, mais plutôt un reflet de l'organisation locale

---

<sup>2</sup> Chaniotis, 2011, p. 263-288 ; Belayche, 2003, p. 9-20 ; North, 2003, p. 337-347.

et impériale de la société des dieux, image des identités de la communauté qui assiste aux *munera*.

Une question reste toutefois ouverte. De nouveaux cultes apparaissent-ils localement avec la construction d'un édifice de spectacle, ou le monument est-il un réceptacle des croyances de la cité ? Il serait bien présomptueux de répondre à cette question. D'une part, les jeux peuvent exister bien avant qu'un édifice soit construit pour les héberger. La relation entre certains dieux et le monument de spectacle peut donc préexister à l'inauguration de ce dernier. D'autre part, si des dieux, comme Némésis-Caelestis, qui apparaissent tardivement dans la cité, s'installent dans l'espace des *munera*, il faut bien se souvenir que l'amphithéâtre existe depuis longtemps déjà et les spectacles sont encore plus anciens. Il n'est donc pas possible de réduire l'apparition de la déesse dans cette ville à sa relation avec les jeux, mais il convient de replacer ceci dans un mouvement plus vaste de mutations religieuses dues à la vitalité du polythéisme romain. En revanche, dans ce cas, les *italicienses* ont jugé que la meilleure place pour adorer la déesse était l'arène. Enfin, il reste difficile d'analyser, dans chaque localité, la chronologie du culte et de la rapporter à celle de l'arène faute de sources en nombre suffisant et de datations fiables et précises des documents, des édifices et des contextes historiques locaux.

TROISIÈME PARTIE

*SPECTACULA ARENAE* : HISTOIRE D'UN FAIT

SOCIAL, POLITIQUE ET RELIGIEUX

## Introduction

Erik Gunderson remarquait récemment que « the arena plays an important role in the moralization and maintenance of Roman social roles and hierarchical relations<sup>1</sup>. » S'il n'est pas le premier à faire ce constat<sup>2</sup>, les orientations théoriques qu'il propose sont des plus intéressantes. Il utilise d'abord l'étude de Michel Foucault sur le dispositif du Panopticon, précisant ainsi l'impact effectif de la relation observateur/observé dans l'amphithéâtre<sup>3</sup>, puis il se tourne vers les réflexions de Louis Althusser sur l'idéologie de l'apparat d'État, attribuant ainsi à l'arène le rôle de reproduction des relations de production<sup>4</sup>, et il termine en discutant des remarques de Florence Dupont sur les manifestations de pouvoir des spectateurs et des acteurs des jeux<sup>5</sup>. Dans ce cadre théorique, il peut ensuite développer les principaux termes de son argumentaire. L'arène est le lieu où se montre la hiérarchie sociale et de genre, où le prince et sa puissance sont visibles, où se déroule une inversion dans laquelle l'extérieur occupe le centre de Rome, en d'autres termes où se manifeste une image de la culture traditionnelle romaine. Il propose ainsi une approche complémentaire de celle de Monique Clavel-Lévêque qui faisait de l'arène la représentation centrale de la théologie romaine du consentement<sup>6</sup>.

D'autres points de vues ont tenté d'analyser la nature des jeux de l'amphithéâtre en repartant du concept de violence. Paul Plass, toujours dans la suite de Monique Clavel-

---

<sup>1</sup> Gunderson, 1996, p. 115. On trouvera un utile point historiographique sur la question de la nature des spectacles dans Castelli, 2005, p. 105-112.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 69 et suiv. au sujet du microcosme.

<sup>3</sup> Foucault, 1975, p. 228-264. L'auteur écrit au sujet d'une prison où les prisonniers ne savent jamais s'ils sont observés ou non et donc se polissent d'eux-mêmes. Gunderson, 1996, p. 115-116.

<sup>4</sup> Althusser, 2001, p. 127-186. Gunderson, 1996, p. 116-118.

<sup>5</sup> Dupont, 1985, p. 17-39. Gunderson, 1996, p. 118-119.

<sup>6</sup> Clavel-Lévêque, 1986, p. 2472-2473.

Lévêque, se tourne, dans son introduction, vers l'expression du contrôle de la violence<sup>7</sup>. Représenter sur scène une violence contenue permet de restaurer l'ordre social. C'est cette idée qui est développée par Alison Futrell dans une optique fonctionnaliste et ritualiste des jeux de l'arène<sup>8</sup>. Selon elle, la réactualisation de la domination de Rome passe par la mobilisation scrupuleuse des cultes publics de la cité.

Les sources présentées dans les précédents chapitres de ce travail orientent la réflexion vers cette dernière approche, sans pour autant perdre de vue les autres qui forment un ensemble démontrant l'intérêt impérial et la nécessité de la manifestation publique de l'unité de l'empire. Toutefois, pour confirmer ces impressions et analyser en détails leurs implications, nous souhaitons ajouter un élément d'analyse : l'histoire des dieux de l'amphithéâtre. Celle-ci se déroule de l'apparition du bâtiment, sans doute au II<sup>e</sup> s. av. J.-C., à son abandon progressif du IV<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et subit également les influences des spectacles plus anciens. Lors de cette longue histoire, quelle relation existe entre les cultes et les jeux de l'amphithéâtre ? Comment apparaît-elle ? Quels sont les principaux changements qui jalonnent son évolution ? Que peut-on en déduire de la nature des jeux ? Sont-ils sacrés par essence ? Quelle relation s'établit entre les caractères sacré, politique, social des jeux pour créer, faire évoluer et finalement faire disparaître ce phénomène ?

Telles sont les questions qui vont guider l'analyse de cette dernière partie. Elles seront traitées en trois temps. En premier lieu, nous interrogerons les origines des jeux dans leur rapport au culte des morts et des dieux, puis leur évolution et celle de leur relation avec le sacré jusqu'à la fin du règne de Commode. Ce règne est un jalon important dans la mesure où il clôt le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et que les jeux changent au moment des crises et de l'importance grandissante du christianisme à partir du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Dans un deuxième temps, cette étude permet de s'intéresser à la nature de ces jeux. Partagent-ils des points communs avec d'autres pratiques religieuses ? Quels rapports entretiennent-ils avec la notion de « don » ? Peut-on comprendre leur essence à travers le concept de « violence » ? Enfin, ces deux premiers points servent de fondement à une réflexion sur deux questions. Alors que l'Empire change entre le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et le V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., comment les *munera* évoluent-ils ? Dans ce nouveau contexte, comment et pourquoi disparaissent-ils ?

---

<sup>7</sup> Plass, 1995, p. 3-6.

<sup>8</sup> Futrell, 1997, p. 169-210. Elle se place ainsi dans la lignée de Mommsen, 1990, p. 900-904 qui voyait une dimension sacrificielle dans les exécutions capitales publiques.

Ces jeux si populaires et importants pour Rome, son prince et son peuple, en viennent en effet à s'éteindre au terme d'une histoire presque millénaire.

## Chapitre VII

### L'arène et ses spectacles : aux origines d'une institution romaine

*« Munus dictum est ab officio, quoniam officium etiam muneris nomen est. Officium autem mortuis hoc spectaculo facere se ueteres arbitrabantur, posteaquam illud humaniore atrocitate temperauerunt<sup>1</sup>. »*

Tertullien, *De spect.*, XII, 1.

Tertullien, au début de son analyse critique des spectacles de l'amphithéâtre, commence par rappeler leur origine funéraire. Ils seraient une version adoucie, civilisée, de pratiques plus anciennes. Le polémiste chrétien s'appuie sur cette origine pour dénigrer l'impiété, la souillure et la corruption de ces mœurs et exhorte chrétiens et païens à s'en détourner<sup>2</sup>. Plus loin, il rappelle que l'amphithéâtre, depuis ces lointaines époques, est en plus devenu le lieu où résident tous les démons, sous le patronage de Mars et Diane<sup>3</sup>. Nous avons déjà fait remarquer à plusieurs reprises à quel point il faut être prudent face à la lecture de cet auteur. Son texte se veut polémique, il est donc par essence orienté.

---

<sup>1</sup> « On appelle le *munus* d'après l'*officium* [la fonction officielle], parce qu'*officium* est aussi le nom de *munus* [dans le sens de « devoir »]. Les Anciens ont jugé que ces spectacles étaient un office rendu aux morts, d'autant plus après qu'ils en ont adouci l'atrocité. » Trad. M. Soler.

<sup>2</sup> Tertullien, *De spect.*, XII, 5 et 6.

<sup>3</sup> Tertullien, *De spect.*, XII, 6 et 7.

Toutefois, les critiques qu'il présente n'auraient aucune portée si elles ne reflétaient pas, en partie du moins, des faits considérés, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., comme des vérités par des membres de la population.

Il faut d'autant plus interroger le processus décrit par l'auteur africain qu'il n'est pas sans soulever un certain nombre de questions historiques. Dès sa plus ancienne occurrence à Rome, le *munus* est bien funéraire<sup>4</sup>. Il occupe pourtant le cœur de la ville, dans un premier temps les *fora*. Cela pose un double problème. Ces jeux font entrer la violence et la mort dans le *pomœrium*, un espace théoriquement exempt de ces deux souillures. Celles-ci sont ensuite encloses dans un espace qui leur est dédié : l'amphithéâtre. Un monument qui devient, sinon physiquement, du moins symboliquement, une des institutions politiques, sociales et religieuses centrales de la vie des cités de l'empire romain. L'édifice change considérablement la façon d'envisager les spectacles par le nouvel appareil qu'il leur donne.

Il y a donc une succession d'étapes majeures dans l'histoire des jeux. Chacune fait évoluer le phénomène à tout point de vue. C'est dans cette histoire complexe, éclairée par un faible nombre de sources, que doit se développer l'étude du lien entre religion et amphithéâtre. Quelle relation historique existe-t-il entre le sacré et les spectacles de leurs origines à la fixation de l'institution gladiatorienne dans les premiers temps du principat ? Sont-ils uniquement funéraires ? À quel moment et dans quelles conditions apparaissent les différentes sacralisations du *munus* ? De nombreuses études ont tâché d'apporter des éléments de réponse<sup>5</sup>. C'est à travers une nouvelle mise en perspective de ces travaux, à travers les sources et les problématiques présentées précédemment, que nous souhaitons aborder ces questions.

---

<sup>4</sup> Tite-Live, *Epit.*, XVI et *infra*, pages suivantes.

<sup>5</sup> En particulier Ville, 1981, p. 1-18.

## **I. L'origine des spectacles de l'amphithéâtre et de leur sacralité**

Les premiers jeux de gladiateurs dont l'annalistique ait gardé trace sont ceux donnés par Iunius Brutus pour la mort de son père en 264 av. J.-C. à la même période où apparaissent les exhibitions de bêtes à Rome<sup>6</sup>. Cette institution ne naît pas *ex nihilo* à ce moment, avec ses règles déjà établies. C'est là un aspect du miroir déformant des sources qui utilisent des mots de leur temps pour parler de réalités plus anciennes, et en partie différentes. La gladiature est le produit d'une histoire. Les jeux sont plus anciens que les amphithéâtres qui n'apparaissent qu'à la fin du II<sup>e</sup> ou au début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Le bâtiment ayant été conçu pour abriter ces spectacles, la nature de ceux-ci a nécessairement influé sur la forme et la symbolique de son architecture. Pour comprendre la relation qui s'établit entre la religion et les arènes, il faut tout d'abord saisir la nature originelle des manifestations qu'elles abritent. Pour se faire, il s'agit, dans un premier temps, de se demander d'où proviennent ces jeux et comment ils se sont développés ? Avaient-ils dès l'origine un quelconque rapport avec la religion ?

### **A. Les oppositions de combattants : une pratique funéraire en Italie**

#### **1. Les hypothèses étrusque et campanienne des origines de la gladiature**

De nombreuses hypothèses ont été formulées pour résoudre l'épineux problème des origines des combats de gladiateurs. Seules deux d'entre elles ont été solidement argumentées, appuyées sur des sources anciennes explicites, et largement reprises dans les études modernes<sup>7</sup>. Nicolas de Damas, cité par Athénée, pense, à la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., que les Romains ont reçu la coutume du combat de gladiateurs des Étrusques<sup>8</sup>. Cela suffit à Wilhelm Henzen pour affirmer que c'est bien ce peuple réputé cruel qui exporte, pour citer

---

<sup>6</sup> Sur le premier *munus* : Servius, *En.*, III, 67, Tite-Live, *Epit.*, XVI, Valère-Maxime, II, 4, 7 et Ausone, *Gryphus terrarii numeri*, 36-37 ; sur les premières exhibitions de bêtes les sources sont moins prolifiques, voir Jean Lydus, *De mens.*, III, 46 et le premier combat de bêtes date de la fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. d'après Plinie, *H. N.*, VIII, 16, 53.

<sup>7</sup> Sur les hypothèses les plus fragiles et les moins fiables, voir Ville, 1981, p. 1, n. 1, en particulier sur les origines celte et hittite.

<sup>8</sup> Athénée, IV, 153 (voir F. 78 dans Parmentier et Prometea Barone, 2011, p. 159-160).

Theodore Mommsen<sup>9</sup>, « cette lèpre » des derniers temps de l'Antiquité, vers Rome<sup>10</sup>. Wilhelm Henzen s'appuie également sur un passage de Tertullien évoquant la présence lors des jeux d'un dieu au maillet, que le chercheur assimile au Charun étrusque<sup>11</sup>, et sur Isidore de Séville qui pense que le terme *lanista* vient d'un mot étrusque signifiant « bourreau<sup>12</sup>. » Ce dernier point ne fait pas l'unanimité chez les linguistes et, dans un cas comme dans l'autre, l'emprunt d'un mot ne peut pas déterminer à lui seul l'existence d'un transfert culturel de l'institution elle-même<sup>13</sup>. De plus, le texte de Nicolas de Damas n'indique pas que les combats de gladiateurs sont nés en Étrurie<sup>14</sup>. Malgré ces limites, cette hypothèse est régulièrement reprise comme base de travail, depuis l'article fondateur du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, jusqu'à certains ouvrages récents, notamment anglo-saxons tel celui d'Alisson Futrell<sup>15</sup>. Les Anciens vont encore plus loin, puisqu'à leur yeux, tous les *ludi* proviennent d'Étrurie. Cette idée est avancée par Tertullien<sup>16</sup>. Isidore de Séville confirme et propose de faire découler l'étymologie du mot de l'appellation « Lydien », patrie d'origine des Étrusques aux yeux des Romains<sup>17</sup>. Cette association tardive entre les deux termes est peu reprise par les Anciens. Elle est due à la confusion que fait peser le mot *ludus* qui peut être utilisé pour mentionner toute sorte de jeux. En fin de compte, seuls les *ludi scaenici* semblent bien provenir d'Étrurie à en croire Tite-Live et Valère-Maxime, pour le reste, l'affirmation de Tertullien n'est pas fondée<sup>18</sup>.

Si leur origine n'est pas étrusque, est-il possible alors que la gladiature ait transité par cette aire avant de parvenir à Rome comme le laisse entendre Nicolas de Damas<sup>19</sup>. Seuls les vestiges matériels nous permettent d'apporter des éléments de réponse. De nombreuses statuettes, des vases et des fresques représentent des guerriers dans le monde étrusque. Pourtant, sans textes et sans éléments discriminants<sup>20</sup>, comment distinguer un militaire, une figuration du duel aristocratique, un rappel des victoires d'un homme, un

<sup>9</sup> Mommsen, 1985, p. 250.

<sup>10</sup> Henzen, 1845, p. 74-75.

<sup>11</sup> Tertullien, *Ad nat.*, I, 10, 47 et *Apol.*, XV, 5.

<sup>12</sup> Isidore de Séville, *Orig.*, X, 247.

<sup>13</sup> Ville, 1981, p. 3. Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'A. Ernout et A. Meillet penche pour l'hypothèse étrusque en vertu de la formation en *-a*, mais les auteurs signalent les autres possibilités, en particulier celle de lier le mot à *lanio*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>15</sup> S. v. « Gladiator », dans *DAGR*, II-2, 1896, p. 1563-1564 et, plus récemment, Futrell, 1997, p. 18-19. L'auteur discute les hypothèses campanienne et étrusque et conclut que la seconde a plus de force que la première. Pour une bibliographie complète de la question de l'origine étrusque, voir Mouratidis, 1996, p. 112, n. 4.

<sup>16</sup> Tertullien, *De Spect.*, V.

<sup>17</sup> Isidore de Séville, *Étymo.*, XVIII, 16, voir Briquel, 1986, p. 161-167.

<sup>18</sup> Tite-Live, *En.*, VII, 2 et Valère Maxime, II, 4, 4, voir Briquel, 1986, p. 164-165.

<sup>19</sup> Thuillier, 1990, p. 140 et Mouratidis, 1996, p. 120, vont dans ce sens.

<sup>20</sup> On pense notamment à la présence d'un arbitre, de musiciens ou de spectateurs.

combat mené librement en hommage au mort, la mise en scène de la mort de captifs armés pour un dernier combat, ou encore une préfiguration de la gladiature romaine<sup>21</sup> ? Outre cette réserve, un argument peut être utilisé pour nuancer l'hypothèse d'une origine étrusque des combats de gladiateurs. Les peintures tombales produites du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. au V<sup>e</sup> s. av. J.-C. en Étrurie, ainsi qu'une série de cippes, vases et stèles, figurent des jeux funèbres<sup>22</sup>. Or, sur aucun de ces documents n'est représenté un quelconque duel opposant deux combattants, ou une préfiguration de la gladiature. Les images de jeux disparaissent ensuite des tombes.

Ces documents sont suffisamment nombreux pour qu'on ne puisse pas invoquer l'argument d'un manque de conservation des sources. Il y a donc une véritable différence entre les textes de l'époque impériale et les données fournies par l'histoire de l'art et l'archéologie sur les pratiques étrusques. Comment alors comprendre cette reconstruction littéraire des origines ? Nicolas de Damas et Tertullien emploient l'origine étrusque pour des raisons sensiblement différentes. L'auteur grec utilise cette image pour souligner l'aspect négatif des *munera* dans un passage où il raconte la barbarie des Romains donnant des combats pendant le banquet. L'allusion aux origines des spectacles renforce cet aspect infamant. En effet, il fait référence à un *topos* de la littérature grecque où les *Thyrrénoi* sont des *tyrannoi*<sup>23</sup>. C'est cette connotation négative de l'allusion aux Étrusques que reprend Tertullien. Le contexte est alors différent. Quand le polémiste chrétien rappelle les origines étrangères des jeux pour mieux les décrédibiliser, il attaque indirectement la religion traditionnelle romaine dans son ensemble. En effet, des auteurs comme Cornelius Labeo ont cherché dans les anciens rites supposés étrusque la voie d'une défense des cultes d'état contre les nouvelles religions<sup>24</sup>. Si ces assertions trouvent un écho auprès des Romains, c'est que ceux-ci étaient conscients de tenir certains de leurs rites de ce peuple, les *Tusci*, dont le nom, aux yeux de la plupart des auteurs signifie « ceux qui sacrifient [*Thuein*]<sup>25</sup> » ; le plus religieux de tous les peuples<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Ville, 1981, p. 3-4.

<sup>22</sup> Pour un synthèse bibliographique à ce sujet, voir Ville, 1981, p. 6-7, n. 22 à 27.

<sup>23</sup> Cette question est développée par Briquel, 1990, p. 75-77.

<sup>24</sup> Mastandrea, 1979 ; Briquel, 1998, p. 119-137. L'importance de Cornelius Labeo a été tour à tour exagéré, à la suite de Kettner, 1877, puis qualifiée de « mythe labéonien » après les travaux de Tullius, 1934. Champeaux, 2007, p. XIII-XX, fait le point sur ces dissensions et sur la bibliographie antérieure. Sur la question plus générale du rapport entre réaction païenne et rappel des anciens rites étrusques, voir Briquel, 2007, p. 249-270.

<sup>25</sup> Servius, *En.*, II, 781, 8, 479 ; Isidore de Séville, *Orig.*, IX, 2, 86 ; 14, 4 ; 29, 14 ; 4, 22 ; Denys d'Halicarnasse, I, 30, 2-3 ; Festus, 485 L ; Paul, 486 L ; Jean Lydus, *De Mens.*, I, 37 ; Pliny l'Ancien, *H. N.*, III, 5 (8), 50. Voir Briquel, 1991, p. 289-298.

<sup>26</sup> Tite-Live, V, 1, 6.

Il est donc fort probable que l'idée, partagée à l'époque romaine, d'une origine exogène soit une reconstitution *a posteriori*. Les savants modernes se sont appropriés cette idée en accablant les Étrusques de tous les travers moraux des Romains<sup>27</sup>.

Quelques décennies après les dernières figurations de jeux funèbres en Étrurie, à partir des années 380 av. J.-C. et jusqu'aux premières années du III<sup>e</sup> s. av. J.-C., les tombes peintes de Paestum ont figuré des scènes de duels sanglants, parfois en présence d'un personnage couronnant le vainqueur<sup>28</sup>. Ces scènes s'inscrivent dans les représentations de jeux funéraires, comportant, comme en Étrurie, des courses de chars et des pugilats au son de l'*aulos*. La pratique des jeux funéraires est alors répandue en Italie, même s'ils n'avaient sans doute pas la forme ni la même signification partout<sup>29</sup>. Les influences culturelles se rencontrant dans la région ne sont pas les mêmes qu'à Tarquinia ou Chiusi. Cette aire géographique est marquée par ses relations avec le monde grec colonial à Paestum, fondée par des Sybarites, à la limite de l'aire d'influence étrusque, fortement diminuée après la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>30</sup>, et qui a connu l'hégémonie lucanienne au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>31</sup> Ces scènes sont représentées dans cette région riche de contacts culturels. Les Paestans n'étaient sans doute pas les seuls à se livrer à ce type de jeux funéraires, mais ils y attachaient une importance toute particulière, à tel point qu'ils en ont laissé les uniques traces. De l'observation de ces documents, Friedrich Weege a déduit une origine campanienne des combats de gladiateurs<sup>32</sup>. Cette hypothèse a été reprise par Georges Ville, renforcée par des postulats émis sur une série de vases aux guerriers qui ont pu représenter ces mêmes jeux funéraires<sup>33</sup>. L'idée est, depuis Georges Ville, mentionnée dans la majeure partie des études. Edward Salmon en déduit même une origine samnite de la gladiature<sup>34</sup>.

Les textes sont en revanche muets sur cette pratique. Aux yeux de Strabon, les Campaniens, dès avant la deuxième Guerre Punique, donnent des combats de gladiateurs lors de banquets<sup>35</sup>. C'est une façon pour l'auteur de critiquer les « délices de Capoue. » De

---

<sup>27</sup> À partir de ces éléments, Steuernagel, 1997, p. 69-92, conclut qu'il faut abandonner définitivement l'hypothèse étrusque des origines de la gladiature.

<sup>28</sup> Annexe pl. XVIII, n° 362a et b. Sur les contextes des tombes peintes de Paestum et leur bibliographie, voir Pontrandolfo, Rouveret et Cipriani, 2004, p. 5-18.

<sup>29</sup> Pour ce qui est des tombes de Paestum, on trouvera une utile synthèse de cette question dans Pontrandolfo et Rouveret, 1981, p. 299-317.

<sup>30</sup> En général, voir Frederiksen, 1984, p. 127-129 et 133-157, sur les origines des spectacles et la mixité culturelle voir Futrell, 1997, p. 14, n. 15.

<sup>31</sup> Pontrandolfo, 1982, p. 12.

<sup>32</sup> Weege, 1909, p. 134-135, suivit par un des grands noms des études gladiatoriennes, Friedländer, 1920, p. 50.

<sup>33</sup> Ville, 1981, p. 7-8 et surtout p. 20-23 sur l'ensemble des vases.

<sup>34</sup> Salmon, 1982, p. 12.

<sup>35</sup> Strabon, V, 4, 13.

façon implicite, il signale que ces excès sont la marque d'une ville envers laquelle les Romains ont eu tort de placer leur confiance – allusion à la défection de Capua. Rome aurait ensuite normalisé les mœurs des Capouans sous sa domination. De plus, l'auteur ne précise pas les datations. Il se peut qu'il fasse allusion à des coutumes ayant cours peu de temps avant l'expédition d'Hannibal, à un moment où Rome connaît déjà les combats de gladiateurs. Tite-Live situe, quant à lui, l'origine de cet usage à une période qui précède les Guerres Samnites<sup>36</sup>. Les Capouans, alliés des Romains, auraient, en 308 av. J.-C., armé leurs gladiateurs avec les dépouilles des vaincus, créant par là-même l'*armatura* des samnites. Est-ce un conte étiologique visant à exposer les causes de l'apparition des *armaturae*? Ou au contraire la manifestation d'une réalité historique où les Capouans auraient détourné la pratique samnite du combat auprès de la tombe? Si l'iconographie campanienne révèle l'existence de jeux funéraires, aucun document ne permet de poser l'hypothèse de combats lors de banquets. Les auteurs romains, et c'est clairement le cas chez Silius Italicus, utilisent cet exemple, entre autres, pour mettre en valeur la décadence des mœurs des Campaniens<sup>37</sup>. Pour lui, non seulement ceux-ci s'égorgeaient pendant les repas, mais en plus ils en oublient que ces manifestations devraient être dévolues au rite funéraire. Ces deux éléments rendent la pratique odieuse aux yeux des Romains<sup>38</sup>. Ces textes n'aident pas en revanche à comprendre l'origine des jeux, aucun ne citant quelque usage pouvant correspondre aux fresques des tombes du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Tite-Live, IX, 40, 17.

<sup>37</sup> Silius Italicus, XI, 51-55.

<sup>38</sup> G. Ville a voulu y voir l'existence, dès l'origine, d'une « formule laïcisée » qui aurait doublé « la gladiature religieuse », dans Ville, 1981, p. 24. Nous avons déjà contesté l'usage, vide de sens, du terme « laïcisé » concernant les spectacles romains. Il paraît également prématuré de parler de « gladiature » pour ces combats funéraires dont on ignore le déroulement. L'institution est créée plus tardivement, à Rome.

<sup>39</sup> Futrell, 1997, p. 12.

## 2. Une pratique funéraire, son contexte culturel et ses évolutions

Les hypothèses étrusque et campanienne ont toutes deux leurs lacunes. La conclusion la plus radicale qui vient à l'esprit est que la quête des origines de la gladiature est vaine<sup>40</sup>. Pourtant, l'historiographie moderne s'est attachée à montrer qu'il existe du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. au milieu du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. des jeux funéraires en Étrurie, et d'autres qui prennent la forme de duels sanglants en Campanie au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. au moment de la domination lucanienne et alors que la région s'est affranchie de la domination étrusque. Or, aucune trace tangible ne permet de prouver la présence de combats funéraires, autres que les pugilats, ni dans l'aire lucanienne, ni dans l'aire étrusque et encore moins dans les zones d'influence grecque, avant les tombes peintes de Paestum<sup>41</sup>. C'est cette mixité de cultures, dans ce contexte chronologique et géographique précis, qui voit se développer cet ancêtre direct de la gladiature<sup>42</sup>. La culture grecque, bien que n'exécutant pas ce type de combats funéraires à l'époque classique, a connu de tels jeux à des périodes plus anciennes<sup>43</sup>. L'aède ou les aèdes qui ont mis par écrit les textes homériques, au VIII<sup>e</sup> s. av. J.-C., signalent que, dans les hommages rendus par Achille à Patrocle, ont eu lieu toutes sortes de jeux - course de chars, course à pieds, pugilat ou encore lutte - et surtout un combat en armes entre Ajax et Diomède, qui aurait dû s'arrêter au premier sang, mais pour lequel il faut une intervention de la foule pour séparer les deux antagonistes, récompensés par des prix égaux<sup>44</sup>. Cet événement, et l'égorgement des prisonniers troyens qui s'ensuit, sont indéniablement une des influences majeures de la gladiature. En effet, ces pratiques sont passées à la postérité dans les textes homériques et la grande quantité de représentations des funérailles de Patrocle en Étrurie et en Campanie suffit à prouver leur impact sur les mentalités<sup>45</sup>. Si l'on connaît fort mal les pratiques funéraires des peuples osco-samnite et étrusque, force est de constater l'intérêt qu'ils portent aux formes hellénisantes des hommages faits aux morts.

Alors que les courses et les pugilats disparaissent des fresques paestannes, les duels perdurent jusqu'aux premiers temps du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. La fin de la production de ces

---

<sup>40</sup> Bomgardner, 2000, p. 32.

<sup>41</sup> Sur la domination Étrusque en Campanie, voir Polybe, II, 17, 1 et Strabon, V, 4, 3 et 8 et les remarques de Frederiksen, 1984, p. 117-129 et Sgobbo, 1977, p. 1-57 pour la transition avec la domination lucanienne.

<sup>42</sup> Mouratidis, 1996, p. 116.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 118 et n. 31 à 33 pour la bibliographie à ce sujet.

<sup>44</sup> Les funérailles de Patrocle sont décrites dans l'*Illiade*, XXI, 26-29 et XXIII, 22-23.

<sup>45</sup> Mouratidis, 1996, p. 122, n. 82. Hérodote, I, 167 et plus tard Tite-Live, VII, 15, 10 et 19,3 affirment que les Étrusques ont pratiqué ce rite. Voir aussi Malten, 1923, p. 329-330 et plus récemment Thuillier, 1990, p. 139.

images sur les tombes, concomitante de l'abandon de la pratique des tombes peintes, précède de très peu l'apparition du phénomène gladiatorien à Rome, à en croire les auteurs anciens. Pourquoi et comment les Romains ont-ils adopté cette coutume ? Est-ce à ce moment-là ou connaissaient-ils déjà des combats funéraires dont Tite-Live n'aurait pas trouvé trace ? Aucun document ne permet de le dire. Toutefois, Suétone suggère que l'instauration de *munera* publics daterait du règne de Tarquin l'Ancien. Le roi serait « le premier des Romains à avoir édité deux paires de gladiateurs qui ont comparu l'année vingt-six<sup>46</sup>, » mais il ne peut alors s'agir que d'une confusion avec les jeux étrusques : pugilats, *circenses* ou encore *scaenici*. En effet, nous avons vu que les Étrusques n'ont laissé aucune trace de combats de gladiateurs avant la domination de Rome. Toutefois, dans certains esprits, demeure l'idée que ces jeux sont extrêmement anciens, ce qui les rend d'autant plus précieux aux yeux des Romains. Cela correspond aux conceptions romaines des origines où les rois mythiques puis les Tarquins auraient fondé tout ce qui fait le style de vie des Romains<sup>47</sup>. Du point de vue de la romanité, c'est donc bien une pratique exogène, dont la tradition, à tort ou à raison, place l'origine en Tuscie. Les chronologies énoncées plus haut et le caractère funéraire des combats de gladiateurs dans la Rome républicaine, accordent une plus grande validité à la position livienne faisant des jeux de 264 av. J.-C. la première représentation de *munera* à Rome, lors des funérailles de Brutus Pera<sup>48</sup>. Toutefois, on ne peut exclure la possibilité que cette pratique soit antérieure. Il serait par exemple tentant de la faire remonter aux guerres samnites, ou immédiatement après, vu que la première *armatura* représente ce peuple. Pourtant, ce n'est qu'à partir de ce moment que va se créer cette institution, ses formes, les règles qui la régissent et les mots qui la déterminent. Ce phénomène a pour origine des jeux funéraires évoluant dans le domaine du sacré.

Par la suite, ces jeux évoluent et les Romains construisent une véritable institution. Elle est marquée par une organisation stricte et le développement d'une économie du spectacle. Ces changements sont marqués par l'apparition de nouveaux mots et leur multiplication. Cette construction romaine des bases de la future gladiature impériale soulève quelques questions. Quels sens ces termes donnent-ils aux jeux ? Comment évolue la gladiature républicaine ? Quels rapports entretient-elle avec le domaine du sacré ?

---

<sup>46</sup> Fragment de texte dont le contexte n'est pas clairement établi, présenté dans Reifferscheid, 1860, p. 320 et brièvement commenté par Ville, 1981, p. 8, n. 32 et par Futrell, 1997, p. 15 et 19, n. 24 et 35. *Hic prior Romanis duo paria gladiatorum edidit quae comparavit per annos XXVI*. Trad. M. Soler.

<sup>47</sup> Futrell, 1997, p. 19.

<sup>48</sup> Tite-Live, *Epit.*, XVI.

Tacite, le premier, utilise le mot *gladiatura* pour parler du métier de gladiateur<sup>49</sup>. Cela ne correspond pas à la définition moderne de l'« entertainment » de l'amphithéâtre. La gladiature est, au moins aux deux premiers siècles de notre ère, le spectacle le plus populaire de l'amphithéâtre, mais il n'est pas le seul. Chasses, condamnations publiques et divertissements variés l'accompagnent. L'utilisation de « Gladiature » est ensuite généralisée par Georges Ville. À l'inverse des auteurs anciens, il fait usage de ce mot au sens large, en y incluant les autres spectacles. Gladiature et *gladiatura* n'ont pas la même signification. Il est vrai que sa disparition prématurée n'a pas permis au savant français de réaliser l'introduction de son ouvrage majeur et sa définition n'est donc pas parvenue jusqu'à nous. Le monde de l'amphithéâtre est composé de plusieurs spectacles et de plusieurs solutions architecturales, organisées autour de ses acteurs - évergètes, commerçants, combattants, arbitres, musiciens, employés - et régulés par des lois. C'est ce système dans son intégralité qui intéresse les études modernes. Cette institution commence à se construire à la fin de la République et prend sa pleine mesure sous le principat.

La *gladiatura* est le cœur de ce phénomène relevant de l'économie du spectacle. Le mot *gladiator* n'a pas fait l'objet de remarques étymologiques de la part des Anciens, à notre connaissance du moins. Les gladiateurs sont vraisemblablement les porteurs du *gladius*<sup>50</sup>. Cette arme dont le nom, d'après Varron, provient de *clades* : la destruction<sup>51</sup>. Le combattant serait alors celui qui porte l'instrument de la destruction<sup>52</sup>. L'origine du terme, notamment les dates de son apparition, reste donc inconnue. Les plus anciennes occurrences se trouvent chez Lucilius et Térence<sup>53</sup>. Dans le second cas, le mot est employé dans un sens métonymique afin de déterminer le spectacle. Cet usage est très certainement la façon la plus répandue de signifier les jeux de gladiateurs à l'époque<sup>54</sup>. Lucilius raconte, lui, que de son temps,

---

<sup>49</sup> Tacite, *A.*, III, 43.

<sup>50</sup> C'est en tout les cas l'opinion communément admise par les linguistes : voir s. v. « Gladius », dans Ernout et Meillet, 2001, p. 276. Le terme est attesté depuis Plaute, *Capt.*, 915, à la fin du III<sup>e</sup>-début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Les auteurs proposent une origine celtique : *claddyf*.

<sup>51</sup> Varron, *De ling. lat.*, V, 116.

<sup>52</sup> Varron ne donne pas l'étymologie de gladiateur, même s'il utilise le terme à plusieurs reprises : *De ling. lat.*, IX, 71 et d'après Plinius, *H. N.*, XXXVI, 203.

<sup>53</sup> Lucilius est cité par Cicéron, *De opt. gen. ora.*, VI et *Tusc.*, II, 41 ainsi que par Nonius, 257, 19 et Quintilien, IX, 4.

<sup>54</sup> Encore chez Cicéron, *Pro Sest.*, LIX, 126 ; *Ad Att.*, II, 1, 1 et 5 ainsi que 16, 11 ; II, 19, 3 et 24, 3 ; IV, 11, 1 ; VI, 3, 9 ; *Ad fam.*, X, 32, 3 et XVI, 20 ; *Pro Mur.*, XXXII, 67 ; *Pro Sest.*, LXIV, 135 ; *Phil.*, I, XV, 36 et IX, VII, 16.

Il y avait un certain Aeserninus, dans les *munera* des Flaccii, qui était [de l'*armatura*] samnite, un homme immonde, digne de cette vie et de ce lieu ; on l'apparie à Pacideianus, qui était le meilleur de tous les gladiateurs, de mémoire d'homme<sup>55</sup>.

Ces propos, rapportés par Nonius, au III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., sont riches d'enseignements. Il faut pourtant d'abord en critiquer la fiabilité. Aucun autre auteur ne présente la phrase dans son intégralité. Toutefois, si Cicéron brode sur ce passage dans *De la perfection oratoire*, il reproduit, dans les *Tusculanes*, exactement le *samnis, spurcus homo, vita illa dignus locoque*, quant à Quintilien, il ne cite pas directement le texte. Nonius utilise le terme *Samnis*. L'*armatura* du samnite, la plus ancienne existante, encore mentionnée par Cicéron ou par Pline<sup>56</sup>, n'existe plus à partir du règne d'Auguste ou légèrement plus tard<sup>57</sup>. Si le texte était une invention de Nonius, il n'aurait peut-être pas parlé de samnites. Ensuite, l'auteur utilise le mot *munus*, associé au génitif pluriel d'un nom de *gens*. L'usage de ce mot est inconnu avant Lucilius, en revanche, la précision de l'origine du *munus* par l'adjonction d'un gentilice est bien connue à partir de Cicéron, mais disparaît au début de notre ère<sup>58</sup>. Les grandes lignes du texte semblent donc correspondre aux réalités du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. ou avant or, il nous révèle l'existence d'une véritable institution, avec des *armaturae* et la tenue de combats strictement organisés. La gladiature impériale a donc un précédent. L'époque républicaine a connu très tôt une première période de constitution précise des éléments essentiels à la tenue régulière de *munera*. Ces premiers termes ne révèlent en revanche en eux-mêmes aucune relation particulière avec la religion.

L'application du terme de *munus* aux spectacles de l'arène, employé par Lucilius, est symptomatique de cette construction de l'institution gladiatorienne. Accompagné d'un gentilice ou de la précision *gladiatorium* ou *gladiatorum*, il sert très tôt à définir l'intégralité d'un spectacle dont les gladiateurs sont le moment le plus attendu<sup>59</sup>. Cette surdétermination du mot s'explique par la persistance d'autres acceptions. Il peut par exemple prendre le sens global de don des magistrats au peuple ou des hommes aux

<sup>55</sup> Nonius, 257, 19, *Aeserninus fuit Flaccorum munere quidam Samnis, spurcus homo, vita illa dignus locoque. Cum Pacideiano componitur, optimus multo post homines natos gladiator qui fuit unus.*

<sup>56</sup> Pline, *H. N.*, VII, 19, cite un gladiateur, Tritannus, dont le fils a combattu sous Pompée, et Cicéron, *Pro Sest.*, LXIV, 134, parle d'un *munus* organisé par Vatinius où ont combattus des samnites et des *provocatores*.

<sup>57</sup> Teyssier, 2009, p. 24. Une tombe augustéenne est le témoignage le plus récent : *CIL*, IX 466.

<sup>58</sup> Cicéron, *Pro Sul.*, XIX, 54 et *Pro Sest.*, LVIII, 124.

<sup>59</sup> Cicéron, *De Harusp. Resp.*, XXVI, 56 et *De Off.*, II, 16, 55. Voir Ville, 1981, p. 75-76. Pour une discussion d'ensemble des différents sens de *munus*, voir Pereira-Menant, 2004, 92-1, p. 169-215. Le sens générique renvoie à la capacité de faire, donner, produire quelque chose, tout autant que la propriété, l'attribut, ou la qualité de quelqu'un ou de quelque chose (p. 172-175). Le sens peut ensuite renvoyer plus précisément à la fonction (p. 175-180). C'est de là que découle l'usage du mot pour les *munera*.

dieux<sup>60</sup>, ou impliquer la tenue de jeux variés, y compris des *scaenici*<sup>61</sup>. Plusieurs inscriptions entretiennent également la polysémie du mot, en particulier quand il est utilisé au singulier. S'il se réfère le plus souvent aux combats de gladiateurs, *munus* peut aussi mentionner un quelconque don. Un piédestal d'une statue de l'Équité Auguste d'époque antonine découvert à Barcino, est ainsi qualifié, dans le texte de la dédicace, de *munus*<sup>62</sup>. Il continue également à exprimer l'office ou le don officiel, surtout dans le cadre des devoirs des magistratures. C'est le cas dans l'exemple de Barcino où le dédicant fait le cadeau de la statue au peuple en l'honneur du sévirat. Dans le contexte des combats de gladiateurs, l'adjonction d'une épithète continue ensuite d'être sporadiquement utilisée après le I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., même si le sens de *munera* dans une inscription renvoie généralement aux combats<sup>63</sup>. À la suite de Martial, qui utilise pour la première fois *munus* seul pour parler d'un combat de gladiateurs<sup>64</sup>, le mot signifie dans l'immense majorité des cas le don de jeux de l'amphithéâtre. Suétone l'emploie à de nombreuses reprises, même si, quelquefois, il continue de lui adjoindre l'épithète *gladiatorium*<sup>65</sup>. Seul Velleius Paterculus fait usage du terme pour signifier une série de jeux incluant toutes les composantes ludiques de l'édilité de Marcus Marcellus en 23 av. J.-C.<sup>66</sup>. Il est probable que les jeux de l'arène aient alors revêtu un lustre particulier, éclipsant des mémoires les autres spectacles. Les termes cohabitent donc pendant les deux derniers siècles avant notre ère. Ensuite, pendant que l'institution se formalise, le champ sémantique se simplifie, notamment dans l'épigraphie. Le principal cadeau dépendant de l'office d'un magistrat devient alors le *munus*, avec le sens de spectacle de l'arène<sup>67</sup>. Puis, même quand l'évergète agit en simple *privatus*, il utilise aussi ce terme<sup>68</sup>.

L'usage de ce mot traduit, à première vue, une nette différence d'origine avec les *ludi*, suite de jeux divers, et en particulier les *ludi scaenici* et *circenses*. Pourtant, si l'usage

<sup>60</sup> Une pratique qui persiste à l'époque impériale, voir par exemple Horace, *Ép.*, II, 1, 215 : un livre de poésie offert à Apollon est tenu pour *munus*.

<sup>61</sup> Cicéron, *Pro Mur.*, XIX, 38-41 et XXVI, 53, sur le *munus* de Murena en 65 av. J.-C., ou encore *De dom.*, XLIII, 111, au sujet du *munus* d'Apicius Claudius Pulcher en 56 av. J.-C. On trouvera d'autres exemples dans Ville, 1981, p. 74-75.

<sup>62</sup> Actuelle Barcelonne, *AE*, 1962, 395 et *IRC*, IV, 1 (avec bibliographie complémentaire). *Aequita/ti Aug(ustae) / L(ucius) Minicius / Myron ob / honorem / VI uirat(us) / munus (dedit) / C(oloniae) B(arcinonensium)*.

<sup>63</sup> Tacite, *A.*, IV, 63, 2 ; XII, 3, 2 ; XV, 34, 2 et *H.*, XI, 70, 1, bien que l'auteur utilise plus souvent *spectaculum gladiatorum*, et encore Pline le Jeune, *Épi.*, VI, 34. La polysémie du mot « *munus* » perdure dans la littérature, mais s'efface des inscriptions.

<sup>64</sup> Martial, *Épi.*, III, 59 ; IV, 2, 2 ; IX, 83, 1-2.

<sup>65</sup> Seul : Suétone, *Aug.*, XLIII, 10.

<sup>66</sup> Velleius Paterculus, II, 93, 1. Properce, III, 18, 11-20 et Cassius Dion, LIII, 31, 2-3 ne parlent que de *scaenici*. Voir aussi Pline, *H. N.*, XIX, 6, 24.

<sup>67</sup> Ville, 1981, p. 77.

<sup>68</sup> De multiples exemples sont fournis par l'épigraphie, voir par exemple corpus n° 323 et peut-être n° 325.

de ce terme souligne la singularité de ces spectacles, les *munera* peuvent se tenir lors de *ludi* comme nous l'avons déjà souligné. De plus, Ovide stipule que des *munera* peuvent se tenir lors de grands *ludi publici*, et le latin traduit ensuite cette relation par l'appellation, certes peu fréquente, de *ludi gladiatorii* ou de l'usage de *ludus* pour parler des *munera*, comme chez Tertullien<sup>69</sup>.

L'histoire de ces mots, et en particulier la citation de Lucilius, montre la création progressive de la gladiature classique républicaine entre le II<sup>e</sup> s. et le I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Le besoin manifesté de nommer le phénomène, surtout ses aspects techniques, de le lier aux attributions des magistrats, révèle la structure qui se construit. Pourtant, ni l'un ni l'autre des termes employés pour nommer l'opposition de paires de gladiateurs ne porte en lui un sens religieux. Tertullien essaie bien de donner le sens d'*officium mortuorum* au mot *munus*, mais cela ne peut être qu'une reconstitution étymologique *a posteriori* qui lui sert à critiquer le caractère idolâtre et démoniaque de la gladiature<sup>70</sup>. Aucun texte avant lui n'établit cette relation. En revanche, nul autre document ne permet de savoir quel était le nom donné à ces spectacles avant le II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Cette protohistoire des spectacles de l'arène est fort méconnue. Faut-il suivre Servius qui nomme les gladiateurs des *bustuarii*, « ceux qui combattent auprès du bûcher funéraire<sup>71</sup> ? » Cicéron utilise également l'expression *bustuarius gladiator*<sup>72</sup>. Dans ce cas, cela ne concerne qu'une catégorie précise de combattants et sert à désavouer encore plus l'adversaire politique qu'il affuble de ce sobriquet. Les jeux ont pu être considérés dans le langage comme un *ludus bustuarius*, un spectacle auprès du bûcher funéraire, auprès du tombeau. Aucun élément ne permet de confirmer cette hypothèse et seules nous restent les termes employés plus tard, correspondants à un moment d'expansion de la gladiature et la création d'un cadre pour son organisation. Cela correspondrait pourtant bien aux origines des spectacles funéraires. Si les termes choisis par les Anciens, à mesure que l'institution se répand, sont plus neutres, c'est sans doute pour correspondre à la diversification des occasions où sont

---

<sup>69</sup> Ovide, *Tristes*, III, 12, 23-24 ; Tertullien, *De Spect.*, XII ; Minucius Felix, XXXVII, 11 ; *Histoire Auguste*, *Hadr.*, 9, 9. Contre l'idée de la place des combats de gladiateurs dans la polysémie de *ludus* avant le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voir Veyne, 1976, p. 660-661 ; un point de vue qui était aussi celui de Meier, 1890, p.165, qui avance que le sens change et que, au bas empire, *ludi gladiatorii* peut vouloir dire « jeux de gladiateurs ». Augustin, *Conf.*, VI, 8. Contre l'idée d'une confusion des termes dans l'antiquité tardive : Soler, 2008, p. 37-68

<sup>70</sup> Tertullien, *De Spect.*, XII, 1.

<sup>71</sup> Servius, *En.*, X, 519.

<sup>72</sup> Cicéron, *Pis.*, IX.

donnés les combats. Toutefois, l'origine funéraire n'est jamais totalement oblitérée, sans quoi l'assertion de Tertullien n'aurait eu aucun sens.

## B. L'amphithéâtre et la création du *munus* complet

### 1. Donner un cadre au spectacle et le nommer

La création d'un monument particulier pour héberger les *munera* modifie encore leur déroulement. Il s'agit de voir en quoi ce changement de cadre influe sur la forme prise par les spectacles. L'amphithéâtre le plus ancien identifié archéologiquement est celui de Pompéi, même s'il y avait peut-être des antécédents à Capua ou Cumae qui n'ont à ce jour pas livré de traces archéologiques de leur existence. Les dates de son implantation peuvent être induites par l'inscription des *duumviri* quinquennaux Quintus Valgus et Marcus Porcius.

(Caius) Quinctius Valgus, fils de Caius, et Marcus Porcius, fils de Marcus, duumvirs quinquennaux, en l'honneur de la colonie, ont fait sur leurs fonds propres un lieu d'où l'on peut voir les spectacles, et ont donné aux colons l'emplacement à perpétuité<sup>73</sup>.

Ces personnages peuvent être rattachés, avec quelque vraisemblance, à Caius Quinctus Valgus, beau-père de Publius Servilius Rullus, critiqué en 63 av. J.-C. par Cicéron pour son commerce des terres frauduleusement acquises sous la dictature de Sylla<sup>74</sup> ; et à Marcus Porcius connu par les timbres amphoriques retrouvés dans le sud de la Gaule et par une inscription syllanienne<sup>75</sup>. Les deux semblent être des profiteurs du régime dictatorial de Sylla, décédé en 78 av. J.-C. C'est donc probablement entre le début des années 70 av. J.-C. et la fin des années 60 av. J.-C. que se situe la construction de l'édifice<sup>76</sup>. Par ailleurs, les inscriptions de *duumviri* quinquennaux à Pompéi révèlent que cette magistrature est revêtue les années finissant par 5 ou 0<sup>77</sup>. Si la construction avait eu

---

<sup>73</sup> CIL, X 852 ; ILS, 5627. [C(aius)] Quinctius C(aii) F(ilius) Valgus, / [M(arcus) Por]cius M(arci) F(ilius), duo uir(i) / [quin(uennales)], Coloniai honoris / [causa] spectacula de sua / [pec(unia) fac(iunda)] coer[arunt] et coloneis / [Locu] 'm' in perpetuom deder[unt]. Trad. M. Soler.

<sup>74</sup> Cicéron, *De leg. agr.*, III, 1, 3, sur les liens de famille ; III, 2, 8 sur les excès de la loi de Rullus et les terres expropriées ; III, 3, 13 et 4, 14, sur l'honnêteté de Valgus et l'impudence du gendre.

<sup>75</sup> CIL, X 8049. Étienne, 1965, p. 214-215.

<sup>76</sup> Même si, récemment, Tosi, 2003, p. 162-164, penche pour une estimation plus haute, dans la décennie qui suit immédiatement la fondation de la colonie en 80 av. J.-C. Aucune donnée ne permet pourtant de totalement exclure une datation dans la décennie suivante.

<sup>77</sup> Voir par exemple : Cébeillac-Gervasoni, 1990, p. 713, n. 85.

lieu l'année de la déduction, l'inscription y aurait certainement fait allusion<sup>78</sup>. De plus, il a fallu aux deux hommes le temps de revêtir les magistratures intermédiaires de l'édilité et du duumvirat. Ce qui laisse donc les années 75, 70, 65 et éventuellement 60 pour le début de la construction<sup>79</sup>.

Cette nouvelle réalité architecturale doit avoir un nom. Les élites pompéiennes choisissent celui de *spectacula*. Robert Étienne propose de traduire ce pluriel par « un lieu d'où l'on voit toutes les places<sup>80</sup> », on pourrait ajouter « et tous les spectacles. » Le sens de cet usage n'est pas religieux. Il trahit deux réalités : l'importance de donner un espace au regard et l'adhésion à la latinité des élites de Campanie. Ce mot est encore utilisé à la toute fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., à Pompéi<sup>81</sup>, puis finit par ne plus être utilisé que pour parler des jeux, non de l'édifice<sup>82</sup>.

Le choix du terme ne paraît pas satisfaisant et les Romains choisissent un nouveau mot. Dans un premier temps, les poètes latins sont embarrassés pour parler de cet édifice, Properce parle de *theatrum*, Ovide de *theatrum utrimque structum*<sup>83</sup>. *Amphitheatrum* apparaît dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., d'abord au pluriel, sans doute à la suite de l'utilisation de *spectacula*, dans les *Res Gestae*, puis Vitruve le cite et, à la fin du principat d'Auguste et au début de celui de Tibère, le terme est utilisé sur des inscriptions, à Luceria ou Praeneste notamment<sup>84</sup>. L'histoire de ce mot est ainsi liée à un intéressant discours entre latinité et grécité. Les élites romaines n'ayant pas les mêmes préoccupations politiques que les Campaniens ont créé un mot neuf pour une réalité neuve. Cette construction sémantique fait du monument un théâtre fermé. Après que cette terminologie est devenue d'usage courant, les auteurs ont cherché à trouver une origine à ce type d'édifice. Certains ont pensé, à la suite de Pline que le nom venait de la trouvaille de Caius Curion, césarien qui donne des spectacles funèbres à son père dans deux théâtres mobiles

---

<sup>78</sup> Peut-être faut-il entendre ainsi la mention *coloniai honoris causa*, mais la relation n'est alors pas explicite. C'est en tout cas une des premières grandes évergésies après la déduction.

<sup>79</sup> Pour se rapprocher du texte de Cicéron, Étienne, 1966, propose de ne retenir que 70 et 65 av. J.-C.

<sup>80</sup> Étienne, 1966, p. 216.

<sup>81</sup> Corpus n° 84.

<sup>82</sup> Par exemple, au sujet de la catastrophe de Fidènes, Tacite, *A.*, IV, 62 parle d'un *spectaculum gladiatorum* ou encore une inscription carthaginoise, *ILS*, 9406 parle d'un *spectaculum in amphitheatro gladiatorum et africanarum*.

<sup>83</sup> Properce, IV, 8, 76 et Ovide, *M.*, XI, 25. Étienne, 1966, p. 217.

<sup>84</sup> *Res Gestae*, IV, 39 ; Vitruve, I, 7, 1 et *CIL*, XIV 3010 (repris dans *ILS* 5629 et *EAOR*, IV, 44) ou *AE*, 1938, 110. Voir Étienne, 1966, p. 217-218.

qui se rejoignent pour former un amphithéâtre<sup>85</sup>. Recomposer l'histoire du mot à partir de cet exemple est un *aition*.

Contrairement aux jeux du théâtre et du cirque qui portent le nom de l'édifice, les *munera* ne sont pas nommés *amphitheatralia*. On donne le *munus legitimum*<sup>86</sup> ou des gladiateurs, ou une chasse, sans que l'unité de lieu soit invoquée<sup>87</sup>. Cela dit assez le hiatus chronologique existant entre les premiers théâtres et cirques et l'amphithéâtre.

Les mots qui définissent les différents espaces de l'amphithéâtre ont aussi une histoire. L'usage de *cavea* est plus ancien et perdure ensuite pour signifier les gradins et par métonymie les spectateurs. Cicéron et Tite-Live l'emploient déjà pour parler de l'amphithéâtre<sup>88</sup>. Le terme latin *gradus* existe lui aussi pour le théâtre<sup>89</sup>. La division en *cunei* est aussi ancienne puisqu'elle s'inspire du vocabulaire du théâtre, tout comme *cavea*. La division « en coin » de l'espace des gradins est signalée par Vitruve, tout comme celle en *maeniana*<sup>90</sup>. L'inspiration architecturale du théâtre se remarque dans tout le reste du vocabulaire : la *diazoma*, qui sépare les espaces<sup>91</sup>, ou les *loca designata*<sup>92</sup>. L'amphithéâtre est donc dépendant d'un vocabulaire déjà ancien. Toutefois, le mot même est une création, dont l'histoire permet de poser des jalons dans la fixation du phénomène gladiatorien dont elle émane<sup>93</sup>.

Cette brève étude de vocabulaire permet d'affiner nos connaissances de l'histoire des premiers édifices et de l'idée que s'en faisaient les Romains. En revanche, elle ne donne pas, à première vue, d'éléments de réflexion sur la relation entre ces édifices et la religion. Pourtant, trois indices paraissent fondamentaux. Le premier est la tenue des spectacles, avant les amphithéâtres, dans les *fora*. Ce lieu est hautement religieux, et les spectacles, empruntant ce cadre, devaient revêtir une aura sacrée attachée au lieu. Les premiers amphithéâtres ont pu s'inspirer de cet environnement, notamment dans les décors qui n'ont pas véritablement laissé de traces de l'époque républicaine suite aux restaurations

---

<sup>85</sup> Pline, *H. N.*, XXXVI, 116. Sur cette histoire, voir Étienne, 1966, p. 213-214 et la critique technique de ce dispositif dans Golvin, 1988, p. 30-32. Le théâtre de Curion, s'il a existé, n'est ni à l'origine de l'édifice, ni à l'origine du mot comme veut le faire croire Pline.

<sup>86</sup> Ville, 1988, p. 399, employé ici dans le sens du *munus* complet des magistrats, qui comporte toutes les sortes de spectacle.

<sup>87</sup> Ville, 1988, p. 42-50.

<sup>88</sup> Cicéron, *De Harusp. Resp.*, XXVI ; *Cato*, 48 et Tite-Live, XXXIV, 54, 6.

<sup>89</sup> Vitruve, V, 6, 3 et 4.

<sup>90</sup> Vitruve, V, 1, 2 ; 6, 2 ; 7, 2.

<sup>91</sup> Aussi appelé *praecinctio* ou *balteus*, quoique ce dernier terme ait le sens plus architectural de parapet, Vitruve, V, 3, 4 et 6, 7.

<sup>92</sup> Vitruve, V, 6, 2.

<sup>93</sup> Sur l'ensemble de ces termes, dont la discussion dépasse le cadre de notre étude, voir Hufschmidt, 2009, p. 21-55.

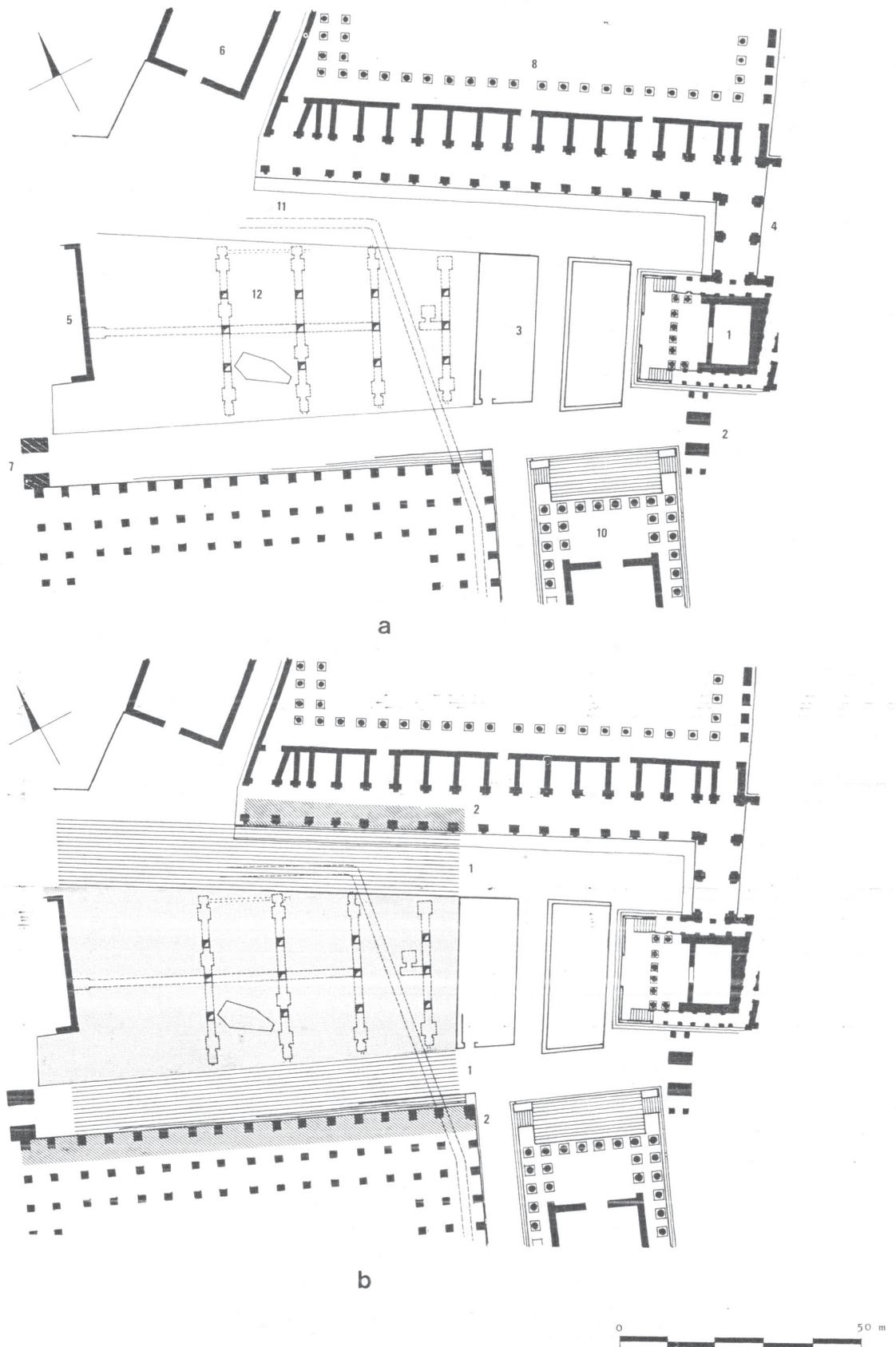
dont ils ont fait l'objet. Le deuxième indice est le lieu de la construction de l'amphithéâtre de Carmo, en Bétique, vers le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., ou un peu après<sup>94</sup>. Si la plupart des édifices, dignes héritiers des *fora* où se tenaient les premiers spectacles, sont construits dans les villes, celui-ci jouxte une nécropole importante et ancienne<sup>95</sup>. Il serait tentant de voir dans ce choix urbanistique le désir de faciliter les combats *ad tumulum*, tout en leur donnant un cadre monumental et romain. Enfin, le troisième et dernier indice d'une relation originelle entre les édifices de spectacle et la sphère du sacré est la mention de Vitruve qui conseille d'installer le temple d'Hercule, avant tout, près de l'amphithéâtre ou du gymnase<sup>96</sup>. La relation géographique privilégiée entre l'édifice et le temple d'Hercule induit l'existence, dès les premiers temps du monument, d'une corrélation entre le culte du dieu et les jeux. Celle-ci provient très probablement des jeux du Forum Boarium où se situe le principal lieu de culte du fils de Jupiter et d'Alcmène.

---

<sup>94</sup> Golvin, 1988, p. 41.

<sup>95</sup> Sur les aménagements du Forum voir Golvin, 1988, p. 48-49.

<sup>96</sup> Vitruve, I, 7.



Le *forum romanum* à l'époque augustéenne : a) état à l'époque augustéenne. — 1. Temple du *Divus Iulius*. — 2. Arc d'*Actium*. — 3. Rostres orientaux. — 4. Arc parthique et *porticus Iulia*. — 5. Rostres occidentaux. — 6. *Curia Iulia*. — 7. Arc de Tibère. — 8. *Basilica Aemilia*. — 9. *Basilica Iulia*. — 10. Temple des Dioscures. — 11. *Cloaca Maxima*. — 12. Galeries hypogées. b) aménagement théorique pour les combats. — 1. Emplacement probable des tribunes. — 2. Positions probables des *maeniana*.

**Fig. 24. Plan du Forum Romain à l'époque augustéenne, emplacement des galeries à hypogée et hypothèse de l'emplacement des aménagements de tribunes pour les jeux, d'après J.-Cl. Golvin, pl. V.**

Quand les spectacles se tenaient sur le Forum, ils occupaient, à en croire l'emplacement des galeries à hypogée, un espace compris entre les deux rostres, au pied du temple de Saturne. Les spectacles donnés à l'occasion de l'inauguration de l'*aedes Iulii* avaient ce dernier en toile de fond, à l'extrémité du petit axe. Enfin, pour en revenir à la relation entre les *munera* et le culte d'Hercule, un des premiers édifices de spectacle est édifié, peu après la déduction de la colonie syllanienne, dans la ville d'Abella, qui disposait, en commun avec Nola, d'un des grands sanctuaires osques d'Hercule<sup>97</sup>. De plus, le plus ancien casque connu attribué à la gladiature figure une tête d'Hercule<sup>98</sup>. Ces quelques indices sont bien fragiles, mais ils indiquent que la relation entre monuments de spectacle et cultes est ancienne.

## **2. L'amphithéâtre et l'agrégation des *venationes* et des *damnationes* au *munus***

L'amphithéâtre abrite de nombreux spectacles, bien plus anciens que lui. Les gladiateurs sont les plus populaires des jeux donnés dans ces monuments au moment de leur création et de leur diffusion dans le monde romain. Peu après l'apparition de l'édifice, d'autres spectacles, de nature différente, s'agrègent aux combats de gladiateurs pour créer le *munus* complet, qui se manifeste particulièrement lors du *munus legitimum*<sup>99</sup>. Quelle est donc la nature de ces jeux et comment évolue-t-elle lorsqu'ils vont rejoindre les combats de gladiateurs dans l'arène ?

La *venatio* a une moins grande unité que les combats de gladiateurs<sup>100</sup>. Elle peut prendre des formes extrêmement variées. Des combattants armés lourdement peuvent être opposés à des bêtes, des chasseurs armés d'épieux également, des animaux sont amenés à se combattre les uns les autres, ou simplement exhibés, des scènes de dressage peuvent être montrées au public ou encore des condamnés sont livrés aux bêtes. Chacun de ces éléments est particulier. Ils ne découlent pas tous de la même histoire. De plus, la mise en scène de chasses n'est pas propre à la civilisation romaine et il n'est pas toujours aisé de reconnaître la représentation d'une vraie battue et sa reproduction artificielle.

---

<sup>97</sup> Untermann, 1954, 322 p. et Pulgram, 1960, p. 16-29.

<sup>98</sup> Corpus n° 329.

<sup>99</sup> Ville, 1981, en particulier p. 50-62.

<sup>100</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 78-86, reprend la chronologie des chasses.

Si les Étrusques pratiquaient un rite funéraire figurant sur les peintures des tombes, sa logique nous échappe grandement. Phersu, certainement un démon, maintient un chien en laisse. Celle-ci s'enroule autour du corps d'un homme nu, la tête dans un sac, attaqué par l'animal. Cela fait songer à une chasse, ou à une condamnation aux bêtes, mais le sens de l'image nous échappe faute de point de comparaison<sup>101</sup>. Un panneau d'une tombe osque d'Allifae a peut-être représenté une chasse en contexte funéraire, mais elle est perdue et seule est arrivée jusqu'à nous une description de seconde main de Friedrich Weege<sup>102</sup>. Elle ne permet ni de confirmer les datations ni le sens de l'image.

Les premières chasses spectaculaires se sont peut-être tenues lors d'un triomphe en 274 av. J.-C., sept ans après l'apparition d'éléphants en Italie pendant la guerre de Pyrrhus<sup>103</sup>. Il ne s'agissait sans doute que d'une exhibition. C'est encore lors du triomphe de 252 av. J.-C. que Lucius Metellus présente des éléphants dans le cirque d'après Lucius Pison, tandis que Verrius affirme qu'ils ont combattu<sup>104</sup>. Pline l'Ancien, qui rapporte ces histoires, affirme ensuite que, d'après Fenestella, le premier combat d'éléphants n'a lieu qu'en 99 av. J.-C.<sup>105</sup>. En 197 av. J.-C. des exhibitions de bêtes se déroulent au cirque, sans qu'on en connaisse le contexte<sup>106</sup>. C'est pour l'année 186 av. J.-C. que Tite-Live emploie pour la première fois le terme de *venatio*<sup>107</sup>. Elle est donnée par Marcus Fulvius Nobilior à l'occasion de jeux votifs qu'il dit avoir promis pendant sa campagne d'Étolie. Le dieu concerné n'est pas précisé, peut-être était-ce Mars dans ce contexte militaire.

Si la *venatio* sert avant tout à montrer des bêtes inconnues, importées lors de l'expansion méditerranéenne de Rome, elle n'a pas réellement d'existence autonome. Les chasses se tiennent lors de célébrations plus larges, souvent des jeux du cirque. Cet édifice est en effet le lieu de prédilection de la tenue de ces spectacles. Au contraire des *munera*, dont elle va devenir une composante à l'extrême fin de la République, elle n'a aucun caractère funéraire attesté, mais peut intervenir dans de grandes cérémonies sacrées, telles le triomphe ou les jeux votifs. Lors des *circenses* donnés lors de grandes fêtes religieuses,

---

<sup>101</sup> Sur la tombe des Augures, celle du Polichinelle et celle des Olympiades à Tarquinia. Thuillier, 1990, p. 138-139 suppose qu'il s'agit d'une exécution en hommage au mort. À l'inverse, Ville, 1981, p. 5-6. penche pour un simulacre.

<sup>102</sup> Weege, 1909, p. 135, cité par Ville, 1981, p. 51.

<sup>103</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 6, 17.

<sup>104</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 6, 17-18.

<sup>105</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 7, 19. Cette évergésie est connue aussi par Cicéron, *In Ver.*, II, IV, 3, 6 et 59, 133 ; Cicéron, *De off.*, II, 57 ; Cicéron, *De harusp. Resp.*, XII, 23 ; Valère-Maxime, II, 4, 6 ; Granius Licinianus, XXXVI.

<sup>106</sup> Plaute, *Persa*, 199.

<sup>107</sup> Tite-Live, XXXIX, 22, 2.

*Cerealia*, *Floralia*, *ludi Taurei*, des mises en scène faisaient intervenir des animaux<sup>108</sup>. Moins connue pour ces époques, la *venatio* permet aux élites de manifester leur puissance en offrant des spectacles inédits d'animaux rares et de provenance lointaine. De plus, à l'inverse du cirque, du théâtre ou du *munus*, la diversité du déroulement des chasses, l'absence apparente de toute codification, laisse plus de libertés aux évergètes pour produire un spectacle à leur convenance. Les seuls jeux dont nous ayons conservé la mention concernent des grandes cérémonies du culte public : le triomphe pour Lucius Metellus, les jeux votifs pour Marcus Fulvius Nobilior. Cela ne veut pas dire que toutes les chasses spectaculaires étaient attachées aux célébrations religieuses, mais celles qui étaient dignes de mention se tenaient à ces occasions, quand on connaît les circonstances de leur déroulement.

C'est dans ces mêmes contextes que se développent les *damnationes* données en public lors des jeux. En 167 av. J.-C., Paul Émile fait écraser les transfuges étrangers qui, combattant dans les rangs de l'armée romaine, se sont tournés vers Persée après leur désertion<sup>109</sup>. Il n'est pas dit à quelle occasion a lieu cette condamnation, mais on peut raisonnablement penser qu'elle s'est déroulée publiquement, peut-être après Pydna, lors des jeux d'Amphipolis<sup>110</sup>. Scipion fait de même à Rome en 146 av. J.-C., probablement lors des *ludi* de son triomphe à Rome<sup>111</sup>. Là encore, comme la chasse, la symbolique est liée avant tout au triomphe, à la victoire militaire. L'objectif des évergètes est de démontrer publiquement la puissance grandissante de Rome. Cette démarche n'existe pas dans les débuts de la gladiature. Le rôle funéraire de celle-ci lui accorde un retentissement personnel, affichant la puissance d'un homme, d'un lignage et d'un clan familial.

À des degrés divers, tous ces jeux nés en Italie ont des liens avec le sacré. Toutefois, la gladiature, seul spectacle véritablement autonome et spécifique aux populations italiennes dès le IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., découle avant tout des rites funéraires. Ceux-ci sont destinés à honorer le mort et sa famille et à apaiser les mânes tout en refondant le lien social. La violation des tabous qu'ils entraînent rend nécessaire cette sacralité.

---

<sup>108</sup> Ovide, *Fastes*, IV, 681-682 et V, 371-372 et Servius, *En.*, II, 140. Ville, 1981, p. 54 et Futrell, 1997, p. 24-28.

<sup>109</sup> Valère Maxime, II, 7, 14.

<sup>110</sup> Sur ces jeux, voir Polybe, XXX, 25, 1 et Tite-Live, XLV, 32, 8-11 et 33, 5. Ville, 1981, p. 55.

<sup>111</sup> Valère Maxime, II, 7, 13.

### C. Fixation de règles et évolution des traditions

Le moment syllanien est, on a pu le voir, fort important. Il détermine une nouvelle étape de l'institutionnalisation de la gladiature dotée dès lors d'un marqueur architectural. À Pompéi, mais aussi Abella ou Telesia et peut-être Cales, Teanum, Puteoli ou encore Paestum, c'est à l'époque de Sylla ou peu après que sont créés les édifices<sup>112</sup>. Ils n'apparaissent pourtant qu'à une époque tardive dans l'histoire de jeux - dont on connaît fort mal les premiers développements.

Par exemple, la qualité des combattants des jeux funéraires campaniens reste une inconnue : prisonniers de guerre, esclaves, libres, proches du défunt, professionnels, toutes les hypothèses restent valables. Les gladiateurs du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. sont également méconnus. Les textes qui en parlent émanent d'auteurs qui vivent à un moment où la gladiature est formée. Ils ont donc tendance à emprunter un vocabulaire qui est le leur pour mentionner des pratiques qui devaient être différentes<sup>113</sup>. Toutefois, les gladiateurs professionnels, dont certains sont connus, existent dès le II<sup>e</sup> s. av. J.-C. et Antiochos Épiphane peut en acheter à Rome<sup>114</sup>. Les premières *armaturae* sont attestées au II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Tite-Live parle des *galli* en 184 av. J.-C. et Lucilius des *samnites*<sup>115</sup>. L'une comme l'autre peuvent être plus anciennes.

Les quelques indices qui nous renseignent sur les premières formes du phénomène révèlent que ces spectacles ont déjà l'essentiel de leurs caractéristiques à la fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>116</sup>, or c'est précisément à ce moment qu'ils commencent à se répandre progressivement dans les provinces<sup>117</sup>. Les provinciaux empruntent donc à Rome une institution déjà construite et accomplie, même s'ils l'adaptent certainement à leur goût et à leurs moyens<sup>118</sup>.

---

<sup>112</sup> Golvin, 1988, p. 33-39.

<sup>113</sup> Ainsi Tite-Live, XXVIII, 21, 2-3, au sujet du *munus* de Scipion en 206 av. J.-C. parle d'*auctoratio* et de lanistes, termes propres à une gladiature technique qui existe à la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et au début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., sans que l'on puisse juger de leur existence deux siècles avant. Ville, 1981, p. 47.

<sup>114</sup> Tite-Live, XLI, 20.

<sup>115</sup> Tite-Live, XXXIX, 42, 11 et Lucilius, IV, 149-158 (éd. Marx).

<sup>116</sup> Ville, 1981, p. 56.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 223 a, entre autres, supposé l'existence de gladiature régionales en Gaule et Hispanie fortement marquées. Les sources sont malheureusement presque inexistantes à ce sujet. Dans tous les cas on connaît fort mal les modalités de la diffusion de la gladiature dans les provinces. Le meilleur marqueur est la construction d'amphithéâtre, mais les jeux peuvent préexister à leur implantation.

Ensuite, un épisode révèle à quel point l'institution est aboutie au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. La révolte de Spartacus met en lumière un monde de la gladiature qui fait irruption dans l'histoire de Rome. Les auteurs anciens sont d'accord pour dire qu'il existe alors un important *ludus*, une caserne de gladiateurs, à Capua<sup>119</sup>. Florus et Plutarque mentionnent le laniste Batiatus, fortement critiqué par Plutarque, tandis qu'Appien suggère simplement que les Romains entretenaient des gladiateurs à Capua pour leurs propres jeux. Trente gladiateurs furent selon Florus, soixante-dix selon Appien et soixante-dix-huit, sur deux cents révoltés, selon Plutarque. La taille d'une *familia gladiatoria* à l'époque était déjà importante, sans doute plusieurs centaines, c'est à dire plus que la capacité d'accueil du *ludus* de Pompéi plus d'un siècle et demi plus tard<sup>120</sup>. Le *ludus* de Capua est particulièrement grand et connu, c'est là que les Romains expatrient leurs gladiateurs. En 63 av. J.-C., après les lois de Cicéron, César entretient cinq mille combattants à Capua pour les jeux de la capitale<sup>121</sup>. Selon l'opinion admise par Georges Ville, les premiers gladiateurs seraient des prisonniers de guerre, de là viendraient les *armaturae* ethniques<sup>122</sup>. Rien n'est moins sûr, on a vu que les Capouans auraient créé l'arme des *samnites* après une victoire contre ces derniers, en réemployant leurs armes. Toutefois, les compagnons de Spartacus, quoiqu'issus de nationalités différentes, sont réputés être surtout des Gaulois et des Thraces. Ce qui est particulièrement intéressant pour notre sujet, c'est la tenue de jeux funéraires lors de la mort de Crixus, lieutenant de Spartacus.

Il célébra les funérailles de ses officiers morts en combattant avec la pompe réservée aux généraux, et il força des prisonniers à combattre, les armes à la main, autour de leur bûcher. Cet ancien gladiateur espérait effacer ainsi l'infamie de tout son passé en donnant à son tour des jeux de gladiateurs<sup>123</sup>.

Cette anecdote est également rapportée par Appien, bien que, sous la plume de ce dernier, ce spectacle se transforme en l'immolation de trois cents prisonniers romains, sacrifiés aux mânes<sup>124</sup>. Nous aurions tendance à rapprocher ce passage du massacre des Troyens sur la tombe de Patrocle. La logique n'est pas la même. Chez Florus, si l'on prend le texte au pied de la lettre, il s'agit d'un rituel d'inversion, pour Appien il s'agit d'un

---

<sup>119</sup> Florus, III, 20 ; Appien, *B. C.*, II, 116 ; Plutarque, *Vie de Crassus*, IX.

<sup>120</sup> Ville, 1981, p. 298 : le portique du théâtre disposait de soixante-dix cellules.

<sup>121</sup> Salluste, *Cat.*, XXX, 7 et Cicéron, *Ad Att.*, VII, 14, 2.

<sup>122</sup> Ville, 1981, p. 9 et 228. La pratique d'engager des prisonniers de guerre est attestée à partir de César et est occasionnellement reprise par les princes : Ville, 1981, p. 228-232, mais on leur préfère les engagés volontaires : p. 240-262. Les spectacles de condamnés sont moins prisés : p. 232-240.

<sup>123</sup> Florus, III, 21.

<sup>124</sup> Appien, *B. C.*, I, 117.

sacrifice funéraire. Les auteurs modernes ont en général condensé les deux et ont fait du sacrifice une revanche<sup>125</sup>. Toutefois, Plutarque offre une autre image. S'il ne parle pas de ces jeux, il explique en revanche que les révoltés cherchaient à se débarrasser des marques de leur ancien statut. Ils rejettent les armes de gladiateurs capturées sur la route de Capua et s'emparent des armes des militaires prises à l'ennemi<sup>126</sup>. Ils adoptent les insignes des généraux romains<sup>127</sup>. Quoi de plus normal que de les voir donner des jeux funéraires réservés aux élites romaines ? C'est dans ce sens qu'il faut comprendre Florus : les gladiateurs cherchent à obtenir un nouveau statut et les jeux funéraires sont une composante centrale de ce dernier. D'autant plus que ces combattants ont vraisemblablement passé une partie de leur vie à verser leur propre sang sur la tombe de défunts. Ils peuvent donc considérer dès lors cette pratique comme un hommage nécessaire à rendre au mort, notamment aux membres importants de la communauté et, en particulier, aux grands soldats. À ce moment encore, la gladiature est funéraire avant tout et est une composante essentielle, aux yeux des combattants du *ludus* capouan, de l'identité de citoyen romain.

Cette troisième et dernière guerre servile a marqué les esprits. C'est sans doute son souvenir, tout autant que la limitation de l'*ambitus*, qui conduit le sénat à voter la *lex Calpurnia* en 67 av. J.-C.<sup>128</sup>, puis le *senatus consultum* proposé par Cicéron en 63 av. J.-C.<sup>129</sup>, et enfin la *lex Tullia de ambitu*<sup>130</sup>. La limitation des démonstrations de richesse et de pouvoir des ambitieux n'est pas la seule raison de ces législations. La crainte de voir de grandes concentrations de combattants, prêts à se révolter ou à être politiquement instrumentalisés dans des batailles de rues, voire dans une guerre civile, a rendu nécessaire cette série de décisions<sup>131</sup>. La *lex Tullia* stipule qu'il est interdit de donner un *munus* aux candidats à la magistrature, vraisemblablement entre le premier jour de l'année qui précède celle de l'élection et la date de celle-ci, sauf en ce qui concerne les éditions testamentaires<sup>132</sup>. Ces dispositions ne concernent que la gladiature. Elles sont

---

<sup>125</sup> Mommsen, 1934, p. 86 ; Carcopino, 1950, p. 559 et Brisson, 1959, p. 212. Voir la bibliographie sur ce sujet dans Kamienik, 1976, p. 83-90.

<sup>126</sup> Plutarque, *Vie de Crassus*, X.

<sup>127</sup> *Ibid.*, XI.

<sup>128</sup> Nicolet, 1958, p. 262-269.

<sup>129</sup> Cicéron, *Pro Mur.*, XXII, 67.

<sup>130</sup> Cicéron, *Pro Sest.*, LXVI, 134 et *In Vat.*, XV, 37 et Scholiaste de Bobbio, *Ad Pro Sest.*, LXVI, 134. Rotondi, 1912, p. 374 et p. 379 et Ville, 1981, p. 82-84.

<sup>131</sup> Golvin, 1988, p. 33.

<sup>132</sup> Ville, 1981, p. 83.

symptomatiques des inquiétudes de la période et sont cohérentes avec l'obligation faite à César de limiter l'ampleur du grand *munus* qu'il voulait donner en 65 av. J.-C.<sup>133</sup>.

Ensuite, chasses, combats de gladiateurs et autres jeux se mêlent pour faire partie intégrante du *munus*. Des *venationes* ou des combats de gladiateurs continuent d'avoir lieu indépendamment, mais les plus grandes éditions de *munera* comprennent une grande diversité de spectacles<sup>134</sup>. Au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. l'essentiel des composantes de ce qui va être le *munus* classique d'époque impériale est déjà en place. Seule la transition des *armaturae* ethniques aux *armaturae* techniques n'est pas encore achevée. Celle-ci commence au plus tard au milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et est en cours de développement sous le principat d'Auguste comme l'a montré Éric Teyssier à partir des céramiques du potier Chrysippus, datées des années 20-15 av. J.-C. et représentant, opposées par paires, six *armaturae* - gaulois, thrace, proto-hoplomaque, proto-rétiaire, proto-mirmillon (ou évolution du samnite ?) et *sagitarii*<sup>135</sup>. Cette évolution vers une plus grande diversification et vers une spécificité technique accrue de chaque opposition trouve vraisemblablement un écho dans la loi augustéenne encadrant la gladiature et les *athletae* de manière très stricte<sup>136</sup>. Malheureusement le texte de celle-ci n'est pas parvenu jusqu'à nous. Cette gladiature est marquée par sa place dans les pratiques funéraires, mais aussi pour son rôle dans les relations entre les hommes et les dieux.

## **II. Les divinités et les jeux aux commencements de l'institution gladiatorienne**

Nous avons déjà évoqué les cultes qui ont pu être rattachés aux premiers temps de la gladiature et de l'amphithéâtre, aux premiers rangs desquels se trouvent les Mânes et Hercule. Qu'en est-il exactement de ces pratiques ? Quels dieux peuvent être adorés par l'offrande de *munera*, seuls ou en accompagnement de célébrations religieuses ? Les jeux de l'amphithéâtre sont-ils essentiellement funéraires ou connaissent-ils d'autres sacralités ? Ces dernières évoluent-elles ?

---

<sup>133</sup> Suétone, *Iul.*, X, 3 ; Plutarque, *Caes.*, VI, 5.

<sup>134</sup> Ville, 1981, p. 129.

<sup>135</sup> Teyssier, 2008, p. 53-70.

<sup>136</sup> Suétone, *Aug.*, XLV, 6.

## A. Dieux et jeux aux origines des spectacles de l'arène

### 1. Jeux et difficultés militaires, les cérémonies de 216 av. J.-C. et le contexte des Guerres Puniques

Selon Horace, seuls les chants du poète apaisent les dieux et les mânes<sup>137</sup>. Cette assertion d'un poète ne doit pas dissimuler l'existence de bien des dévotions. Les premiers jeux gladiatoriens de Rome sont ainsi donnés, en public, sur un forum comme le veut la tradition pour les funérailles des grands hommes<sup>138</sup>, en 264 av. J.-C., puis en 216 av. J.-C. Malgré la lacune livienne des années 264 à 218 av. J.-C., la concordance de ces deux dates avec l'entrée dans la première guerre punique et la bataille de Cannes ne peut pas être une pure coïncidence. Voilà ce qu'en dit Tite-Live :

À la fin de l'année, Q. Fabius Maximus demanda au sénat l'autorisation de dédier le temple de Vénus Érycine, qu'il avait voué lorsqu'il était dictateur. [...] De même, en l'honneur de M. Émilius Lépidus qui avait été consul deux fois et augure, ses trois fils, Lucius, Marcus et Quintus donnèrent des jeux funèbres pendant trois jours avec vingt-deux paires de gladiateurs, sur le forum. Les édiles curules C. Létorius et Ti. Sempronius Gracchus, consul désigné, qui, pendant son édilité, avait été maître de la cavalerie, firent célébrer les Jeux Romains, dont trois jours furent répétés. Les Jeux Plébéiens des édiles M. Aurélius Cotta et M. Claudius Marcellus furent recommencés trois fois<sup>139</sup>.

À la suite de la lourde défaite contre les Carthaginois, les Romains se livrent donc à une surenchère de cérémonies dans la capitale. Dans ce cadre, chacun des jeux, y compris les combats de gladiateurs, revêt un sens particulier. Rome cherche à se rassurer en démontrant sa puissance, en affichant sa *fides* envers les dieux et en tentant de restaurer l'équilibre, visiblement altéré, de la *pax deorum*. Il est tout à fait possible que, dès leur apparition à Rome, le rôle funéraire des *munera* se soit doublé d'une valeur prophylactique. Dans une période de grande menace, tout acte de culte produit devant la

---

<sup>137</sup> Horace, *Épi.*, II, 1, 139-163.

<sup>138</sup> Polybe, VI, 53, 1.

<sup>139</sup> Tite-Live, XXIII, 30, 13-17, *Exitu anni Q. Fabius Maximus a senatu postulavit ut aedem Veneris Erycinae, quam dictator uouisset, dedicare liceret. Et M. Aemilio Lepido, qui bis consul augurque fuerat, filii tres, Lucius, Marcus, Quintus, ludos funebres per triduum et gladiatorum paria duo et uiginti (per triduum) in foro dederunt. Aediles curules C. Laetorius et Ti. Sempronius Gracchus, consul designatus, qui in aedilitate magister equitum fuerat, ludos Romanos fecerunt, qui per triduum instaurati sunt. Plebeii ludi aedilium M. Aurelii Cottae et M. Claudii Marcelli ter instaurati.* Trad. P. Jal.

cité entière devait pouvoir renforcer la protection divine qui lui était accordée<sup>140</sup>. Cela paraît d'autant plus probable que, pour 216 av. J.-C., Tite-Live a l'air de présenter ces jeux comme une des réponses à la crise militaire et morale que subit Rome alors qu'Hannibal est en Italie. Le *munus* funèbre se tient en effet entre la dédicace du temple de Vénus Érycine promise lors d'un vœu par Fabius Maximus pendant les supplications pour la victoire réalisées après l'instauration d'un « printemps sacré » en 215 av. J.-C.<sup>141</sup>, et la tenue des Jeux Romains et Plébéiens. S'attacher le culte de la déesse revenait à s'approprier la divinité pour limiter l'influence de l'Astarté punique<sup>142</sup>. De plus, Marcus Émilienus Lépidus, bien qu'il soit fort mal connu, est tout de même le vainqueur d'une campagne en Sardaigne<sup>143</sup>. La date de sa mort est malheureusement inconnue. S'il est décédé à ce moment précis, c'est bien le grand militaire qu'on honore en espérant que ses qualités vont lui survivre. Si c'est bien plus tard, il est possible que les Romains aient pu penser que Cannes était une punition pour des rites mal effectués. La réalisation du vœu de Fabius Maximus et le don des jeux funéraires seraient ainsi une recherche des causes de la défaite. Par ailleurs, ces combats visent à contrer les *munera* qu'Hannibal a donnés après Cannes<sup>144</sup>. Le déroulement de ces fêtes et dévotions à la fin de l'année devrait être suffisante pour s'assurer de la victoire l'an suivant. Les jeux funéraires revêtent ici, poussé à l'extrême, leur rôle de refondation du lien social après un évènement traumatisant, mais ils sont plus que cela. Ils sont une des pièces principales des célébrations de fin d'année qui ont pour but de garantir la victoire à venir. De ce point de vue, comme pour les Jeux Romains et Plébéiens, ils font partie des cérémonies sacrées censées protéger Rome. Ce n'est pourtant pas une révolution, et l'ensemble des rites de cette année 218 av. J.-C. sont des plus traditionnels, même si une déesse étrangère reçoit un temple à Rome<sup>145</sup>. Il n'est pas ici question de révolutionner la pratique religieuse comme cela a pu être le cas lors de l'enfouissement des couples de Gaulois et de Grecs sur le Forum Boarium en 228, 216 et

---

<sup>140</sup> Futrell, 1997, p. 23, rappelle le rapport étroit entre « state crises » et « holding *munera* », en particulier au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. (p. 209). Orlin, 1997, p. 1-2, signale que ce type d'actes s'inscrit dans les échanges coutumiers entre le sénat, le peuple et les grands hommes.

<sup>141</sup> Tite-Live, XXII, 10, 14.

<sup>142</sup> Jal, 2001, p. 104, n. 7. Sur cette question voir Schilling, 1979, p. 293 et 95 et 233.

<sup>143</sup> Cassius Dion, XII, 18.

<sup>144</sup> Diodore de Sicile, XXVI, 14.

<sup>145</sup> Les Romains n'ont pas la même perception que nous des dieux qui sont étrangers ou ne le sont pas. Des divinités des cités d'Italie sont étrangères, d'autres non, provenant pourtant des mêmes sites. Les dieux grecs, assimilés à ceux de Rome, ne sont pas étrangers. Sur cette importante question, voir Schilling, 1979, p. 94-102 et Orlin, 1997, p. 61, n. 92. Sur Vénus Érycine en particulier, voir Orlin, 2010, p. 71-84.

113 av. J.-C.<sup>146</sup>. Pourtant, la gladiature se développe bien à un moment d'intenses évolutions religieuses.

## **2. Les Guerres Puniques, les *fora* romains et les jeux**

L'exemple des jeux de 216 av. J.-C. révèle que l'idée de l'efficacité du rite, à travers le don de spectacles, est fort ancienne. Nous avons déjà évoqué le transfert, dès l'origine supposée des jeux à Rome, de la nécropole vers les *fora*. Le premier *munus* donné sur le Forum Boarium est bien funéraire, mais dès lors qu'il se déroule devant les temples de la place, sa valeur n'évolue-t-elle pas ? Nous avons parlé du temple d'Hercule, un dieu particulièrement attaché aux spectacles gladiatoriens à toutes les époques.

Il n'est pourtant pas le seul à se trouver sur ce forum. Fortune, déesse attachée aux jeux surtout au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., en association avec Némésis<sup>147</sup>, voit son culte concentré, à l'époque républicaine, le long de la via latina, dans le Latium et la Campanie<sup>148</sup>, et en particulier sur le Forum Boarium où elle ne porte pas d'épiclèse sans doute parce qu'il s'agit du culte principal<sup>149</sup>. Déesse de la fécondité avec Mater Matuta, déesse romaine par excellence, souveraine et universelle, un culte porté devant ce temple pouvait avoir pour objectif de revivifier les forces de la cité et d'assurer son succès, y compris par la force des armes<sup>150</sup>. Notons d'ailleurs que le temple de la Fortune du Forum Boarium est reconstruit en 264 av. J.-C. par le consul Marcus Fulvius Flaccus, après la prise de Volsinies<sup>151</sup>. Il y a là une coïncidence de temporalité similaire à celle trouvée chez Tite-Live. Celui-ci nous apprend d'ailleurs qu'en 218 av. J.-C. une supplication à Junon et à la Fortune Publique est réalisée lors des défaites de la guerre<sup>152</sup>. L'objectif est de s'assurer, par des démonstrations de fidélité, de l'assistance des divinités et de souder la ligue latine qui adore la Fortune de l'Alcide<sup>153</sup>. C'est pour les mêmes raisons qu'est dédié le temple de Vénus Érycine, mère du peuple romain et celle qui a permis aux Romains de prendre l'Éryx lors de la première Guerre Punique. Tout cela relève des mêmes préoccupations qui

---

<sup>146</sup> Cassius Dion, *frgmt.* 47 ; Plutarque, *Mar.*, 3 ; Orose, IV, 13, 3 ; Tite-Live, XXII, 57, 4 ; Plutarque, *Quest. Rom.*, 83. Voir la synthèse sur le sujet de Beard, North et Price, 2006, p. 93-94.

<sup>147</sup> Sur cette relation particulière, voir *supra*, p. 368 et suiv.

<sup>148</sup> Champeaux, 1982, I, pl. XII.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pl. XIV, sur le sanctuaire et ses évolutions depuis le VII<sup>e</sup> s. av. J.-C. : voir p. 249-267 et 274.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 314-316, 323 et 332.

<sup>151</sup> *AE*, 1966, 0013 ; *CIL*, VI 40895 ; *CIL*, I-2 02836. Sans doute lors de son triomphe signalé par Festus, *frg.* 185 L. p. 197.

<sup>152</sup> Tite-Live, XXII, 1, 17-18.

<sup>153</sup> Champeaux, 1981, I, p. 21.

président à l'*evocatio* ou l'*exoratio* de la Magna Mater<sup>154</sup>. Cette Fortune est donc essentielle aux yeux des Romains. Les militaires lui font des vœux de victoire, tels Fulvius Flaccus en 180 av. J.-C. ou Quintus Lutatius Catulus en 101 av. J.-C.<sup>155</sup>. Comment ne pas penser, vu le contexte de 264 av. J.-C., que des jeux, donnés au pied, ou en tout cas dans le voisinage immédiat, du temple d'Hercule et de celui d'une déesse qui peut renverser le cours des événements<sup>156</sup>, ne reflètent pas des préoccupations religieuses ?

Pourtant, il faut bien noter que Fortune, liée à la victoire et à la souveraineté<sup>157</sup>, puis déesse du hasard<sup>158</sup>, ensuite du destin<sup>159</sup>, n'est pas présente dans notre corpus avant le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>160</sup>. C'est un exemple difficilement perceptible de l'évolution chronologique des cultes liés aux jeux. Si Mars, Diane, Hercule, Minerve et d'autres semblent traverser les époques de la gladiature, d'autres subissent les évolutions du temps. Fortune, probablement au premier plan à l'époque républicaine, est certainement supplantée par Vénus, mère de Rome, plus ancienne sans doute, moins volage sûrement, garante d'une *felicitas* éternelle à partir de Sulla<sup>161</sup>. Pompée, bien que protégé d'une *Fortuna* personnelle<sup>162</sup>, soutenant son image de souverain *cosmocrator*, se place sous la protection de *Venus Victrix*, imitation de la *Venus Felix* de Sylla, qui triomphe ensuite sous César sous la forme de *Genitrix*. César n'oublie pourtant pas la Fortune, ni ces successeurs : Auguste fonde le culte de la Fortune Auguste<sup>163</sup>. Pourtant, Fortune s'efface de nos sources amphithéâtrales, sans doute au profit de la grande déesse de Rome qui mène son peuple en soutenant sa tête ; jusqu'à son retour en grâce plus tard, à une époque sans doute plus angoissée, où elle sera la maîtresse des destins à travers la Némésis, signe d'une plus grande inquiétude et d'une quête de bonne fortune.

Quel était donc l'état d'esprit des Romains quand ces jeux se donnaient devant les temples de divinités majeures du panthéon, Hercule, Fortune ou Saturne ? La réponse doit largement dépendre du contexte. En temps de paix, il est possible qu'ils n'y voyaient pas plus qu'un hommage dû aux morts et une occasion de renforcer la communauté des vivants. En temps de guerre en revanche, les *munera* sont l'occasion de se tourner vers

---

<sup>154</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 94.

<sup>155</sup> Tite-Live, XL, 39-40 et Plutarque, *Mar.*, 26, 3.

<sup>156</sup> Champeaux, 1982, I, p. 167-168.

<sup>157</sup> La nature de la déesse relèverait de la première fonction de la Weltanschung indo-européenne : Dumézil, 1943.

<sup>158</sup> Térrence, *Hec.*, 386-389 et J. Champeaux, *op. cit.*, p. 187.

<sup>159</sup> Lucilius, *Satyres*, XIII, frgmt. 447 Marx et Champeaux, 1982, I, p. 187-189.

<sup>160</sup> Corpus n° 201, n° 163, n° 197, n° 316.

<sup>161</sup> Champeaux, 1982, I, p. 235.

<sup>162</sup> Cicéron, *Imp. Pomp.*, 47 et Champeaux, 1982, I, p. 237-239.

<sup>163</sup> *CIL*, X 824 à Pompéi, en 3 ap. J.-C.

l'ensemble du monde surnaturel pour s'assurer une protection et rétablir l'équilibre du *cosmos*. Il faut bien avoir à l'esprit que cette première phase de développement de la gladiature correspond à une période de changements à Rome. L'*Urbs* est soumise à une forte tension militaire, avec les campagnes de Pyrrhus et les Guerres Puniqes, et, peu à peu, d'une cité sur la défensive se construit l'image d'une cité triomphante<sup>164</sup>. Le passage des jeux de Fortune à ceux de Vénus s'explique dans cette évolution. Les dieux faisant partie de la communauté des hommes, ils sont appelés à participer aux grandes cérémonies communes destinées à assurer la sauvegarde de Rome<sup>165</sup>.

### 3. Le *munus* de la fin de la République et du début de l'Empire : une nouvelle sacralité ?

Les jeux sont donc funéraires, mais peuvent avoir une autre valeur en temps de crise. Nous avons vu que les acteurs de l'arène ont des dévotions envers des dieux du panthéon romain, parfois dans le contexte de l'amphithéâtre. De même, l'emplacement des premiers spectacles à Rome permet de poser l'hypothèse d'une relation ancienne entre jeux et dieux. Outre cela, les spectacles de l'arène peuvent-ils être considérés comme une offrande faite aux dieux<sup>166</sup> ? Georges Ville relève dans son étude, ce qu'il nomme « une nouvelle sacralité » accordée aux *munera*, qui apparaîtrait sous César et disparaîtrait au plus tard sous Tibère<sup>167</sup>. Les remarques faites dans le point précédant engagent à réexaminer la question à partir de l'ensemble de nos sources et des nouvelles problématiques qui ont jusqu'ici guidé notre étude.

Seuls deux jeux sont explicitement considérés dans les sources littéraires comme un cadeau fait à la déesse et non comme un appendice des célébrations religieuses. En 42 av. J.-C., les édiles plébéiens offrent un *munus* à Cérès lors des *ludi Ceriales* d'avril, en lieu et place des traditionnels *circenses*<sup>168</sup>. Selon Cassius Dion, ce qu'il considère comme une maladresse fortuite, passe rétrospectivement pour un présage annonçant la bataille de Philippe<sup>169</sup>. Trois raisons peuvent expliquer ce point de vue de l'auteur et le fait que, apparemment, l'essai n'aurait pas été réitéré : cette action s'opposait aux prérogatives du sénat, de plus, elle allait contre les traditions romaines qui ajoutent des rites sans en

---

<sup>164</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 86-91.

<sup>165</sup> Scheid, 1985, p. 51-57.

<sup>166</sup> Sur la nature des spectacles, voir aussi *infra*, p. 482 et suiv.

<sup>167</sup> Ville, 1981, p. 118-119.

<sup>168</sup> Cassius Dion, XLVII, 40, 6.

<sup>169</sup> Ville, 1981, p. 99 et 118.

retrancher. Peut-être cette nouveauté heurtait-elle le sentiment religieux des Romains qui auraient vu d'un mauvais œil le fait d'offrir des jeux sanglants à une déesse pacifique<sup>170</sup>.

Toutefois, l'exemple des spectacles de gladiateurs donnés lors des jeux de Flore par un haut magistrat d'Étrurie, dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., montre que les catégories supposées de dieux guerriers ou pacifiques, sanglants ou non sanglants, n'entrent pas ligne de compte<sup>171</sup>. Si aucun élément du texte ne permet avec certitude d'affirmer que les jeux étaient considérés comme une offrande à la déesse, il ne semble pas que lier les célébrations d'une déesse, peu connue pour ses penchants guerriers, à des combats ait choqué les Romains. La loi d'Urso, cette fois presque contemporaine des *ludi ceriales* cités plus haut, dispose d'ailleurs que des *ludi* doivent être donnés à la triade Capitoline et aux principaux dieux et déesses, dont des *munera*<sup>172</sup>. Toutes ces divinités ne sont pas avides de sang, et pourtant, les jeux font partie des honneurs qui leur sont rendus. Vénus reçoit ainsi les jeux des édiles, la triade capitoline ceux des *duumviri*. Cette loi dévoile un trait caractéristique des *munera*. Ceux-ci sont plus qu'une composante normale des célébrations religieuses, ils sont indispensables à la relation entre hommes et dieux. Les magistrats sont les garants de la stabilité de cette relation et tout type de divinité influant sur la salut de l'État peut se voir honorer par des *munera*.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les trois inscriptions de Canosa qui commémorent les *munera* de Publius Curtius Salassus et Publius Titius dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>173</sup>. Les bases de statue sont dédiées à Mars, Vesta et Vortumnus par un *quattuorvir* local. L'expression « *de munere gladiatorio* » fait débat. Soit elle signale que les statues sont un don remplaçant un combat<sup>174</sup>. Soit elle indique un lien direct établi entre la tenue de jeux et la fonction, comme pour les magistrats d'Urso<sup>175</sup>. Soit il convient de prendre le « *de* » au sens temporel. Dans ce cas, la dédicace suivrait un spectacle et servirait de commémoration<sup>176</sup>. Quelle que soit l'idée retenue, il est fort probable qu'il y ait un lien direct, au moment où se déroulent les jeux, entre les *munera* donnés et le culte des trois dieux. Les jours où se produisent les jeux ne sont-ils pas, par ailleurs, dédiés au culte d'une ou de plusieurs divinités en particulier ? Une tablette de

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>171</sup> Corpus n° 164.

<sup>172</sup> Corpus n° 283.

<sup>173</sup> Corpus n° 147, n° 148, n° 149.

<sup>174</sup> Dans ce cas le sens se rapprocherait de « *pro muneribus* », hypothèse de Ville, 1981, p. 184.

<sup>175</sup> *Thes. Ling. Lat.*, VI, 10, 1931, col. 2010, l. 5-6.

<sup>176</sup> *EAOR*, III, 20 et 21.

malédiction nomme par exemple la période des jeux « jour de Mercure<sup>177</sup>. » Il existe même un *munus* de Vénus réalisé par les princes à l'époque d'Hadrien<sup>178</sup>.

Des divinités réputées attachées à la guerre sont aussi honorées par des jeux. Ovide mentionne ainsi des spectacles offerts à Minerve.

Après un jour d'intervalle a lieu la fête en l'honneur de Minerve ; elle tient son nom du groupement de cinq jours [*Quinquatrus*]. Le premier jour, il est interdit de verser le sang et il n'est pas permis de croiser le fer ; la raison en est que ce jour est l'anniversaire de Minerve. Le deuxième jour et les trois suivants, se célèbrent les jeux sur l'arène ratissée<sup>179</sup>.

Cette édition annuelle, lors des *Quinquatries*, est attestée en 12 av. J.-C. où Auguste donne ces jeux au nom de Caius et Lucius César<sup>180</sup>. La déesse se plaît aux jeux de la guerre, donc quoi de mieux que lui offrir cela en cadeau ? Ovide est clair sur cette dimension religieuse, pourtant Georges Ville en doute<sup>181</sup>. Il argumente en se fondant sur une hypothèse : ce *munus*, dont on ne connaît pas l'éditeur normal, hors de l'édition exceptionnelle d'Auguste, ne serait pas autre chose que le *munus* des préteurs, dont on ne connaît pas la date<sup>182</sup>. Aucune certitude n'est permise. Pour lui, la sacralité de ces jeux n'est pas établie, puisque la pratique serait tombée en désuétude sous le règne de Tibère. En effet, Caligula est réputé avoir rétabli le système des jeux des préteurs comme il était à l'origine, en 39 ap. J.-C.<sup>183</sup>. Or, le texte de Cassius Dion précise que désormais, à partir de Caligula, la pratique redevient comme elle était autrefois : deux des préteurs étant tirés au sort pour réaliser les jeux. Cela ne veut pas nécessairement dire que les jeux n'étaient plus donnés, mais que, peut-être, la pratique avait changé sous le règne de Tibère et que son successeur, se présentant en nouvel Auguste, la restaure. Il n'est de toute façon pas certain qu'il s'agisse bien des jeux donnés à Minerve.

La multiplicité des déités qui peuvent recevoir des jeux en offrande ne doit pas faire oublier que les témoignages directs en sont rares. En revanche ils existent, et il est difficile de nier l'existence de cette pratique ou de la limiter à la seule fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Déjà,

---

<sup>177</sup> Corpus n° 302.

<sup>178</sup> Corpus n° 81.

<sup>179</sup> Ovide, *Fastes*, III, 809-814, *Una dies media est fiunt sacra Mineruae / Nominaque a iunctis quinque diebus habent. / Sanguine prima uacat nec fas concurrere ferro ; / Causa, quod est illa nata Minerua die. / Altera tresque super rasa celebrantur harena.* Trad. R. Schilling.

<sup>180</sup> Cassius Dion, LIV, 28, 3. Voir aussi les *Res Gestae*, XXII, 1 et Suétone, *Aug.*, XLIII, 13.

<sup>181</sup> Ville, 1981, p. 119.

<sup>182</sup> Cassius Dion, LV, 31, 4.

<sup>183</sup> Cassius Dion, LIX, 14, 2.

avant César, Pompée avait donné des chasses pour l'inauguration du temple de Vénus Victrix<sup>184</sup>. Il est impossible de dire quel lien exact entretiennent ces spectacles avec les célébrations religieuses, mais ils ne sont sans doute pas une nouveauté, en tout cas ils ne représentent pas une révolution. D'autant plus que, lorsque les jeux sont donnés lors de l'inauguration d'un temple, lors de rites de sanctuaires, ou lors de tout autre acte religieux, il est possible, et non certain, que les *munera* aient pu être considérés comme une offrande aux dieux et pas seulement comme un loisir annexe, destiné à réjouir la communauté des hommes. Que penser, par exemple, des *munera* donnés lors de l'inauguration de l'*aedes Julii*, du temple de Quirinus ou de celui de Mars Ultor<sup>185</sup> ? Le caractère fréquent du don de *munera* à l'occasion des dédicaces des grands temples liés à la politique religieuse des princes laisse penser que les *munera* étaient bien une part importante du rituel. C'est ce que dit l'empereur Julien lorsqu'il parle des jeux du mois de décembre, dont on sait qu'ils comportaient dix jours de *munera* en 354 ap. J.-C.<sup>186</sup>.

Avant de commencer l'année, aussitôt après le dernier mois qui est consacré à Cronos, nous donnons en l'honneur d'Hélios des jeux magnifiques, solennité dédiée à Hélios Invincible, et il est interdit dès cet instant de célébrer ces tristes, mais nécessaires spectacles qu'offre le dernier mois de l'année<sup>187</sup>.

Les Romains ne pouvaient-ils pas avoir, certains d'entre eux du moins, le sentiment de participer à la glorification du dieu en se rendant aux jeux ? Julien semble en tout cas partager l'idée de la nécessité religieuse des *munera*, sans avoir aucun goût envers eux. Par ailleurs, si des divinités sont remerciées par les évergètes pour la bonne tenue de jeux, tels Mars, Vesta et Vortumnus à Canosa dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>188</sup>, cela voudrait-il dire que les spectacles étaient placés sous leur patronage, ou, au contraire, que ceux-ci leur étaient offerts ? Dans un cas comme dans l'autre, les jeux ajoutent à l'honneur fait aux dieux<sup>189</sup>.

---

<sup>184</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 7, 19-21 et VIII, 16, 53, confirmé par Cassius Dion, XXXIX, 38, 2.

<sup>185</sup> Cassius Dion, LI, 22, 4-9 ; LIV, 19, 5 ; LV, 10, 6-8 et Velleius Paterculus, II, 100, 2. Voir aussi Corpus n° 80.

<sup>186</sup> Le calendrier de 354 ap. J.-C. est commenté *infra*, p. 563 et suiv.

<sup>187</sup> Julien, *Oratio*, IV, 156. Πρὸ τῆς νομηνιας, εὐθέως μετὰ τὸ τελευταῖν τοῦ Κρόνου μῆνα, ποιούμεν Ἡλίῳ τὸν περιφανέστατον ἀγῶνα, τὴν ἑορτὴν Ἡλίῳ καταφημίσαντες ἀνικῆται, μεθ' ὃν οὐδὲν θέμις ὢν ὁ τελευταῖος μὴν ἔχει σκυθρωπῶν μὲν, ἀναγκαίων δὲ ὁμῶς, ἐπιτελεσθῆναι θεαμάτων. Trad. C. Lacombrade.

<sup>188</sup> Corpus n° 147, n° 148 et n° 149.

<sup>189</sup> *Anthologie latine*, I, 197, 19-20.

## B. La permanence d'une symbolique funéraire

### 1. Jeux et funérailles de Brutus Pera à César

À côté de ces pratiques, la symbolique funéraire originelle des combats perdure-t-elle ? Après les funérailles de Brutus Pera, d'autres *munera* funéraires sont connus. Les trois fils de Marcus Aemilius Lepidus donnent trente-deux paires de gladiateurs pendant trois jours, sur le Forum, pour les funérailles de leur père<sup>190</sup>. Le caractère de ces jeux est formellement identifié par l'annaliste : ce sont des *ludi funebres*. Cette pratique est dominante, voire exclusive, dans la gladiature républicaine<sup>191</sup>. En 206 av. J.-C., Scipion offre de grands jeux en Hispanie pour les mânes de son père :

Scipion, lui, revint à Carthagène pour s'acquitter de ses vœux envers les dieux et pour y donner des jeux de gladiateurs qu'il avait fait préparer à la mémoire de son père et de son oncle<sup>192</sup>.

Ce sont donc deux jeux funèbres qui sont donnés. Ils le sont en appendice de célébrations religieuses et sont marqués par cette proximité. Certains des hommes qui participent librement aux jeux se vouent en effet à Mars<sup>193</sup>. Ces jeux sont adaptés aux possibilités locales :

À ce spectacle de gladiateurs, on ajouta des jeux funèbres adaptés aux ressources de la province et aux moyens du camp<sup>194</sup>.

Sous la plume de Tite-Live, le spectacle de gladiateurs est un hommage rendu aux morts, mais il a pris son autonomie et est indépendant du reste des *ludi funebres*. Doit-on comprendre que Tite-Live considère, comme son époque le voit souvent, que le *munus* n'est pas seulement funéraire, qu'il est autant tourné vers les célébrations divines que vers les hommages rendus aux morts ? Doit-on comprendre que Scipion a ajouté au *munus* funèbre des jeux funéraires locaux, adaptés à la culture de ses invités hispaniques ? Plus

---

<sup>190</sup> Tite-Live, XXIII, 30.

<sup>191</sup> Ville, 1981, p. 9.

<sup>192</sup> Tite-Live, XXVIII, 21, 2, *Scipio Carthaginem ad uota soluenda dis munusque gladiatorium, quod mortis causa patris patriuque parauerat, edendum rediit*. Trad. P. Jal.

<sup>193</sup> Tite-Live, XXVIII, 21, 8.

<sup>194</sup> Tite-Live, XXVIII, 21, 9, *Huic gladiatorum spectaculo ludi funebres additi pro copia prouincali et castrensi apparatu*. Trad. P. Jal.

simplement il faut y voir le signe que le *munus* s'émancipe des autres manifestations, il obtient son autonomie, même quand il a lieu dans une longue suite de célébrations.

Par la suite, plusieurs *munera* funèbres sont attestés par l'annalistique<sup>195</sup>. En 200 av. J.-C., vingt-cinq paires célèbrent la mort de Valerius Laevinus ; en 183 av. J.-C. cent vingt gladiateurs combattent lors des funérailles de Publius Licinius ; en 174 av. J.-C. soixante-quatorze combattants se produisent aux obsèques du père de Titus Flamininus ; en 160 av. J.-C. les fils de Paul Emile honorent leur père avec des *munera*<sup>196</sup>. La trace de ces spectacles est restée car ils ont marqué par leur importance. Cela ne veut pas dire qu'ils étaient moins fréquents à cette période, d'autant que les livres de Tite-Live sur la période 264-218 et après 166 av. J.-C. sont perdus. Cette première gladiature voit se mettre en place les normes du genre. Si l'on voit qu'elle est alors une composante normale des jeux funèbres, en revanche, les combats les plus éclatants ne se déroulent pas auprès de la tombe, mais bien en public, sur les *fora*<sup>197</sup>. Pourtant, les Romains restent attentifs au rôle funéraire de tels spectacles et Paul Émile, lors des jeux célébrant la victoire sur Persée, donne toutes sortes de spectacles, exceptés les *munera*<sup>198</sup>. Antiochos n'a pas de tels scrupules religieux lors des jeux d'Antioche<sup>199</sup>. Spartacus encourage le déroulement de jeux funéraires en l'honneur de ses hommes morts au combat<sup>200</sup>. Les prisonniers jouent alors le rôle des gladiateurs. Pourtant, Aurélius Victor mentionne la tenue de *munera* lors de l'édilité de Marcus Livius Drusus et de la questure de Lucius Licinius Lucullus, respectivement en 94 et en 87 av. J.-C.<sup>201</sup>. L'auteur écrivant au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., il est fort probable que l'usage du terme *munus* soit un anachronisme. La période paraît être un peu haute pour l'apparition d'un *munus* officiel<sup>202</sup>.

Le caractère funéraire des combats de gladiateurs perdure. Plutarque rappelle qu'un Metellus reçoit le surnom de *celer* pour avoir organisé en hâte le *munus* funèbre de son père, dans la première décennie du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>203</sup>. Préteur en 66 av. J.-C., Quintus

---

<sup>195</sup> Ville, 1981, p. 42-43.

<sup>196</sup> Tite-Live, XXXI, 50, 4 ; XXXIX, 46, 2-3 ; XLI, 28, 11. Sur Paul Emile : Polybe, XXXI, 28, 5-6 et Térénce, *Hec.*, 39-41.

<sup>197</sup> Tite-Live, XXIII, 30, 15 et XXXI, 50, 4 ; Pline, *H. N.*, XXXV, 47 ; Plutarque, *C. Grac.*, XII, 3-4 ; Pseudo-Asconius, *Ad Cic. In Caec.*, XVI, 50 ; Florus, I, 38, 20-21. Voir Ville, 1981, p. 45 et n. 113.

<sup>198</sup> Polybe, XXX, 25-26 et Athénée, V, 194-195.

<sup>199</sup> Tite-Live, XLI, 20.

<sup>200</sup> Florus, III, 20.

<sup>201</sup> Aurélius Victor, *De vir. Ill.*, LXVI, 1-2 et LXXIV, 1.

<sup>202</sup> C'était déjà l'idée défendue par Ville, 1981, p. 57-59. Granius Licinianus, XXXVI, fait probablement le même anachronisme au sujet des jeux édilitaires de 79 av. J.-C.

<sup>203</sup> Plutarque, *Coriol.*, XI, 3 et *Rom.*, X, 2. Ville, 1981, p. 58.

Gallius donne des combats de gladiateurs pour honorer le testament de son père<sup>204</sup>. Les exemples sont multiples, jusqu'à César qui, alors qu'il est édile, donne des jeux non pas liés à sa charge, mais pour les funérailles de son père<sup>205</sup>. Un des plus anciens amphithéâtres provinciaux, à Carmo, en Bétique, est d'ailleurs construit au voisinage immédiat d'une nécropole<sup>206</sup>. Ce choix de l'emplacement peut s'expliquer par le rôle des jeux dans le déroulement des rites funéraires.

Dans cette période de troubles, les gladiateurs servent aussi de troupe armée aux hommes politiques sans que l'on sache exactement pour quelle occasion ils avaient été recrutés et quand et où devaient se produire ces hommes<sup>207</sup>. Dans le cas des hommes de Clodius, ce sont peut-être les premiers exemples de *munera* édilitaires, alors que seules les *venationes* sont habituellement données à cette occasion par le passé. En 57 av. J.-C., c'est possiblement en vue de son édilité que Publius Vatinius commence à réunir une *familia gladiatoria*<sup>208</sup>. Cette confusion fréquente entre les spectacles édilitaires et les *munera* funèbres peut tout aussi bien être due à un défaut de vocabulaire qu'à une réalité historique. Autrement dit, les auteurs peuvent fort bien utiliser le mot *munus* alors que seule une *venatio* est donnée, car à l'époque de l'écriture, cette dernière est devenue une composante des spectacles gladiatoriens, mais il est possible que l'imbrication du *munus* et de la *venatio* ait commencé dès cette période. Dans ce dernier cas, on aurait là les premiers exemples d'un *munus* qui sortirait de son cadre funéraire.

Un tel *munus* est ensuite attesté par Cicéron en 45 av. J.-C. lors de l'édilité de Lucius Aelius Lamia<sup>209</sup>. Les riches Romains ne pouvant financièrement que donner un nombre restreint de spectacles dans leur existence, il paraît normal de les voir attendre, pour honorer leurs morts, l'occasion de revêtir une magistrature et de se servir des jeux dans leur campagne électorale. Or, lors de l'édilité, des jeux sont donnés. Il devient intéressant pour les notables d'en rehausser l'éclat par l'adjonction de *munera*. Évergètes et spectateurs n'en oublient pas pour autant le rôle funéraire. Après tout, les obsèques sont un moment important de la vie des vivants et le mort ne peut que s'enorgueillir de soutenir une dernière fois le rang de son lignage. Il ne faut donc pas voir une totale contradiction

---

<sup>204</sup> D'après Cicéron, *In toga candida*, cité par Asconius, 78.

<sup>205</sup> Pline, *H. N.*, XXXIII, 16, 40, Cassius Dion, XXXVII, 8, 1. Toutefois, Plutarque, *Caes.*, X, 3 et Suétone, *Caes.*, X, 3 omettent la mention des funérailles.

<sup>206</sup> Golvin, 1988, p. 41, l'édifice reste mal daté.

<sup>207</sup> Par exemple Cicéron, *Pro Sest.*, XXXV, 75 et XXXVI, 78. Voir Ville, 1981, p. 63-64.

<sup>208</sup> Cicéron, *Pro Sest.*, LXIV, 135. Sur les *venationes* édilitaires, voir Ville, 1981, p. 94-99.

<sup>209</sup> Cicéron, *Ad. Fam.*, XI, 16, 3.

entre la *pietas* et l'*ambitus* des successeurs d'un chef de famille. L'un alimente l'autre. Ce n'est pas là la marque d'un caractère profane du *munus*<sup>210</sup>.

Le *munus* funéraire demeure d'ailleurs la règle. Le *senatus consulte* de 63 av. J.-C., tentant d'encadrer les *munera* et plus généralement l'*ambitus*, signale que les éditions testamentaires qui précisent le jour sont exclues de la réglementation<sup>211</sup>. Cela révèle vraisemblablement qu'il n'était pas possible de toucher à cet acte religieux. En 52 av. J.-C., Curion, aux dires de Pline l'Ancien, donne un *munus* funèbre *ad tumulum*<sup>212</sup>. Il ne peut s'agir que d'un sens métaphorique<sup>213</sup>. En effet, le dispositif du double théâtre en bois sur pivots n'a pu être implanté que sur une grande place publique plane et au sol ferme et non dans une nécropole. Sénèque, en revanche, fait allusion à la tenue de *munera* auprès du bûcher funéraire<sup>214</sup>. La même année, César fait l'annonce d'un *munus* à venir pour la mort de sa fille Julie<sup>215</sup>. L'usage des *munera* funéraires est donc une norme bien connue de la République romaine.

## 2. Les jeux funèbres dans la politique des princes

Cette norme entre à tel point dans les pratiques traditionnelles des Romains qu'Auguste prétend en restaurer l'usage, à en croire Cassius Dion<sup>216</sup>. Ces *munera* donnés à l'occasion de la mort d'Agrippa sont les derniers offerts par Auguste en son nom propre. Sa tristesse est si grande à la mort de Drusus en 8 ap. J.-C., toujours d'après Dion, qu'il néglige les rites traditionnels et que les consuls eux-mêmes prennent en charge les honneurs et font combattre des prisonniers de guerre, renouvelant ainsi l'ancienne pratique de faire lutter les captifs<sup>217</sup>. Ces rappels des coutumes s'incorporent parfaitement dans la politique globale de restauration d'Auguste. Cela lui permet également d'asseoir sa propagande. Marc Antoine avait prévu de donner un *munus* pour son triomphe<sup>218</sup>, Auguste, lui, respecte les usages les plus traditionnels. Sous son règne, ses proches sont enclins à partager cet idéal. Ainsi Tibère offre-t-il des *munera* pour la mort de son père et de son grand-père, un sur le Forum, l'autre dans l'amphithéâtre de Taurus, les deux après 27 av.

---

<sup>210</sup> Contre cette idée, Ville, 1981, p. 80-81.

<sup>211</sup> Cicéron, *In Vat.*, XV, 37. Sur cette loi voir aussi *Pro Sest.*, LXVI, 134 et Scholiaste de Bobio, *Ad pro Sest.*, LXVI, 134.

<sup>212</sup> Pline, *H. N.*, XXXVI, 119.

<sup>213</sup> Ville, 1981, p. 25, n. 58.

<sup>214</sup> Sénèque, *De brev. Vit.*, XX, 6.

<sup>215</sup> Sur ce *munus*, voir *supra*, p. 403 et Ville, 1981, p. 68-71.

<sup>216</sup> Cassius Dion, LIV, 3, 1.

<sup>217</sup> Cassius Dion, LV, 5, 2.

<sup>218</sup> Cassius Dion, LI, 7, 2.

J.-C., date à laquelle il revêt la toge virile, bien après la mort des concernés<sup>219</sup>. Agrippa est encore honoré en 7 ap. J.-C. par un *munus* dans les *Saepta*, le peuple y revêtant la tenue de deuil<sup>220</sup>. Enfin, le dernier *munus* connu du principat d'Auguste est donné par Germanicus et Claude pour Drusus, mort quatorze ans auparavant<sup>221</sup>. Georges Ville estime que cette tentative de refondation du système ancien a été un échec, tout comme l'aurait été celle de la sacralisation des *munera* lors des *ludi Ceriales* et des Quinquatries<sup>222</sup>.

Pourtant de nombreuses sources révèlent une permanence du caractère funéraire des *munera* bien au-delà du principat d'Auguste. Ces pratiques évoluent toutefois. À la mort de Tibère, le peuple, dont chaque membre est considéré comme son enfant puisqu'il est le *pater patriae*, veut le brûler dans l'amphithéâtre d'Atella<sup>223</sup>. Suétone interprète cela comme un signe de la vindicte populaire ; rien n'est moins sûr, certains ont pu considérer que l'incinération dans un lieu en grande partie dédié aux jeux funéraires pouvait aller de soi. À la mort de Drusilla, en 38 ap. J.-C., Caligula organise de grands spectacles qui comportent des chasses, mais les Romains ne fêtent pas alors la mort de la défunte<sup>224</sup>. La *natalis* est l'occasion de ces célébrations. Tibère reçoit des honneurs similaires après son décès, tout comme Auguste<sup>225</sup>. L'apothéose des membres de premier plan de la famille impériale ne permet plus de donner un *munus* funèbre. Un dieu ne meurt pas. Pourtant, la pratique est à tel point ancrée dans les mentalités qu'il faut alors lui trouver un substitut. Les *ludi* de la *natalis* deviennent ce biais. La simple *parentatio*, commémoration de l'anniversaire du défunt, se transforme alors en une véritable fête dédiée à quelqu'un qui a atteint un nouveau degré de vie supérieur<sup>226</sup>. Cette subtilité de langage permet aux princes de rendre l'ensemble des honneurs funéraires, alors que ceux-ci n'auraient pas dû être décernés à un *divus*. Par exemple, les *imagines* du *Divus Iulius* ne participent pas aux célébrations de la mort d'Auguste. Le dieu, comme tous les autres, reste enclos dans son temple le jour des funérailles<sup>227</sup>.

Quand le membre de la famille n'atteint pas le statut divin, des *munera* funèbres plus classiques, accompagnés de *scaenici* et de *circenses*, peuvent se dérouler. Néron

---

<sup>219</sup> Suétone, *Tib.*, VII, 2. Ville, 1981, p. 100.

<sup>220</sup> Cassius Dion, LV, 8, 5.

<sup>221</sup> Cassius Dion, LV, 27, 3 et Suétone, *Claud.*, II, 5 ; à rapprocher de Pline, *H. N.*, II, 25, 96 et VIII, 2, 4-5.

<sup>222</sup> Ville, 1981, p. 116-119.

<sup>223</sup> Suétone, *Tib.*, LXXV, 5.

<sup>224</sup> Cassius Dion, LIX, 11, 3.

<sup>225</sup> Cassius Dion, LIX, 24, 4. Honneurs que Tibère avait refusés de son vivant : Cassius Dion, LXII, 8, 3 et Suétone, *Tib.*, XXVI, 2.

<sup>226</sup> Sur les *parentationes*, voir entre autres Scheid, 2005, p. 178-179 et p. 193-209.

<sup>227</sup> Cassius Dion, LVI, 33, 1 et XLVII, 19, 2. Voir aussi Scheid, 2005, p. 203.

donne ainsi toutes les principales sortes de jeux à la mort d'Agrippine en 59 av. J.-C.<sup>228</sup> Les spectacles, après le principat d'Auguste, conservent donc la forme ancienne du *munus* funèbre, à côté d'autres usages : jeux lors des anniversaires des princes vivants<sup>229</sup>, jeux lors des triomphes<sup>230</sup>, jeux donnés *pro salute imperii*<sup>231</sup>. Certes, les combats de gladiateurs offerts en l'honneur d'un mort ne sont plus la principale occasion du don des spectacles, mais ils continuent d'exister, à en croire Sénèque, qui mentionne l'existence de *munera* auprès du bûcher funéraire<sup>232</sup>. Plus tard, Hadrien est supposé avoir donné de telles représentations à la mort de sa belle-mère<sup>233</sup>. Il prononce d'ailleurs un vibrant éloge funèbre à ce moment<sup>234</sup>. Marc-Aurèle et Lucius Vérus, eux, honorent ainsi leur père<sup>235</sup>.

### 3. Le *munus* funéraire des citoyens et des affranchis

Toutefois, la limitation du *munus* privé libre, puis son effacement progressif après le principat de Claude, à Rome, fait disparaître de nos sources le *munus* funéraire des particuliers dans la capitale<sup>236</sup>. Il est vrai que, dès l'instant où les Comices n'ont plus de pouvoir, il devient moins intéressant pour les notables de chercher la popularité en donnant des spectacles. Plus certainement, la famille impériale a pris la décision de s'accaparer le principal vecteur de la *favor populi*. Ceci n'est valable que pour Rome. Dans les provinces, magistrats et *privati* donnent des spectacles. Pour que la critique de Tertullien porte ses fruits, il faut bien qu'elle renvoie à quelque réalité aux yeux de ses lecteurs. Quand il affirme que la gladiature est un hommage fait aux morts, cela doit avoir une certaine résonance pour les Romains de son époque, au moins dans les provinces africaines<sup>237</sup>. Ces pratiques, généralement testamentaires en accord avec la législation augustéenne, n'ont pas laissé de très nombreuses traces, toutefois quelques exemples existent.

---

<sup>228</sup> Cassius Dion, LXI, 17, 2-5.

<sup>229</sup> Suétone, *Cl.*, XX, 8 ou encore Cassius Dion, LXV, 4, 3 et Tacite, *Hist.*, II, 95, 1 sur Vitellius.

<sup>230</sup> Par exemple lors du retour de Bretagne de Claude : Cassius Dion, LX, 23, 4-6.

<sup>231</sup> Par exemple ceux donnés par Néron lors de son mariage avec Octavie : Suétone, *Ner.*, VII, 9.

<sup>232</sup> Sénèque, *De brev. Vit.*, XX, 5. Ville, 1981, p. 159 pense qu'il s'agit d'un anachronisme. Nous ne voyons aucune raison de penser cela, d'autant que l'auteur ne parle peut-être pas de Rome, mais des provinces et surtout que les législations augustéennes ont conservé une place privilégiée au *munus* testamentaire.

<sup>233</sup> *Histoire Auguste, Hadr.*, IX, 9.

<sup>234</sup> *CIL*, XIV 3579.

<sup>235</sup> *Histoire Auguste, Marc. Aur.*, VIII, 2.

<sup>236</sup> Ville, 1981, p. 158 et 161-164. Des restrictions existent depuis Auguste, et sont renforcées sous Tibère : Suétone, *Tib.*, XXXIV, 1. Claude interdit que soient donnés des *munera* libres pour son salut : Cassius Dion, LX, 5, 6.

<sup>237</sup> Tertullien, *De spect.*, VI, 3.

À Sinuessa, une inscription césarienne apposée sur un mausolée détaille un *munus* donné par le fils du défunt<sup>238</sup>. Le contexte de l'inscription tend à attribuer un caractère funéraire à ces jeux<sup>239</sup>. Le *munus* est offert à toute la communauté par ce *duumvir*, qui en retire un intérêt certain : manifestation publique de sa piété filiale et de sa générosité par ce don à la communauté. Toutefois, le formulaire est équivoque, car les jeux et le banquet qui les accompagne sont bien destinés aux *coloni* et non au défunt. Les pratiques funéraires montrent elles aussi une grande variété de formes<sup>240</sup>. Sous le principat de Tibère, la foule presse les héritiers d'un primipilaire de donner un *munus* lors des obsèques<sup>241</sup>. À Verona, au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Quintus Domitius Alpinus ordonne, par testament, qu'une statue de Diane et une *venatio* soient données, sans doute pour ses funérailles<sup>242</sup>. Il honore une déesse envers laquelle il devait avoir une dévotion particulière et s'assure du déroulement de jeux funèbres. Ces jeux seront une chasse, afin de satisfaire Diane. Il y a là deux choses très différentes qui s'entremêlent : une dévotion est intégrée à une pratique liée à la mort. Peut-être voulait-il ici s'adresser à une Diane Infernale, à Hécate, et ainsi s'assurer de son avenir dans l'au-delà. La force du symbolisme religieux de cet acte est renforcée par la qualité de l'exécuteur testamentaire. C'est la mère du défunt qui est chargée des dispositions. Si ce don peut faire rejaillir son éclat sur le lignage, en revanche ce n'est pas un fils ou un homme proche qui bénéficie ici de la popularité des jeux.

Pline le Jeune congratule son ami Maximus en ces termes :

Vous avez eu raison de promettre un combat de gladiateurs à notre Vérone qui depuis si longtemps vous aime, vous admire, vous honore. C'est cette ville aussi qui vous a donné une femme aimée et si vénérée, à la mémoire de laquelle était bien dû soit quelque monument, soit un spectacle et surtout celui que vous avez choisi et qui convient entre tous aux funérailles<sup>243</sup>.

Le sens de la phrase ne pose pas de réel problème, le spectacle dont parle l'auteur à la fin du passage est bien le *munus gladiatorium* cité au début. Le texte fait référence à deux actes bien distincts. Le premier point sur lequel insiste Pline est qu'un mort honorable

---

<sup>238</sup> *CIL*, II 1578.

<sup>239</sup> Ville, 1981, p. 202.

<sup>240</sup> Nous passons ici sur une inscription de Lanuvium, *CIL*, XIV 2121 que Ville, 1981, p. 203 associe à un *munus* funéraire sans que rien dans le formulaire ne l'atteste.

<sup>241</sup> Suétone, *Tib.*, XXXVII, 5.

<sup>242</sup> Corpus n° 177.

<sup>243</sup> Pline, *Ép.*, VI, 34, 1, *Recte fecisti, quod gladiatorium munus Veronensibus nostris promisisti, a quibus olim amaris, suspiceris, ornaris. Inde etiam uxorem carissimam tibi et probatissimam habuisti, cuius memoriae aut opus aliquod aut spectaculum atque hoc potissimum quod maxime funeri debebatur.* Trad. d'après A.-M. Guillemin.

mérite qu'on se souvienne de lui. Ce souvenir peut indifféremment être un édifice ou une manifestation ludique. Cet évènement n'est pas nécessairement attaché aux funérailles elles-mêmes et peut intervenir longtemps après la mort. Ces jeux, on l'apprend dans la suite de la lettre, ont été demandés à Maximus unanimement par le peuple, on peut donc supposer que les choses ont quelque peu traîné. Pline indique ensuite que, de par la longue tradition exposée plus haut, à choisir, le meilleur des cadeaux à faire au peuple pour qu'il se souvienne d'un défunt est le *munus*. Entre tous, ce spectacle est celui des funérailles. La mention n'est pas anodine, et s'il semble qu'à l'époque de Pline les combats de gladiateurs ne sont pas systématiques lors des funérailles des grands et que la mémoire peut être honorée de différentes manières, le rôle de *medium* de la gladiature au moment des funérailles est encore présent dans les esprits.

La pratique évolue néanmoins. S'il semble qu'à l'origine, ils aient été donnés au moment même des célébrations funèbres accompagnant la mise en terre, désormais ils peuvent être offerts à différentes occasions pour entretenir le souvenir du défunt. Certains désirent ainsi que soient donnés des spectacles lors des *parentalia*. Un augustal de Misenum prévoit, au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., que l'anniversaire de sa mort doit être marqué par un rite en trois étapes : sacrifice funéraire, banquet funéraire et opposition de paires de lutteurs dans une petite arène provisoire<sup>244</sup>. C'est ici une forme adoucie du combat, l'objectif n'est pas de rassasier l'âme du défunt par le sang, mais simplement de l'honorer, de conserver la mémoire de ses actes généreux et de satisfaire ses volontés. La logique n'est pas la même qu'à Verona et il n'y a pas de confusion entre les honneurs dus aux dieux et aux défunts. C'est peut-être dans une démarche similaire qu'une flaminique offre une inscription pour son père dans l'amphithéâtre de Noviodunum<sup>245</sup>. Bien que peu nombreux au regard de l'ensemble important d'évergésies connues, les jeux funèbres ne sont pas inexistantes à l'époque impériale, au moins aux deux premiers siècles de notre ère<sup>246</sup>.

Par ailleurs, l'image du *munus* marque l'iconographie funéraire du monde romain. Le plus ancien spécimen de représentation de combats de gladiateurs en contexte funéraire provient des reliefs de Fiano Romano, au I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>247</sup>. Au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., le monument

---

<sup>244</sup> Corpus n° 79.

<sup>245</sup> Corpus n° 202.

<sup>246</sup> Il existe aussi des *munera* liés à des legs qui ne sont pas directement liés aux funérailles ou aux *parentalia*. Sur les *curatores muneris*, Ville, 1981, p. 193-200. Pour les *munera* de fondation donnés à partir d'un testament, voir à Auximum, *CIL*, IX 5854 ; à Pisaurum, *CIL*, XI 6377 et sur le territoire de Pollentia, *CIL*, V 7637.

<sup>247</sup> Annexe, pl. XIII, n° 351.

de Lucius Storax, celui du sévir Augustel de Chieti<sup>248</sup>, ou encore sur celui de l'Augustel d'Amiterne<sup>249</sup>, figurent des jeux de gladiateurs. Dans le premier cas, ils sont présidés par le défunt lui-même. En 170 ap. J.-C., c'est sur sa stèle funéraire que Lucius Egnatius Iuventus, chevalier d'Abella, fait sculpter une scène d'amphithéâtre<sup>250</sup>. Le plus grand nombre d'exemples provient de Pompéi. Umbricius Scaurus, *duumvir iure dicundo*, fait réaliser sur l'extérieur de son tombeau des frises illustrant une *venatio* et un *munus* donné par Festus Ampliatus<sup>251</sup>, au plus tôt à la fin du principat de Néron<sup>252</sup>. Un relief funéraire de la porte de Stabies figure une *pompa* et des jeux, mais on ne connaît pas son contexte précis<sup>253</sup>. Enfin, la tombe 2EN de la porte de Nocéra porte une fresque où sont représentés un *scutum* et un chasseur affrontant un sanglier<sup>254</sup>. La tombe la plus connue est celle de Caius Vestorius Priscus.

Le monument funéraire de l'édile Caius Vestorius Priscus, construit près de la porte du Vésuve à Pompéi, a été décrit par Giuseppe Spano, puis Jean-Marie Dentzer et enfin par Stephan Mols et Eric Moorman ; il est très fréquemment cité dans les études modernes<sup>255</sup>. Le propos n'est pas ici de revenir sur l'étude globale de la tombe, mais de poser à nouveau la question, à la lumière des analyses précédentes, du sens de la scène de gladiature dans le programme iconographique de cette sépulture exceptionnellement conservée. Ces images dans les tombes font-elles écho à la pratique d'un rite funéraire au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>256</sup> ? Ces jeux et leur représentation sont-ils dédiés à l'apaisement des dieux mânes ? Commençons par décrire rapidement le cycle de peintures et de stucs, de gauche à droite, à partir de l'entrée, en terminant par l'autel supérieur<sup>257</sup>.

---

<sup>248</sup> Annexe, pl. II, n° 332.

<sup>249</sup> Corpus n° 157.

<sup>250</sup> Annexe, pl. X, n° 346.

<sup>251</sup> *CIL*, IV 1182. Soit le spectacle est donné par ce munéraire pour les funérailles de Scaurus, soit Scaurus voulait simplement, comme Trimalcion (voir ci-dessous), faire représenter un *munus* célèbre.

<sup>252</sup> Pour des précisions, voir entre autre Jacobelli, 2003, p. 90-92 et l'aquarelle de Morelli qui en garde la trace : MANN, ADS 1118.

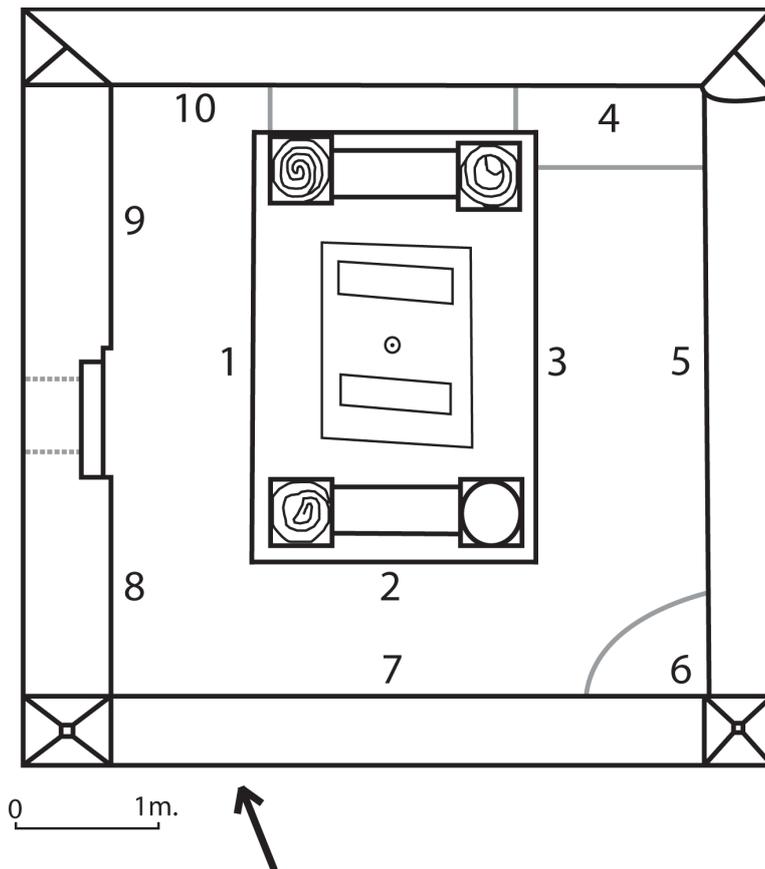
<sup>253</sup> Corpus n° 86, trouvée proche du monument de Cn. et N. Clovatus en 1843, mais sans lien avec ce dernier.

<sup>254</sup> Jacobelli, 2003, p. 97.

<sup>255</sup> Spano, 1943, p. 237-315 ; Dentzer, 1962, p. 533-594 ; Mols et Moorman, 1994, p. 15-52.

<sup>256</sup> Elle est en général datée de la dernière décennie de Pompéi. Sur cette question et les débats qu'elle a entraînés, voir Mols et Moorman, 1994, p. 38.

<sup>257</sup> Voir plan ci-dessous issu de Mols et Moorman, 1994, p. 22 et les images des fresques : annexes, pl. XIX n° 363 et suivantes. Nous renvoyons aux auteurs cités plus haut pour une analyse iconographique plus détaillée de chaque panneau.



**Fig. 24. Relevé du plan du monument funéraire de Caius Vestorius Priscus d'après S. Mols et E. Moorman.**

À gauche de la porte d'entrée à l'enclos figure un édicule à fronton, doté d'un plafond à caissons, dont les portes sont ouvertes vers l'extérieur (9). Le pan de mur suivant est orné d'un grenadier (10). Face à la porte et à l'image de l'édicule, un homme en tunique blanche à deux bandes rouges est peint debout, dans l'encadrement d'une porte ouverte vers l'intérieur, à ses côtés se tient un petit personnage muni d'une patère et des tables et lits soutenant des tablettes et des rouleaux. Des torches brûlent sur les murs (1). La face suivante du grand bloc central figure un symposium, au-dessus d'une frise représentant des Pygmées dans une scène nilotique (2). Opposée à la scène d'intérieur se tient une scène d'audience, où un magistrat est assis sur un piédestal et reçoit des réclamations (3). Jouxant ce panneau apparaît une table couverte de vaisselle d'argent. Au sol se trouvent une patère et un vase à verser (4). Le long mur de fond est couvert d'une image d'un intérieur ouvert sur un jardin où est placée une fontaine où boivent des oiseaux. L'ouverture est encadrée de piliers hermaïques (5). À droite de ce tableau, dans l'angle du mur, se trouvent un paon et des oies buvant à une vasque (6). Le long mur qui suit, faisant

face au symposion, voit surgir des animaux, félins, cerf et oiseaux (7). Enfin, à droite de la porte d'entrée, un couple de gladiateurs achève un combat. Un thrace se tient debout, bouclier brandi, au-dessus d'un mirmillon assis au sol, le bras droit levé pour demander sa grâce (9). Au sommet du bloc central, des stucs ont été mis en place. Aux angles figurent des *eroti*. Sur l'autel on remarque, au-dessus de la scène d'intérieur, un satyre allongé, sur les faces latérales des ménades dansantes, et sur la face antérieure, tournée vers la route, une inscription.

Jean-Marie Dentzer avait relevé la médiocre qualité des fresques et le manque de cohérence de l'ensemble. Il en concluait que ce n'était pas une création originale et que les panneaux faisaient partie de thèmes connus et courants de l'iconographie locale<sup>258</sup>. Les panneaux ne seraient donc qu'une juxtaposition de stéréotypes sans cohérence d'ensemble. Ces images ont toutefois une certaine logique. Ainsi que le demande Trimalcion dans son testament, elles reprennent les grands moments de la vie du mort<sup>259</sup>. Quand un visiteur pénètre dans l'enclos, il se trouve face à la figure du défunt, représenté en *pater familias*, dans une scène détournée de la *salutatio* où, de son vivant, le maître recevait amis et clients dans sa maison<sup>260</sup>. Trimalcion voulait ensuite faire représenter un banquet qu'il avait donné. L'image du symposion peut donc autant renvoyer à un *epulum* funéraire qu'à un repas offert du vivant de Priscus. Toutefois, la frise nilotique suggère l'entrée de cette scène dans un monde imaginaire, distrayant les convives qui mangent en l'honneur du défunt, voire avec lui. Le panneau de l'audience fait en revanche replonger le spectateur dans les *res gestae* du personnage, d'autant qu'elle est placée sous l'inscription rappelant l'édilité de Priscus<sup>261</sup>. Le caractère funéraire de ces images n'est pourtant pas occulté. Les instruments de la libation sont représentés par deux fois, aux pieds de la table aux vases annonçant le banquet<sup>262</sup>, et dans la scène d'intérieur. Ce contexte est renforcé par la présence de l'autel, où deux génies funéraires encadrent l'inscription, et l'image du grenadier<sup>263</sup>.

---

<sup>258</sup> Dentzer, 1962, p. 537.

<sup>259</sup> Voir le texte de Pétrone ci-après.

<sup>260</sup> Mols et Moorman, 1994, p. 40-41.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>262</sup> Dentzer, 1962, p. 547-548.

<sup>263</sup> Sur la grenade comme symbole d'immortalité, voir Ovide, *Met.*, V, 536, avec les remarques et la bibliographie donnés par Dentzer, 1962, p. 538 et n. 6. Il s'agit au contraire d'un simple motif décoratif aux yeux de Mols et Moorman, 1994, p. 46, une analyse qui paraît quelque peu abrupte vu les nombreuses sources évoquées par J.-M. Dentzer faisant part de la symbolique de la grenade. Perséphone est obligé de siéger dans le monde souterrain car elle a goûté à la grenade.

Dans ce contexte où le monde des vivants et les enfers s'interpénètrent, comment comprendre la place des autres scènes du mur de l'enclos ? Le jardin et sa vasque, ouvrent le mur de l'enclos sur le monde extérieur. En répondant à la porte ouverte sur la paroi opposée, il crée l'effet d'une petite habitation pompéienne<sup>264</sup>. Le monument funéraire devient de cette façon la maison du mort. A-t-il un sens symbolique : un éloge de la vie terrestre ? Il est impossible de répondre, mais on peut noter qu'il ouvre l'espace sur un extérieur qui est ensuite représenté par la scène animalière et les combats de gladiateurs. La présence des oiseaux construit un univers bucolique autour de la figure sauvage des félins et du cerf. De ce fait, et en l'absence d'hommes ou de combat entre bêtes sur le panneau, ce ne peut pas être une scène de *venatio*<sup>265</sup>. Peut-être illustre-t-elle la passion des Romains pour les espaces des marges, à la fois inquiétants et stimulants, en rappel de la scène nilotique. Il est vrai que ce lieu de mort est lui aussi par essence un lieu en marge. Les fresques font peut-être allusion à ce caractère limitrophe de la mort ; comme les scènes peintes, elle est à la fois extrême, hors du monde, mais elle fait aussi partie de la vie quotidienne de l'espèce humaine. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre la scène de gladiature. Elle n'est pas très différente de celles que l'on peut trouver dans les habitations des anciens Pompéiens<sup>266</sup>. De plus, l'image des gladiateurs est omniprésente dans la vie quotidienne des Anciens, tant sous la forme des jeux eux-mêmes que sous celle de figurines, de fresques ou de sculptures. Le *munus* fait aussi référence aux jeux funèbres, encore connus bien après l'éruption du Vésuve<sup>267</sup>. Vestorius Priscus, tout comme Trimalcion, devait apprécier les combats et attendre de leur image qu'ils fassent participer l'édile de leur gloire éternelle.

Ce petit monde clos s'ouvrant à la fois sur l'Hadès et sur la terre illustre la vie de l'homme et en conserve la mémoire. Doit-on toutefois lui nier toute symbolique funéraire<sup>268</sup> ? Faire figurer sur la tombe la vie et les passions du défunt, lui offrir un cadre familial<sup>269</sup>, c'est permettre aux mânes de continuer à vivre à jamais et immuablement à

---

<sup>264</sup> Cette porte pourrait aussi être celle de l'Hadès, ou l'édicule pourrait figurer le Naiskos d'après Dentzer, 1962, p. 568-574, à l'inverse, Mols et Moorman, 1994, p. 45-46 semblent pencher, entre autres hypothèse, pour l'image d'une évergésie monumentale due à Priscus de son vivant.

<sup>265</sup> Pour un avis contraire, voir Mols et Moorman, 1994, p. 44-45.

<sup>266</sup> Fröhlich, 1991, p. 176-177.

<sup>267</sup> Dentzer, 1962, p. 56 fait des images pompéiennes funéraires de *munera* des héritières directes des fresques paestannes. Le hiatus chronologique nous paraît suffisamment important pour ne pas conserver cette idée. C'est bien ici une image romaine qui, aux yeux des habitants de la ville du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. n'ont probablement rien à voir avec les lointains ancêtres Samnites.

<sup>268</sup> Ce que font Mols et Moorman, 1994, p. 47, à leurs yeux les fresques ont un sens purement illustratif de la vie de l'homme sans aucune relation avec les symboliques funéraires.

<sup>269</sup> Dentzer, 1962, p. 576.

travers ces images. Les jeux de gladiateurs ne représentent sans doute pas un spectacle donné lors des funérailles, mais le contexte dans lequel ils sont peints fait de l'œuvre elle-même un véritable *munus* funèbre destiné à vivifier l'âme du mort, ses mânes, et à leur assurer une vie après la mort. Par un prolongement de la tradition, l'image du *munus* se substitue aux jeux *ad tumulum*, comme un autel votif peut remplacer le sacrifice qu'il avait, à l'origine, pour vocation de commémorer.

La fresque gladiatorienne de la tombe de Caius Vestorius Priscus ne semble donc pas suivre la même logique que le monument de Storax qui entretient le souvenir d'une grande évergésie du sévir<sup>270</sup>. En effet, l'inscription funéraire ne précise pas qu'il fut un munéraire. Il n'est pourtant généralement pas loisible de définir s'il s'agit de la commémoration de grands jeux offerts de son vivant par le défunt, prévus par lui pour le moment de sa mort, donnés par un tiers pour le défunt, après sa mort, ou encore de manifestations célèbres de l'époque<sup>271</sup>. Un seul exemple est fourni par la littérature, et permet de poser un autre regard sur ces données. Trimalcion, lors du banquet, livre lecture de son testament, puis s'adresse à son ami Habinnas et aux convives.

Hé bien, très cher ami ? lui dit-il. T'occupes-tu d'élever mon monument comme je te l'ai commandé ? Je te prie instamment de placer aux pieds de ma statue ma petite chienne et des couronnes, et des parfums, et tous les combats de Pétraïtes, afin que, grâce à toi, j'aie le bonheur de vivre après ma mort. Et qu'il ait cent pieds en façade et deux cents en profondeur. Je veux qu'il y ait tous les genres d'arbres à fruits autour de mes cendres, et surtout, des vignes en abondance. Rien n'est plus absurde que d'avoir de son vivant des maisons bien garnies, et de ne pas soigner celles où nous devons demeurer bien plus longtemps. Et c'est pour cela qu'avant toute chose je veux que l'on y grave : 'Ce monument ne doit pas revenir à mon héritier.' Du reste, j'aurai soin de prendre mes précautions par testament pour être à l'abri de toute injure après ma mort. Je préposerai à la garde de mon tombeau un de mes affranchis, pour que les gens n'y courent pas déposer leurs étrons. Je te prie encore de sculpter sur mon monument des vaisseaux cinglant à pleines voiles, et moi-même siégeant en robe prétexte sur un tribunal, avec cinq anneaux d'or et distribuant au peuple un sac d'écus : tu sais en effet que j'ai donné un repas public et deux deniers par personne. Ajoute-s-y, si bon te semble, la salle du repas et tout le peuple se gobergeant. À ma droite tu placeras la statue de ma Fortuneta, tenant une colombe et conduisant en laisse une petite chienne, et puis mon petit chéri, et puis des amphores bien larges, bien cachetées, pour qu'elles

<sup>270</sup> Jacobelli, 2003, p. 94 pense au contraire que Priscus a fait représenter un *munus* donné lors de son édilité.

<sup>271</sup> Ville, 1981, p. 201-202.

ne répandent pas le vin. Tu peux aussi sculpter une urne brisée, sur laquelle un enfant versera des pleurs. Une horloge au centre, pour que quiconque regarde l'heure soit, bon gré, mal gré, forcé de lire mon nom. Quant à l'inscription, examine celle-ci et dis-moi si elle te paraît pouvoir aller : 'C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus repose ici. Le sévirat lui fut décerné en son absence. Il pouvait être de toutes les décuries de Rome, mais ne le voulut pas. Pieux, vaillant, fidèle, il est parti de peu ; il a laissé trente millions de sesterces, et jamais ne suivit les leçons des philosophes. Porte-toi bien. Toi aussi<sup>272</sup>.'

Ce monument destiné à garder l'âme de la mort ressemble étonnamment au monument de Caius Vestorius Priscus. Trimalcion veut se faire représenter en magistrat, en généreux donateur d'un *epulum*, entouré de ce qui fait son quotidien : le commerce du vin par navigation, sa femme ou ses animaux. Cela révèle à quel point l'idéologie décrite par le *Satyricon* est proche des réalités de son temps. Au sein de celui-ci est précisé que, aux pieds de la statue du futur défunt, vont figurer l'ensemble des combats du célèbre gladiateur Pétraites. Il n'est pas question ici de jeux donnés par l'affranchi, mais simplement des combats les plus fameux du moment. La gloire immortelle du combattant rejaillit ainsi sur le défunt à qui il est « donné de vivre après [sa] mort<sup>273</sup>. »

Ce passage scelle le banquet et consomme la rupture entre cette société d'affranchis et les héros de Pétrone. Malgré la mort symbolique qui clôt la fête autour des larmes qui accompagnent ce monologue du maître de cérémonie, la vie va continuer dans l'excès de la débauche pour la compagnie. Ce texte termine une *cena* toute tournée vers les jeux

---

<sup>272</sup> Pétrone, *Satiricon*, LXXI, 6, *Quid dicis, inquit, amice carissime? Aedificas monumentum meum quemadmodum te iussi? Valde te rogo, ut secundum pedes statuae meae catellam pingas et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnās, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem uiuere; praeterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. Omne genus enim poma uolo sint circa cineres meos, et uinearum largiter. Valde enim falsum est uiuo quidem domos cultas esse, non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est. Et ideo ante omnia adici uolo: HOC MONUMENTUM HEREDEM NON SEQUATUR. Ceterum erit mihi curae, ut testamento caueam ne mortuus iniuriam accipiam. Praeponam enim unum ex libertis sepulchro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat. Te rogo, ut naues etiam {in fronte} monumenti mei facias plenis uelis euntes, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effluentem; scis enim, quod epulum dedi binos denarios. Faciatur, si tibi uidetur, et triclinia. Facies et totum populum sibi suauiter facientem. Ad dexteram meam pones statuam Fortunetae meae columbam tenentem, et catellam cingulo alligatam ducat, et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluent uinum. Et urnam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, uelit nolit, nomen meum legat. Inscriptio quoque uide diligenter si haec satis idonea tibi uidetur: C. POMPEIUS TRIMALCHIO MAECENATIANVS HIC REQVIESCIT HVIC SEVIRATVS ABSENTI DECRETVS EST CVM POSSET IN OMNIBVS DECVRIIS ROMAE ESSE TAMEN NOLVIT PIVS FORTIS FIDELIS EX PARVO CREVIT SESTERTIVM RELIQVIT TRECENTIES NEC VNQVAM PHILOSOPHV M AVDIVIT VALE ET TV. Trad. A. Ernout.*

<sup>273</sup> À ce sujet voir Whitehead, 1993, p. 299-325.

funéraires, dans une construction par inversion du genre épique<sup>274</sup>. Les convives arrivent dans une maison où sont représentées les scènes de l'*Illiade*, de l'*Odyssée* et les combats du *munus* de Laenas, signe de l'inversion<sup>275</sup>. Trimalcion arrive en procession et en musique alors que tous les convives attendent<sup>276</sup>. La musique rythme les changements de plats, tandis que des Éthiopiens munis de petites outres « comme celles qui servent à arroser le sable de l'amphithéâtre » lavent les mains des convives avec de l'eau<sup>277</sup>. Le cuisinier découpe comme combattent les gladiateurs<sup>278</sup>. Ce mélange des genres se poursuit par l'allusion à la *venatio* tandis qu'un porc *dimissus* est servi aux convives<sup>279</sup>. Après ces mimes de combats, a lieu une pause, et, au retour de Trimalcion s'ouvre une véritable scène de *damnatio* où le cuisinier se voit entouré de bourreaux, puis reçoit du public sa *missio* et devient finalement un véritable triomphateur de *venatio*<sup>280</sup>. Ce sont ensuite des équilibristes qui se présentent et bien d'autres spectacles<sup>281</sup>. L'ensemble se fait sous le regard des dieux de Trimalcion : Mercure, Minerve, Fortune et les Parques, des dieux qui sont aussi liés aux spectacles et à la mort.

L'ensemble du banquet est donc un *munus* complet<sup>282</sup>. Or, il se termine bien ici par un discours sur la mort. L'auteur rattache donc à nouveau le *munus* et les funérailles. Le fait est bien entendu accentué par l'allusion aux sculptures de Pétraïtes sur le tombeau dont nous avons déjà vu qu'elles devaient servir à entretenir la vitalité des mânes du défunt. L'allusion conjointe aux textes homériques et aux combats de gladiateurs dans l'entrée de la *domus* de l'affranchi fait penser à l'association originelle entre le combat funéraire italique et les funérailles de Patrocle. L'auteur du *Satyricon* révèle ici la permanence d'une conception du *munus* en tant que jeu dédié aux morts et cette croyance est présentée comme populaire défendue par des hommes qui ne savent pas se hisser à la hauteur des idéaux antiques.

Les jeux funéraires perdurent, sans que l'on puisse mesurer avec précision jusqu'à quel moment et dans quelle mesure les régions hors d'Italie ont été touchées. Les textes sont peu diserts à ce sujet, et l'épigraphie trop rare. Utiliser l'argument *e silentio* pour en

---

<sup>274</sup> Saylor, 1987, p. 594.

<sup>275</sup> Pétrone, *Satyricon*, XXIX, 9.

<sup>276</sup> Pétrone, *Satyricon*, XXXII, 1.

<sup>277</sup> Pétrone, *Satyricon*, XXXIV, 1 et 4, *quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt*.

<sup>278</sup> Pétrone, *Satyricon*, XXXVI, 6.

<sup>279</sup> Pétrone, *Satyricon*, XL, 4.

<sup>280</sup> Pétrone, *Satyricon*, XLIX, 5-7.

<sup>281</sup> Pétrone, *Satyricon*, LIII, 10 et voir Saylor, 1987, p. 595-596.

<sup>282</sup> Saylor, 1987, p. 599.

déduire la disparition de cette pratique après le règne des Antonins n'est pas pertinent. En effet, les sources épigraphiques sont tout aussi muettes sur la période républicaine où il serait pourtant vain de douter de la tenue de *munera* funèbres. Il reste malaisé de déterminer la pensée qui se cache derrière la conception du *munus* funéraire : véritable rite religieux ou simple hommage à la mémoire du mort ? En tout cas, il est un moment de dialogue entre les vivants et les morts ; un rituel nécessaire à l'acceptation du décès ; une dernière manifestation réciproque de *fides* entre le défunt et les dieux mânes, à qui l'on offre le spectacle, et l'ensemble de la communauté qui en profite. Cette relation entre l'évergète et le public et entre les hommes et les dieux se diversifie grandement pour faire des *munera* un présent par excellence. Les Romains n'hésitent pas à faire usage de ces jeux pour honorer les divinités, quelles qu'elles soient. Cet usage, dans un premier temps réservé aux esprits des morts, est progressivement étendu, en particulier à la fin de la République et au début de l'Empire, aux grandes célébrations religieuses de la cité.

## **Conclusion**

La tenue de combats spectaculaires en Italie est une construction pluriculturelle. Les Romains l'adoptent au plus tard au III<sup>e</sup> s. av. J.-C. et ils se l'approprient ensuite pour créer un phénomène neuf : la gladiature. Celle-ci, à la fin de la République, notamment sous la domination des Julio-Claudiens, loin de s'appauvrir ainsi que le suggérait Georges Ville<sup>283</sup>, s'enrichit de nouveaux usages. Des spectacles sont donnés lors d'inaugurations d'édifices sacrés tels l'*aedes Iulii*, lors de triomphes, comme celui que préparait Marc Antoine ou celui d'Auguste lors de la bataille d'Actium, pour des jeux sacrés, ceux de Cérès par exemple ou encore lors de la mort de notables, le père de Tibère entre autres. La période augustéenne, loin de correspondre à une tentative de restauration des pratiques traditionnelles est, au contraire, un moment d'intense diversification des occasions du spectacle. Il se tient désormais lors de triomphes, de funérailles, d'inaugurations, de fêtes religieuses, d'entrée en charge des magistrats. Chacun de ces moments est marqué par la sphère du sacré. Quand Tertullien évoque cette relation, il n'est pas possible de négliger la

---

<sup>283</sup> Ville, 1981, en particulier p. 87-88 où il parle de la fin d'un âge d'or dès le II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

définition des termes qu'il emploie : le *ritus*, mode de célébration des services religieux, est associé au spectacle qui en font partie intégrante<sup>284</sup>.

C'est bien de diversification dont il est question tout au long de l'histoire des spectacles qui sont compris dans les *munera* d'époque impériale. Les occasions se multiplient, les types de spectacles s'enrichissent de nouvelles formes, sans jamais s'affranchir véritablement de leur relation d'origine avec le sacré : que ce soit dans les usages funéraires ou dans la relation entre les hommes et les dieux. Les jeux permettent particulièrement bien de mettre en scène cette relation, la définition de ses formes et de ses limites. C'est bien en tant qu'expression publique de vertus qu'il faut comprendre les jeux de gladiateurs. Si c'est la *virtus* qu'exaltent publiquement les combattants, ce sont en revanche d'autres notions que manifestent les évergètes. La *fides* et la *pietas*, qualités des plus prisées, se traduisent avec éclat tant dans les jeux funéraires que dans les jeux qui échappent à cette logique. Donner des jeux, tout en permettant de gagner du prestige et de contenter les désirs du peuple, laisse surtout aux élites la possibilité de manifester ses qualités. Les Romains aiment ceux qui se plient à la tradition et qui manifestent leur attachement aux valeurs, en particulier familiales. C'est pour cette raison que les jeux funéraires perdurent, à côté de ceux offerts aux dieux du panthéon, eux aussi dignes de la fidélité des évergètes, des spectateurs et des acteurs de l'arène.

---

<sup>284</sup> Remarque faite par Benoist, 2008a, p. 17, à propos de Tertullien, *Spect.*, V, 1.



## Chapitre VIII

### Des spectacles évoluant dans le domaine du sacré

*Si quis ades longis serus spectator aboris  
Cui lux prima sacri muneri ista fuit (...).  
Martial, De Spect., XXIV, 1-2<sup>1</sup>.*

*Licebit mortuis, licebit diis suis faciant,  
proinde mortuis suis ut diis faciunt.  
Tertullien, De spect., VI, 4<sup>2</sup>.*

Tertullien propose cette assimilation entre les pratiques funéraires et sacrées des Romains afin de démontrer que les uns comme les autres, pourtant sémantiquement distingués, procèdent d'une nature identique et condamnable car relevant de l'idolâtrie. Tout en conservant toute réserve quant à ce raccourci polémique, il faut bien noter que la grande diversité des occasions où sont offerts des *munera* entretient la confusion. Un flou qu'il convient désormais d'interroger, tout en étant conscient, en suivant Martial, que les *munera* manifestent une part de sacré.

Après avoir déterminé les origines et les processus de construction de l'institution amphithéâtrale depuis les jeux funéraires les plus anciens jusqu'au *munus* protéiforme de

---

<sup>1</sup> « Qui que tu sois tardif spectateur accouru de lointains rivages, qui pour la première fois assistes ce jour aux jeux sacrés (...). Trad. H. J. Izaac.

<sup>2</sup> « Qu'ils honorent les morts ou qu'ils honorent leurs dieux, ils honorent leurs morts exactement comme les dieux. » Trad. M. Turcan.

la fin de la République et des débuts du principat, reste maintenant à déterminer la nature de ces spectacles, leur rôle et leur place par rapport aux rites religieux romains. La célébration des jeux relève du culte et a un caractère sacré comme on a pu le voir : leur date figure au calendrier officiel et ils se déroulent généralement à l'occasion de fêtes religieuses. C'est le cas en particulier lors des grandes cérémonies annuelles que sont les *ludi Romani*, en l'honneur de Jupiter, célébrés pour la première fois par Romulus, les *ludi Apollinares*, dédiés à Apollon, les *ludi Megalenses* en l'honneur de Cybèle, les *Floralia* en l'honneur de Flore et les *Cerealia* en l'honneur de Cérès.

À ces occasions, comme lors des funérailles, quelle est la place des jeux dans le rite ? Sont-ils, comme le dit Monique Clavel-Lévêque, comparables au sacrifice<sup>3</sup> ? Ont-ils une véritable valeur performative ou sont-ils simplement une extension d'une suite rituelle classique comprenant un sacrifice traditionnel ?

## I. Spectacles funéraires, sacrifice aux mânes ou dévotion aux dieux ?

Si la gladiature, cœur des spectacles de l'amphithéâtre, est née dans un contexte funéraire, quelle est sa nature exacte ? Est-ce un simple *agôn* visant à égayer les célébrations qui accompagnent le rite funéraire ? *A contrario*, les jeux font-ils partie de ce rite ? Peuvent-ils être considérés comme un sacrifice aux mânes ? Ensuite, quand les occasions de donner des *munera* se diversifient, comment évolue cette nature ? Ce que Georges Ville nomme une « nouvelle sacralité » est-elle vraiment un échec ? Est-elle incompatible avec le rôle funéraire des origines ?

---

<sup>3</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 39-40.

## A. La nature des spectacles à leur origine

### 1. L'agonistique gladiatorienne

Dans un texte resté à l'état d'ébauche et largement complété, notamment par Paul Veyne, Georges Ville affirmait sa certitude d'une nature purement agonistique de la gladiature<sup>4</sup>. Si l'on considère le combat d'Ajax et Diomède comme la seule et unique origine de cette institution, comme Ludolf Malten et Georges Ville, alors la gladiature paraît être uniquement agonistique<sup>5</sup>. Ces jeux engagent en effet des égaux, dans des joutes sans danger pour la vie des compétiteurs récompensés pour leurs victoires. Il n'y a pas alors de distinction entre la course, la boxe ou le lancer. À l'aube de la gladiature, on a vu des jeux similaires se dérouler pour les obsèques du père de Scipion<sup>6</sup>. L'institution découlerait donc d'une pratique sportive, visant à mettre en scène les rivalités et les luttes d'honneur<sup>7</sup>. Cette idée, valable dans le cadre exceptionnel du *munus* de Scipion, ne correspond en revanche pas à une gladiature primitive qui tirerait son effectif des captifs de guerre et des esclaves. Dans ce cas, le sens ne peut pas être le même que dans l'opposition des égaux auprès du bûcher de Patrocle ou en l'honneur du père de Scipion, en particulier dès lors que ces combats ne s'arrêtent pas au premier sang versé. Le problème est qu'on ne connaît pas le déroulement exact des premiers *munera* ou de leurs ancêtres. Les fresques des tombes paestannes représentent des guerriers armés à la lucanienne : il est donc probable qu'elles illustrent des combats du même genre que celui d'Ajax et Diomède, entre gens de même milieu, proches du défunt. Le sang coule, mais il n'y a pas de mise à mort et un arbitre est parfois figuré<sup>8</sup>. En ce qui concerne les premiers spectacles romains, rien n'est sûr, mais l'institution tend rapidement vers la tenue de jeux où les citoyens ne sont plus des combattants. Il est possible que la gladiature ait une origine agonistique, mais, dès son apparition à Rome, ce ne sont plus systématiquement des égaux qui se battent pour leur honneur et celui du mort, mais bien des inférieurs, les *infames*. Dès lors, les combats ont une autre nature, or, nous avons vu que, au sens strict du terme, la gladiature naît bien à Rome, quels qu'aient été ses ancêtres.

---

<sup>4</sup> Ville, 1981, p. 9-19.

<sup>5</sup> Malten, 1923, p. 304-305 et 328-329 et Ville, 1981, p. 14-15.

<sup>6</sup> Tite-Live, XXVIII, 21.

<sup>7</sup> Ville, 1981, p. 15.

<sup>8</sup> Voir *supra*, et annexe, pl. XVIII, n° 362a.

## 2. Un sacrifice humain aux dieux mânes ?

Nous avons déjà exposé les relations historiques qui sont établies entre les funérailles, les anniversaires et les jeux. Il reste désormais à expliciter leur lien avec les rites et la place et la valeur que leur assignent les Romains dans ces contextes. La tombe est un *locus religiosus*<sup>9</sup>, destiné, avec l'autel, à recevoir un culte, semblable, sous la plume de Tertullien, à celui qui est accordé aux dieux. Sur cet autel est apporté du lait et le sang d'un sacrifice sanglant, dans des patères comme pour une libation, et ce rite est réputé enfermer l'âme du défunt dans le tombeau<sup>10</sup>. Cette offrande permet de consacrer la sépulture, la faire entrer dans la sphère du sacré. Des cadeaux sont disposés sur le bûcher une fois la combustion terminée. Ces derniers sont parfois appelés des *munera*, ce qui entretient la confusion avec le nom donné généralement au spectacle gladiatorien<sup>11</sup>. Cette subtilité linguistique renvoie au texte de Tertullien et à son étymologie de *munus*<sup>12</sup>. Ensuite, régulièrement, il faut revenir sur la tombe apaiser les Mânes par de menues dévotions<sup>13</sup>. Incinéré, paré, le mort souillé devient un défunt. Ce long processus d'affirmation du statut est marqué par la mise en scène d'inversions et d'oppositions : putréfaction/parfum, lumière/noir, silence/bruit<sup>14</sup>. Des banquets accompagnent chaque célébration, les vivants y mangent avec les morts et des tuyaux sont aménagés de l'extérieur vers les chambres funéraires afin que les libations, signe du partage, atteignent les Mânes du défunt<sup>15</sup>.

Dans ce contexte religieux, où s'élaborent les règles d'une séparation rituelle entre les vivants et les morts, quelle est la place des jeux funèbres ? Sont-ils un sacrifice, c'est à dire une mise à mort rituelle d'être humain<sup>16</sup> ? D'une part, nous avons déjà mis en évidence qu'ils sont intimement attachés aux célébrations qui entourent la mort des grands personnages. D'autre part, deux textes ont laissé une indication sur la nature de cette relation. Le premier est l'œuvre du polémiste chrétien Tertullien.

<sup>9</sup> Gaius, *Inst.*, II, 4 et II, 6. Voir aussi Cicéron, *De leg.*, 2, 22 et les remarques de Van Andringa, 2009, p. 343.

<sup>10</sup> Selon Virgile, *Én.*, III, 66-68, *animamque sepulcro condimus*, « et nous enfermons l'âme dans le sépulcre. » Trad. M. Soler.

<sup>11</sup> Ovide, *Trist.*, III, 3, 81. Sans utiliser le mot *munus* d'autres auteurs confirment cette pratique de l'offrande non incinérée : Pline, *Ép.*, IV, 2 ; Virgile, *Én.*, VI, 224-225 ; Apulée, *Flor.*, 19. Sur les traces archéologiques laissées par cette pratique, voir en particulier Van Andringa, 2009, p. 346-347.

<sup>12</sup> Voir *supra*, p. 431.

<sup>13</sup> Ovide, *Fast.*, II, 533-534. Ces offrandes ont parfois laissé des traces archéologique : voir la synthèse et la bibliographie dans Van Andringa, 2009, p. 345.

<sup>14</sup> Scheid, 1984, p. 122.

<sup>15</sup> Par exemple sur le sommet de l'autel de la tombe de Vestorius Priscus à Pompéi, voir Van Andringa, 2009, p. 350-354.

<sup>16</sup> Définition large retenue par Bonnechère, 1994, p. 13, qui remarquait la grande confusion et l'impossibilité méthodologique de différencier le sacrifice du meurtre rituel.

Jadis en effet, persuadés que le sang humain apaisait les âmes des trépassés, ils immolaient au cours des funérailles des prisonniers ou des esclaves de bas étage achetés pour la circonstance. Par la suite, ils trouvèrent bon de jeter sur cette impiété le voile du plaisir. C'est pourquoi, après les avoir préparés, en les formant tant bien que mal avec les armes dont ils disposaient alors, à savoir se faire tuer sans plus, ils les appelaient à mourir, au jour fixé pour les offrandes aux Mânes, auprès des tombeaux. Ainsi, ils remédiaient à la mort par des meurtres<sup>17</sup>.

Servius pose le même regard sur les premiers gladiateurs, les fameux *bustuari*, qui remplacent sur la tombe le massacre d'hommes forts, captifs<sup>18</sup>. L'auteur du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. prolonge plus loin sa réflexion, affirmant que les grandes *gentes* auraient envoyé des captifs aux fils de Brutus Pera, ces derniers les auraient alors fait combattre<sup>19</sup>. Ludolf Malten supposait que les deux auteurs se référaient à Varron<sup>20</sup>. Rien n'est moins sûr et il est possible qu'ils renvoient tous deux à une vulgate<sup>21</sup>. La pratique du sacrifice humain funéraire, telle qu'elle est représentée durant les funérailles de Patrocle<sup>22</sup> ou encore celles de Pallas, lors desquelles les victimes sont « [immolées] aux ombres, en offrandes funéraires, et [arrosent] de ce sang captif les flammes du bûcher<sup>23</sup>, » serait l'ancêtre direct des combats de gladiateurs. Ces derniers représenteraient alors une forme adoucie de l'usage du sacrifice rituel, c'est-à-dire une éventuelle synthèse entre le combat d'Ajax et Diomède et l'égorgeage des Troyens. Cette forme de sacrifice humain funéraire existe dans de nombreuses sociétés, la question est : est-ce le cas dans les régions italiennes ?

On sait la fortune de l'image des funérailles de Patrocle, du sacrifice d'Iphigénie ou encore de la mort de Clytemnestre dans l'art étrusque, et Hérodote comme Tite-Live témoignent de massacres de vaincus par les Thyréniens<sup>24</sup>. Dans ce dernier cas, aucun signe dans les textes ne permet de penser à une mise à mort rituelle dépendante du sacrifice funéraire. On peut même douter de la fiabilité de ces récits, d'autant qu'aucune fouille

---

<sup>17</sup> Tertullien, *De spect.*, XII, 2-3, *Nam olim, quoniam animas defunctorum humano sanguine propetiari creditum erat, captiuos uel mali status seruos mercati in exequiis immolabant. Postea placuit impietatem uoluptae adumbrare. Itaque quos parauerant armis quibus tunc et qualiter poterant eruditos tantum ut occidi discerent, mox edicto die inferarium apud tumulos erogabant. Ita mortem homicidiis consolabantur.* Trad. M. Turcan.

<sup>18</sup> Servius, *En.*, X, 519.

<sup>19</sup> Servius, *En.*, III, 67.

<sup>20</sup> Malten, 1924, p. 329-330.

<sup>21</sup> Ville, 1981, p. 9, n. 33.

<sup>22</sup> *Iliade*, XXIII, 175 et suivants.

<sup>23</sup> Virgile, *Énéide*, X, 518-520, *immolet umbris captiuoque rogi perfundat sanguine flammis.* Trad. M. Soler

<sup>24</sup> Sur les images des funérailles de Patrocle sur les vases, voir Beazley, 1947, p. 90. Hérodote, I, 163-167 et Tite-Live, VII, 15, 10.

archéologique n'a confirmé la présence de sacrifices humains<sup>25</sup>. Quant à Clytemnestre ou Iphigénie, ces scènes sacrificielles ne sont pas liées aux rites funèbres et certains auteurs font intervenir une substitution<sup>26</sup>.

Les Étrusques et les populations italiennes auraient-ils importé cette idée de Grèce ? La question de l'existence d'un sacrifice grec est extrêmement disputée et il n'est pas question d'entrer ici dans le débat<sup>27</sup>. La place que prend la représentation du sacrifice humain dans les imaginaires des Anciens est indubitable, tant dans les mythes que dans les images. Cette pratique est considérée tour à tour comme une antivaleur<sup>28</sup> ou comme une façon plus effective d'exprimer sa fidélité au dieu<sup>29</sup>. Dans tous les cas, elle est combattue par les auteurs grecs classiques, rejetée hors du monde civilisé<sup>30</sup>. Quand ce sacrifice a lieu, il a pourtant pour objectif d'engager toute la communauté dans un mouvement tendant vers le rétablissement de l'équilibre du monde à un moment où celui-ci est menacé. Ce qui est notable, c'est la constance d'une construction en miroir par rapport au sacrifice animal traditionnel : solidarité de la communauté, processions, actes préparatoires soigneusement exécutés et usage des instruments traditionnels du sacrifice. Il faut bien noter que la gladiature ne répond pas exactement à ces canons, même si elle présente des points de recoupement, telles la procession et la ritualisation, éléments sur lesquels nous reviendrons<sup>31</sup>.

Le monde italien ne présentant aucune attestation de la tenue de sacrifices humains de type funéraire, l'assertion de Tertullien peut donc paraître outrancière. Toutefois, quelques exemples révèlent la force symbolique que peut avoir l'accompagnement dans la mort. Les soldats d'Othon se tuent sur son bûcher par amour et pour l'honneur<sup>32</sup>. Plusieurs chevaliers proposent de combattre dans l'arène, ou juste de mourir pour sauver la vie de leur prince<sup>33</sup>. Cette *devotio* personnelle et libre relève d'un intime croyance de la future victime dans sa propre capacité à influencer sur le cours du monde. Il existe donc bien une notion romaine de transfert de la vitalité d'un être vers un autre, dans le cadre d'une mort

---

<sup>25</sup> Bonnechère, 2000, 13, p. 258.

<sup>26</sup> C'est le cas d'Ovide, *M.*, XII, 32-34.

<sup>27</sup> Un des articles les plus récents à ce sujet et qui propose quelques orientations bibliographiques est : Bonnechère, 2009, p. 189-191.

<sup>28</sup> Sur l'inversion de la norme voir Bonnechère, 1994, p. 311-318.

<sup>29</sup> Idée défendue tout au long de l'article de Georgoudi, 1999, p. 61-82.

<sup>30</sup> Par exemple, Euripide, *Iphigénie*, 463-465, sur le caractère général de cette condamnation, voir Bonnechère, 2009, p. 192-193.

<sup>31</sup> Bonnechère, 2009, p. 211.

<sup>32</sup> Tacite, *H.*, II, 49. Un geste qui fait songer à la *devotio iberica* d'origine celtique décrite par Étienne, 1958, p. 75-80, et commentée par Clavel-Lévêque, 1984, p. 29-30. Voir aussi César, *B. G.*, III, 22.

<sup>33</sup> Suétone, *Cal.*, 27, mais aussi Cassius Dion, LIX, 8 et Suétone, *Ner.*, 36. Sextus Pacuvius offre la vie de sa femme pour le bon retour d'Auguste : Cassius Dion, LIII, 20 et Valère Maxime, II, 6, 11.

ritualisée. Celle-ci se produit dans le cadre d'un échange entre dieux et hommes, les premiers recevant la supplication des derniers et opérant ensuite le transfert. Toutefois, on le voit dans le cas de Caligula, les dévots ont offert leur vie aux dieux contre celle du prince, mais ils ne vont pas jusqu'à s'exécuter et le jeune tyran les contraint à la mort. Le fait de s'être dévoué est en lui-même suffisant, l'homme devient alors la possession des divinités concernées, qui peuvent vouloir ou ne pas vouloir la mort du dédicant. Ce qui est le plus pertinent, pour la compréhension de la gladiature et de sa relation avec la sphère sacrée, est un point soulevé par Tertullien. Le sang qui coule près du tombeau nourrit le mort et le combat lui apporte la satisfaction de la vengeance et de la perpétuation du souvenir<sup>34</sup>. Cette vengeance se manifeste lorsqu'Antoine fait tuer Hortensius sur la tombe de son frère ou quand Octave fait exécuter les notables prisonniers à Perusia sur l'autel de César<sup>35</sup>. L'idée de revanche détourne ici l'objectif premier du sacrifice. Elle est, en effet, davantage celle de la communauté que celle du défunt censé être honoré.

Aucun document n'expose de façon claire une quelconque relation entre les *munera* et le sacrifice humain. Cela n'est pas étonnant dans la mesure où cette dernière pratique est rejetée, moralement et légalement, par les Romains<sup>36</sup>. Il est donc difficile de voir dans les spectacles un sacrifice aux Mânes. L'inscription antonine de Misenum, sur le tombeau d'Abascantus, révèle que, lors des *parentalia*, le rite s'organise comme suit : un combat sans armes, des fleurs sur le tombeau, une libation, un repas funéraire, un sacrifice aux Mânes du défunt<sup>37</sup>. Le spectacle, bien qu'adouci par rapport aux jeux funèbres de la Campanie ou à ceux de la mort de Crixus, vient toujours au premier rang dans les préoccupations du défunt. Il n'est pourtant pas confondu avec le sacrifice, point final des célébrations. Si l'usage funéraire s'est perpétué, son sens s'est atténué. Il demeure une composante essentielle d'un rite funéraire qui se déroule dans un espace consacré, la nécropole.

---

<sup>34</sup> Sur cette idée et les pratiques dérivées qu'elle a pu susciter, voir Ville, 1981, p. 11 et n. 39.

<sup>35</sup> Idées défendues par Ville, 1981, p. 11.

<sup>36</sup> La sacrifice est de l'ordre du primitif, la civilisation vient l'éradiquer, idée suggérée notamment par Denys d'Halicarnasse, I, 38, 3. Le roi fondateur du droit romain, Numa, est réputé avoir négocié avec Jupiter l'absence de sacrifice humain dans les rites de sa cité dédiés au grand dieu : Ovide, *Fastes*, III, 339-342 et Plutarque, *Numa*, XV, 5. Sur ces pratiques de substitution, voir Grottanelli, 1999, en particulier les conclusions de la p. 44.

<sup>37</sup> Corpus n° 79.

### 3. Quel est le sens du rapport entre les jeux et les dieux ?

Si le rôle de sacrifice funéraire n'est pas assuré, Duncan Fishwick admet en revanche, qu'à l'origine, les jeux aient pu être des sacrifices faits aux dieux, sans que cela ne perdure à la période impériale<sup>38</sup>. Les débuts de la gladiature, quand les jeux se tenaient devant les temples des *fora*, ont-ils pu être considérés comme des supplications envers les dieux ? Si cela est le cas, ces dévotions avaient-elles pour but la sauvegarde de l'âme du défunt, ou concernaient-elles la communauté des vivants ? Ces questions ne trouvent pas de réponses explicites dans les sources. De plus, elles soulèvent l'épineux problème de l'existence des sacrifices humains, cette fois adressés non aux morts, mais aux immortels. La gladiature a-t-elle pu passer pour un sacrifice fait aux dieux ?

Le monde latin a pu être, à une période de son histoire, influencé en cela par les rites étrusques. Les Étrusques figurent fréquemment, à partir du IV<sup>e</sup> s. av. J-C., des mythes grecs liés à des pratiques sacrificielles. Or, Dirk Steuernagel postule que le concept induit par ces images supplante le message mythique originel grec<sup>39</sup>. Le sacrifice humain aux dieux ferait donc partie d'une idéologie, d'une symbolique, qui n'a pas d'existence matérielle. Cette hypothèse de travail ne préjuge en rien de la réalité d'une pratique sacrificielle qui est si difficile à confirmer ou à nier avec force, notamment en l'absence de sources écrites. La pensée religieuse étrusque est sans doute différente de celle des Grecs<sup>40</sup>, mais les sacrifices humains y sont-ils pour autant mieux acceptés que dans le monde hellénique ? La présence presque systématique des objets de substitution, telle la biche près de l'autel lors du sacrifice d'Iphigénie, laisse penser que les Étrusques ne considéraient pas le sacrifice humain comme une norme<sup>41</sup>.

Ce n'est pas plus le cas dans la culture romaine. Même les Romains ont, semble-t-il, effectué des rites de substitution<sup>42</sup>. Le problème est que, pour parler de « substitution », il faudrait avant tout prouver l'existence d'un sacrifice humain primitif qui aurait, avec l'évolution des mœurs, nécessité le développement d'un rite adouci<sup>43</sup>. Pourtant rien ne prouve que les rites dits de « substitution », n'aient pas été créés tels quels dès leur origine. Autrement dit, le sacrifice humain n'a peut-être jamais été pratiqué, mais il a existé dans

---

<sup>38</sup> Fishwick, 1987, II-1, p. 574-575.

<sup>39</sup> Steuernagel, 1998, p. 128-136.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>41</sup> Bonnechère, 2000, 13, p. 261.

<sup>42</sup> Wunsch, 1914, 6, p. 858-862.

<sup>43</sup> Ce qu'ont tenté de faire Angeletti et Pantano, 2003, p. 459-468 sans toutefois véritablement convaincre sur la possibilité que les restes étudiés procèdent d'autre chose que d'une mort violente, pas nécessairement ritualisée.

les représentations, conduisant à offrir aux dieux des objets rappelant l'homme. L'assertion de Macrobe, écrivant que Tarquin le Superbe faisait offrir des enfants aux Lares, remplacés par des têtes d'ail après l'expulsion des rois étrusques, ne peut découler que d'une vulgate faisant de ces rois des tyrans sanglants<sup>44</sup>. Il n'y a pas non plus de traces concrètes de l'exécution d'enfants lors du *Ver sacrum*<sup>45</sup>. Enfin, nous avons déjà fait remarquer que les rites imputés au culte de Jupiter Latiaris, à supposer qu'ils ne soient pas une exagération des auteurs chrétiens, ne sont finalement qu'une offrande de sang, qui ne nécessite pas nécessairement la mort d'un combattant sur l'autel<sup>46</sup>.

Toutefois, les Romains ont connu des pratiques extrêmes de la religion<sup>47</sup>. Les Vestales coupables d'avoir rompu leur vœu de chasteté remettent en cause la qualité pure de la relation entre Rome et les dieux. Afin de restaurer cette situation de communication nécessaire à la survie de la communauté, les pécheresses sont punies d'un enfouissement rituel, *in vivo*, au cœur même de la Ville<sup>48</sup>. Le cas de l'inceste de la Vestale est pourtant tout à fait particulier<sup>49</sup>. En perdant son statut, qui n'est pas naturel et la met au rang des êtres supérieurs, la prêtresse se rend impure et coupable. Sa mise à mort est donc tout autant un châtement qu'une consécration - deux états qui sont, il est vrai, parfois peu distincts.

Un deuxième exemple de pratique extrême intervient également en temps de crise, notamment au III<sup>e</sup> s. av. J.-C. Un couple de Grecs et un couple de Gaulois sont inhumés sur le Forum Boarium<sup>50</sup>. Le manque de cohérence entre les différentes versions des récits de cet événement rend la lecture plus opaque. Zonaras, reprenant un passage aujourd'hui perdu de Cassius Dion, place ce rite en 228 av. J.-C., les victimes devant protéger Rome d'une occupation par les Grecs ou les Gaulois<sup>51</sup>. Aux yeux de Plutarque, cela s'est produit en 226 av. J.-C. et est alors une innovation liée à une lecture des livres Sybillins<sup>52</sup>. Tite-Live situe ces événements en 216 av. J.-C., lors d'un moment de panique, alors que des

---

<sup>44</sup> Macrobe, *Sat.*, I, 11, 48. Voir Futrell, 1997 p. 184-185. Pour une synthèse méthodologique et historiographique récente à ce sujet, voir Van Haepere, 2005, p. 327-346.

<sup>45</sup> Varron, *Rust.*, III, 16 et Heurgon, 1957, en particulier les p. 7-8 sur l'échec du rituel par les Sabins qui ont substitué du bétail aux enfants.

<sup>46</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 65-67.

<sup>47</sup> Voir la synthèse récente de Futrell, 1997, p. 184-203.

<sup>48</sup> Plutarque, *Rom.*, 22 et *Num.*, 10.

<sup>49</sup> Pailler, 1997, 109-2, p. 573-575 et Beard, 1980, p. 12-27. Pour une synthèse globale sur les vestales, voir Pailler, 1994b, p. 529-541.

<sup>50</sup> À ce sujet voir l'article majeur de Bémont, 1960, p. 133-146 et la bibliographie, p. 134, n. 2 ; il affirme, p. 146, une opinion répandue selon laquelle le rite est étranger et directement lié à la faute des vestales, ainsi que Cichorius, 1922, p. 7-16, *in fine* voir la synthèse de Futrell, 1997, p. 197-203 et n. 135 p. 304 pour les orientations bibliographiques.

<sup>51</sup> Zonaras, VIII, 19.

<sup>52</sup> Plutarque, *Marc.*, 3.

Vestales sont aussi accusées d'impureté, et impute le choix de ce rite à l'oracle de Delphes, consulté par Fabius Pictor<sup>53</sup>. Cette action extraordinaire répond à un oracle et est réalisé par les *decemviri*<sup>54</sup>. Les auteurs tentent également d'en faire porter la faute sur des étrangers (les Grecs pour Tite-Live) et montrer ainsi à quel point l'acte n'est pas romain. Aurélien aurait voulu, lors de l'invasion des Goths et des Marcomans, réactualiser ce rite<sup>55</sup>. Outre la diversité des témoignages, il pose un certain nombre de difficultés. Pourquoi, par exemple, choisir des Grecs et non des Carthaginois en 216 av. J.-C.<sup>56</sup> ? Peut-être est-ce parce que le rite inscrit dans les livres Sybillins était d'origine étrusque, un peuple fréquemment en conflit contre les Gaulois et les Grecs ? De plus, à aucun moment le ou les dieux susceptibles d'être concernés ne sont nommés. Ce rite participe-t-il véritablement du sacrifice ? On peut en douter<sup>57</sup>. Ce qui est intéressant, c'est de voir à quel point l'année 216 av. J.-C. a été difficile pour les Romains et a nécessité la mobilisation de tous les rites, y compris certains qui paraissent horribles à leurs yeux<sup>58</sup>.

Ces hypothèses sont toutes aussi précaires les unes que les autres au vu des caractéristiques de la documentation disponible. Notons cependant qu'il n'y a aucune certitude quant à la tenue de sacrifices humains en Italie ; exception faite des actes uniques réalisés sur le Forum Boarium. De plus, même si cette existence était avérée, rien ne permettrait d'affirmer sa relation directe avec l'origine des combats de gladiateurs. Attribuer à la gladiature primitive la valeur d'un sacrifice humain risquerait fort de ressembler à un mythe étiologique où les différentes phases des funérailles de Patrocle se retrouveraient confondues en une seule. Les réflexions de Tertullien et Servius correspondent plus certainement à des signes de l'inquiétude régnant de leur temps et de la quête des origines immorales d'une institution dont le déclin s'amorce.

Un indice pourrait tendre à établir une relation entre les deux. Une des déesses les plus anciennement associées aux jeux est Diane. Elle est réputée présider aux jeux et reçoit des vœux en contexte amphithéâtral au plus tard au début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et il est fort probable que son implication soit plus ancienne<sup>59</sup>. Son culte remonterait à Servius Tullius

---

<sup>53</sup> Tite-Live, XXII, 57.

<sup>54</sup> Orose, *Adv. Pag.*, IV, 13, 3.

<sup>55</sup> *Histoire Auguste, Aur.*, 20.

<sup>56</sup> Bémont, 1960, p. 138-139 pour une reprise des hypothèses à cette question.

<sup>57</sup> Wissowa, 1902, Munich, p. 420-421, pensait déjà qu'il n'y avait pas sacrifice humain au sens strict à Rome.

<sup>58</sup> Sur 216 av. J.-C. et les jeux donnés à cette occasion, voir *supra*, p. 464 et suiv.

<sup>59</sup> Voir *supra*, p. ? et corpus n° 177 à Verona et n° 156 à Alba Fucens où elle garantit le salut d'une femme. Plinie, *H. N.*, XXXIV, 33 sur les images de combats dans le temple de Diane.

dans le sanctuaire fédéral de la ligue latine sur l'Aventin<sup>60</sup>. Elle est alors une des principales divinités du panthéon avant que les Étrusques ne fondent le temple de Jupiter Capitolin, perçu comme plus national, par opposition au caractère confédéral et latin du culte de la déesse<sup>61</sup>. Cette Diane latine, au premier plan de la religion archaïque, est une divinité qui dispense la lumière nocturne, en lien avec le cycle lunaire<sup>62</sup>. Son rite perd de l'importance avant de revenir au premier plan à travers son assimilation à Artémis<sup>63</sup>, qui semble assurée dès la tenue du lectisterne de 217 av. J.-C. où elle est associée à Apollon<sup>64</sup>.

Cette déesse latine devenue hellène est, on l'a vu, indispensable à la tenue des jeux. Or, la légende d'Iphigénie imprime à la figure divine d'Artémis une propension au sang, d'autant plus qu'elle est associée à Hécate<sup>65</sup>. Plusieurs rites s'attachent à cette conception particulière de la déesse et<sup>66</sup>, en Italie, cela prend la forme d'un étonnant rite de transmission des pouvoirs sacerdotaux, considéré par les Anciens comme lié aux origines grecques de la déesse<sup>67</sup>. Strabon raconte que le prêtre, personnage consacré, est proclamé une fois qu'il a tué son prédécesseur<sup>68</sup>. De plus, cet homme doit être un esclave en fuite, c'est à dire un être asocial, mis au ban du monde des hommes. À ses yeux, ce rite est digne des barbares scythes. L'esclave consacré, infâme rejeté aux franges de la société, fait bien entendu songer au gladiateur, mais le parallèle s'arrête là, faute de sources.

Les autres rites, attachés au culte de Diane, sont en particulier liés au changement de statut au moment du mariage ou de la mort<sup>69</sup>. Par des pratiques de substitution, le jeune meurt pour atteindre l'âge adulte, tout comme le mort doit devenir un défunt. La déesse joue un rôle similaire lors de la guerre. Elle est alors un guide et une sauvegarde pour les

---

<sup>60</sup> Tite-Live, I, 45, 2.

<sup>61</sup> Sous Tarquin le Superbe : Tite-Live, I, 53, 3 et 55, 1. Voir Schilling, 1964, p. 650-651.

<sup>62</sup> Cicéron, *N. D.*, II, 27, 69 et Servius, *En.*, VII, 515 et les remarques à ce sujet de Schilling, 1964, p. 652-653. Le rite est décrit par Ovide, *Fast.*, III, 260-325.

<sup>63</sup> Schilling, 1964, p. 663.

<sup>64</sup> Properce, II, 31, 15-16. Lors du lectisterne de 399 av. J.-C., elle était associée à Hercule comme nous avons pu le voir, en particulier à travers la mention de Tite-Live, V, 13, 6. Le changement d'association indique un glissement dans la conception que les Romains se font de la déesse, dès lors plus hellène que latine. Cette nouvelle figure d'une Artémis-Diane est réaffirmée par Auguste lors des jeux séculaires : Pline, *H. N.*, XXXVI, 32. Sur les débats sur la latinité ou l'hellénisme de Diane et la chronologie de l'évolution de la personnalité divine, voir Pairault, 1969, p. 425-471 et en particulier p. 427-428 sur l'historiographie du culte de Nemi.

<sup>65</sup> *Iphigénie en Tauride*, 20-21, sur l'association avec Hécate, voir Pairault, 1969, p. 457-458.

<sup>66</sup> Vernant, 2007, II, p. 1648.

<sup>67</sup> Selon Servius, *En.*, VI, 136, il s'agit d'une Artémis de Tauride ; voir aussi Lucain, VI, 74-75 : à propos de l'Artémis Tauropole de Sparte qui se complait dans le sang et les sacrifices humains, voir Pairault, 1969, p. 446.

<sup>68</sup> Strabon, V, 3, 12 ; description reprise par Pausanias, II, 27, 4 qui parle de duel (*monomachia*) entre le prêtre et le prétendant.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 1649-1650, notamment sur le rite de Brauron.

soldats<sup>70</sup>. Au niveau de la cité, elle tente de faire rentrer dans la norme les affrontements qui deviennent sauvages, incivilisés. Elle marque ainsi la limite entre un chaos désordonné et l'équilibre de la vie de la cité. La place centrale de Diane dans les amphithéâtres relève de cette logique. Elle établit une distinction entre les jeux et les spectateurs. C'est une des lignes de fractures les plus importantes entre les spectacles et la pratique sportive citoyenne, notamment dans le gymnase. Ce dernier est le cœur de la cité, l'endroit où le citoyen apprend quelle est sa place et son rôle ; dans l'arène au contraire, c'est la sauvagerie qui est mise en scène. Le citoyen se positionne par opposition à ce monde, qu'il domine, dans les rouages sociaux qui se mettent en action dans les gradins<sup>71</sup>. Les rites particuliers qui entourent le culte d'Artémis-Diane ne prouvent pourtant en rien que les jeux aient pu être considérés en tant que sacrifice humain à la déesse.

De la même manière, les rites qui entourent le culte d'Hercule, divinité de premier plan dans les spectacles, ne peuvent pas plus préjuger d'une supposée valeur sacrificielle accordée aux *munera* donnés en l'honneur du fils de Jupiter. Les *Fastes* d'Ovide défendent cette absence : accuser les ancêtres de pratiquer les sacrifices humains est outrancier<sup>72</sup> d'autant que, depuis le passage du civilisateur Hercule - c'est-à-dire hors des temps historiques - le Tibre ne reçoit que des images humaines, dans le cadre d'un rite funéraire précis, où le défunt souhaite, par le fleuve, rejoindre sa patrie d'origine<sup>73</sup>. Cet acte rituel a largement été commenté, suscitant les hypothèses les plus inconsidérées<sup>74</sup>. On ne peut déduire de ces rites aucune corrélation avec les *munera*.

Il n'est pas aisé de définir quel rôle est attribué aux jeux dans le déroulement des célébrations religieuses dont nous avons déjà parlé. Si les traces d'une conception du combat en tant que sacrifice ne sont pas probantes, il faut bien reconnaître que les hommes ont souvent utilisé les *munera* dans des situations de communication avec les dieux, en particulier quand il s'agit d'assurer le salut de l'État et de ses dirigeants. Cette pensée ne fait pourtant pas du combat un strict équivalent du sacrifice, notamment dans la forme du rite : pas de victimaire, de prêtre officiant ou encore de prières dans les combats de gladiateurs. Toutefois, ces spectacles participent des honneurs rendus aux dieux, et le sang qui coule, même sans la mort d'une victime, a tout à fait pu être doté d'une valeur similaire à une libation.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 1482-1483.

<sup>71</sup> Voir *supra*, p. 69 et suiv.

<sup>72</sup> Ovides, *Fastes*, V, 620-625.

<sup>73</sup> Ovides, *Fastes*, V, 630-635.

<sup>74</sup> Futrell, 1997, p. 186-188 résume ces approches.

Ce postulat est d'autant plus pertinent qu'aucune source ne mentionne la tenue d'un sacrifice public avant ou pendant les jeux, dans l'amphithéâtre. Seul un bas-relief fragmentaire de Capua figure une telle scène et l'amphithéâtre ne fait qu'en occuper l'arrière plan<sup>75</sup>. Donc, sauf à penser que les dévotions personnelles des *sacella*, dont il a déjà été question, se passaient au grand jour, lors des jeux, il n'y a pas de rite collectif, dévoué aux statues de cultes conduites dans l'édifice lors de la *pompa* inaugurale, si ce n'est l'hommage par *acclamatio*. À partir de là, on pourrait être tenté de croire que les jeux eux-mêmes sont alors l'offrande à ces dieux et peut-être même à tous les dieux présents dans la décoration pérenne du monument. Dans tous les cas, hommes et dieux jouissent ensemble du spectacle et le lieu devait nécessairement être sacralisé, devenir religieux, pour assurer cette communion. Peut-être la solution réside-t-elle dans une histoire de la croyance personnelle et de la psychologie de l'individu ? S'il ne nous reste pas de signe tangible et officiel que la gladiature avait une nature sacrificielle, il reste possible que certains Romains aient bien ressenti le spectacle comme une offrande faite aux dieux, justifiant ainsi l'acrimonie des auteurs chrétiens.

Les *munera* ont une nature profondément sacrée. Ils participent des honneurs rendus aux morts et aux dieux, que ce soient les Mânes ou les divinités du panthéon. Nous avons vu dans le chapitre précédent que cette nature traverse, avec des évolutions de forme, l'histoire de la gladiature et des autres jeux de l'arène. Pour autant, la conception qu'avaient les Anciens de cette sacralité nous échappe grandement et rien ne dit que les jeux aient pu être considérés, systématiquement, comme un sacrifice, ou à tout le moins, une libation de sang faite aux dieux présents dans les lieux du spectacle. Toutefois, la forme que prennent ces manifestations spectaculaires est très proche des pratiques rituelles comme nous allons le voir.

## **B. Fête et *catharsis***

Les célébrations funèbres et les cérémonies religieuses durant lesquels se déroulent les jeux font avant tout partie des fêtes publiques. La notion de joie est centrale dans ces festivités. Les funérailles d'Anchise illustrent ce trait<sup>76</sup>. Les grandes réjouissances du rassemblement de gens de tous horizons autour des *certamina* ne sont pas un moment de

---

<sup>75</sup> Corpus n° 37.

<sup>76</sup> Virgile, *Én.*, V, 64-70 et 120-124.

pure peine. Les jeux deviennent une véritable renaissance du héros et de la communauté qui l'entoure, annonçant les succès à venir<sup>77</sup>. La piété d'Énée, sa capacité à rassembler, sa majesté, doivent ici être mises en parallèle à l'autre figure de fondateur qui est exaltée : Auguste. Les *munera* s'intègrent dans ces logiques et, à travers leur valeur sacrée, ils interviennent aussi dans la vie sociale, politique et psychologique des Romains. Un de leurs objectifs majeurs est bien de veiller à l'équilibre du monde. Cette visée est soutenue par leur rôle cathartique.

Le modèle absolu du combattant de l'arène est, aux yeux des Romains, Hercule, le héros vainqueur des monstres qui rend la terre habitable, civilisée, tout comme tâche de le faire Rome<sup>78</sup>. Cette image est double, puisqu'Hercule est également un personnage de l'*hybris*, parfois dominé par des passions qui le conduisent au crime<sup>79</sup>. Il est le parangon d'une lutte perpétuelle<sup>80</sup>. L'explosion de cette folie meurtrière sans fin est pourtant contenue dans le cercle de l'arène, garantie par le reste du panthéon local et par des images prophylactiques : phallus et piliers hermaïques. Les transgressions d'Hercule ne sont jamais représentées dans les décors de l'arène ; seuls des condamnés à morts jouent les moments les plus terribles de sa vie<sup>81</sup>. L'amphithéâtre devient, de cette façon, la scène où se manifestent les exploits divins et où sont punis les excès. Les spectateurs participent de l'exaltation de la gloire de Rome et voient se dérouler les châtiments qui attendent ceux qui remettent en cause cet ordre divin et humain, cet équilibre cosmique, garanti par la *pax deorum*.

Or, la mise en scène des jeux est bien, comme au théâtre, celle d'un inéluctable destin et de l'attitude des hommes face à ce dernier<sup>82</sup>. C'est de cette manière que la rupture du tabou mettant la violence au cœur de l'espace consacré de la ville est rendue possible. Les dieux protègent ces jeux, encouragent les évergètes et les acteurs, participent à leur déroulement et bénéficient des effets positifs de ces *munera* qui sont autant une manifestation du pouvoir des évergètes qu'une représentation parfaite et globalisante de l'organisation idéale du monde. Cette perfection est exposée autour d'une transgression, une pratique extrême qu'un chrétien polémiste peut accuser d'être un sacrifice humain - réalité païenne alors que les accusations équivalentes faites aux chrétiens ne sont qu'un

---

<sup>77</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 30.

<sup>78</sup> C'est le sens du programme iconographique de l'amphithéâtre de Capua, voir *supra*, p. 152 et suiv. Voir aussi Grenier, 1940, 42, p. 636-650, sur la représentation d'Hercule en tant que premier bestiaire sur la céramique de la Graufesenque, corpus n° 228.

<sup>79</sup> Par exemple Sénèque, *Hercule Furieux*, 477-480a.

<sup>80</sup> Chaumartin, 1998, p. 282-283.

<sup>81</sup> Tertullien, *Apol.*, XV, 5.

<sup>82</sup> Sablayrolles, 1998, p. 343-351.

fantasme<sup>83</sup>. Les *munera* permettent au peuple d'appivoiser cette barbarie, étrangère au monde romain. Affrontement héroïque de la mort, combat contre les forces néfastes, éléments du rite garantissant la faveur divine, les jeux ont donc bien un effet cathartique sur les spectateurs. Ce sentiment de toucher la mort, tout à la fois celle du défunt et celle des acteurs du spectacle qui lui est offert, « par la mise en scène du combat, de violer ainsi le tabou fondamental et de se purifier, de se régénérer ou de se protéger par le sang versé disparut-il jamais complètement<sup>84</sup> ? » Sans doute que non, d'autant que cette idée se double de la sensation de rendre un hommage aux dieux, et ainsi de garantir la continuité des institutions, des victoires et de la vie de la communauté. La catharsis émerge de cette situation de communication entre les hommes, mais aussi entre eux et les dieux<sup>85</sup>. Chacun domestique ses craintes les plus grandes : le triomphe de la sauvagerie sur le monde ou encore l'angoisse de sa propre disparition ou de celle de ses proches. Cela renforce le caractère réjouissant de la fête en apportant aux hommes un apaisement moral.

Si le sacrifice humain funéraire peut être défini comme une mise à mort ayant des visées religieuses, encadrée par un rituel et prenant place dans un lieu consacré, il paraît fort peu judicieux de faire entrer dans ce cadre précis la gladiature. Deux objections majeures nous semblent contredire l'assimilation entre la gladiature et une forme de sacrifice humain. D'une part, aucun fait historique ne permet d'établir la tenue de sacrifices humains en Italie et les Romains, au moment où apparaît la gladiature, ne pratiquent à aucun moment ce type d'action. D'autre part, le gladiateur n'est généralement pas mis à mort, en conséquence, les premiers combats ont pu, tout au plus, être une libation de sang en l'honneur du défunt, puis en l'honneur des dieux. L'objectif central des jeux, dont découle leur sacralité, est bien de faire communier les hommes et les dieux dans une image idéalisée de l'équilibre du *cosmos*, ainsi que nous allons le voir.

---

<sup>83</sup> Tertullien, *De Spect.*, XII, 2.

<sup>84</sup> Sablayrolles, 1998, p. 346.

<sup>85</sup> Cicéron, *Pro. Sest.*, L, 106, ne disait-il pas que se rendre aux jeux est une activité civique comme les autres car c'est là que peut le mieux s'exprimer la volonté populaire.

## II. Éléments de convergence entre deux pratiques : jeux et sacrifices

Afin de résoudre la question, récurrente dans l'historiographie moderne, du sens d'un spectacle violent où coule le sang, dans une société pensée comme « évoluée », Ann Futrell propose d'avoir recours à la comparaison ethnologique avec d'autres civilisations<sup>86</sup>. Le sacrifiant inca serait un double exact de l'évergète méditerranéen<sup>87</sup>, les sacrifices du Tophet correspondraient à une résolution d'une situation de crise étatique, tout comme les *munera*<sup>88</sup>, et si les funérailles royales sumériennes et chinoises sont sensiblement différentes du *munus* funèbre, en revanche celles de Dahomey présenteraient de grandes analogies, notamment dans le fait d'accorder une grande importance aux prisonniers de guerre<sup>89</sup>. Nous discuterons certains des résultats qu'elle a obtenus, mais ne souhaitons pas entrer dans cette démarche qui soulève de trop grands écueils méthodologiques, en particulier parce que les jeux n'ont pas été explicitement considérés comme un sacrifice pour les anciens. Afin de mieux comprendre le sens que ces derniers accordaient aux jeux de l'amphithéâtre, la comparaison interne avec d'autres pratiques publiques, en particulier les grands sacrifices, peut apporter un éclairage sur la place qu'accordaient les Romains aux spectacles dans la structure même de leur société et par rapport à la religion. En d'autres termes, quels sont les points communs entre les différentes cérémonies ? Ces points de convergences évoquaient-ils aux Romains des sentiments et des pensées similaires dans ces différents cadres ?

### A. Jeux et dons

Émile Benveniste soulignait la profonde interaction qui s'établit entre le terme de *munus*, la réalité qu'il recouvre, et les notions de don/contre don<sup>90</sup>. Le don est central dans la société romaine, mais il prend des formes multiples fort marquées<sup>91</sup>. Les jeux procèdent

---

<sup>86</sup> Futrell, 1997, p. 169-170

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>90</sup> Benveniste, 1969, I, p. 96.

<sup>91</sup> Les pratiques du don ont fait l'objet d'une bibliographie pléthorique depuis Mauss, 1923, p. 30-186. Depuis, la définitions de M. Mauss a été remise en questions, Testart, 1993, p. 81, considère que l'excès

d'un des aspects de cette pratique, en particulier parce que la première fonction du don est de créer ou de valider une hiérarchie en générant de l'endettement. Essayons donc maintenant de caractériser la forme et la nature du don de spectacles : est-il d'essence sacrée ou profane ?

Les inscriptions pourraient permettre de mieux saisir les contours de cette question. Toutefois, généralement on dispose de peu de données permettant de déterminer l'occasion pour laquelle sont donnés les spectacles, à qui ils sont donnés, ou quel est leur déroulement précis<sup>92</sup>. Marcus Valerius fait un don au peuple de Lanuvium, mais le contexte de l'inscription pourrait laisser penser à des honneurs rendus à Junon Sospes<sup>93</sup>. Un texte fragmentaire de Palestrina, malheureusement trop altéré pour apporter quelque certitude, semble placer les jeux de gladiateurs à la suite de dons à Fortune Primigenia<sup>94</sup>. À Formia, les combats sont destinés à l'*universa plebs*<sup>95</sup>. C'est encore le peuple et la plèbe urbaine qui remercient des évergètes des dons prodigués<sup>96</sup>. Le peuple, l'ensemble de la communauté est, il est vrai, le premier concerné, mais pas seulement. Les jeux, lorsqu'ils sont offerts *ob honorem*, se déroulent parfois lors de fêtes religieuses qui sanctionnent l'entrée en charge des magistrats, comme à Pompéi lors de la fête d'Apollon<sup>97</sup>. Les jeux peuvent alors être un don tourné aussi bien vers les hommes que vers les dieux. C'est le sens du don d'un amphithéâtre à la Tutela des Pétrucos : cadeau fait à la déesse qui représente la cité dans son entier<sup>98</sup> ; ou encore de l'offrande de *munera* pour le salut des princes lors de la consécration d'un autel<sup>99</sup>.

Voyons maintenant plus en détail l'exemple particulier du texte de Caius Iunius Priscus dans l'amphithéâtre d'Arelate<sup>100</sup>. Ici, c'est un magistrat important qui additionne les charges : flaminat, duumvirat pour dire le droit, chargé de nommer les juges - puis quinquennal - chargé du recensement avec une délégation de la *potestas* - ; en l'honneur de

---

d'usage de ce concept en a terni le sens, il propose de revenir au sens commun. Ce n'est pas le sens que nous retiendrons car il y a bien un principe d'obligation dans les dons qui nous concernent. L'idée d'A. Testart a fait songer à certains que le don dans le sens maussien n'en est en réalité pas un, notamment parce qu'il exclu le désintéret : voir par exemple Caillé, 2000, p. 112-113. Les antiquisants se sont eux aussi attachés à montrer les manifestations du don, en particulier Finley, 1975 et Scheid-Tissinier 1994. Pour la relation entre les jeux et le don voir *in fine* Veyne, 1976, p. 15-19.

<sup>92</sup> EAOR, II, p. 31-48 ; III, p. 43-88 ; IV, p. 61-73 ; V, p. 89-100 ; VII, p. 73-83.

<sup>93</sup> EAOR, IV, 27. Ce texte et le suivant sont trop altérés pour avoir été retenus dans le corpus. Les EAOR font le point sur les hypothèses d'interprétation à leur sujet. Elles sont en général fort spéculatives.

<sup>94</sup> EAOR, IV, 30.

<sup>95</sup> EAOR, IV, 31.

<sup>96</sup> EAOR, III, 43 et 54.

<sup>97</sup> Corpus n° 84.

<sup>98</sup> Corpus n° 224.

<sup>99</sup> Corpus n° 92. Sur les évergésies *pro salute*, voir *supra*, p. 413 et suiv.

<sup>100</sup> Corpus n° 249.

cette dernière charge, il se livre à une démonstration d'évergétisme. Sur la demande du peuple, sans doute en raison de promesses électorales, il offre une rénovation du podium et des portes, lieux hautement symboliques de l'édifice, et une statue de Neptune, divinité peut-être en relation avec la puissante corporation des naviculaires<sup>101</sup>. Il ajoute sur ses fonds propres et volontairement, dans une démonstration éclatante de sa libéralité, deux cent mille sesterces, quatre statues de bronze, probablement en lien avec les portes de l'amphithéâtre, deux jours de spectacle, une chasse et un banquet pour quarante-deux décurions et pour soixante-huit sévirs augustaux et naviculaires, chez lesquels les sévirs se recrutent. Lors de ce banquet, peut-on penser que Neptune fait l'objet de dévotions ? Sa statue a dû être consacrée. Cassius Dion, par ailleurs, dit que les jeux sacrés sont accompagnés d'un banquet solennel où les dieux sont invités<sup>102</sup>. Le *papyrus* de Florence confirme le déroulement de *munera* le 23 juillet, fête des *Neptunalia*<sup>103</sup>. Le don a pu être dédié, à cette occasion, à une divinité qui protège les naviculaires<sup>104</sup>.

Cela laisse entrevoir une suite rituelle intéressante. La restauration du monument, sans doute accompagnée d'une fermeture provisoire, est une forme de refondation, accompagnée d'une inauguration. D'autant plus qu'une statue d'une divinité est ajoutée : elle se doit elle aussi d'être sacralisée, habitée par la divinité grâce à un rituel d'offrande. Cette idée forte du polythéisme ancien est résumée par une stèle funéraire d'un ancien gladiateur mort à Aquae Sextiae au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Sur la face est inscrit :

« Suspendis un instant ta marche, jeune et pieux voyageur, je te le demande, sache ainsi, à travers mon inscription, comment j'ai subi la cruauté du destin. Ô combien deux fois dix ans moins un j'ai vécu, intact, innocent, toujours pieux, l'esprit excellent, bien instruit dans le savant jeu de la jeunesse, dans l'arène j'ai aussi été le fameux Pulcher, qu'on a vu ceint d'armes variées. Souvent, affrontant les bêtes sauvages, cependant comme médecin aussi j'ai vécu, et chargé des ours, chargé aussi des victimes sacrées qu'ils ont souvent coutume de sacrifier et qui raniment, lors du renouveau du printemps, avec des couronnes de fleurs, les statues des dieux. Si tu

---

<sup>101</sup> Mais pas seulement : les divinités marines type Néréides sont souvent présentes dans l'amphithéâtre, de même que les dauphins par exemple.

<sup>102</sup> Cassius Dion, LI, 1.

<sup>103</sup> Kayser, 2000, p. 470-471. Ce jour de fête est confirmé par le *feriale duranum*, Fink, 1971, p. 117.

<sup>104</sup> De Salvo, 1992, p. 288, en général Isis et Osiris ou Neptune, les Disocures, Vénus, et parfois même Hercule sont principalement adorés par ces groupes. *AE*, 1967, 281 et *CIL*, XII 6324 portent des adresses à Neptune de nautes du Rhin. Nerva instaure des *Neptunalia* pour protéger la navigation. En Arles, la statue est liée à la corporation et l'amphithéâtre est pourrait bien avoir été appelé à jouer le rôle d'un panthéon local, véritable manifestation de la hiérarchie divine de la cité, reflet de sa hiérarchie terrestre.

cherches le nom, en vérité l'inscription te le déclarera. Sextus Iulius le très chanceux, Sextus Iulius Felix, à son élève et pour le bonheur de son frère (ou fils ?). »

Sur le côté droit est inscrit :

« Qui que tu sois toi qui lis l'inscription, funeste sépulture, qu'elle t'apprenne qui j'ai été, quel fut mon vœu, quelle fut ma gloire.

Deux fois dix ans j'ai vécu moins quelques mois, ils ont été épuisés. J'ai été puissant par ma vertu et beau de la fleur de la jeunesse, je me suis porté en avant de l'amour du peuple qui me louait. Qui aura l'idée de déplorer mon malheur ? Le destin, ordre non surpassé, fait que les choses humaines vont ainsi que le fruit du citronnier : ou bien mûrs ils tombent, ou bien verts ils sont cueillis.<sup>105</sup> »

Comme le suggère le texte, il semble qu'il faille comprendre l'inscription dans le sens où ce sont les évergètes ou les sacrificants qui, par le truchement des victimes, raniment les statues. L'homme est en tout cas porteur de plusieurs responsabilités. On a affaire ici à un gladiateur qui propose une stèle originale, à la manière de certains gladiateurs grecs<sup>106</sup>, comportant un poème en hexamètres - dix-neuf pour la face, peut-être en lien avec l'âge du défunt. Citoyen, doté d'un nom de scène, il a été gladiateur, ancien membre du collège des *iuvenes*<sup>107</sup>, dans plusieurs *armaturae*, il a également été soigneur dans l'arène, bestiaire<sup>108</sup>, membre d'un groupe chargé des ours et des animaux des sacrifices. Vu son jeune âge, dix-neuf ans, il a dû exercer certaines de ces activités au même moment. Le poème montre ici la relation intime qui peut aussi s'établir entre le monde de l'arène, en particulier de la chasse, et les pratiques sacrificielles. Le gladiateur se trouve devenir un victimaire qui considère que son action vivifie les statues divines et réactualise la situation de communication entre le monde terrestre et le monde céleste.

Pour en revenir à l'inscription d'Arelate, le don et le donateur sont mis en avant, condition première d'une séquence rituelle, y compris sacrificielle ; de même, l'ensemble

---

<sup>105</sup> *CIL*, XII 533 ; *EAOR*, V, 31, Face : *Paulo siste gradum, iuuenis / pie, quaeso, uiator, ut mea per / titulum noris sic inuida fata. Uno / minus quam bis denos ego uixi per annos / integer innocus semper pia mente / probatus, qui docili lusu iuuenum / bene doctus, harenis Pulcher et ille fui / uariis circumdatus armis. Saepe feras lusi, / medicus tamen is quoque uixi, et comes / ursaris, comes his qui uictima(m) sacris / caedere saepe solent et qui nouo tempore / ueris floribus intextis refouent / simulacra deorum. Nomen si quaeris, / titulus tibi uera fatetur. / Sex(tus) Iul(ius) felicissimus / Sex(tus) Iulius Felix / alumno incompar[abili et] / felicitas f[ratri].* Côté droit : *Tu quicumque legis titulum, / ferale(m) sepulti, / qui fuerim quae uota mihi, / quae gloria, disce.*

*Bis denos uixi depletis / mensibus annos / et uirtute potens et pulcher / flore iuuentae, / [e]t qui praeferrer populi / laudantis amore. / [Q]uit mea damna doles ? Fati / non uincitur ordo / [re]s hominum sic sunt ut / [cit]rea poma : / [aut matur]a cadunt, aut / [immatura] leguntur.* Trad. M. Soler.

<sup>106</sup> À titre de comparaison, voir la stèle d'Alabanda, Robert, 1929, p. 24-42.

<sup>107</sup> Sur les *iuvenes*, voir Ville, 1981, p. 216.

<sup>108</sup> Quant à la formule *Saepe feras lusi* elle signifierait *venatio* non sanglante.

de la cité est présent : *rei publicae pollicitus*. Ce premier don est augmenté d'un second, de l'argent, d'autres statues, des spectacles, dont une chasse, et enfin un banquet. On se trouve dans une suite d'actes semblables à ce que John Scheid observe au sanctuaire de Dea Dia<sup>109</sup>. L'évergète munéraire nous livre une séquence rituelle où des manifestations s'alternent, tout comme plusieurs sacrifices se succèdent dans le sanctuaire de Dea Dia, dans différents lieux, temple, *balneum*, cirque, avec des processions. Le sacrifice honorifique au grand cirque permet d'« installer en quelque sorte la déesse dans le lieu de spectacle » et « le cirque, où dieux et hommes allaient ensemble jouir du spectacle des courses, était en quelque sorte constitué comme un lieu religieux par ces sacrifices<sup>110</sup>. » Dans le cas de notre inscription, ne peut-on envisager une telle sacralisation du site ? On peut imaginer sans grande difficulté, en sus des remarques déjà faites sur le caractère symbolique des offrandes, la mise en place d'un sacrifice lors de l'inauguration. Le fait qu'il ne soit pas mentionné serait dû alors à l'évidence d'une telle action en ces circonstances. Le lieu est ainsi investi par le sacré. On peut donc penser à une séquence : réparations, inauguration probablement accompagnée d'un sacrifice, jeux, banquet. Le banquet qui clôture la célébration est également significatif de ce caractère religieux. Peut-être y a-t-on mangé les bêtes tuées lors du sacrifice supposé ou bien la *venatio* est-elle, elle-même, le sacrifice, et sa viande celle qui est alors consommée lors de l'*epulum* ? Le caractère singulier de cette inscription nous révèle une séquence inaugurale complète et ne nous permet bien sûr aucune généralisation. Néanmoins, elle situe encore plus nettement l'amphithéâtre et les célébrations qui y ont lieu, dans le contexte du sacré avec le sacrifice comme point de convergence. Sa nature de don, attendant un contre don, est multiple, à la fois communication entre les évergètes et le peuple et entre la communauté et les dieux. Dans la forme du rite, l'interpénétration avec les actes religieux, au premier chef desquels est le sacrifice, fait pénétrer le spectateur des jeux dans ce que nous définissons comme une « constellation sacrificielle<sup>111</sup>, pour emprunter un mot de Jean-Pierre Albert. C'est-à-dire que cette interprétation nous met à la périphérie du monde du sacrifice, nous fait graviter autour : les jeux appartiennent bien à un monde sacré.

Le peuple hiérarchisé participe par des acclamations et toutes sortes de gestes codifiés, en cela il intervient directement dans le spectacle. L'évergète, quant à lui, prodigue le don. Il a une place d'intermédiaire ; il est le sacrifiant par délégation de la

---

<sup>109</sup> Scheid, 2005, p. 119-120 et 290-300.

<sup>110</sup> Scheid 2005, p. 119-120.

<sup>111</sup> J.-P. Albert, communication orale.

communauté. Il est visible par tous dans sa loge et par extension offert au jugement de tous, comme le sacrifiant qui se doit de réussir le sacrifice dans les formes. Si le spectacle est mauvais, c'est une faute qui lui est imputable. Offrir un gladiateur en mauvais état ressemble fort à un sacrilège ! Pétrone fait dire à un de ses personnages, au sujet d'un évergète, qu'« à supposer qu'il en [des sesterces] dépense quatre cent mille, sa fortune ne s'en apercevra pas et son nom deviendra immortel. » Un spectacle de qualité est en effet annoncé, il y est prévu que « le peuple [soit] divisé en deux parties » pour être uni après le spectacle. Cet évergète devrait ensuite gagner l'affection des hommes et ancrer son souvenir dans leur mémoire pour atteindre une forme d'immortalité. Enfin, il est question d'un mauvais évergète, auquel il est prédit qu'il va perdre les élections<sup>112</sup>. Celui-ci, ayant manqué à son devoir envers le peuple et les dieux, ne peut plus être élu.

Dans ces formes, le don de spectacle se déroule de manière fort semblable au sacrifice public : il y a un donateur, des victimes, un contexte religieux, une forme rituelle, une mise en scène du principe négatif de la mort et une cosmologie dans laquelle les jeux mettent hommes et dieux dans une situation de communication. Ils ont donc un effet sur l'économie du *cosmos*. Tous ces éléments sont à l'essence même du sacrifice<sup>113</sup>, car ils s'intègrent dans la définition la plus étroite du concept de religion, proposée par Ittai Gradel, qui est « defined by action of dialogue [...] between humans and what they perceive as 'another world'<sup>114</sup>. » On serait alors tenté de voir dans les jeux un avatar du sacrifice, c'est-à-dire que, malgré des différences criantes, ils procéderaient de la même nature originelle d'une offrande de sang faite aux dieux dans le but de recevoir d'eux un avantage autrement inaccessible<sup>115</sup>. C'est ce point de vue, touchant au débat fort polémique de la nature du sacrifice, que nous souhaitons discuter dans les paragraphes suivants.

---

<sup>112</sup> Pétrone, *Satiricon*, XLV.

<sup>113</sup> Albert, 1998, p. 199.

<sup>114</sup> Gradel, 2002, p. 5.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 197.

## B. Des victimes employées à restaurer l'ordre : gladiateurs, condamnés et bêtes sauvages

Afin de répondre à cette interrogation, commençons par réfléchir sur la personnalité du gladiateur. A-t-il, à un moment de l'histoire de la gladiature, été considéré, implicitement, comme une victime sacrificielle ? Cela pose la question du statut du combat lui-même. A-t-il pu être un substitut à une pratique sacrificielle préexistante réelle ou imaginée par les Anciens ?

On considère généralement que, quelques cas atypiques de spectacles dans les provinces sont une pratique de substitution d'un sacrifice humain interdit par les autorités romaines<sup>116</sup>. Les gladiateurs auraient donc pu devenir des victimes sacrées<sup>117</sup>. Réexaminons ici les données et les analyses qui en ont été faites. La principale réflexion qui a été menée provient d'une étude d'André Piganiol sur la loi, généralement appelée *Senatus Consulte de re gladiatoria*, promulguée sous le règne conjoint de Marc-Aurèle et Commode. Ce texte est connu par deux documents. L'inscription d'Italica correspond au discours prononcé par un sénateur après lecture de l'*oratio* impériale, tandis que l'inscription de Sardes, très altérée, conserverait la proposition de loi impériale elle-même<sup>118</sup>. Attardons-nous d'abord sur le texte espagnol. La *praescriptio* est perdue, tout comme la fin de la loi et la mention du vote. Un passage nous intéresse plus particulièrement.

Voici les lignes 56 à 58 de la loi d'Italica de Marc-Aurèle et Commode :

*Ad Gallias sedet princeps qui in ciuitatibus splendidissimarum Galliarum uetere more et sacro ritu expectantur, ne ampliore pretio / lanistae praebeant quam binis milibus (sestertiis). Cum maximi pr[in]cipis oratione sua praedixerint fore ut damnatum a 'd' g'l'a'd'ium / procurator eorum non plure quam sex aureis lanisti [praebea]t<sup>119</sup>.*

---

<sup>116</sup> Ville, 1981, p. 12.

<sup>117</sup> Nous ne reviendrons pas ici en détail sur le problème controversé des offrandes à Saturne et Jupiter Latiaris déjà traité et qui concerne vraisemblablement avant tout les *damnati*, *supra*, p. 393 et suiv.

<sup>118</sup> Piganiol, 1920, p. 281.

<sup>119</sup> *CIL*, II 6278 ; *ILS* 5163 ; *FIRA*, I, 49 ; *CILA*, 2, 389 ; *EAOR*, VII, 3 et p. 45-46 pour une bibliographie exhaustive, on trouvera une traduction, assez problématique vu la complexité du document, de l'ensemble de la table dans Balil, 1961, p. 5-110.

La première ligne a fort ennuyé les chercheurs. Certains y ont lu *Ad Gallias sed et princeps (...) qui in ciuitatibus*<sup>120</sup>, sans la lacune pour d'autres<sup>121</sup> ; on a également proposé *Ad Galli[c]as {s} e(di)t(io)n(es) qu(ae)*<sup>122</sup> ; ou *Ad Gallias s[i] edet princeps*<sup>123</sup> ; ou encore *Ad Gallias sedet princeps. Qui* [les gladiateurs] *in ciuitatibus*<sup>124</sup> ; et même *Ad Gallias se det princeps*, pris ainsi dans le sens d'une acclamation lors de la séance<sup>125</sup> ; puis, depuis André Piganiol, la plupart ont repris la correction de *princeps* en *trincos* ou *trinquos* avec quelques variantes dans la formulation de la phrase<sup>126</sup>. Enfin, la dernière étude en date du texte reprend la lecture stricte des lettres et des mots inscrits sur le bronze<sup>127</sup>.

Reprenons ici la lecture d'André Piganiol et discutons-la. À ces yeux, l'extrait de la table de plomb d'Italica est à rapprocher d'un obscur fragment de Sardes, généralement considéré comme lié à une autre copie de la loi de Marc-Aurèle et Commode, dont voici le texte :

[---] ser[---]am agunt annuu[m ---] / pretia cohibuisse nos senos his ce[---] / genus digladiantium trincos eos [---]/mnatur uerum uti aliut apud alios [---] / trincos dimicare is dies religioni [---] / comi(t)tatur pretia quantum uolu[---] / facient nam procurator noster p[---] / fiat lanista autem pro trinquo n[---] / plus adque uitae nunc uti prin[cip---]<sup>128</sup>

Il propose, par analogie avec la table d'Italica, de développer ce fragment comme suit :

[--- quod munus i]am agunt annuu[m ? --- Satis erit nobis cetera] / pretia cohibuisse. Nos senos his ce[rnimus aureos fisco inferendos. Quod quidem] / genus digladiantium – trincos eos [appellant – iudicio nostro conde]/mnatur. Uerum uti aliut apud alios [sacro ritu sancitur, apud Gallias liceat] / trincos dimicare, is dies religioni [condonetur neque culpa nostra piaculum] / commit[t]atur. Pretia quantum uolu[erint qui hujus muneris ergo trincos praebere solent] / facient. Nam procurator noster p[lure quam sex aureis noxium editori praebat neque ullius nisi iurauerit erogandi

<sup>120</sup> Mommsen, 1909, p. 505-531 et le *CIL*, II 6278.

<sup>121</sup> *ILS* 5163 et *FIRA*, I, 49.

<sup>122</sup> Remarque faite par O. Hirschfeld reprise par Mommsen, 1909, p. 503-504.

<sup>123</sup> Remarque faite par F. Bücheler reprise par Mommsen, 1909, p. 503-504.

<sup>124</sup> D'Ors, 1950, 18, p. 312-314.

<sup>125</sup> Stroux, 1954, p. 150-154.

<sup>126</sup> Piganiol, 1920, p. 284, suivi sur l'interprétation en *trincos* par Buckler et Robinson, 1932, p. 36 ; Oliver, 1955, p. 289-292 ; et surtout les prolongements de Guey, 1966, p. 249-266 qui reprend l'argumentaire en détail et y ajoute des arguments paléographiques.

<sup>127</sup> *EAOR*, VII, p. 61.

<sup>128</sup> *ILS* 9340 ; *AE*, 1909, 184 ; repris par Piganiol, 1920, p. 284 et *EAOR*, VII, p. 61.

*auctor] / fiat. Lanista autem pro trinquo n[on] tradat ullum nisi de quo possideat omne  
ne] / [cis] ius atque uitae. Nunc uti prin[cipio ---].*

D'après cette restitution, qu'il admet lui-même n'être qu'une approximation, les *trinci* seraient des « gladiateurs » appelés à mourir au combat pour faire perdurer un ancien rite gaulois<sup>129</sup>. Ils ne sont nommés que dans ce passage. L'empereur voudrait alors contrôler ce rite ancien. Les combattants, s'ils en sont bien, seraient consacrés pour une cérémonie religieuse et sembleraient être de préférence des condamnés à mort<sup>130</sup>. Ils vaudraient le prix d'un gladiateur de rang inférieur. André Piganiol relie ceci au rite des têtes suspendues aux édifices, interdit par la loi de 21 ap. J.-C.<sup>131</sup> Il interprète ainsi le fait que l'on demande le consentement du gladiateur *trinquus* comme étant lié à une pratique soit de rite funéraire soit de quête de salut. En effet, les rites funéraires ne sont pas effectués pour ces gens, ils doivent donc être consentants pour ne pas perturber l'équilibre. Cette analyse peut-être nuancée. Il est plus simple de voir dans la demande de consentement la condition *sine qua non* qui fait d'un être, une victime sacrificielle. Là encore, aucun document ne mentionne de façon claire et explicite une pratique sur laquelle André Piganiol conclut, en citant Camille Jullian :

Entre [les gladiateurs] et des victimes, la différence n'était pas très grande. En encourageant dans les Gaules les massacres de ce genre, les Romains assurèrent aux dieux du pays le sacrifice dont ils avaient l'habitude. Le gladiateur fut la forme latine de l'homme offert à Teutatès et à ses compagnons<sup>132</sup>.

Une substitution que l'on retrouverait dans les cultes à Saturne, Saturne Africain et Jupiter Latiaris<sup>133</sup>.

Cette analyse a des limites. Les deux textes abordent de très nombreux et variés problèmes or, la coïncidence supposée parfaite, entre le fragment bref et altéré de Sardes et le passage susmentionné de la table d'Italica laisse tout de même dubitatif<sup>134</sup>. Ensuite, le mot *trincos* apparaît trois fois dans le court texte de Sardes, avec deux orthographes différentes, et n'est à aucun moment cité par l'inscription d'Italica. Il est peu probable que le scripteur ait omis trois fois ce mot, le remplaçant par d'autres ou l'éliminant

---

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 62-71.

<sup>130</sup> *Ritu sacro* (Italica, 56) ; *is dies religioni* (Sardes, 5).

<sup>131</sup> Piganiol, 1920, p. 289.

<sup>132</sup> Jullian, 1920, VI p. 83.

<sup>133</sup> Ville, 1981, p. 13.

<sup>134</sup> *EAOR*, VII, p. 62.

simplement ; ou alors il faut penser que la *sententia* du sénateur s'écarte très significativement de l'*oratio* impériale. De plus, Joaquín Gómez-Pantoja a tenté de montrer que les supposées erreurs du scribe sont le plus souvent dues, dans le reste de la table, à la mauvaise lecture des éditeurs modernes, de certaines parties fortement altérées du bronze ou à des usages dialectaux de la langue. Enfin, ainsi que le signalait déjà Julien Guey, la confusion entre *trinquos* et *princeps* de la part du scribe paraît tout de même difficile à suivre<sup>135</sup>. Le *trincos* du texte de Sardes semble être nommé un *genus digladiantium*, une sorte de combattant, peut-être même une *armatura* spécifique, inconnue par ailleurs. L'étymologie grecque du mot, couronnement de mur ou mur de clôture, déterminerait peut-être un gladiateur lourdement armé, ou alors des combattants particuliers, tels les pontistes, qui présenteraient des spectacles guerriers simulant des scènes de sièges<sup>136</sup>. Le fragment de Sardes ne précise pas plus les prix, le statut ou la destination de ces hommes. André Piganiol veut faire des *trinci* des condamnés à mort, mais la mention [*conde*]mnatur du texte de Sardes, en début de la quatrième ligne, fait suite à une importante lacune et peut dès lors revêtir tous les sens qu'on voudra lui donner : ces combattants sont des condamnés, les princes condamnent cette pratique ou quelque autre sens.

Le problème n'est peut-être pas de vouloir à tout prix corriger le texte, mais de tâcher de comprendre la signification qu'il pourrait avoir sans substituer pour autant un terme à un autre. Il serait assez étonnant qu'un texte de loi d'une si grande importance ait figuré des passages rendus absolument inintelligibles par la maladresse d'un scribe obtus. Trois hypothèses principales ont été posées, outre l'interprétation spécifique d'André Piganiol. Soit le texte est corrompu et son sens nous échappe, soit il y a une simple omission du mot *gladiatores* qui obscurcit la compréhension du *qui*, soit le début de la phrase est une acclamation au prince, indépendante du reste<sup>137</sup>. Si l'on suppose une petite erreur dans le début de la phrase et que l'on admet que le verbe *edere* est utilisé et que le *qui* consécutif réfère à un antécédent *gladiatores*, qui, vu son omniprésence dans le texte, aurait été éludé, alors la phrase prend un sens plus compréhensible. L'orateur ferait alors connaître (*edere*) une exception gauloise à la règle du prix maximum des gladiateurs, dans un cadre clairement défini par le texte : quand le prince, en vertu d'une habitude de ces provinces liée à un rite ancien bien particulier, y donne des jeux, le prix maximum que

<sup>135</sup> EAOR, VII, p. 62-63 et J. Guey... p. 249-265, qui propose toutefois de résoudre le problème en supposant l'existence d'une graphie *trinchos*.

<sup>136</sup> Sur la simulation de scènes de siège lors des jeux voir Tite-Live, XLIV, 9, 3.

<sup>137</sup> Un bilan précis de ces hypothèses se trouve dans EAOR, VII, p. 61-64.

peut revendiquer un laniste pour chaque combattant est de deux mille sesterces. Le prince, cette fois au singulier, car la double gouvernance est alors encore une exception<sup>138</sup>, s'assure ainsi de pouvoir continuer à donner à bas prix des jeux coutumiers dans les Gaules. La suite du texte, concernant les *damnati* correspondrait alors à une autre mesure, différente et non attachée à la précédente, qui vise, elle, à assurer des entrées d'or dans les caisses du fisc, alors que dans le reste du texte la monnaie de référence est le sesterce<sup>139</sup>. Ces deux dispositions viseraient ainsi à amoindrir les coûts pour le trésor et à assurer de substantielles rentrées d'argent.

Restent les mentions *is dies religioni* dans le texte de Sardes et *sacro ritu* dans celui de Séville. Il est malheureusement bien difficile de saisir leur sens et de comprendre quelle était la place des jeux dans ces célébrations. Nous croyons pouvoir néanmoins exclure la séduisante hypothèse d'André Piganiol sur un supposé sacrifice rituel de combattants dans les Gaules. Le rite sacré de la table d'Italica fait peut-être référence au caractère solennel de l'acte impérial d'offrir des jeux à la province, peut-être dans le sanctuaire des Trois-Gaules de Lugdunum<sup>140</sup>. Quant à la mention du texte de Sardes, elle fait peut-être référence à des jours de fêtes religieuses, mais le fragment ne permet pas d'extrapoler de solution<sup>141</sup>.

L'idée d'origine d'André Piganiol n'est pourtant pas totalement étrangère aux réalités romaines. Toutefois, cette idée d'une offrande sacrée des combattants n'est pas attestée clairement pour les gladiateurs ; elle serait en revanche plutôt attachée aux *noxii*. D'après Festus, le criminel condamné devient un *homo sacer*<sup>142</sup>. L'exécution est alors le moyen de faire passer physiquement l'homme dans la sphère céleste pour y recevoir son jugement des dieux. C'est probablement là toute la différence : le condamné doit mourir, en tout cas s'il est condamné à mort, ce qui n'est pas forcément le cas de tous les *damnati ad gladium*, or le gladiateur, lui, n'est pas destiné à périr, mais à combattre. La nuance est de taille. S'il y a une portée sacrificielle effective des jeux, c'est donc plus probablement dans le cas où la communauté met en scène une purge de ses éléments perturbateurs intrinsèques afin de rétablir l'ordre du monde.

L'harmonie du *cosmos* romain est après tout fortement connectée au meurtre rituel premier. Dans le mythe de fondation de Romulus et Rémus, le sacrifice de fondation est

---

<sup>138</sup> Dans le reste de l'inscription, il fait mention de l'*oratio* des *principes*, mais là le texte est appelé au-delà de ce règne conjoint.

<sup>139</sup> *EAOR*, VII, p. 64.

<sup>140</sup> Sur une *editio* impériale exceptionnelle à Lyon, voir Suétone, *Cal.*, XX.

<sup>141</sup> En vertu de ce doute important, l'inscription ne figure pas dans le corpus de sources.

<sup>142</sup> Festus, p. 318 M.

nécessaire à la protection de la nouvelle cité<sup>143</sup>. Pour autant, c'est un des rares mythes à ne pas être représenté dans les sources gladiatoriennes, la relation semble donc bien fragile. Il n'est pas dit que les Romains aient pu accorder aux *munera* une valeur similaire, le vainqueur du combat devenant l'image du triomphe de Rome, après un sacrifice.

L'importance de la qualité de l'offrande est affirmée avec force. En effet, le gladiateur ou le bestiaire, c'est-à-dire le combattant, se doit d'être performant. Il supporte un destin implacable auquel il fait front. En cela, il est bien représentatif d'un type de héros tragique tel Achille ou Œdipe. Il en a les traits caractéristiques, c'est-à-dire « une image double et ambiguë du héros combattant de l'extrême et du paria mis au ban de la société, l'*infamis*<sup>144</sup>. » Son destin est inéluctable, il meurt ou il perd la stature du héros en demandant sa grâce. En définitive, les hommes qui regardent s'accomplir ce destin du haut des gradins se trouvent alors dans la position des dieux de l'*Iliade* intervenant dans les combats ; de cette manière, le peuple de la *cavea*, par un effet miroir, se berce de l'illusion du contrôle de la mort, et se laisse happer par la contemplation de ce pâle reflet. On saisit mieux ici l'importance du mur du podium qui marque la délimitation nette entre les deux mondes.

---

<sup>143</sup> Futrell, 1997, p. 207.

<sup>144</sup> Sablayrolles, 1998, p. 350. Le gladiateur est dit infâme par Calpurnius Flaccus, *Dec.*, LII : « *infamis non militet* » (appliqué à un *vir fortis gladiator*, un ancien gladiateur) et plus loin : « *virum igitur gladiatorem negati aliquis infamem*. On retrouve cette analyse chez Cassius Dion, LVI, 25, 7, qui parle de l'atimie frappant les chevaliers descendus dans l'arène. On perçoit également cette marque d'infamie dans la *Lex Julia municipalis*, *CIL*, I<sup>2</sup>, 593 et *ILS*, 6085, qui montre qu'ils sont exclus de la curie, parfois ils sont exclus des cimetières : *CIL*, I<sup>2</sup>, 2123. Voir Ville, 1981, n. 257, p. 339-344. Il faut néanmoins relever que les accusations d'infamie, que l'on retrouve dans cette ancienne loi puis ensuite dans le *Digeste*, n'émanent sans doute nullement de la majorité de la population au Haut Empire. Les auteurs sont rares à l'employer, à part Cicéron qui en use beaucoup contre ses adversaires. Et à l'opposé, sans doute plus proche de la réalité du ressenti populaire, se trouvent les textes de Sénèque, *De Constantia sapientis*, XVI, 2 où le gladiateur blessé est « *inter gladiatores fortissimos, quorum alter premit vulnus et stat in gradu, alter, respiciens ad clamantem populum, significat nihil esse et intercedi non patitur* » ; ou encore, *De prov.*, III, 4 : « *ignominiam iudicat gladiator cum inferiore componi et scit eum sine gloria vinci sine periculo vincitur* » ; également Pline le Jeune, *Panegyrique*, XXXIII, 1, le gladiateur a l'amour de la gloire et exalte les spectateurs : « *cum servorum etiam noxiorumque corporibus amor laudis et cupido Victorie cerneretur* ». Enfin, les auteurs chrétiens gardent longtemps l'image de courage du gladiateur : Augustin, *En. In psalmum*, LXX, 1 : « *peccator [...] jam de se desperans, jam habens quasi gladiatorum animum* » et *Sermons*, XX, 3 : « *animo quodam gladiatorio, quoniam vitam desperat* », même chose chez Tertullien qui les compare aux martyrs : *Aux Martyrs*, I, 2.

### **III. Violence, jeux et sacrifices**

#### **A. La violence des jeux et la nécessité d'une sacralisation**

##### **1. Réflexions sur la violence**

Robert Muchembled définit la violence comme une « mise en forme éthique » par une civilisation donnée des schèmes de l'agressivité chez l'homme<sup>145</sup>. Nous reviendrons plus loin sur cette conception de l'agressivité comme seule matrice de la violence dans une société, notons pour l'instant que la violence est contingente à des contextes socio-culturels et évolue avec eux<sup>146</sup>. Elle relève de principes, de codes moraux et de règles de conduites différentes selon les cultures. Notre point de vue moderne, par exemple, est fortement marqué par l'idée d'une « intense dévaluation de la vue du sang » qu'aurait connue notre civilisation occidentale depuis le milieu d'un XVII<sup>e</sup> s. meurtri par les guerres<sup>147</sup>. Ce point de vue purement évolutionniste est lié aux sources du savant : les homicides, dont les actes de jugement gardent la trace, sont effectivement en baisse. Sont-ils pour autant la seule manifestation de la violence ? En sont-ils la plus éclatante forme ? La pensée post-moderne tend à répondre par la négative à ces deux questions qui portent en elles un jugement moral sur ce que doit être le progrès d'une civilisation<sup>148</sup>. Il n'y aurait donc aucune véritable régression de la violence, mais des formes différentes de son expression, changeantes au fil du temps. Ces débats renforcent l'idée que la violence est une construction culturelle, et qu'une société n'est pas violente par essence, ce qui remettrait en cause les conditions de sa propre existence<sup>149</sup>, elle est au contraire une antithèse de l'agressivité de l'individu, puisqu'elle procède d'une construction choisie et non d'un état. En revanche, la violence

---

<sup>145</sup> Muchembled, 2008, p. 8. Son ouvrage s'intéresse aux crimes de sang, historiquement liés à l'agressivité individuelle, en particulier masculine. Entre 1300 et 2000, « elle passe lentement du statut de langage collectif normal producteur de lien social, qui sert à valider les hiérarchies de pouvoir et les rapports entre les générations ou les sexes dans les communautés de base, à celui de tabou majeur. » (p. 9). Ce qui paraît confirmer les hypothèses de Elias, 1974. Cette idée que la violence s'efface progressivement de l'histoire est également avancée par Chesnais, 1981.

<sup>146</sup> Muchembled, 2008, p. 19-20 : au sujet de la variabilité des définitions juridiques de ce qu'est une violence.

<sup>147</sup> Muchembled, 2008, p. 10.

<sup>148</sup> Wieviorka, 2004, p. 12. Les études récentes tendent à montrer qu'il n'y a pas un unique modèle du « progrès », mais que l'évolution des sociétés débouche sur des modernités bien différentes : Eisenstadt et Schluchter, 1998, p. 4-7.

<sup>149</sup> Héritier, 2005, I, p. 22.

n'est pas extérieure à la communauté, chacune en développe sa propre forme et la structure autour de discours moraux qui positionnent le groupe par rapport à elle<sup>150</sup>.

C'est donc, en quelque sorte, une matrice, un contenant de contenus variables dans des limites strictes<sup>151</sup>. Ces limites sont définies en premier lieu par ce qui ressort de l'instinct primaire purement défensif de la vie. Cette violence première est la violence fondamentale définie par Jean Bergeret<sup>152</sup>, et dont les ethnologues ont mis en lumière la présence universelle comme condition de survie des espèces ainsi que des individus<sup>153</sup>. Ce concept est centré sur l'idée d'un effort d'édification d'une identité primaire narcissique - effort pour lequel l'objet extérieur ne revêt en définitive qu'une importance toute secondaire. C'est un besoin primitif de toute-puissance sous peine d'angoisse de mort, violence naturelle nécessaire à la survie de l'espèce. Cette pulsion est de l'ordre de l'individu et non du *socius*. La deuxième limite de la matrice est le registre de l'agressivité, inhérente à l'humain, avec son cortège d'amours et de haines dans la relation à l'autre réveillant la culpabilité œdipienne à son origine. Plus largement pour les psychanalystes, les sources des rapports sociaux se situent également du côté de l'inconscient collectif, lui-même articulé sur l'inconscient primaire individuel. Ce qui englobe la violence primitive et l'agressivité.

Qu'est donc cette violence ? Le mot français ne date que du XIII<sup>e</sup> s.<sup>154</sup> Il dérive du latin *violentia*, mot issu de *violentus*, l'un comme l'autre éclairant le caractère brutal, cruel ou emporté, en particulier des hommes et des choses naturelles. Ils sont liés à *vis*, la force, dans un sens virile, celle-ci n'étant pas séparée, dans l'esprit des Anciens, de *vir* ou de *virtus*<sup>155</sup>. Yves Michaud la définit de la façon suivante :

Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, en une fois ou progressivement, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>151</sup> Héritier, 2005, II, p. 321. En cela, la violence serait une matrice extrêmement large dans laquelle se manifestent « toutes sortes d'événements et de conduites, individuelles et collectives - la délinquance, le crime, la révolution, le massacre de masse, l'émeute, la guerre, le terrorisme, le harcèlement, *etc.* Son spectre d'application peut être étendu presque à l'infini, selon notamment qu'on y inclut, ou non, des dimensions morales, et pas seulement physiques, ou bien encore qu'on introduise, à la suite de Pierre Bourdieu, la notion de violence symbolique - celle qu'exercerait, dans cette perspective, un système, un État, ou des acteurs dominants si puissants qu'ils interdisent aux dominés de produire par eux-même les catégories qui leur permettraient de penser leur domination. » Citation issue de Wieviorka, 2004, p. 14.

<sup>152</sup> Bergeret, 1984, p. 220-233, pour une synthèse de son idée directrice.

<sup>153</sup> Lorenz, 1969, p. 55-61 en particulier. Il avance des concepts intéressants sur le transfert de l'agression, qui passe par la mise en place de cérémoniels, p. 62-87.

<sup>154</sup> Muchembled, 2008, p. 17.

<sup>155</sup> Ernout et Meillet, 2001, p. 740

dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles<sup>156</sup>.

Le sens moderne en est très flou et le fait est condamné en bloc<sup>157</sup>. Elle est tout autant la « qualité de celui qui agit avec force, » que le signe de l' « emportement » ou de l' « irascibilité, » ou encore la manifestation d'une « force dont on n'use contre quelqu'un, contre les lois, contre la liberté publique ; » elle peut aussi signifier, en terme de jurisprudence, une « contrainte exercée sur une personne pour la force à s'obliger<sup>158</sup>. » Ces définitions ont un aspect universalisant qui ne prend pas en compte la subjectivité des acteurs et spectateurs. Cet écueil est majeur, il ne permet pas de rendre compte de la multiplicité des violences<sup>159</sup>. Négatives, ces définitions touchent à la notion d'agression, d'agressivité. La place de cette agressivité dans la construction des civilisations fait l'objet d'un inconciliable débat entre les tenants de Hobbes, l'agressivité naturelle nécessite l'absolutisme étatique, et de Rousseau, la matrice des sociétés est avant tout la coopération et la solidarité<sup>160</sup>, au milieu duquel émerge une voie médiane, dont René Girard est un exemple, qui fait du religieux le seul ressort de l'apaisement des rapports sociaux<sup>161</sup>.

Robert Muchembled fait remarquer, à juste titre, que ces discussions ne sont pas du ressort de l'historien et que, tout au plus, peut-il interroger la conception qu'a une société de la violence à travers l'étude des deux sens qui lui sont donnés : la violence légitime, « mise en œuvre par une société, des institutions, » et l'illégitime, exercée « individuellement à l'encontre des lois et de la morale<sup>162</sup>. » Ce qui, à nos yeux, fait la violence de l'amphithéâtre relève de la première catégorie. Les Romains ne sont pas indifférents à la mort et au sang qui coule, mais, de manière théorique, la violence des jeux fait pourtant partie des actes tolérés par la société. La preuve en est l'absence de condamnation morale de la part des auteurs Anciens, exception faite des chrétiens. Les Anciens considéraient-ils qu'ils assistaient à un acte violent ? La question est complexe, ils ne disaient, en tous les cas, pas voir quelque chose de mal ou de néfaste dans

---

<sup>156</sup> Michaud, 1978, p. 20.

<sup>157</sup> Ce qui amène d'ailleurs des contestations, en particulier chez les penseurs post-marxistes : la violence n'est pas nécessairement quelque chose de mauvais pour Zizek, 2012, p. 274, elle peut même être émancipatrice.

<sup>158</sup> s. v. « Violence », dans *Littré*, IV, 1971, p. 6702.

<sup>159</sup> Wieviorka, 2004, p. 13.

<sup>160</sup> Sur ces deux théories, voir par exemple Sofsky, 1998, p. 9-26, qui soutient la théorie de Hobbes.

<sup>161</sup> Girard, 1972, p. 38. Il y a malgré tout des violences religieuses derrière lesquelles se cache un vécu de lutte pour l'existence même de tout un groupe.

<sup>162</sup> Muchembled, 2008, p. 23.

l'amphithéâtre<sup>163</sup>. S'ils ne le mentionnent pas, cela veut-il dire qu'ils n'en avaient pas conscience ou, au contraire, qu'ils tâchaient de la mettre à distance pour en éliminer la gêne<sup>164</sup> ?

## 2. Violence et sacralisation des jeux

L'amphithéâtre est un lieu où sont mis en spectacle le combat, la mort et la punition. Ces trois termes participent d'une façon ou d'une autre et à des degrés divers de la matrice « violence » telle que nous l'avons définie. C'est une construction sociale qui s'établit prioritairement en réponse à la violence fondamentale primitive, qui d'un point de vue psychologique, est la première en jeu dans ces édifices<sup>165</sup>.

Le gladiateur, pris en tant qu'*infamans*, à travers les notions développées par le psychiatre Jean Bergeret<sup>166</sup>, est rejeté hors du monde de la cité par la loi et par le tabou de la souillure du sang, séparé de la communauté par le podium qui est un rappel de la limite entre dieux et hommes, entre cité et monde extérieur. Il n'a toutefois en lui-même qu'une importance secondaire. Il est un médium. Ce qui est primordial est l'assouvissement d'un besoin de toute-puissance de la cité qui forme ainsi son identité, renforce sa cohésion, en introduisant en son cœur un élément hostile et en se posant face à lui. Il est, non une fin, mais un moyen. Cette violence, présente dans les grandes crises collectives, participe de ce besoin de faire un choix entre « lui ou moi », « eux ou nous », vécu de lutte pour l'existence même de tout un groupe d'individus. Ainsi, la cité met à l'épreuve son identité en introduisant en son cœur un élément qui lui est étranger et hostile et la renforce en se posant face à lui ; dans cette lutte violente « pour la vie et par la mort », la seconde étant un moyen de pérenniser la première<sup>167</sup>. Cette analyse suppose une différenciation d'avec l'acte agressif où amour et haine dominant. Le rituel permet, dans les grandes manifestations publiques et sacrées des Anciens, de mettre en scène un acte nécessaire à la survie du groupe tout en contrôlant les passions.

---

<sup>163</sup> Les choses évoluent à partir du courant du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Fagan, 2012, p. 23-48 sur la violence et l'arène en particulier du point de vue de la psychologie sociale et p. 123-124 sur les supposés excès de la gladiature tardive.

<sup>164</sup> Malaise éprouvé consécutif à la culpabilité liée à la jouissance du meurtre qui ramène au « meurtre » freudien du père.

<sup>165</sup> Nous ne traitons ici que l'ensemble de la communauté. Nous ne préjugeons pas de l'agressivité qui peut être aussi à l'œuvre dans certains des rapports entretenus entre gladiateurs, voire entre spectateurs, et même peut-être dans les objectifs des élites visant à juguler les conflits de pouvoir entre les hommes à l'intérieur de la cité.

<sup>166</sup> Bergeret, 1984, p. 220-233, pour une synthèse de son idée directrice.

<sup>167</sup> Sorel, 1946, p. 217-226.

Les mises en scène d'un homme auquel on confie une arme avec l'obligation de s'en servir ou de perdre la vie réveillent par là même les fantasmes violents latents du public. Quant à l'individu, il doit avant tout lutter, avant de recevoir, une fois la crise figurée par le duel terminée, la reconnaissance de son existence en tant qu'être à part entière<sup>168</sup>. En cela gladiateur change d'état au fil du spectacle, de victime émissaire il devient symbole du triomphe, nous y reviendrons. Le spectateur, lui, affronterait alors la mort par procuration pour se sentir exister par lui-même.

À la lumière de ces considérations, on peut envisager le statut de la violence mise en jeu dans les combats de gladiateurs. L'angoisse persécutrice se traduit pas la projection de fantasmes dans l'arène. Les gladiateurs ou les bêtes en sont porteurs : symboles des forces centrifuges qui pourraient, en l'absence de la *pax deorum*, broyer le monde. Le spectateur voit alors se manifester l'expression des instincts de conservation : un seul a le droit de survivre, celui-ci sera l'étendard, pour un temps, de la communauté. D'un point de vue technique, c'est là penser en termes de dialectique binaire : « zéro ou un », « moi ou rien », « l'autre ou moi. » Cette crise, telle que nous l'avons définie, se résout par la destruction, physique ou symbolique - la mort n'étant pas systématique -, d'une victime représentative, l'*infamans*. Celui-ci s'assimile également à un don fait aux divinités protectrices de l'individu, de la cité et de l'Empire. Le gladiateur vainqueur devient alors un héros de la cité pour avoir réalisé ce besoin sacrificiel. Il y a bien une catharsis qui s'opère. Face à cet enjeu du pulsionnel, on peut mieux comprendre le malaise de Sénèque ou la façon dont est corrompu Alypius chez Augustin<sup>169</sup>. En effet, ces spectacles font émerger des pulsions primitives, contrôlées par les dieux.

Cette première approche nous permet de déterminer ce que nous appellerons une « constellation sacrificielle »<sup>170</sup>. C'est-à-dire que, d'un point de vue historique, nous ne sommes pas dans une institution qui se revendique comme sacrificielle au sens plein du terme. Pourtant, à l'origine de l'institution, nous percevons bien, dans le caractère funéraire, l'idée d'apaiser l'*anima* du mort. Aux époques suivantes, au moment de la construction des édifices, jusqu'à Tertullien et même après, des rituels et des « formes » sacrificielles persistent comme nous l'avons vu, au moins dans les imaginaires. La pratique de la *devotio pro salute* en est un exemple très clair. Pour autant, les Romains, qui, on l'a vu, rejettent le sacrifice humain, ont-ils véritablement pu envisager, ou ressentir, le

---

<sup>168</sup> Bergeret, 1984, p.182.

<sup>169</sup> Sur ces texte, voir *supra*, p. 104.

<sup>170</sup> Terme emprunté à J.-P. Albert, communication orale.

spectacle comme un acte de culte ? Ont-ils donné à l'institution un caractère, ou du moins la valeur, d'offrande rituelle ?

## B. Jeux et sacrifices, des formes communes de pratique

### 1. Définition du sacrifice

Nous avons déjà avancé que les combats de gladiateurs ne procèdent vraisemblablement pas directement du sacrifice humain. Cela ne signifie pas pour autant que les spectacles ne peuvent pas avoir un rôle précis dans les suites d'offrandes faites aux dieux, en particulier sur le principe de la libation de sang<sup>171</sup>. La nature des *munera* a-t-elle quelques traits communs avec celle des rites religieux, et surtout avec celle du sacrifice ? Tout dépend d'abord de la définition que l'on donne de l'un et de l'autre.

L'essence du sacrifice est la matérialisation du passage, par le rite, d'un être ou d'une chose, d'un état terrestre à un état céleste ou souterrain, dans le but de nourrir les dieux et de provoquer un apaisement des forces susceptibles de bouleverser le monde. Son rôle premier est d'établir la hiérarchie et donc l'ordre du monde<sup>172</sup>. Il est l'aboutissement d'une séquence cultuelle et suit la consécration. Le point commun n'est pas exclusivement l'égorgeage rituel<sup>173</sup>. Ce n'est pas un moment de tension, mais au contraire un instant de fête<sup>174</sup> dont la violence résiduelle, mais bien réelle<sup>175</sup>, est généralement obliérée, pour taire la culpabilité<sup>176</sup>, par désintéret<sup>177</sup>, on encore pour souligner l'importance du rite dans son ensemble, et non pas seulement de son dénouement<sup>178</sup>. En fin de compte, le sacrifice échappe sans doute à toute théorisation générale tant il multiplie les enjeux<sup>179</sup>. Les anthropologues ont récemment avoué le caractère vain d'un modèle unique du sacrifice du fait de la diversité des rites<sup>180</sup>. Il y aurait toutefois deux invariant dans la forme du rite : le

---

<sup>171</sup> Idée avancée par Le Glay, 1990, p. 220.

<sup>172</sup> Scheid, 2005, p. 275.

<sup>173</sup> Remarque faite notamment par Van Straten, 2005, p. 15.

<sup>174</sup> Voir les notions développées sur la notion de fête par Peirce, 1993, p. 219-266.

<sup>175</sup> L'oublier reviendrait à nier le caractère central de la mise-à-mort et de la violence intrinsèque à cette dernière et donc à passer à côté d'un problème majeur posé par le phénomène aux yeux de Grotanelli, 1999, p. 28-38.

<sup>176</sup> Vernant, 2009, I, p. 900-902 en particulier sur le jeu des subterfuges et des faux-semblants.

<sup>177</sup> Georgoudi, 2005, p. 115-147. Elle conclut, d'après les données anciennes, que seule la fête a une importance.

<sup>178</sup> Huet, 2005, p. 91-119. Ce qui est en jeu dans les images c'est, sans doute comme ce que vivaient les Romains lors du sacrifice, le bon accomplissement du rite, p. 105-106.

<sup>179</sup> Veyne, 2000, p. 21-22 et R. Parker, préface à Mehl et Brulé, 2008, p. VII-VIII.

<sup>180</sup> Scubla, 2005, p. 135.

refus d'y associer le sang menstruel et le sang du meurtre<sup>181</sup>. Aucune société ne considère ses propres pratiques religieuses comme un meurtre ; ceux qui le font se placent d'emblée contre le groupe, à l'extérieur de la communauté des dévots<sup>182</sup>. Les théories universalistes ne s'adaptent jamais aux cas posés par l'histoire, même s'il n'est pas inintéressant de comparer certaines réalités aux concepts posés notamment par les anthropologues. Le plus petit dénominateur commun semble être l'installation de situations multiples de communication, de hiérarchisation et de partage, entre les animaux, les hommes et les dieux. Ici, on ne considérera que le sacrifice sanglant public, seul à même d'apporter quelque élément de comparaison avec les spectacles de l'arène où coule le sang<sup>183</sup>.

Le sacrifice est le rite central de la religion romaine<sup>184</sup>. Il a ses particularités, et présente une très grande variété de manifestations selon le lieu, le dieu, le dédicant<sup>185</sup>. Il est très difficile ainsi de proposer une théorie unique du sacrifice romain, d'autant plus qu'il n'existait pas de livre sacré ordonnant un rituel : uniquement la tradition faisait l'objet de sa transmission. La plus simple expression de ce rite se déroule en trois temps, une procession conduit à l'autel, un sacrifiant fait une libation initiale sur l'autel, puis l'animal est immolé symboliquement par le vin, la *mola salsa* et le couteau, passés sur sa tête et sa nuque, enfin, il est assommé, puis égorgé, pour être ensuite vidé. Les *exta* sont bouillis puis brûlés sur l'autel<sup>186</sup>. Au premier abord, cette suite rituelle n'a pas grand chose à voir avec les *munera*. Toutefois, dans des compositions plus complexes, les choses peuvent être plus subtiles.

Ainsi, sans qu'il soit question de combats de gladiateurs, quand les frères arvales font le sacrifice annuel à Dea Dia, cette détermination unique recouvre le déroulement d'une riche succession d'événements. Le sacrifice à Dea Dia est un<sup>187</sup>. Il s'étale sur trois jours et voit alterner une longue série de gestes. Le premier jour se tiennent, un sacrifice non sanglant, un banquet, un autre sacrifice, le tout dans la maison du premier des arvales. Le deuxième jour, les arvales sacrifient devant le bois sacré, puis dans le cirque, suivi d'un partage des viandes. Les lieux sont ainsi préparés pour la suite : un deuxième sacrifice a

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>182</sup> Dumas-Champion, 1987, p. 135-149. Cela rejoint la question de la dissociation affichée de la mort, de la violence et du sacrifice : Scubla, 2005, p. 136.

<sup>183</sup> C'est un sens très précis, différent du sens commun qui tend à taxer de sacrifice tout abandon de quoi que ce soit au profit d'un tiers. À ce sujet, voir Albert, 1998, p. 198-199.

<sup>184</sup> Scheid, 2005, p. 8 et p. 15-20.

<sup>185</sup> Sur le rejet de la conception chrétienne et universelle du sacrifice, voir Détiéne et Vernant, 1979, p. 24-25, qui infléchissent la vision de Hubert et Mauss, 1899, p. 29-139.

<sup>186</sup> Scheid, 2005, p. 22.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 24.

lieu dans le bois sacré, la journée se terminant par l'élection du premier des arvaies et par un banquet et des courses. Le troisième jour, les rites semblent répondre à ceux du premier jour<sup>188</sup>. Chaque étape est entrecoupée de gestes parfaitement orchestrés : bains, hymnes ou libations. Le sacrifice au cirque, tout comme les jeux tenus le soir, fait partie intégrante du sacrifice à Dea Dia. La déesse occupe le cirque et partage autant le banquet, avec les *exta*, que les jeux. Nous avons déjà vu qu'il devait y avoir des pratiques similaires qui intégraient les *munera* aux cérémonies.

Si le rite public prend des formes variées, l'unité de sa nature peut être affirmée avec force : quel que soit l'ordre de son déroulement, il manifeste l'existence d'une nature unique basée sur l'interposition, entre la violence et l'être humain qu'elle vise, de l'animal, de la victime sacrée. Qu'on le veuille ou non, il y a bien une forme de violence dans le sacrifice, comme dans les combats<sup>189</sup>. Toute la question est de savoir si elle est jouée, mise à distance, ou réellement présente<sup>190</sup>. Nous reviendrons sur cette interrogation, notons pour l'instant, à travers les définitions posées plus haut, que la communauté entière est ainsi protégée, par le sacrifice, de sa propre violence. En d'autres termes, « la violence contenue dans le sacrifice est au premier chef une violence contenue par le sacrifice<sup>191</sup>. » L'acte religieux détourne de la communauté tout ce qui pourrait la détruire intrinsèquement sur des victimes désignées qui lui sont extérieures<sup>192</sup>. Le choix de la victime est intéressant bien entendu, mais il paraît difficile de définir avec netteté les catégories du « non sacrificable » et du « sacrificable ». Il semble uniquement que le sacrifié soit en général un être en dehors ou aux marges de la société, mais pas trop éloigné non plus de celle-ci, pour qu'il reste opératoire. Le sacrifice vient ainsi nettoyer une souillure : le sang impur est purifié par le sang pur, parce que rituellement versé, de la victime sacrificielle. On retrouve ce paradoxe dans les effets mimétiques de la violence qui est à la fois ce dont on essaie de se prémunir et la seule réponse qu'on trouve à avancer pour se défendre d'une violence plus terrible<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 25-36.

<sup>189</sup> Loraux, 1986, p. 251-252.

<sup>190</sup> Scubla, 2005, p. 137.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>192</sup> Girard, 2007, p. 300-301.

<sup>193</sup> Dans la rivalité mimétique entre deux antagonistes la violence se passe de son objet et existe par elle-même, déclenchant la crise mimétique. Seule une déviation vers un tiers (le bouc émissaire) peut alors mettre fin à la crise. Obligation est faite de répéter l'acte violent car c'est la seule façon de se prémunir d'une violence plus terrible encore. Pour l'empêcher on met en œuvre un acte plus anodin qui permet de conjurer la violence extérieure (idée de contrôle). Cet acte commémoratif est un acte inconscient, le mécanisme mimétique nécessitant cette méconnaissance. En dernier recours, réussir à comprendre le système d'appropriation mimétique d'une société et découvrir le mécanisme d'appropriation de la violence revient à

En second lieu, ce qui est à l'origine de l'institution sacrificielle, c'est la crise sacrificielle. Sans entrer dans un raisonnement qui tenterait de définir qui de l'un ou de l'autre est premier, relevons simplement que l'échec du sacrifice, pour diverses raisons, amène à la crise sacrificielle. Celle-ci laisse exploser la violence indifférenciée qui peut mener à la destruction de la communauté et qui doit donc être stoppée. On retrouve ce thème dans certaines légendes héracléennes, en particulier chez Euripide. Le héros, empêchant Lycos de sacrifier sa famille, puis en préparant lui-même un sacrifice, génère les conditions d'une explosion de violence, à tel point qu'aveuglé par des déesses jalouses, il sacrifie lui-même sa famille<sup>194</sup>. Cette ambivalence héracléenne est une des clefs de sa place dans les arènes. Une fois divin, il permet de contrôler cette ire soudaine qui pouvait le saisir. Hercule aide ainsi à enfermer l'agitation dans le cercle de l'arène, l'empêchant de se répandre dans la société, condition première à l'existence même de cette dernière. Elle se résout par le report de la violence sur une victime émissaire. Dans la tragédie œdipienne, Œdipe joue ce rôle, il est maléfique car il apporte la violence puis il devient bénéfique en l'expiant, en sauvant la communauté ; éclairant de façon éclatante le double sens du mot latin *sacer*. Un double sens dont il est question au sujet des gladiateurs<sup>195</sup>. Le sacrifice rituel est également une *mimesis* d'un apaisement premier de la crise sacrificielle. La gladiature serait-elle une perpétuelle *mimesis* du duel fondateur de Romulus et Rémus ? Rien n'est moins sûr, et les Romains n'en avaient pas conscience au vu des sources qui nous sont parvenues, mais il est étonnant de voir la coïncidence entre cet acte originel et le rôle de revitalisation par le sang qui a cours lors des *munera* et qui réactualise l'ensemble des liens communautaires : lien social, lien politique, lien religieux<sup>196</sup>. Leur inconscience de ce fait n'est pas totale, sans quoi les attaques faites par les auteurs chrétiens, qui glosent sur ce thème, n'auraient pas eu de sens. La mort est ainsi à l'origine de tout, toujours, et la mythologie gréco-latine, outre Romulus et Rémus, fournit un vivier d'exemples réutilisés en permanence dans les amphithéâtres à travers les mises en scène mythologiques, l'onomastique des gladiateurs ou encore leurs armes et l'identification aux héros qui en découle<sup>197</sup>. En définitive, la victime sacrificielle est différente de la victime émissaire

---

saisir la possibilité même de la culture. Sur le mécanisme mimétique, voir chapitre II de Girard, 2005, p. 61-102.

<sup>194</sup> Euripide, *Héraclès furieux*, 922-1015.

<sup>195</sup> Ils sont à la fois *infamans* et *victor*. Le gladiateur, à l'inverse du *damnatus*, n'est toutefois pas *sacer*.

<sup>196</sup> Pour Bayet, 1999, p. 131, la force du sang régénérateur s'exprime pleinement dans le combat de gladiateur.

<sup>197</sup> Sur les armes de gladiateurs, voir en particulier *supra*, p. 215 et suiv., sur l'onomastique et l'usage des noms de scène, voir aussi Garcia y Bellido, 1960, 147, p. 119-127 et surtout Ceballos Hornero, 2003, p. 315-330.

originelle, elle est transcendée par la force du rite et la puissance de la tradition qui s'y attache. En cela, elle assure ainsi un rite commémoratif proportionnel aux besoins cathartiques de la société. Le sacré serait donc « la violence des hommes eux-mêmes, posée comme extérieure à l'homme et confondue avec les forces qui pèsent sur lui du dehors : mort, maladies, forces naturelles<sup>198</sup> » et, pour conclure, ce sacré permet la « survie de l'espèce ; il empêche la boucle de la violence mimétique de se refermer sur l'homme<sup>199</sup>. »

## 2. Aspects de la nature des sacrifices et des *munera*

Ces premières idées montrent à quel point il est enrichissant d'interroger le phénomène gladiatorial du point de vue de l'expression de la violence fondamentale et du sacrifice. L'amphithéâtre, créé pour les combats et les rites qui les entourent, nécessite cet appel à l'anthropologie, à l'ethnologie et à la psychanalyse.

Commençons par éliminer quelques axes de réflexion. Dans l'arène il n'y a pas de rituels d'inversion : l'esclave vainqueur plus puissant que l'empereur, popularisé par le cinéma et, par exemple, le film *Gladiator*, n'a pas sa place ici<sup>200</sup>. Ensuite, la gladiature n'est pas un carnaval, fête où les tabous tombent, les interdits s'inversent et où la rivalité hostile s'exprime dans des compétitions accompagnées des excès de toutes sortes. Les *munera* ressemblent à cela, mais leur logique va plus loin car le sang, la violence, la mise en jeu de la cohésion sociale et de l'ordre social en sont des éléments primordiaux. En fin de compte, les éléments proprement festifs, les plus visibles, les seuls qui semblent garder une importance, ne sont pas nécessairement la raison d'être des *munera* et des célébrations en général.

Il est vrai que les jeux procèdent de la violence fondamentale, tout comme le sacrifice qui, malgré la ritualisation, a à voir avec la mise à mort sanglante d'un être. Dans l'un comme dans l'autre, la violence inassouvie finit par se détourner vers une victime émissaire<sup>201</sup>. En mettant en scène des gladiateurs qui, tout en étant partie intégrante de la société romaine, quoique marginaux, représentent l'ennemi de Rome, les Romains substituent à leur vindicte un tiers. Cet objet de rechange permet de protéger ce à quoi l'on tient en détournant toutes les influences néfastes vers quelque inconnu dont on n'a cure.

---

<sup>198</sup> G.-H. De Radkowski dans *Le Monde* du 27-10-1972.

<sup>199</sup> Chaunu, 1978, p. 171-172.

<sup>200</sup> Réalisé en 2000 par R. Scott.

<sup>201</sup> Girard, 1972, p. 11.

Les instincts en jeu dans l'amphithéâtre, ne doivent pas faire oublier que l'on se situe dans un domaine éminemment culturel. Le sacrifice, manifestation des besoins d'une culture, n'est pas expiation, il est un détournement de la violence vers une victime sacrificable, comme dans les contes où le loup mange la pierre à la place de l'enfant ou du chevreau humanisé. Qu'est le gladiateur sinon une victime de ce genre, extérieure à la cité, ou du moins mise au ban ? Il n'a de valeur que marchande, un contrat que l'on peut céder. Nous touchons ici à une autre dimension du sacrifice qui se rapproche de la conception romaine des *munera*. Si l'on peut considérer le rite comme une médiation entre un sacrificateur et une divinité, il convient de le doubler d'une fonction sociale qui nécessite la méconnaissance de la violence : le dieu réclame une victime, pas les hommes qui en ont un besoin inconscient. De ce point de vue, le mythe du partage avec les dieux, qui est un marché de dupes, prend une tout autre dimension : le détournement de la violence n'affecte que les hommes et pas les divinités. Le monde de l'amphithéâtre est fait de cette violence détournée. En effet, dans le cas du gladiateur, et à plus forte raison du *damnatus*, on se rapproche fort de la victime du sacrifice.

Elle [la victime] est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société par tous les membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissensions partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel<sup>202</sup>.

C'est bien le cas ici : la communauté, par la *postulatio populi*, et/ou par l'intermédiaire d'un de ses dirigeants, s'offre un spectacle de la violence afin d'établir une forme de *catharsis* apaisante. Il s'agit là d'un maillon essentiel de la dialectique qu'est la rivalité mimétique. La violence intestine, les dissensions, les rivalités, les jalousies ou encore les querelles entre proches sont censées être éliminées, l'harmonie de la communauté restaurée et l'unité sociale renforcée. Toutefois, le consentement nécessaire de la victime peut conduire à l'échec du processus. Les suicides des prisonniers de guerre avant le spectacle ne portent pas uniquement préjudice à l'évergète ; ils privent aussi la communauté d'un de ses besoins fondamentaux<sup>203</sup>. Les hommes doivent s'entendre pour

---

<sup>202</sup> Girard, 1972, p. 18.

<sup>203</sup> Diodore de Sicile, XXXVI, 10, 2 ; Sénèque, *Ad L.*, 70 ; Symmaque, *Ép.*, 46. Sur ces textes, voir Voisin, 2001, p. 79-80. Sur la relation sociale et religieuse entre sacrificateur et victime, voir Lempert, 2000, p. 17-18 en particulier.

que la société perdure et c'est bien ce qui arrive, à notre avis, au chrétien Alypius<sup>204</sup>. Oubliant toute retenue, les sons ambiants et son regard le font adhérer, non pas à la débauche de violence elle-même mais à un ordre social, à une communauté<sup>205</sup>.

En revanche, peut-être est-il possible de comprendre alors la critique chrétienne des spectacles. En effet, il paraît étrange qu'elle soit tout d'abord farouchement hostile au théâtre ou au cirque, réputés nocifs. L'amphithéâtre n'est fortement critiqué que dans un second temps. Il y a sans doute un problème de crédibilité : les auteurs chrétiens ne s'attaquent pas à un jeu très populaire, de crainte de s'aliéner ses adeptes. Toutefois cette analyse pose problème car le cirque aussi est populaire et il perdure après la disparition de la gladiature. Peut-être que la raison profonde vient de ce que les *scaenici* et les *circenses* n'ont pas la même relation à la violence, pas la même utilité sociale, et, comme le fait remarquer Robert Sablayrolles, l'amphithéâtre est une représentation du tragique qui prend le relais du théâtre classique<sup>206</sup>.

Ainsi, on peut conclure que, s'« il n'est pas étonnant que des sociétés aient entrepris de systématiser l'immolation de certaines catégories d'êtres humains afin de protéger d'autres catégories<sup>207</sup>, » il est alors possible que les combats de gladiateurs aient pu relever de cette logique. Les gladiateurs appartiennent en effet à la même sphère que les victimes sacrificielles, c'est-à-dire des catégories qui doivent se démarquer tout en ressemblant à la personne qu'elles protègent et qu'elles remplacent. Ce sont des étrangers, des ennemis, des esclaves, qui ne sont ni en dedans ni en dehors de la communauté. Ces différences permettent d'éviter l'assimilation pure et simple qui déboucherait sur une confusion catastrophique ouvrant la crise sacrificielle. Les gladiateurs sont une de ces catégories, marquée par un statut juridique contenu dans le contrat passé avec le laniste. Ce sont néanmoins, dans la très large majorité des cas, des volontaires, sous l'Empire. Le sentiment de ressemblance avec les membres de la communauté, indispensable pour faire une victime rituelle, est visible, en filigrane, chez Pline le Jeune, où il exalte la valeur du courage et le caractère didactique du spectacle<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> Sur ce passage, voir aussi les idées avancées par Sofsky, 1998, p. 91-106. « Le spectateur perdrait sa fierté et sa fermeté d'âme à vouloir prendre en pitié celui qui souffre et à s'identifier à lui. Si cruelle que soit la violence, si bestial que soit le martyre, pour le témoin cela reste un spectacle. La souffrance qu'il voit n'est pas la sienne. » p. 97.

<sup>205</sup> Augustin, *Conf.*, VI, 8. *Et non erat iam ille, qui venerat, sed unus de turba, ad quam venerat, et verus eorum socius, a quibus adductus erat.* « Ce n'était plus le même homme qui était venu là tout à l'heure ; il était devenu une unité dans la foule à laquelle il s'était mêlé, et le vrai compagnon de ceux qui l'y avaient amené. » Trad. P. de Labriole.

<sup>206</sup> Sablayrolles, 1998, p. 343-351.

<sup>207</sup> Girard, 1972, p. 22.

<sup>208</sup> Pline le Jeune, *Pan.*, XXXIII, 1.

Le commanditaire du spectacle n'est pas responsable de sa mort : ce combattant est une victime désignée, car aucun trouble social ne peut jaillir de sa mort, il n'est théoriquement pas forcé de devenir gladiateur - en effet, les spectateurs attendent de bons combattants, les volontaires semblent donc plus appréciés -, mais son statut le met en marge de la cité, dans une zone proche du sacré. On reste ici dans le cadre du rite traditionnel où l'*hostia* doit faire un signe d'assentiment. Les gladiateurs, par exemple, partagent en public leur dernier repas avant le combat, afin de réduire la distance. On retrouve ce caractère dans d'autres sociétés. Néanmoins, on s'éloigne de la catégorie du sacrifice humain, n'oublions pas le volontariat de cette victime et la chance qu'il a de transcender son état en devenant le bras du sacrificateur, un héros vivant de la cité jusqu'au prochain spectacle<sup>209</sup>. C'est là un principe essentiel, la mise à mort nécessite le consentement de la victime et du peuple, qui se manifeste par sa participation unanime au rite<sup>210</sup>.

La *damnatio ad bestias* procède du même principe. Le condamné a fauté contre les lois de la cité, il s'est donc de lui-même exclu de la communauté. En revanche, s'ajoute alors une notion de vengeance par le droit, qui n'existe pas dans la gladiature<sup>211</sup>, institution visant à limiter le processus de vengeance. Dans la *venatio* enfin, le bestiaire est le bras armé du sacrifiant. Que ce soit le spectacle ou la pratique sociale, la chasse est organisée, elle manifeste le courage et la technique, et permet de sortir la violence de la communauté vers un extérieur pacifié par la mort<sup>212</sup>. La bête abattue a la même valeur symbolique que le gladiateur vaincu : c'est une victoire sur un ennemi extérieur et une victime sacrifiée. Le tout, bien entendu, viole un tabou.

Ce sentiment de toucher la mort par la mise en scène du combat, de violer ainsi le tabou fondamental et de se purifier, de se régénérer ou de se protéger par le sang versé disparut-il jamais complètement ? C'est peu probable<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> On pourrait rapprocher de ces caractéristiques une autre catégorie, très différente mais sans doute homologue dans sa nature, les Vestales (il convient de faire attention néanmoins, de nombreux autres aspects entrent en jeu à leur sujet). Elles ont des places privilégiées dans l'amphithéâtre. Vesta / Hestia est la déesse du foyer qui est le lieu du Lynchage primitif, cela peut-il avoir un lien avec la place des Vestales dans l'amphithéâtre ?

<sup>210</sup> Ce qu'a mis en avant Robertson Smith, 1889, p. 266-267 et 286-287, pour le monde sémitique. Voir aussi Burkert, 1983, p. 136-143 sur les Bouphonies d'Athènes.

<sup>211</sup> Il y a peut-être ici un élément de la gène éprouvée par Sénèque lors des jeux de midi. Sénèque, *Ad L.*, 7, 3-6.

<sup>212</sup> Idée développée par Burkert, 1987, p. 149-188.

<sup>213</sup> Sablayrolles, 1998, p. 349.

Ces hommes qui se battent, qui vont sans doute faire couler leur sang, sont impurs. Il ne faut pas que cette contagion se répande par contact, l'éloignement est donc nécessaire. Ainsi, on peut considérer le gladiateur comme *infamans* le temps du combat, avant la transcendance<sup>214</sup>, le podium faisant office de mise à distance de la communauté vis-à-vis de la violence qui se joue dans un autre monde régi par le sacré. C'est pourquoi les lieux intermédiaires, portes et *sacella*, sont consacrés, protégés par des *imagines* divines. De plus, la ritualisation extrême du spectacle permet de purifier ce sang, de « tromper la violence<sup>215</sup> », en annihilant toute possibilité pour qu'elle se reproduise. Le sang, la mort ou l'achèvement symbolique du gladiateur apaisent la violence déployée dans les gradins et réunissent les spectateurs désunis par la dualité du combat. Tous vont désormais faire en sorte de ne pas retomber dans la transgression du tabou. L'interdit de la mort impie qui frappe la société romaine se voit réaffirmé dans l'amphithéâtre. Les dieux sont à nouveau garants de l'équilibre du *cosmos* : comme les spectateurs, ils sont rassasiés. Il s'agit donc avant tout de préserver la cohésion sociale<sup>216</sup>. Ainsi, la catharsis parvient à empêcher l'implosion des cadres sociaux. Ceci se recoupe avec les occasions de dons de spectacles, pour la mort de quelqu'un, pour la sauvegarde des notables, pour l'élection d'un magistrat, pour le triomphe d'un individu et de Rome sur des étrangers ou encore lors des transitions dynastiques ; toutes situations où il est nécessaire de ressouder la communauté, de maintenir l'ordre.

### **3. Tuer la violence par la violence : amphithéâtre et apaisement des tensions**

Plus largement, la raison de tout ce rituel de mise à mort, ce besoin de violence s'inscrivent dans cet aphorisme : « tuer la violence par la violence. » En effet, la surcharge de violence et l'échec du sacrifice entraînent des débordements incontrôlables : la crise sacrificielle. La perte du sacrifice entraîne la perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. En définitive, on peut analyser le combat de gladiateurs comme une reproduction maîtrisée de la crise sacrificielle - maîtrisée par la distance mise en place par le podium et par le caractère transcendant de la position divine des spectateurs : les spectateurs sont divisés, ils soutiennent chacun leur champion. Ainsi, la violence qui pourrait les opposer est transmise au gladiateur qui la canalise contre son seul adversaire.

---

<sup>214</sup> Tout comme Œdipe a une double nature, bénéfique et négative, chez Sophocle.

<sup>215</sup> Girard, 1972, p. 59.

<sup>216</sup> Sofsky, 1998, p. 9-26.

Une fois le combat fini, les spectateurs sont de nouveau unis dans la célébration du vainqueur qui a effectué le besoin sacrificiel en éliminant la discorde, en tuant une victime qui n'appelle pas vengeance. Quant aux combats *stantes missi*, ils ne diffèrent pas, l'unanimité se crée, idéalement, dans le *consensus* sur le renvoi des combattants ; ainsi la violence a été canalisée et transcendée.

Sans ce type de démonstrations, de commémorations rituelles régulières, il se pourrait que le religieux s'altère. Toutefois, si le religieux n'est plus fiable, surtout dans une culture ritualiste tel la Rome antique, c'est l'ensemble de l'ordre du monde qui est menacé, les institutions ne sont plus garanties par l'assentiment divin, les valeurs principales de *pietas* ou de *fidelitas* se vident de leur sens. La gladiature, comme le sacrifice et d'autres cérémonies, fait donc partie des mécanismes d'autorégulation, condition d'existence de la société humaine. La crise sacrificielle ne se résout-elle pas par l'anéantissement de toutes les parties rivales, sauf de l'une d'elles qui va reconstruire un équilibre par la transcendance de la violence rendue possible par une stabilisation des forces opposées ? C'est seulement l'idée de victime émissaire qui ouvre la possibilité d'une fin, la convergence des haines vers une victime émissaire<sup>217</sup>. Nous pourrions rapprocher cela du cas des chrétiens sous Néron : victime émissaire, accusée de l'œdipien infanticide. C'est ce que nous pensons retrouver par ailleurs dans la propagande faite lors de la construction du Colisée. On rejette la faute de la violence, la responsabilité de la crise, de la fin de la *pax deorum/augusta*, sur Néron seul et on bâtit un espace de violence sur le lieu de l'œuvre de ce prince si étranger aux valeurs de Rome, du moins dans l'image que donne la littérature de la fin de son règne<sup>218</sup>. Le gladiateur va, quant à lui, apporter la résolution de ce « simulacre » ; ceci à une période où il est nécessaire de refonder le lien social.

Au moment suprême de la crise, quand la violence réciproque parvenue à son paroxysme se transforme d'un seul coup en unanimité pacificatrice, les deux faces de la violence paraissent juxtaposées : les extrêmes se touchent. Cette métamorphose a la victime émissaire pour pivot. Cette victime paraît donc réunir sur sa personne les

---

<sup>217</sup> Voir Girard, 1982. Il y a dans la crise la nécessité de trouver le coupable de la colère divine, c'est le personnage le plus faible qui est choisi (p. 10 : exemple de La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*). C'est peut-être une des raisons du fait que l'aristocratie ne peut descendre dans l'arène : au risque de retomber dans la spirale de la vengeance. D'autre part, « la victime est un homme qui vient, un étranger de marque. Il est invité à une fête qui se termine par son lynchage » (p. 49), de là peut provenir le fait que les types d'armes des gladiateurs correspondent à des ennemis ou des anciens ennemis, une image de l'Étranger en tout cas.

<sup>218</sup> Sur ce point voir Martial, *De spect.* II. Sur le caractère de la victime voir aussi IV.

aspects les plus maléfiques et les plus bénéfiques de la violence. Il n'est pas illogique de voir en elle l'incarnation d'un jeu auquel les hommes veulent et peuvent se croire complètement étrangers, le jeu de leur propre violence, jeu dont la règle principale, effectivement, leur échappe.

La pensée religieuse est forcément amenée à voir dans la victime émissaire, c'est-à-dire, simplement, dans la dernière victime, celle qui subit la violence sans provoquer de nouvelles représailles, une créature surnaturelle qui sème la violence pour récolter ensuite la paix, un sauveur redoutable mystérieux qui rend les hommes malades pour les guérir ensuite<sup>219</sup>.

Cela vient appuyer l'identification de la double nature du gladiateur, dont le statut ambiguë s'approche de la notion de *sacer*, même si le mot n'est jamais employé à son propos. On voit ici, avec le retour à la victime en tant qu'élément clef de la résolution de la violence, la double facette du gladiateur : la souillure qu'il porte est, par sa mort ou son triomphe, transformée en image du triomphe de l'ordre. Le gladiateur est bien ambivalent plus que bivalent. Tant que le combat n'est pas fini, il est taché de la souillure du sang, puis il dépasse cet état une fois la crise violente terminée. En fait, c'est le couple de combattants, dans la forme la plus classique du *munus*, qui est bien une entité à deux faces, une image de ce qui est *sacer*, tout à la fois maléfique et bénéfique, comme la plupart des dieux ont une face bienveillante et une face inquiétante. De la même façon que le *Pharmakos* à disposition de la cité est une victime émissaire en cas de calamité, le gladiateur a des vertus<sup>220</sup>.

Ce transfert est collectif. Il est mis en œuvre au travers de représentations perceptibles par tous : mises en scène mythologiques, mises en scène d'événements présents ou passés de Rome et de l'Empire. De plus, la disparition de certains types de gladiateurs - comme le type samnite - est sans doute dû au fait que ces peuples ne représentent plus un ennemi, quelqu'un d'extérieur, de *sacer* qu'on peut tuer à volonté, mais un allié. On peut en tirer l'hypothèse que, plus les ennemis sont repoussés au loin, plus les *armaturae* tendent à la standardisation, plus elles se fixent peu à peu<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Girard, 1972, p. 131.

<sup>220</sup> Voir le chevalier qui fait vœu de se battre dans l'arène si l'empereur se rétablit et la multiplication des *munera pro salute* ou encore le fait de boire le sang d'un gladiateur mort dans l'arène, *supra*, p. 413 et suiv. et Cassius Dion, LIX, 8, 3. Ceci est un aspect très important, dans un moment de possible crise, dans un personnage parfaitement intégré à la société, dans un geste de *devotio* pour maintenir la *pax Augusta/deorum*, va faire don de sa personne. C'est un geste aberrant où la victime s'auto-désigne.

<sup>221</sup> Teyssier, 2009, p. 53-69 et 171-176.

La crise sacrificielle passée et le rituel mis en place, la victime rituelle est substituée à la victime émissaire. La règle, dans ce cas, cherche réellement à puiser de la violence, de son déchaînement incontrôlé illustré par les mythes et les jeux, une technique de l'apaisement cathartique et donc une affirmation de la ritualisation. Le gladiateur est à la fois victime émissaire et victime rituelle, à la fois membre et réprouvé de la communauté, il fait partie intégrante de ce combat, reproduction de la résolution de la crise sacrificielle. Il met fin à la violence et concilie tout le monde, c'est peut-être pourquoi il y eut très peu de factions de spectateurs dans ce type de spectacle, à part sur le choix, technique, sportif et politique, des armes.

Robert Sablayrolles le fait justement remarquer, « les combats [de l'arène] étaient ainsi tout à la fois des sacrifices humains déguisés aux Mânes des défunts et une image en grandeur réelle de l'affrontement héroïque avec la mort<sup>222</sup>. » Il y a bien là une forme de parallèle entre la tragédie grecque et les combats de l'arène : deux façons d'établir la catharsis. Il existe une différence notable entre le monde grec et Rome. Ce n'est pas dans le même lieu que l'effet cathartique s'opère. C'est pourquoi la critique chrétienne contre les amphithéâtre n'est pas générale, dans un premier temps du moins : on reconnaît, implicitement, la force évocatrice et la nécessité de tels spectacles comme régulateurs sociaux.

Cette place des *munera*, centrale dans la société, permettant aux hommes de détourner leur vindicte et leurs inquiétudes sur un tiers, n'est pas toujours un succès. Il faut avouer que l'amphithéâtre ne parvient pas à chaque fois à jouer le rôle de régulateur. On en a l'exemple avec l'émeute de Pompéi où les habitants d'une cité voisine provoquent une bagarre qui brise l'équilibre social et entraîne une réaction sénatoriale et impériale ferme<sup>223</sup>. Un tel échec est aussi religieux. Si la paix sociale n'a pas été garantie lors des jeux, c'est bien que l'offrande n'a pas été agréée par les dieux, qui n'ont pas joué leur rôle de transformation des forces destructrices par une transcendance.

La comparaison de nature entre le sacrifice et les jeux de l'amphithéâtre, il faut le reconnaître, se plie très bien aux particularités fonctionnelles de l'un et de l'autre. On ne peut rejeter le rôle cathartique d'une telle institution. Les analyses de type anthropologique proposées dans cette partie sont avant tout des hypothèses et il faut conserver une grande

---

<sup>222</sup> Sablayrolles, 1998, p. 349. Voir aussi Voisin, 2001, p. 77-87 : un gladiateur suicidaire n'aurait pas été un combattant apprécié (p. 82), argument présenté contre l'idée avancée par Ville, 1981, p. 227.

<sup>223</sup> Tacite, *A.*, XVI, 17.

prudence. Sacrifice et *munera* partagent des formes communes et sont tous deux marqués, à divers degrés, par une violence sous-jacente. Est-elle réellement présente ou est-elle jouée ? Ni l'un ni l'autre, elle est sublimation. L'enjeu principal n'est pas de la travestir pour mieux l'assouvir, mais de la mettre au service de la vie, de la canaliser pour mieux la domestiquer<sup>224</sup>.

Le phénomène gladiatorial est un spectacle. Il est orchestré par les élites qui prodiguent un don. Ce sont de véritables sacrifiants par délégation de la communauté. Ils permettent à la société de gérer sa violence par la médiation d'une victime émissaire. Celle-ci fait partie intégrante de la société, mais en est paradoxalement exclue. Le gladiateur est souillé par la mort. Il est le bras armé, le sacrificateur qui accomplit l'expulsion de la violence. Ainsi, la question des origines de la gladiature trouve une autre explication. L'aspect sacrificiel est notable et, même si l'on peut discuter du caractère originel de son rôle dans l'apparition du phénomène, on ne peut nier le fait que l'analyse de l'institution apporte une vision partielle d'un « avatar » du sacrifice<sup>225</sup>.

C'est parce que les deux institutions se ressemblent que des auteurs comme Tertullien peuvent accuser les *munera* d'être un rituel de remplacement des sacrifices. On a vu que ceux-ci perdurent d'une certaine manière à travers le culte de Jupiter Latiaris, mais il existe d'autres rites de substitution comme le cas des Argées, mannequins jetés du pont Sublicius par les pontifes et les vestales le 15 mai<sup>226</sup>. Il semble qu'à Rome il soit parfois nécessaire de sacrifier pour le salut de la communauté ou d'une personne particulière<sup>227</sup>. Il faudrait bien entendu approfondir ces très intéressants problèmes qui sont fort peu traités. En d'autres termes, il y a bien une relation entre les jeux et la pratique sacrificielle, dans le sens où la communauté retire bien un bénéfice effectif du déroulement de la fête<sup>228</sup>. Toutefois, les jeux offrent une importante mise à distance par rapport à un acte jugé indigne de Rome.

La mise à distance est suffisante pour qu'aucune source ancienne ne fasse explicitement le rapprochement entre les jeux et un sacrifice fait aux dieux, du moins pas

---

<sup>224</sup> Scubla, 2005, p. 138.

<sup>225</sup> Sur le concept d'avatar voir Albert, 1998, p. 197-205.

<sup>226</sup> Ovide, *Fastes*, III, 339-344. Sur les rites d'avant le *senatu consulte* de 97 av. J.-C., voir Ndiaye, 2000, p. 119-128 et l'historiographie donnée en note 10. Cela reste des sacrifices où le sang ne coule pas, ce sont des ensevelissements uniquement liés à une extrémité militaire : quand Rome est aux abois. Voir aussi Clavel-Lévêque, 1984, p. 65-67, sur les rites archaïques intégrés aux jeux et les amalgames faits par les polémistes.

<sup>227</sup> On peut encore citer ce chevalier prêt à descendre dans l'arène pour le salut de l'empereur ; ou encore cette tradition (Cassius Dion, LXIX, II, 2-3) qui dit que Antinoüs s'est sacrifié pour le salut d'Hadrien. On retrouve aussi cela dans l'*Énéide*, II, 130 et V, 815 : *unum pro multis dabitur caput*.

<sup>228</sup> Maccoby, 1982, p. 101.

aux deux premiers siècles de l'Empire. Cela ne signifie pourtant pas que certains spectateurs aient pu avoir le sentiment de participer effectivement à un acte de culte censé préserver la cité de tous les maux par la réactualisation du lien social qui relie les hommes et les dieux.

## Conclusion

Ann Futrell concluait de son étude, dans l'introduction de son cinquième chapitre, que l'amphithéâtre « was a politicized temple that housed the mythic reenactment of the cult of Roman statehood<sup>229</sup>. » Il y a très certainement une part de vérité dans cette affirmation. Monique Clavel-Lévêque écrivait déjà, avec une préoccupation sociale, que :

L'unité pratique et symbolique de ces expressions rituelles, par-delà tous les glissements, renvoie bien à l'essence même du sacrifice qui est fondamentalement dépense, voir gaspillage d'hommes ou d'animaux, - et en ce sens les rapports hécatombes/chasses/combats seraient intéressant à développer -, mais dépense en vue de produire du sacré<sup>230</sup>.

Les éléments que nous avons développés renforcent cette impression. La nature originelle de la gladiature est peut-être agonistique, mais en tout cas sûrement destinée à apaiser les Mânes par l'assouvissement de leur besoin en sang, qui leur permet d'échanger avec les vivants<sup>231</sup>, de leur désir de divertissement et de leur besoin de rester vivants dans les mémoires. Cette idée est si forte que, malgré de nombreuses évolutions et des changements importants dans la forme et les occasions du spectacle, le rôle funéraire perdure au moins jusqu'au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et peut-être même jusqu'à la fin de l'institution<sup>232</sup>. Les gladiateurs peuvent aussi apaiser les dieux et être ainsi considérés comme une composante ordinaire des suites sacrificielles. C'est en tout cas ce qui se produit avec le cirque dans le rituel des frères arvales, alors pourquoi douter que les *munera* aient aussi pu jouer ce rôle ? Cette relation étroite entre les jeux de l'amphithéâtre et les différentes sphères du sacré - funéraire, religieux, magique - explique la proximité qui s'établit, dans la forme, entre les rites purement religieux et ces spectacles. Ils sont une véritable extension de la religion romaine.

Il est toutefois abusif, et sans doute trop simple, de les assimiler à un sacrifice humain : une pratique qui paraît relativement étrangère aux usages gréco-romains. Le sacrifice humain existe dans la culture des Anciens, mais c'est avant tout dans le sens de

---

<sup>229</sup> Futrell, 1997, p. 170.

<sup>230</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 40.

<sup>231</sup> Homère, *Od.*, XI, 146-149.

<sup>232</sup> Si l'on pense que Servius fait état d'une vulgate encore d'actualité à son époque, ce qui n'est pas confirmé.

mythes littéraires mettant en scène les excès auxquels peuvent se livrer les hommes. La peine d'Achille est trop grande, et le sacrifice des Troyens odieux<sup>233</sup>. La gladiature n'est pas un sacrifice, mais elle est indubitablement un rituel, qui vise à créer une « unanimité sociale<sup>234</sup> », possible car réalisée sous le regard des dieux, avec les dieux. Les jeux sont ainsi offerts lors des funérailles de personnalités de premier plan, dont la mort perturbe l'équilibre social. Marquer leur passage à un autre état par des cérémonies particulières devient indispensable pour assurer une saine transition d'un état de la cité à un autre. De même, les condamnés à morts exécutés dans l'arène ont pu permettre de détourner la colère divine de la communauté et de la faire retomber sur les responsables du déséquilibre. Cette image du *consensus* est totale. Les jeux régénèrent tout autant la communauté des vivants que celle des morts et celle des immortels. Elle remplit ainsi toutes les conditions de l'équilibre du *cosmos*. Cet équilibre se manifeste publiquement par le partage du don. En cela, elle est similaire au sacrifice public. Les jeux sont une situation de communication entre les hommes et les dieux où les hiérarchies s'établissent et surtout où tous - et c'est là le concept essentiel de l'ensemble des cérémonies publiques - partagent ensemble une offrande qui est faite à la communauté dont les dieux font partie. Les jeux ont un impact émotionnel dans un empire où la croyance dans les institutions maintenant l'unité est centrale<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> Futrell, 1997, p. 182.

<sup>234</sup> Clavel-Levêque, 1984, p. 179.

<sup>235</sup> Libeschvitz, 1979, p. 80 et 89.



## Chapitre IX

# La religion romaine, vecteur de la vitalité de l'amphithéâtre

*Christo ergo (o amentia monstruosa !),  
Christo circenses offerimus et mimos, et tunc hoc  
maxime cum ab eo aliquid boni capimus, cum  
prosperitatis ab eo aliquid attribuitur, aut victoria  
de hostibus a Divinitate praestatur? [...] Christo  
ergo (o amentia monstruosa !), Christo circenses  
offerimus et mimos, Christo pro beneficiis suis  
theatrorum obscena reddimus, Christo ludicrorum  
turpissimorum hostias immolamus ?*

Salvien, *De gubernatione Dei*, VI, 4 et 5<sup>1</sup>.

Ce texte de Salvien des années 440 ap. J.-C. suggère, par l'absence de tout renvoi aux *munera*, que les jeux de l'amphithéâtre ont disparu. Toutefois, il rappelle les croyances religieuses attachées aux *ludi* en général et en particulier la garantie de victoire apportée par ces rites. Cela renvoie à la question controversée, au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., de la forme que

---

<sup>1</sup> « Au Christ, donc, ô démente monstrueuse, au Christ nous offrons les jeux du cirque et les mimes, alors même que nous recevons de lui quelque bien, alors qu'il assure la prospérité ou encore qu'il répond de la victoire sur nos ennemis par sa divinité [...] Au Christ donc, ô démente monstrueuse !, au Christ nous offrons les jeux du cirque et les mimes, au Christ nous offrons des théâtres obscènes en remerciement de ses faveurs, au Christ nous immolons des victimes de jeux déshonorants. » Trad. M. Soler.

prend le *munus publicum*<sup>2</sup>. Connaît-elle des changements radicaux<sup>3</sup>, ou, au contraire, se place-t-elle dans la continuité des pratiques du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>4</sup>? Ce débat n'est toujours pas tranché. Il suscite deux questions préliminaires liées à notre objet d'étude : Comment est-on passé d'une gladiature des plus populaires à sa disparition ? Comment les dieux de l'amphithéâtre se sont-ils progressivement effacés ? Dans leurs derniers siècles d'existence, les chasses et surtout la gladiature évoluent sensiblement. Les armements changent, dès le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et sans que l'on puisse véritablement définir le détail de ces évolutions, la technique du combat a sans nul doute été sensiblement repensée<sup>5</sup>. Les sources sont malheureusement trop peu nombreuses pour élaborer une théorie générale. Le seul point paraissant établi, à partir de quelques rares reliefs, est que les *armaturae* s'uniformisent<sup>6</sup>.

Cette simplification, toute relative, du mode de combat est peut-être liée à la désaffection du public pour ces spectacles au profit des chasses, de plus en plus exubérantes. Le temps et l'argent des munéraires et des professionnels du spectacle se seraient alors détournés de la gladiature. Le défaut de financements aurait entraîné ces modifications. Ce n'est pas nécessairement, comme on a bien voulu le croire, la marque d'une évolution du goût des spectateurs vers une recherche de plus de sang, puis du dégoût face à cet excès. La céramique, par exemple, ne montre pas plus la mort aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. qu'avant<sup>7</sup>. Pourtant la mosaïque du début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>8</sup> de la villa Borghèse, seul document iconographique de cette période figurant un important *munus* gladiatorien, trouvée en 1834 à Torenova, possède trois caractéristiques notables. La première est l'absence d'arbitre, la deuxième est la présence des *armaturae* du sécutor et du rétiaire, à l'exclusion de toutes les autres, enfin, la troisième est la figuration de cadavres, identifiés comme tels par le *theta nigrum*. Ces trois points sont intéressants. Le plus problématique est l'absence de l'arbitre, mais il s'agit sans doute d'une simple élision, l'image se concentrant sur l'essentiel. Les noms des combattants sont portés sur la mosaïque, il s'agit

---

<sup>2</sup> Pris ici au sens large et polysémique du don. Le terme conserve son sens originel à cette époque et détermine une série de charges qui pèsent sur les magistrats et les grandes familles, signe de la présence bureaucratique impériale dans les provinces. Pour une synthèse voir Bruschi, 1984, p. 1311-1331.

<sup>3</sup> Grelle, 1961, p. 329.

<sup>4</sup> Charbonnel, 1972, p. 25.

<sup>5</sup> Teyssier, 2009, p. 458-467 et p. 467-472 sur la mosaïque de la villa Borghèse.

<sup>6</sup> De là à y voir la preuve d'une « brutalisation » de la gladiature comme le fait Teyssier, 2009, p. 466-467, à la suite de Clavel-Lévêque, 1984, p. 76, nous paraît pour le moins délicat. L'argument fondé sur l'inscription de Constantius, *CIL*, V 563, éditeur des jeux où sont mort deux combattants, peut être inversé, cette inscription est d'un tel classicisme qu'on peut y voir la permanence des usages à travers le temps. Il ne nous appartient pas ici de reprendre l'intégralité de ce dossier qui nous écarterait de notre sujet.

<sup>7</sup> Demarolles, 2002, p. 204.

<sup>8</sup> Sur la datation de cette œuvre : Rocchetti, 1961, p. 79-115.

donc d'un *munus* réel, sans doute donné par le *dominus* de la villa où les panneaux ont été découverts. L'éditeur veut donc commémorer des jeux grandioses qu'il a offerts dans la plus pure tradition des spectacles où la mort d'un combattant est un signe, non pas simplement de la cruauté d'un peuple, mais au contraire des largesses du munéraire, car le coût du spectacle est alors plus élevé<sup>9</sup>. Reste une apparente simplification du spectacle par le manque de diversité des *armaturae*. Un seul exemple ne suffit pourtant pas à affirmer l'effacement total des autres types de combattants au profit de ces deux seuls<sup>10</sup>. Malgré ces réticences, il paraît possible de poser l'existence d'une évolution de la gladiature à compter du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., même si elle est difficilement discernable. Ce phénomène se double des premiers abandons d'amphithéâtres, quand ils sont datés, en particulier au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Pourtant les chasses vont perdurer jusqu'au VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., sans doute parce qu'elles offraient plus de diversité, et ne frustraient pas trop brutalement le peuple de réjouissances amphithéâtrales dont il avait l'habitude. Ce mouvement lent se produit également dans une période de changements religieux qu'il faut, à n'en pas douter, comparer à ceux subis par les jeux<sup>11</sup>.

Pour comprendre ce phénomène d'effacement progressif, peu de sources sont parvenues à nous. La plupart du temps, nous en sommes réduits à étudier la critique chrétienne de ces jeux, qui laisse mal entrevoir les réalités de l'arène. Les textes de lois posent eux des jalons sur l'abandon progressif des combats. Dans ce contexte particulier, mal connu, souvent mal compris, qu'en est-il des dieux de l'amphithéâtre ? Sont-ils toujours adorés, par qui, comment et jusqu'à quand ? Telles sont les questions qui nous paraissent essentielles pour comprendre l'évolution du sentiment religieux dans les amphithéâtres du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. L'amphithéâtre est un lieu d'expression de l'unité de la communauté. Dans ce contexte, nous repartirons, pour répondre à ces questions, du rapport entre le prince, sa politique religieuse et les jeux qu'il donne depuis l'origine du principat. Cette relation évolue. Ces changements permettent de mettre en évidence les différences et les permanences qui se manifestent lors des *munera*. La place des dieux du polythéisme évolue au fil du temps, et il faut comprendre comment, dans les

---

<sup>9</sup> Sur la question des coûts, voir la Table d'Italica, *CIL*, II 6278 ; *ILS* 5163 ; *CILA*, II-2, 339 ; *EAOR*, VII, 3 (avec bibliographie antérieure) ou encore l'inscription de Solemnis, corpus n° 248-2.

<sup>10</sup> Tirer argument de l'adiposité des combattants pour confirmer la perte de technicité de la gladiature (Teyssier, 2009, p. 470-471) nous paraît également outrancier, mieux vaut sans doute y voir le manque de talent d'un artiste somme toute peu habile. De plus, Ammien Marcellin, XVI, 12, 49 et XXIII, 6, 83 mentionne encore les mirmillons dont il connaît les techniques de combat.

<sup>11</sup> Alföldy, 1989, p. 349-387.

amphithéâtres, de garants de l'Empire, ils finissent par n'être plus que d'obscurs démons, finalement occultés par les martyrs et par l'oubli.

## **I. La religion impériale au cœur de l'amphithéâtre d'Auguste à Commode**

Nous avons déjà établi dans quelles circonstances les *munera* étaient donnés par le prince au début du principat. Le prince et ses proches offrent, essentiellement à Rome, des jeux lors des funérailles publiques, lors des triomphes, à l'occasion d'inaugurations ou encore lors d'anniversaires. Cette diversification des contextes dans lesquels s'insère le *munus* doit être interrogée. Quelle est la cohérence de la politique des princes par rapport aux jeux ? Pourquoi donnent-ils un spectacle ? Quelle place a de dernier dans la suite des cérémonies religieuses données par la famille impériale ? Les éloges du prince permettent d'entrevoir quelques éléments de réponse.

### **A. Les spectacles comme exaltation du pouvoir mystique des princes**

#### **1. Calpurnius Siculus et l'éloge de Néron**

Calpurnius Siculus écrit ses *Églogues* pour le prince et la célébration de la nouvelle ère qu'il inaugure, vraisemblablement en accord avec la propagande impériale de l'époque<sup>12</sup>. La septième est dévolue aux spectacles dont Néron a été l'éditeur. Le prince, qualifié de *iuvenis deus*, est encensé pour avoir construit un édifice qui s'approche du ciel et impressionne tant par sa masse que par sa décoration, pour avoir donné des spectacles nouveaux et variés et, enfin, pour avoir permis au peuple de côtoyer une divinité pendant le temps des jeux<sup>13</sup>. Après avoir comparé le monument à une montagne, il en précise le décor.

Le parapet de gemmes et le portique couvert d'or irradiaient à l'envi [...] d'or les filets tortueux [protégeant l'arène] brillaient<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Romano, 1983, p. 241.

<sup>13</sup> Assimilé par Romano, 1983, p. 245, à l'amphithéâtre de bois de 57 ap. J.-C. décrit par Tacite, *A.*, 18, 31.

<sup>14</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 42-43 et 54, *Balteus en gemmis, en illita porticus auro certatim radiant [...] auro quoque torta refulgent Retia*. Trad. M. Soler.

Dans un premier temps, il décrit l'édifice<sup>15</sup>. Sous son calame, l'amphithéâtre devient un lieu privilégié d'expression visuelle du retour de l'âge d'or. Le suremploi de l'or, qui peut être par ailleurs un *topos* de la critique du principat<sup>16</sup>, devient ici une exaltation du pouvoir cosmique du prince, garant de l'Empire et de sa prospérité. Cette première et saisissante image est ensuite occultée par les jeux.

J'ai vu toute sorte de bêtes sauvages, des lièvres d'un blanc de neige, et des sangliers cornus, une manticore, nous avons vu des élans présentés dans leur propre forêt, et des taureaux qui avaient la tête levée une éminence saillante sur ses épaules déformées, d'autres qui avaient une crinière hirsute s'étalant sur leurs cous, qui, sous leur menton, affichaient une barbe rugueuse et dont le mouvant fanon se couvrait d'une soie raidie. Nous n'avons pas reconnu simplement des monstres des forêts ; nous avons observé des veaux marins qui ont été opposés à des ours, et des êtres dignes du nom de cheval, mais des animaux déformés, qui naissent dans les eaux de ce fleuve qui viennent inonder et irriguer les récoltes de ses rives<sup>17</sup>.

Dans un second temps, il s'étend donc sur les *noua spectacula* offerts par le jeune prince<sup>18</sup>. Il parle uniquement des chasses, signe d'un intérêt pour les animaux exotiques toujours renouvelé au cours des siècles. Il en donne deux catégories : les animaux des forêts et les amphibiens. Ces animaux ne sont pas présentés totalement au hasard. Ils sont d'abord sélectionnés pour leur originalité. Les lièvres blancs vivent dans les montagnes, aujourd'hui les Alpes, la manticore vient d'Inde et serait une appellation erronée pour désigner le tigre d'Inde<sup>19</sup>, le zébu est connu en Égypte dès le II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.<sup>20</sup>, le bison européen peuple les forêts et les éléphants de mer et hippopotames représentent l'élément marin et l'Égypte pour le second<sup>21</sup>. Ces « monstres » viennent de provinces lointaines et doivent surprendre les spectateurs. Ils symbolisent des mondes étranges, aux

<sup>15</sup> Calpurnius, *Églogues*, VII, 23-57.

<sup>16</sup> Bradley, 2009, p. 107, postule que les mentions de l'or de Pliny l'Ancien sont des critiques du régime et de la corruption des mœurs, voir n. 37.

<sup>17</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 57-68, *Vidi genus omne ferarum, / Hic niveos lepores, et non sine cornibus apros, / Manticoram, siluis etiam quibus editur, Alcen / Vidimus, et tauros, quibus aut ceruice leuata / Deformis scapulis torus eminet, aut quibus hirtae / Iactantur per colla jubae, quibus aspera mento / Barba iacet, tremulisque rigent palearia setis. / Non solum nobis siluestria cernere monstra / Contigit ; aequoreos ego cum certantibus ursis / Spectavi uitulos, et equorum nomine dignum, / Sed deforme pecus, quod in illo nascitur amni, / Qui sata riparum uenientibus irrigat undis.* Trad. M. Soler.

<sup>18</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 5.

<sup>19</sup> Pausanias, *Descr. Gr.*, XXI, 5, cite l'*Indika* de Ctésias avant de faire part de son scepticisme quant à l'existence d'un être à corps de lion, tête humaine et queue de scorpion et de l'idée que les Indiens ont inventé cette légende à cause de leur crainte des tigres. Pliny, *H. N.*, VIII, 30 situe ces animaux en Éthiopie.

<sup>20</sup> Et peut-être même avant, Nicoletti et Guérin, 1992, p. 87-108.

<sup>21</sup> Calpurnius force ici la naïveté feinte de son personnage qui voit non pas un animal fantastique, mais un cheval né du fleuve, l'étymologie exacte d'hippopotame, ce que seul un helléniste pouvait savoir.

marges de la civilisation, forêts, montagnes, frontières lointaines. Ils sont donc mieux à même de manifester le pouvoir supposé illimité du prince et, par extension, de Rome.

Ces deux descriptions sont en elles-mêmes un éloge du prince car elles louent son œuvre et son caractère, non pas original, mais unique<sup>22</sup>. Le naïf paysan ne fait pourtant pas autre chose, en répandant son histoire, que de convaincre son auditoire de la puissance et de la bienfaisance du prince. Le discours de Corydon entre ainsi en résonance avec celui du poète qui, dans la quatrième églogue, faisait de Néron le nouveau Jupiter, garant de la paix. Calpurnius écrit ensuite que, à l'amphithéâtre, il a pu entrevoir de loin le prince et qu'« il [lui] a paru réunir en un être les traits de Mars et ceux d'Apollon<sup>23</sup>. » Le prince prend donc l'aspect des dieux desquels il tient son pouvoir. Ces raisons président à l'inclusion de jeux dans les grandes célébrations du culte de ces dieux tutélaires, afin de donner le maximum d'éclat aux honneurs rendus à des dieux qui garantissent la stabilité du régime. Ces deux dieux ne sont pas nommés au hasard. En faisant l'éloge de Néron, l'auteur joue sur la propagande de celui-ci et lui prête, tout à la fois, le rôle du pacificateur et du triomphateur, du citharède et du guerrier<sup>24</sup>. Un statut pleinement obtenu par le prince après la victoire de 63 ap. J.-C. sur les Parthes. En s'associant aux deux dieux protecteurs du principat depuis Auguste, Néron s'insère dans la suite logique de l'œuvre des Julio-claudiens. Il manifeste cette idéologie dans l'amphithéâtre construit par ses soins, comme Auguste en avait laissé édifier un de son temps.

---

<sup>22</sup> Romano, 1983, p. 243.

<sup>23</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, 82-84, *in uno et Martis uultus et Apollinis esse putavi*. Trad. M. Soler.

<sup>24</sup> Romano, 1983, p. 246.

## 2. Martial et l'éloge de Titus

Les hasards de la conservation des manuscrits nous ont apporté un deuxième éloge du prince présenté à travers les *munera* offerts par celui-ci, à peu d'années d'intervalle, sous la domination flavienne. Les quatre premières épigrammes du *De Spectaculis* du poète de cour Martial, dont nous avons déjà souligné la grande cohérence<sup>25</sup>, présentent les jeux de l'amphithéâtre sous un angle précis. En premier lieu, le poète fait la liste des principales constructions qui font la célébrité d'autres civilisations : les pyramides, Babylone, l'Artemision d'Éphèse, l'autel d'Apollon délien et le mausolée d'Halicarnasse<sup>26</sup>. Puis il affirme avec force, dans les deux derniers vers :

Toute œuvre le cède à l'amphithéâtre de César : un ouvrage en lieu de tous, voilà ce que célébrera la renommée<sup>27</sup>.

L'auteur fait de l'amphithéâtre la seule véritable merveille du monde, mais cette invraisemblable construction n'a été, sous la plume du poète, révélée aux hommes que grâce au génie d'un seul. Cette idée est renforcée par la place des mots dans le passage : César est cité en début de vers. D'emblée, ce n'est pas un éloge de Rome, mais bien du prince. Celui-ci se déroule en plusieurs étapes.

Rome, accaparée par le tyran pour son plaisir personnel est rendue à elle-même, c'est-à-dire au sénat et au peuple de Rome qui prennent tous place dans les gradins. Oubliée la *Domus Aurea*, oubliés les délateurs, place au retour des traditions et à la refondation du lien social. On remarquera ici la douce ironie touchant la mémoire des actes de Néron. Ce prince, en donnant ses spectacles et en souhaitant se placer dans le prolongement de la politique augustéenne, avait des préoccupations parfaitement similaires aux Flaviens. La postérité ne lui en rend pas grâce, la frontière entre l'excès et la manifestation normale du pouvoir étant des plus minimes. Le poète rappelle donc en premier ce lien indéfectible qui unit Rome, son peuple et le premier des citoyens.

Puis, après avoir rétabli Rome, le prince, par les *munera*, assure l'unité de l'Empire, par l'invitation des provinciaux, des alliés et même des barbares dans ses jeux. Sans cette diversité du public, le message n'aurait pas eu toute la portée voulue. Tous viennent des marges les plus extrêmes du monde romain, les Thraces près de la frontière danubienne,

---

<sup>25</sup> Pailler, 1990, p. 179.

<sup>26</sup> Martial, *De Spect.*, I, 1-6.

<sup>27</sup> Martial, *De Spect.*, I, 7-8, *Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro, / unum pro cunctis fama loquetur opus*. Trad. M. Soler.

les Sarmates des rives de la mer Noire et du Caucase, des peuples inconnus, même, qui boivent à la source introuvable du Nil et vivent sur les rivages des mers les plus lointaines, les Arabes et les Sabéens à l'Est, les Ciliciens, ancien peuple de pirates du sud de l'Anatolie, les Sicambres sur la frontière rhénane et enfin les noirs Éthiopiens du sud de l'Égypte. Ce sont potentiellement des ennemis de Rome, à tout le moins des personnages inquiétants ; pourtant ils sont domestiqués par la force civilisatrice de Rome et par le pouvoir sans limite du prince. Ce rassemblement est exalté par Martial, poète de cour, tous finissent par ne faire qu'un, ils sont les enfants du prince, *pater patriae*. De fait, ce dernier possède l'*auctoritas* du chef de famille sur tous et tous le reconnaissent. Rome devient « une ville cosmopolite, ou mieux cosmique<sup>28</sup>, » dirigée par le meilleur des hommes, égal des dieux.

Le premier spectacle offert à cette presse est celui, hautement symbolique, de la condamnation des délateurs. Ceux-ci, symboles de la perturbation de l'ordre social déclenché par la tyrannie, sont condamnés dans l'amphithéâtre, aux yeux de tous, avant leur exil<sup>29</sup>. Par ce renversement de situation, une expiation de la période antérieure se produit, ces sectateurs du régime ancien ne peuvent plus faire partie du nouveau et doivent quitter la communauté. Leur passage dans l'amphithéâtre établit cette actualisation de la communauté<sup>30</sup>.

L'ensemble de ces éléments est un préalable nécessaire à la suite du programme voulu par le prince. L'ordre social a été réformé et exposé à tous. C'est maintenant dans ce cadre-là que le prince affirme sa juste place. Il démontre des qualités divines, rendues vraies parce que vues. Martial rappelle les éléments de cette idéologie. L'empereur maîtrise tout : les gladiateurs, d'une part, image d'une violence contrôlée et parfois d'un ennemi vaincu, démontrant la maîtrise des confins ; d'autre part, les bêtes, allégorie du monde sauvage étranger à la civilisation, mises en spectacle dans la même perspective ; ensuite, les condamnés trouvent leur fin et ne perturbent plus la paix publique, maîtrisée elle aussi ; enfin, la mer, reconstruite pour intégrer le microcosme, obéit à César<sup>31</sup>. De plus, le prince agit aussi sur le public, et quand un désaccord se fait jour, il réconcilie les partis<sup>32</sup>. Il ne fait aucun doute que nous avons ici affaire à l'imaginaire du pouvoir au sein

---

<sup>28</sup> Pailler, 1990, p. 179.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>30</sup> Tout comme Auguste avait fait passer les otages envoyés par les Parthes au milieu de l'arène avant de les faire installer au deuxième rang de gradins, dernière lui. Suétone, *Aug.*, 43, 10.

<sup>31</sup> Martial, *De Spect.*, XXIV.

<sup>32</sup> Martial, *De Spect.*, XX.

d'un éloge du prince réalisé par Martial à destination de Titus, ou peut-être Domitien<sup>33</sup>. Les mots employés renforcent cette sensation. L'édifice est *uenerabile*, un mot à forte connotation religieuse, parfois appliqué aux dieux<sup>34</sup>, dans une épigramme faisant de l'amphithéâtre un « *Caesareum*, construit par et pour l'empereur<sup>35</sup>. » Quoi de plus normal quand les jeux qui y sont donnés sont des *munera sacra*<sup>36</sup> ? Sacrés parce qu'ils manifestent toute la puissance surnaturelle du prince. Il est le protégé des dieux, tant Mars que Vénus<sup>37</sup>, mais il est plus encore.

Si, pieusement et à la façon des suppliants, se prosterne devant toi, César, un éléphant qui tout à l'heure était pour un taureau un si terrible adversaire, il n'agit pas ainsi par ordre ou sous la direction de son cornac : crois-en ma parole, lui aussi reconnaît en toi notre dieu<sup>38</sup>.

C'est encore grâce à son attitude de suppliant (*supplex*) qu'un daim est sauvé<sup>39</sup>. La réalité est donc vue à travers un prisme très particulier. Martial pose au lecteur la question : si les bêtes elles-mêmes s'adoucissent devant César, alors « quelles doivent être les mœurs de hommes<sup>40</sup> » sous un tel prince ? La réponse est implicite : ils sont enjoins à adopter la même attitude et à se joindre au cri du poète : César est notre dieu. Il ne peut par ailleurs pas être autre chose, les animaux ne sachant pas mentir, ils ont bien démontré par leur *pietas* que « César est dieu, sacrée, vraiment sacrée est sa puissance<sup>41</sup>. » Plus que cela, c'est dans un cadre voulu et organisé par lui que les pouvoirs des autres dieux, Diane en particulier, se manifestent. En cela, il bouscule les hiérarchies en surbordonnant les divinités au prince ou, du moins, en faisant jouer à l'empereur un rôle direct dans les rivalités divines. Cette inversion n'existe généralement pas en dehors de l'amphithéâtre où le prince « reste, du fait de sa nature humaine, subordonné aux dieux<sup>42</sup>. » Ce prince-dieu,

---

<sup>33</sup> Hunink, 2005, p. 167-168 penche pour une date de rédaction vers 80 ap. J.-C. Buttrey, 2007, p. 101-112 préfère y voir un éloge de Domitien qui a notamment fait battre des monnaies au rhinocéros.

<sup>34</sup> Par exemple Horace, *S.*, II, 5, 14 au sujet des Lares.

<sup>35</sup> À propos de la deuxième épigramme, Pailler, 1990, p. 181.

<sup>36</sup> Martial, *De Spect.*, XXIV.

<sup>37</sup> Martial, *De Spect.*, VI.

<sup>38</sup> Martial, *De Spect.*, XVIII, *Quod pius et supplex elephas te, Caesar, adorat / hic modo qui tauro tam metuendus erat, / non facit hoc iussus, nulloque docente magistro, / crede mihi, nostrum uentit et ille deum.* Trad. H. J. Izaac.

<sup>39</sup> Martial, *De Spect.*, XXX.

<sup>40</sup> Martial, *De Spect.*, X, *Quos decet esse hominum tali sub principe mores ?* Trad. H. J. Izaac.

<sup>41</sup> Martial, *De Spect.*, XXX, *Numen habet Caesar : sacra est haec, sacra potestas.* Trad. H. J. Izaac. Voir aussi Pailler, 1990, p. 182.

<sup>42</sup> Estienne, 2001, p. 171.

placé à la tête de l'Empire, assure l'invincibilité et l'immortalité de celui-ci<sup>43</sup>. Toutefois, l'auteur reste dans l'instantanéité, c'est le moment qui garantit cette idée et il est fugace. Qui sait ce qui demeure de cette image dans l'esprit des Romains une fois les jeux finis et avant les suivants ?

## **B. Politique religieuse et politique spectaculaire des princes**

### **1. Princes, propagandes, jeux**

Ces deux textes, tout en affichant sans grands détours leur rôle d'hommage au prince, n'en sont pas pour autant dépourvus d'enseignements. Ils livrent l'image à la fois d'une propagande impériale et des pensées qu'elle cherche à toucher dans le *populus*. L'ouverture sensitive du spectateur le rend réceptif à ces messages, même s'ils peuvent être compris différemment selon les histoires personnelles de chaque individu. Les princes ont bien saisi cet enjeu et se sont accordé les moyens de développer une politique des jeux, qui souvent se complète et interagit avec leur politique religieuse.

À Rome la figure du prince évergète<sup>44</sup> est si forte que les jeux qui y sont offerts ne se retrouvent pas ailleurs. La *domus* impériale monopolise l'essentiel des *ludi*. Seuls les préteurs peuvent faire cadeau de représentations, mais elles n'échappent pas au contrôle des princes qui limitent en temps et en nombre ces dons<sup>45</sup>. Plus tard, les questeurs puis les préfets de la Ville prennent le relais de la famille impériale, Symmaque en est un bon exemple<sup>46</sup>. Un document fait toutefois exception, un *magister vici* demande en 186 ap. J.-C. l'exemption d'une obligation de donner une chasse liée à sa charge<sup>47</sup>. Cela indique une possible ouverture, certes marginale dans nos sources, et tue par les textes officiels. La mainmise du prince sur les institutions ludiques lui permet d'achever le processus qui fait de la *cavea* un appareil d'État jouant sur la relation entre le vu et le visible, principe de la communication non verbale établie entre le dirigeant et le peuple<sup>48</sup>.

Le prince en vient à contrôler le temps civique, marqué par les jeux et non plus par les élections. Il assure ainsi la reproduction de Rome et ranime les forces vives du monde

---

<sup>43</sup> Martial, *De Spect.*, XX.

<sup>44</sup> Sous la République ce sont les grandes familles sénatoriales qui donnent des jeux, Ville, 1981, p. 75-94.

<sup>45</sup> Cassius Dion, XL, 5, sur les limitations, instaurées par Auguste et réaffirmées par Claude, faites aux préteurs, voir Veyne, 1976, p. 644-656.

<sup>46</sup> Symmaque, *E.*, IV, 8, 12, 56, 59, 62.

<sup>47</sup> *EAOR*, I, 44.

<sup>48</sup> Gunderson, 1996, p. 113-116.

par la mise en scène de cérémonies de périodicité longue - jubilés et jeux séculaires - de manifestations annuelles - jeux plébéiens, romains, palatins, d'Apollon, de Flore, de Cybèle liées au cycle naturel et civique ainsi qu'à la sûreté de l'Empire<sup>49</sup> -, auxquels il faut ajouter des jeux de périodicité variable et les nouveaux jeux - jeux quinquennaux, *Neronia*, *Agon Capitolinus*, puis la longue liste des anniversaires impériaux<sup>50</sup>. À cela il faut adjoindre la série des jeux donnés en réponse à des événements perturbant ou menaçant les équilibres : funérailles, vœux ou triomphes<sup>51</sup>. John Scheid souligne ainsi que la refondation augustéenne tend à reconnaître que le prince incarne le triomphe par ses vertus, garanties par son ascendance et sa soumission aux dieux.

Ce processus d'appropriation du temps et de l'espace civique, pour lequel les jeux ont une place essentielle, se manifeste particulièrement bien dans les amphithéâtres<sup>52</sup>. Il est en parfaite correspondance avec la politique générale menée par les premiers princes. Ces derniers, en particulier Auguste, se posent en garants d'une victoire et d'une *pax augusta* qui font partie de l'ordre du monde<sup>53</sup>.

## **2. Suétone et l'intérêt accordé aux évergésies amphithéâtrales des princes**

Un exemple fort instructif peut aider à mieux comprendre la réception de cette propagande par une partie de la population. Dans sa biographie des douze premiers Césars, Suétone accorde une place toute particulière aux jeux. Ils sont présents dans toutes les vies, placés entre les générosités du prince et son programme de réorganisation administrative (*Vita Augusti*), ou, plus généralement, entre des libéralités et des projets de monuments (*Vita Gaii*)<sup>54</sup>. Cet acte du prince est toujours montré sous un angle positif<sup>55</sup>. Un état contrebalancé par la critique faite à Tibère de n'avoir point donné suffisamment de spectacles<sup>56</sup>. Un seul passage pourrait faire exception, les jeux offerts par Domitien sont dits *sumptuosa*, terme usuellement négatif<sup>57</sup>. Ce recours à un lexique moralement dévalorisant annonce, par avance, la critique faite de Domitien plus loin dans le texte.

---

<sup>49</sup> Sur ce dernier point on peut en particulier se référer aux jeux d'Apollon instaurés pour garder l'ennemi loin de Rome : Tite-Live, XXV, 12.

<sup>50</sup> Sur ces périodicités, voir Clavel-Lévêque, 1984, p. 24-29.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29-36. Ne pas accomplir ces rites est considéré comme un danger pour l'équilibre général du *cosmos*.

<sup>52</sup> Scheid, 1985, p. 146.

<sup>53</sup> Voir en particulier Zanker, 1987, p. 188-196 au sujet des statues impériales.

<sup>54</sup> Les autres vies s'insèrent toutes dans ce type de schémas : *Iul.*, 39 ; *Aug.*, 43-45 ; *Tib.*, 47 ; *Cal.*, 18-20 ; *Claud.*, 21 ; *Ner.*, 11-13 ; *Vesp.*, 19 ; *Tit.*, 7-8 ; *Dom.*, 4.

<sup>55</sup> Bradley, 1981, p. 132.

<sup>56</sup> Suétone, *Tib.* 47.

<sup>57</sup> *Dom.*, 4, 1 : nuance soulignée par Bradley, 1981, p. 133.

C'est un procédé fréquemment utilisé par l'auteur qui occulte dans un premier temps les aspects les plus négatifs du règne<sup>58</sup>.

Que tirer de cette remarque préliminaire ? Tout d'abord, Suétone paraît porter un intérêt personnel à ces cérémonies. Il a d'ailleurs écrit un livre sur les jeux Romains qui ne nous est pas parvenu<sup>59</sup>. Ce goût, il le partage sans doute avec ses lecteurs, qui devaient s'attendre à trouver ces descriptions dans une histoire de Rome. Il montre ainsi les lieux de spectacle comme l'espace par excellence de communication entre le prince et le peuple<sup>60</sup>. Le premier des citoyens peut y manifester sa puissance et afficher sa volonté de garantir la pérennité de l'Empire, de ses traditions et de ses institutions<sup>61</sup>. C'est bien le seul endroit où le peuple assemblé peut juger de ses actions et de son attitude<sup>62</sup>. Cette relation privilégiée s'établit sous le patronage d'une allégorie divinisée : Libéralité, vertu impériale par excellence employée dans la propagande monétaire, en particulier sous Hadrien<sup>63</sup>. Aux côtés de la *moderatio*, de l'*abstinentia*, de la *clementia*, de la *pietas*, ou encore de la *maiestas*, principales autres qualités indispensables au prince idéal<sup>64</sup>, la *liberalitas* s'exprime au mieux dans l'amphithéâtre et les autres lieux de spectacle. Réunies, ces vertues font la différence entre le tyran et le bon prince, les uns comme les autres disposant d'une *potestas* et d'une *auctoritas* presque sans limites. C'est bien cette image complexe que cherche à donner Auguste quand il préside aux jeux, selon Suétone. Le bon prince participe aux plaisirs du *populus* en manifestant son intérêt de façon modérée (*moderatio*), il fait preuve de courtoisie envers les spectateurs (*abstinentia*), il sait accorder la vie au combattant valeureux et répondre favorablement aux demandes du public (*clementia*), par les jeux funèbres en l'honneur de membres de sa famille et par sa dévotion aux dieux il fait preuve de *pietas*, et se fait obéir et respecter du peuple (*maiestas*)<sup>65</sup>. Tout ceci est rendu possible par la *liberalitas*. Sous la plume de Suétone, les jeux deviennent ainsi le laboratoire où se forme et évolue l'image globale du prince.

---

<sup>58</sup> Gascou, 1984, p. 372. La même démarche apparaît en ce qui concerne Caligula, p. 366.

<sup>59</sup> s. v. « Suetonius », *RE*, IV, A 1, 1931, p. 625-626.

<sup>60</sup> Dans l'article précédemment cité, G. Funaioli insiste fortement sur cet aspect important dès la vie d'Auguste où Suétone prend le temps de décrire précisément l'attitude ouverte du prince aux jeux, *Aug.*, 45, 1-4.

<sup>61</sup> Bradley, 1983, p. 129 et 134.

<sup>62</sup> Veyne, 1976, p. 487.

<sup>63</sup> Par exemple : *RIC*, 582b ; *BMC Imp*, III, p. LXXIII, CXI ou encore CLXII. Pline, *Pan.*, XXXIII, 2, décrit fort bien comment s'exprime cette divinité à travers le prince. Voir Kloft, 1970, p. 110-115.

<sup>64</sup> Gascou, 1984, p. 722-735.

<sup>65</sup> Par opposition aux mauvais princes qui manifestent dans l'amphithéâtre les qualités inverses, par exemple Claude n'a aucune majesté et peine à se faire obéir, *Claud.*, 21, 13.

## C. Le prince, la *pax augusta* et la victoire

### 1. Un prince garant de la paix

L'un des pivots de la politique religieuse augustéenne est le culte apollinien. Or, depuis Sylla, des chasses sont ajoutées aux *ludi apollinares*<sup>66</sup>. Brutus, en 44 av. J.-C., lors de sa préture, souhaite lui aussi donner une chasse<sup>67</sup>. En 41 av. J.-C., des chevaliers combattent des bêtes dans le cirque lors des mêmes célébrations, intégrées alors aux *circenses*<sup>68</sup>. Enfin Publius Servilius, sans doute préteur, fait une évergésie similaire en 25 av. J.-C.<sup>69</sup>. L'introduction de ces jeux, qui parallèlement ont tendance à s'intégrer au *munus*, dans les fêtes apoliniennes, se fait en même temps que l'association étroite entre les dirigeants de Rome et le dieu archer. Le sénat, dans ce même mouvement, décrète l'anniversaire de César le même jour que ces jeux en 44 av. J.-C.<sup>70</sup>. De cette façon, les jeux destinés à orner l'amphithéâtre sont associés progressivement à la politique religieuse des *imperatores* et des *principes*. Cette relation intime entre le dieu et les spectacles est affichée avec ostentation lors des grandes fêtes de 28 av. J.-C. commémorant Actium. Lors de ces fêtes sont donnés des *circenses*, un *agôn* gymnique et un *munus*<sup>71</sup>. Si les textes anciens ne le précisent pas, on peut raisonnablement supposer que le culte d'Apollon a dû être omniprésent lors de ces commémorations d'une victoire qu'il avait lui-même assurée à Auguste du haut du promontoire<sup>72</sup>. C'est alors le dieu à la lyre et non le dieu archer. Il a garanti la victoire contre des Romains, c'est donc un dieu qui restaure et garantit la paix intérieure<sup>73</sup>. Les *spectacula* deviennent, sous sa férule, le ciment de la construction du *consensus*<sup>74</sup>. D'autant qu'ils sont suivis des jeux séculaires de 17 ap. J.-C. annonçant le retour de l'âge d'or après les guerres civiles, eux-mêmes agrémentés d'une chasse<sup>75</sup>. La *venatio* est ainsi partie intégrante de l'évocation de la *pax augusta*, condition du retour de

<sup>66</sup> Pline, *H. N.*, VIII, 16 et Sénèque, *De brev. Vit.*, XIII, 6. Sur la relation entre la préture et ces jeux : Ville, 1981, p. 89.

<sup>67</sup> Cicéron, *Ad Att.*, XVI, 4, 1.

<sup>68</sup> Cassius Dion, XLVIII, 33, 4. Ville, 1981, p. 108 pense que Dion extrapole.

<sup>69</sup> Cassius Dion, LIII, 27, 6.

<sup>70</sup> Cassius Dion, XLVII, avant de le décaler d'un jour en 42 av. J.-C., ce qui ne l'exclut pas de la période des jeux, mais le distingue du jour dédié au dieu. Ville, 1981, p. 117.

<sup>71</sup> Cassius Dion, LIII, 2, 1 et *Res Gestae*, XXII, 1.

<sup>72</sup> Ce qui est notamment affiché dans la propagande monétaire du prince : *RIC*, I, 171a, 180, 192a, 257. Tandis que c'est Diane qui l'assiste dans la campagne de Sicile, encore une divinité de l'amphithéâtre : *RIC*, I, 196 et 204.

<sup>73</sup> Sur toutes ces questions qui concernent Apollon et notamment l'évolution lente qui conduit son culte à cette forme, voir Gagé, 1955, p. 255 et sur son rapport au triomphe, p. 414.

<sup>74</sup> Clavel-Lévêque, 1955, p. 96.

<sup>75</sup> *CIL*, VI 32.3.23 voir Gagé, 1934, p. 70.

l'âge d'or et de la *pax deorum*. Même si l'on ne sait plus rien de la relation entre les spectacles et les cérémonies religieuses dans le texte de Calpurnius Siculus, c'est bien sous les traits d'Apollon que le poète voit Néron aux jeux de l'amphithéâtre de bois après 57 ap. J.-C.<sup>76</sup>. Ces deux renvois aux cycles court et long servent le message d'éternité de l'Empire voulu par les princes<sup>77</sup>.

Les autres occasions des *munera* impériaux, ou de ceux des prêtres des empereurs, lors des funérailles, des triomphes, des fondations ou des anniversaires manifestent également la paix, l'unité et la permanence de la communauté dans sa structure et ses institutions. C'est par exemple le message transmis par les *Augustalia* et le triomphe de Néron de 68 ap. J.-C.<sup>78</sup>. Dans ce dernier cas la *pompa* est finalement ludique plus que triomphale, dans une parfaite illustration du concept de *ludi* commémoratifs<sup>79</sup>. Ce n'est pas tant la célébration d'une victoire de situation que d'un état éternel de l'Empire. Un état qui est durable, parce que, et en particulier lors des *munera* et des autres *ludi*, se manifeste la piété du peuple envers les grands ancêtres et les dieux<sup>80</sup>.

C'est bien cette idée que les Romains privilégient à cette époque. Les jeux donnés par César, dont les *Ostienses* ont oublié le caractère funéraire et triomphal, pour ne garder à l'esprit que l'inauguration du temple de Vénus Génitrix, sont le premier exemple de cet état d'esprit<sup>81</sup>. Quand Hadrien fait élever un temple à Vénus et à Rome, il veut faire perdurer la relation étroite entre les honneurs rendus aux dieux fondateurs et la permanence de l'Empire<sup>82</sup>. C'est aussi le cas pour Vespasien dont le monnayage est si prolifique sur les thèmes de la *pax augusta* retrouvée, de la *fides*, ou encore de l'unité de Rome autour de la déesse ou du temple de Vesta<sup>83</sup>. Dans un tel contexte, les travaux débutés du Colisée ne peuvent avoir qu'un sens identique : assurer la continuité des institutions malgré la guerre civile qui s'est écoulée. Domitien donne d'ailleurs des jeux séculaires en se fondant, non pas sur le *comput* de Claude, mais en reprenant celui d'Auguste<sup>84</sup>. Ce faisant, la *gens* flavienne se réapproprie le message du fondateur du principat et le nouvel édifice en est le

---

<sup>76</sup> Calpurnius Siculus, *Églogues*, VII, voir les remarques faites au début du présent chapitre. Cette assimilation correspond aussi à la politique monétaire du prince qui reprend le thème apollinien, cette fois sans épigraphe pour en préciser les raisons, *RIC*, I, 73-76.

<sup>77</sup> Clavel-Lévêque, 1934, p. 142-144.

<sup>78</sup> Suétone, *Ner.*, 25 et Cassius Dion, LXIII, 20.

<sup>79</sup> Benoist, 2005, p. 262.

<sup>80</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 101.

<sup>81</sup> Corpus n° 80.

<sup>82</sup> Corpus n° 81.

<sup>83</sup> *RIC*, II-1, p. 16-180 (2<sup>e</sup> éd.).

<sup>84</sup> Suétone, *Dom.*, 4.

meilleur vecteur. L'amphithéâtre devient alors, comme on a pu le voir avec Martial, le symbole éclatant de la capacité du prince à garantir, avec les dieux, l'équilibre du monde.

## **2. Infléchissement du sens des cérémonies : vers un prince qui assure la victoire ?**

Stéphane Benoist a justement fait remarquer une évolution significative de l'usage des *cognomina* issus de peuples vaincus dans les titulatures impériales<sup>85</sup>. La pratique remonte à la République, mais évolue à l'époque impériale en trois étapes majeures. Elle est d'abord patrimoniale et peu fréquente. Le surnom de *Germanicus* est accordé à Drusus, après sa mort et est ensuite porté par les membres de sa famille qui vont y ajouter celui de *Britannicus*, pour rehausser le poids de la campagne militaire de Claude en 43 ap. J.-C. Ces noms se multiplient à compter du principat de Domitien, sanctionnant les triomphes des Antonins, traduisant un souci grandissant de manifester la gloire du prince dans son action pour préserver l'Empire, avec la protection divine. À partir du règne des Sévères, sous la pression de deux phénomènes distincts : l'absence de Rome du prince et la multiplication sensible des guerres, l'attribution du nom est déconnectée des cérémonies triomphales. Cet exemple est significatif d'un état de fait : le prince « n'est plus tant celui qui restaure la paix que celui qui gagne les guerres<sup>86</sup>. »

Ce contexte a nécessairement une influence sur les jeux de l'amphithéâtre, au moins à Rome où la propagande impériale est la plus présente. Ce glissement sémantique entre manifestation de la paix et affirmation de la victoire remonte à une période haute de la gladiature. Les fresques du podium de Pompéi sont là pour rappeler l'omniprésence de la victoire<sup>87</sup>. Avant cela même, Néron offre au gladiateur Spiculus la demeure d'un citoyen ayant reçu le triomphe<sup>88</sup> et laisse chevaliers et sénateurs triompher dans l'arène<sup>89</sup>. Si l'historiographie sénatoriale condamne ces pratiques, Monique Clavel-Lévêque signale la compréhension aiguë dont fait montre le prince du fonctionnement de l'arène<sup>90</sup>. Néron fait participer la communauté au triomphe de Rome sur le monde. Cette infléchissement de la symbolique pacifiée des débuts du principat s'accélère au fil du temps et les excès imputés

---

<sup>85</sup> Benoist, 2005, p. 256-259.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>87</sup> L'omniprésence de la Victoire est signalée dans le *CVI*, I, C, p. 24.

<sup>88</sup> Suétone, *Ner.*, XXX, 5.

<sup>89</sup> Suétone, *Ner.*, XI-XII et LIII-LIV.

<sup>90</sup> Clavel Lévêque, 1984, p. 72.

à Commode sont bien le signe de l'évolution de la nature du pouvoir impérial vers une plus grande interdépendance entre pouvoir et victoire.

Ce mouvement influe en tout cas sur les dieux de l'amphithéâtre. Il y a une grande différence entre la Némésis-Pax des monnayages claudiens et le retour en grâce de la Némésis-Fortune à la roue et de la Némésis-Victoire dans les propagandes impériales dès le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. La première assurait la stabilité de l'Empire en menaçant d'une féroce punition ceux qui auraient la démesure de la remettre en cause. Par la suite, le sens évolue vers une déesse qui apporte la victoire, la destruction des ennemis, et seulement ensuite la paix. Or c'est précisément dans ce second temps qu'elle occupe une place prééminente dans les amphithéâtres du monde romain, et en particulier dans les édifices de spectacle des camps militaires.

Les princes et le peuple profitent des moments des jeux pour avoir un intense échange politique<sup>91</sup>. Celui-ci se déroule dans un cadre où sont exprimés tous les ressorts du pouvoir divin, ou garanti par les dieux, de Rome, de son prince et de son peuple. Dans ce cadre là, où la victoire est partout exaltée, chacun trouve son compte. Quand le prince impose une décision dans l'amphithéâtre, il est victorieux<sup>92</sup>. Quand le peuple impose une décision au prince, il est victorieux<sup>93</sup>. Quand le spectacle montre aux yeux de tous la victoire de Rome et du prince sur les barbares ou les forces sauvages, c'est l'Empire entier qui est victorieux<sup>94</sup>. Tout se passe ainsi sous le regard de Victoire et des dieux souverains et nicéphores, garants de cet équilibre et de la force de Rome.

---

<sup>91</sup> Yavetz, 1984, p. 18-24.

<sup>92</sup> Par exemple, Auguste se fait nommer *pater patriae* lors de jeux : Suétone, *Aug.*, 58.

<sup>93</sup> Ce qui est critiqué par Juvénal, *Sat.*, III, 36 et qui conduit Tibère à ne plus assister aux jeux, Suétone, *Tib.*, 47.

<sup>94</sup> Plass, 1995, p. 3-10.

## II. Le polythéisme dans l'amphithéâtre au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. est bien celui d'une crise militaire et économique<sup>95</sup>. La multiplication des défaites et des usurpations touche nécessairement aux deux fondements de l'idéologie impériale exprimée dans l'amphithéâtre : le culte de la Victoire et la manifestation de la pérennité de l'Empire. Quelles traces ce nouveau contexte laisse-t-il dans l'amphithéâtre ? L'idéologie impériale et les dieux qui la soutiennent dans l'amphithéâtre changent-ils ? La documentation commence peu à peu à se réduire aux sources chrétiennes, ce qui complique la réponse à ces questions. À quelques exceptions près, elles montrent à la fois la présence des dieux, mais aussi leur diversité et l'absence apparente d'une cohérence spécifique des dieux de l'arène : Mars, Diane, Némésis, Vénus, Hercule, Mercure, ou encore les dieux infernaux : Pluton, Jupiter Latiaris et Saturne, qui ne sont jamais tous nommés par un même auteur.

### A. Refondation et jeux à partir des Sévères

#### 1. Jeux séculaires et inauguration de l'Amphithéâtre Flavien

Septime Sévère utilise à de nombreuses reprises les jeux pour affirmer son statut de prince. Des monnaies figurent par exemple le cirque dans lequel un combat se déroule ou encore suggèrent une *venatio* et des *circenses*, sur un revers, liés à la Laetitia Temporum<sup>96</sup>. Il donne, en 204 ap. J.-C., des *ludi saeculares* respectueux du comput augustéen. À cette occasion il offre toutes sortes de jeux, dans tous les espaces de la ville, accompagnés de sacrifices et de rites nocturnes imitant les mystères de Cérès<sup>97</sup>. Il ne fait pas de doute qu'au moins des chasses aient été présentées à cette occasion. Hérodien rappelle, juste avant sa brève description des jeux séculaires, que Septime Sévère gratifiait le peuple de nombreuses *venationes* pour se l'attacher, dix ans après son accession au pouvoir. De plus, les jeux séculaires interviennent dans une suite plus large de rituels : *adventus* et

---

<sup>95</sup> Voir le bilan récent de Le Bohec, 2009, p. 281-285, qui la qualifie de « crise d'adaptation ». Nous n'entrerons pas ici dans ce débat qui dépasse de loin le cadre de cette étude : pour plus de détails, voir le point sur l'historiographie moderne de Schettino, 2008, p. 985-990.

<sup>96</sup> *RIC*, IV-1, 260 et 274. Ce qui est à rapprocher de son besoin de montrer les manifestations de la victoire impériale, en particulier à travers les monnaies qui figurent son arc de triomphe (259).

<sup>97</sup> Hérodien, III, 8 et *CIL*, VI 33326-32336. L'ensemble de la documentation est donné par Pighi, 1965, p. 95-100.

*decennalia*<sup>98</sup>. Ils démontrent la grande stabilité des rites romains. En effet, ces *ludi saeculares* respectent de près le rituel des célébrations augustéennes. Les rites commencent devant les temples de Jupiter Capitolin, puis d'Apollon Palatin et de Diane Aventine, suivis de rites ancestraux la nuit, et de rites diurnes accompagnés de jeux théâtraux, puis de *circenses* le dernier jour<sup>99</sup>. Les monnaies montrent quelques ajustements et en particulier l'association aux cérémonies d'Hercule et Bacchus<sup>100</sup>. La place accordée aux *ludi* dans le programme est bien plus importante que dans celui d'Auguste et surtout, il n'y a plus de séparation nette entre les jeux solennels et les jeux honoraires. Ces rites proclament également la venue d'un cycle d'abondance, annoncé par des monnaies portant la mention *saeculo frugifero* et figurant divers dieux appelés à garantir cet avenir radieux<sup>101</sup>.

Septime Sévère se place dans la droite lignée de la politique augustéenne. Il le dit lui-même lors d'un discours au sénat où il défend la divinisation de Commode<sup>102</sup>. Il affirme ainsi sa dynastie, dans la lignée augustéenne<sup>103</sup>, qui est autant appuyée par les ancêtres divins et les dieux traditionnels que par ses protecteurs personnels : Hercule et Bacchus<sup>104</sup>. Ces deux dieux, gardiens de Leptis Magna, sont ajoutés aux divinités traditionnelles des jeux séculaires, probablement afin d'insister sur la centralité de Rome où siège véritablement le pouvoir<sup>105</sup>. Les guerres civiles sont terminées. Il a vaincu les Parthes. Il peut se présenter en refondateur du principat<sup>106</sup>. Cette politique voit son paroxysme dans la constitution antoninienne de 212 ap. J.-C. qui certifie le caractère cosmopolite de l'Empire<sup>107</sup>. Ce geste donne à l'image du Colisée de Martial une toute autre profondeur, ce

---

<sup>98</sup> Benoist, 2005, p. 285.

<sup>99</sup> Sur le déroulement précis des jeux séculaires de Septime Sévère, voir Birley, 1988, p. 157-160.

<sup>100</sup> *RIC*, IV-1, 761 : le prince sacrifie devant Hercule et Bacchus lors des jeux séculaires ; 763b et 764a : seuls les dieux sont représentés accompagné de la légende *sacra saecularia*. La même mention est liée à des figures de la Concordia et de la Pietas (826) et de la Felicitas Saeculis (823).

<sup>101</sup> *RIC*, IV-1, 344 et *BMC*, V, 4, 541 et 549 où est représenté un jeune dieu portant caducée, épis et trident ; ou encore *BMC*, V, 103, avec un dieu peut-être assimilé à Saturne. Sur l'hypothèse d'une figuration de dieux différents associés à la même légende, voir Desnier, 1994, p. 753 et n. 6.

<sup>102</sup> Cassius Dion, LXXV, 7.

<sup>103</sup> Il est un nouvel auguste détenant le pouvoir sur terre et sur mer : Desnier, 1994, p. 756, contre Pescenius Niger qui est un double d'Antoine, risquant de scinder l'Empire et de s'allier aux Parthes comme Antoine à l'Égypte.

<sup>104</sup> L'un pourrait représenter l'Orient de l'Empire, l'autre l'Occident donnant ainsi l'image d'une union : Desnier, 1994, p. 760, cela reste une simple hypothèse et les motivations de ce choix politique et religieux restent floues.

<sup>105</sup> Desnier, 1994, p. 764. « Les *dii patrii* leptitains devenaient ceux de Rome et Septime Sévère rééditait les principes de l'action augustéenne visant à se faire le seul et légitime défenseur de l'*Urbs*, un temps menacée par des ambitions centrifuges. »

<sup>106</sup> *RIC*, IV-1, 824 : il est le *Restitutor Urbis* sur un revers représentant Rome assise sur des boucliers et tenant le *Palladion*. Voir aussi Birley, 1989, p. 156-157.

<sup>107</sup> Schettino, 2008, p. 997.

ne sont plus des barbares plus ou moins teintés de culture romaine qui s'assoient aux côtés du peuple de Rome, ce sont désormais des concitoyens.

L'amphithéâtre Flavien est frappé par la foudre le 23 août 217 ap. J.-C.<sup>108</sup>. L'incendie, déclenché par l'orage, se produit le jour des *vulcanalia*, un présage annonçant le courroux divin suite à la suppression de *circenses* lors de cette fête religieuse. Le dieu, frustré de spectacles de courses, se venge sur un des monuments les plus emblématiques de la cité aux yeux des contemporains. Les travaux de restauration sont entrepris, mais c'est seulement Sévère Alexandre qui, en 222 ap. J.-C., l'année même de son accession au pouvoir, inaugure pour la deuxième fois l'amphithéâtre Flavien. Avant cela, il avait fait effacer toute trace de ses liens avec Elagabal et s'était proclamé fils de Caracalla<sup>109</sup>. Les travaux ne sont pourtant pas terminés - ils se poursuivent jusqu'au règne de Gordien III -, signe de l'importance du moment où le nouveau prince donne des *munera*, afin d'assurer sa légitimité. Le message est renforcé par les émissions monétaires de 223 ap. J.-C. qui commémorent la restauration et les jeux donnés à cette occasion<sup>110</sup>. La même année, d'autres types monétaires sont frappés. Ils figurent la *Salus*, la *Providentia*, la *Securitas* et la *Pax*<sup>111</sup>. L'amphithéâtre est le symbole de l'assurance que ces allégories ne peuvent qu'atteindre leur objectif : l'éternité de Rome.

## **2. Rome, l'amphithéâtre et les princes, des Gordiens à la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.**

Les Gordiens perpétuent cette quête de légitimité manifestée par les jeux. Gordien I<sup>er</sup>, prince en 238 ap. J.-C., offre, alors qu'il n'est pas encore élevé au principat, une année entière de jeux, reprenant à son compte ce qui semble avoir été un projet de Sévère Alexandre<sup>112</sup>. Une centaine de bêtes sauvages de Cyrénaïque (*lybicae*) et un millier d'ours sont produits et cinq cents paires de gladiateurs, dont pas moins de cinquante à cent pour chacun des douze spectacles, un par mois<sup>113</sup>. Cela révèle à quel point ces cérémonies sont primordiales aux yeux des Gordiens. Cette nécessité est accentuée par deux facteurs : d'une part, leur manque de légitimité dynastique, d'autre part, leur origine africaine, groupe de provinces où les jeux demeurent fort populaires. Ils commémorent également leur

---

<sup>108</sup> Cassius Dion, LXXIX, 27, 2-4.

<sup>109</sup> *Histoire Auguste, Sévère Alexandre*, 5.

<sup>110</sup> *RIC*, IV-2, 410 et annexes, pl. VI, n° 339 et 340.

<sup>111</sup> *RIC*, IV-2, 396, 397, 398, 402.

<sup>112</sup> *Histoire Auguste, Sévère Alexandre*, 43.

<sup>113</sup> *Histoire Auguste, Les trois Gordiens*, 3.

*munificentia* au revers d'un médaillon où figure l'amphithéâtre Flavien, le prince trônant au milieu du peuple tandis qu'un éléphant monté attaque un taureau<sup>114</sup>. Au droit de la même émission, le prince est figuré armé d'un bouclier rond et d'une lance. C'est bien le guerrier qui fait démonstration de son pouvoir à ses concitoyens par les spectacles qu'il donne, et le souverain, qui soumet les bêtes à sa volonté<sup>115</sup>.

Trois exemples précis mettent en évidence la valeur mystique imprimée aux combats de gladiateurs et aux chasses au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Le premier, en 238 ap. J.-C., a lieu après la mort des deux premiers Gordiens. À l'occasion de la nomination de deux nouveaux augustes par le sénat, des combats de gladiateurs sont organisés en l'honneur de Pupienus et Balbinus, en particulier pour préparer le départ du premier dans une difficile campagne contre Maximin le Thrace<sup>116</sup>. C'est à cette occasion que l'auteur décrit et tâche d'interpréter le rite censé honorer Némésis en cette occasion. Si l'on a déjà pu objecter le caractère unique de cette mention de la déesse, en revanche, il est intéressant de voir ici que les jeux sont considérés comme un honneur fait aux dieux en prévision de la campagne à venir. Ce n'est plus un vœu, mais une tentative de s'attacher par avance les puissances divines. L'auteur de l'*Histoire Auguste* dresse un portrait plutôt positif de ces princes, choisis par le sénat et prouvant, par leurs actes, leur attachement aux traditions romaines et leur piété envers les dieux protecteurs de l'Empire. Il est donc probable que les faits soient déformés<sup>117</sup>, mais cela met surtout en avant la valeur que les aristocrates polythéistes accordaient à ces éléments culturels à l'époque de la rédaction de l'*Histoire Auguste*. Ces événements ne sont pas connus par ailleurs, leur récit peut tout-à-fait correspondre à une réalité du temps des Gordiens qu'à la manifestation de la pensée de l'aristocratie sénatoriale du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>118</sup>

Le deuxième événement majeur associant *munera* et célébrations impériales est un anniversaire. Les Gordiens offrent de grandes *venationes* pour les jubilés qu'il donnent en vertu du comput capitolin, repris comme référence depuis Antonin en 148 ap. J.-C.<sup>119</sup>. Le

---

<sup>114</sup> Cohen, V, p. 37. Voir la reproduction de la monnaie, annexes, pl. VI, n° 341.

<sup>115</sup> Nous renvoyons ici au texte de Martial déjà évoqué à ce sujet. Le choix de l'éléphant, animal lié à la souveraineté, n'est pas anodin.

<sup>116</sup> *Histoire Auguste, Max. et Balb.*, VIII. Sur l'histoire de cette période, voir Lorient, 1975, p. 657-798 et l'historiographie de la question p. 689.

<sup>117</sup> Voir par exemple les réflexions de Syme, 1968, p. 160-163 sur les tentatives de l'auteur de l'*Histoire Auguste* de faire des Gordiens des descendants des Antonins. Une déformation volontaire qui vise à soutenir la légitimité de ces princes issus du sénat et choisis par le sénat.

<sup>118</sup> Notons toutefois qu'Hérodien, VII, 29 signale la présence de gladiateurs lors du soulèvement de Rome contre Maximin.

<sup>119</sup> *Histoire Auguste, Les trois Gordiens*, 33 et Benoist, 2005, p. 282-283.

sens est ici similaire à celui des jeux séculaires : l'ensemble des honneurs rendus aux dieux permettent d'assurer le renouvellement d'un cycle.

Enfin, au moment de la mort du dernier Gordien, un grand spectacle se prépare à Rome pour un triomphe parthique, dû d'après un vœu<sup>120</sup>. Cet exemple montre bien à quel point le salut de l'État et les jeux sont liés. L'idée ne semble pas avoir perdu de sa force au fil des siècles. Cette victoire est importante et le prince veut la fêter comme il se doit, en rendant hommage aux dieux qui l'ont soutenu. Il s'apprêtait ainsi à donner trente-deux éléphants, dix élans, dix tigres, soixante lions, trente léopards apprivoisés, dix hyènes, un millier de paires de gladiateurs impériaux, six hippopotames, un rhinocéros, dix lions sauvages, dix girafes, vingt ânes sauvages, quarante chevaux sauvages et d'autres animaux.

Ces animaux et ces gladiateurs sont utilisés lors des jeux séculaires de Philippe l'Arabe en 248 ap. J.-C., particulièrement éclatants. L'*Histoire Auguste* révèle que ces *ludi*, censés fêter le millième anniversaire de Rome, sont composés exclusivement de *munera* et de *circenses*<sup>121</sup>. Preuve, une fois encore, que les jeux sont toujours considérés comme un juste moyen de conserver et de renouveler les forces vives de l'Empire. C'est sans doute avec cette idée en tête que Gallien offre les chasses et les combats de gladiateurs pour fêter son triomphe sur Byzance, ses *decennalia* et conjurer l'épidémie de peste répandue alors dans la cité<sup>122</sup>. C'est encore pour fêter sa victoire et la paix ramenée à Rome qu'Aurélien présente une chasse et des combats en 274 ap. J.-C.<sup>123</sup>, tandis que Probus prodigue de telles festivités, au cirque et dans l'amphithéâtre, pour son triomphe germanique, dont les prisonniers furent en partie les acteurs<sup>124</sup>.

Le rôle majeur des jeux se perpétue donc à travers tout le siècle. Il est reçu par les populations locales dont les élites transmettent le message. Quand des évergètes de Virunum offrent une restauration de l'amphithéâtre et une plaque dédiée au salut de Septime Sévère et de Maximin et Maxime, ils affichent avec ostentation la relation étroite qui existe entre les jeux, les dieux, et la pérennité de l'Empire<sup>125</sup>. Celle-ci passe, plus encore qu'avant, par la victoire des princes.

---

<sup>120</sup> *Histoire Auguste, Les trois Gordiens*, 33.

<sup>121</sup> *Histoire Auguste, Les trois Gordiens*, 33.

<sup>122</sup> *Histoire Auguste, Gallien*, 3.

<sup>123</sup> *Histoire Auguste, Aurélien*, 33-34.

<sup>124</sup> *Histoire Auguste, Probus*, 19.

<sup>125</sup> Corpus n° 190 et n° 191.

### 3. Jeux et dieux des princes au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Si Commode est critiqué, frappé de *damnatio memoriae*, cela n'empêche pas ses successeurs de poursuivre une politique religieuse similaire à la sienne. Septime Sévère est figuré en Hercule à Lepcis Magna, où l'Alcide est le dieu patron de la cité avec Liber Pater<sup>126</sup>. Peut-être Septime Sévère souhaite-t-il alors lui donner le sens de *pacifer*, vainqueur des tyrans, annonçant ainsi une nouvelle ère de gouvernement ? Ou plus simplement rendre hommage à sa cité de naissance en continuant à s'assurer le contrôle des provinces africaines, indispensables au ravitaillement de l'Italie<sup>127</sup> ? Sans doute les deux, mais l'un après l'autre. Alors qu'il lutte pour le pouvoir en 194 ap. J.-C., il produit des monnaies, figurant les deux déités, dédiées aux *diis auspicibus*<sup>128</sup>. Il fait alors allusion à sa prédestination à l'Empire, sa piété et le soutien que lui accordent deux dieux voyageurs qui ont triomphé tout autour de la Méditerranée, jusqu'en Inde. Ensuite, en 204 ap. J.-C., il fait battre des monnaies similaires dédiées aux *dii patrii*, mais aussi une série de deniers qui placent les jeux séculaires sous le patronage de Dionysos et Hercule<sup>129</sup>. Le mouvement se poursuit sous Caracalla, lui même chasseur dans l'amphithéâtre<sup>130</sup>, et Alexandre Sévère, qui préside parfois à l'*agôn Herculeus* dédié à Alexandre le Grand<sup>131</sup>, Gordien III, Gallien, Probus, Constance Chlore, Maximien Hercule, faisant également référence à Alexandre le Grand<sup>132</sup>.

Diane Auguste est aussi présente, c'est elle qui assure le salut du prince selon une inscription de 241 ap. J.-C.<sup>133</sup>. Cette offrande faite par les employés du *vivarium* à une de leurs déesses tutélaires correspond parfaitement à la politique spectaculaire des princes mise en avant plus haut. Hercule demeure officiellement, aux côtés de Jupiter, un des dieux « conservateurs » de l'Empire, sous Dioclétien par exemple<sup>134</sup>. Il est représenté encore sur un médaillon de Carin et Carus, au côté de Sol et d'une légende rappelant les vertus augustes<sup>135</sup>. Pourtant, aucun ne devait pousser aussi loin l'assimilation que le dernier des Antonins et aucun autre ne devait se donner en spectacle grimé en Hercule dans une arène. La relation se fait alors plus indirectement.

<sup>126</sup> Le Glay, 1975, p. 145 et Caputo, 1940, pl. IV.

<sup>127</sup> Desnier, 1994, p. 757-758.

<sup>128</sup> *BMC*, V, 58.

<sup>129</sup> *RIC*, II, 257 et *BMC*, V, 315 ; *BMC*, V, 275a et 314.

<sup>130</sup> *Histoire Auguste, Caracalla*, 5, il tue en particulier un lion.

<sup>131</sup> *Histoire Auguste, Sévère Alexandre*, 35.

<sup>132</sup> Babelon, 1953, p. 34 ; Christol, 1997, p. 68.

<sup>133</sup> Corpus n° 4.

<sup>134</sup> Martin, 2007, p. 415-428.

<sup>135</sup> *RIC*, V, 2 et Christol, 1997, p. 61-71, n. 1 à 3 pour la bibliographie des différentes frappes.

Dans les provinces, presque aucun document ne nous est parvenu. Le grand amphithéâtre de Thysdrus, construit dans les années 230 ap. J.-C. et jamais achevé a révélé un bas-relief représentant Hercule, une tête d'une statue d'Apollon, un *ex voto* et un *oscillum* figurant Diomède portant le *gorgoneion* et le *palladion*<sup>136</sup>. Il ne nous apportent que peu d'indications, si ce n'est l'intérêt porté aux origines de Rome, née de la chute de Troie, et donc de son éternité supposée. La présence d'images d'Hercule et d'Apollon pourrait faire écho aux choix des dieux adorés lors des jeux séculaires de Septime Sévère, mais leur implication dans l'amphithéâtre n'est pas exceptionnelle et se retrouve à des périodes plus anciennes. Quoi qu'il en soit, les Gordiens se livrent, en Afrique même, à une politique spectaculaire qui leur vaut d'être honorés par une statue dans l'amphithéâtre de Sufetula<sup>137</sup>. Le cas africain est un peu particulier dans la mesure où la fin du II<sup>e</sup> s. et la première moitié du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. sont un moment d'intense production de spectacles, surtout en Proconsulaire et en Byzacène, alors qu'au même moment ceux-ci sont plus en retrait dans les autres provinces occidentales<sup>138</sup>.

## **B. L'amphithéâtre et la manifestation de la Victoire impériale**

### **1. La Victoire et la place grandissante des divinités du destin**

Au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., la théologie de la victoire est toujours aussi prégnante, mais son sens évolue subtilement. Elle devient le véritable symbole du pouvoir impérial qui doit, plus que jamais, protéger les frontières et assurer la paix intérieure. L'amphithéâtre joue alors, comme le cirque, sur la rhétorique de cette image. Au début du dernier tiers de ce siècle, Aurélien reçoit une statue à son effigie dans l'amphithéâtre de Sufetula<sup>139</sup>. Le texte précise que la base est dédiée à la Victoire Auguste d'un prince dont la titulature précise qu'il est *pius*, *felix* et *invictus*. Ces trois épithètes ont, malgré le caractère stéréotypé des titulatures impériales, un sens très précis. Le prince est celui qui, par sa piété envers les ancêtres, fondateurs de Rome, du principat, et garants de l'Empire, assure les bons augures qui rendent le prince et, par extension, Rome invincibles, donc enfant chéri de Victoire. Ce n'est plus seulement la *Roma Aeterna* qui est louée, mais l'*Aeternus Augustus*<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> Corpus n° 308, n° 309, n° 310, n° 311.

<sup>137</sup> Corpus n° 320.

<sup>138</sup> Hugoniot, 2005, p. 250.

<sup>139</sup> Corpus n° 321.

<sup>140</sup> Benoist, 2005, chap. 7 et 8. Ce changement ne se fait que dans la deuxième moitié du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

C'est bien ce message que tâche de transmettre l'ensemble des décors des édifices de spectacle réalisés à cette époque<sup>141</sup>. Certes, la déesse est depuis longtemps présente dans les amphithéâtres, ce qui est normal car elle doit couronner les vainqueurs, mais elle prend à ce moment une toute autre importance. C'est dorénavant avant tout cette déesse qui assure la pérennité d'une communauté fragilisée. Elle est assistée en cela par les déesses du destin<sup>142</sup>.

Némésis apparaît très tôt dans les provinces d'Hispanie, avec la conquête romaine, mais son culte ne se développe dans l'amphithéâtre qu'au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et sans doute tardivement<sup>143</sup>. Cette datation correspond à la période mal déterminée de construction de l'édifice de spectacle d'Italica<sup>144</sup>. Il est fort troublant que le culte de Némésis dans les amphithéâtres ne soit attesté que dans des monuments de zones militaires et dans ceux d'Hispanie : Emertia Augusta, Tarraco, et surtout Italica, patrie des princes antonins. Dans le contexte hispanique, la déesse est associée à Caelestis, elle-même fort proche de Junon dans ces régions<sup>145</sup>. C'est donc tout à la fois une déesse du destin et une déesse souveraine qui est adorée. Cette divinité composite est une réponse culturelle locale au besoin de manifestation de la pérennité de la souveraineté impériale. Cette particularité la différencie grandement des types de Némésis du *limes* ou même des intailles trouvées à travers l'occident romain où elle est plus souvent associée à Victoire<sup>146</sup>. Cette déesse est adorée à Italica durant tout le III<sup>e</sup> s. et jusqu'à ce que l'édifice soit désaffecté, à une date inconnue, sans doute dans le courant du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il n'y a en effet aucune trace d'un abandon ou d'un réemploi du lieu de culte avant les premiers comblements de l'amphithéâtre.

Il est tout à fait possible que la perception que les habitants ont du culte change. Les *Italicenses* qui offrent un *ex voto* durant la période antoninne n'ont certainement pas exactement le même sentiment que ceux du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Si le culte originel garantissait la réussite à la tête de l'Empire d'un notable connu localement, les préoccupations religieuses du siècle suivant devaient plus se rapprocher de celles des militaires du *limes* : assurer la destinée de Rome et ses victoires à venir dans le but de maintenir l'Empire. Le

---

<sup>141</sup> Sur les décors sévériens du Colisée, voir corpus n° 10 et n° 11.

<sup>142</sup> Sur Némésis, Fortune et Victoire, voir *supra*, p. 376 et suiv. et corpus n° 188, n° 192, n° 193, n° 194, n° 195, n° 196, n° 197, n° 198, n° 199, n° 200, n° 201, n° 208, n° 211, n° 267, n° 285, n° 271, n° 272, n° 273, n° 274, n° 275, n° 276, n° 277, n° 278, n° 279, n° 280, n° 281, n° 282, n° 284 n° 289, n° 289-2, n° 290, n° 291, n° 291-2, n° 292.

<sup>143</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 82.

<sup>144</sup> Golvin, 1988, p. 200.

<sup>145</sup> Garcia y Bellido, 1967, p. 140.

<sup>146</sup> Voir *supra*, p. ? et, pour les intailles, Casal, 1981, p. 111-119.

problème, dans le cas des dédicaces des amphithéâtres militaires est bien de percevoir si le rite est accompli par devoir, par piété personnelle ou bien les deux.

Dans le cadre très particulier du *Feriale Duranum*, copie du calendrier officiel de l'armée diffusé par le pouvoir central, dont un exemplaire des années 224-227 ap. J.-C. a été trouvé à Doura Europos, les dieux militaires, la Victoire et les princes sont nécessairement omniprésents<sup>147</sup>. Des *circenses* sont donnés le quatrième jour des ides de mai (12 mai) en l'honneur de Mars Ultor avec le sacrifice d'un taureau, sans qu'il soit précisé si des chasses ont pu être incluses dans ce lieu sans amphithéâtre. La seule autre fête où des *circenses salutare*s sont offerts est celle de Salus aux nones d'août (1<sup>er</sup> août). Même les *Neptunalia* et les *Saturnalia* ne sont assurées que par de simples *supplicationes*. Némésis est absente de ce comput, sans doute parce qu'il est une copie extrêmement traditionnelle du calendrier augustéen où seuls apparaissent les principaux dieux du panthéon<sup>148</sup>. Les jeux se déroulent dans le but d'assurer les deux aspects de la protection de l'Empire : d'une part, la force militaire et la vengeance sur l'ennemi et, d'autre part, la garantie, comme dans le culte de Vesta, de la prospérité intérieure de l'Empire. Vesta ou Victoire ne sont pas honorées par des jeux dans ce calendrier. Ce classicisme extrême exclut par essence les divinités d'origine orientale, priées par les soldats, mais non totalement officialisées par les princes comme le prouve ce document. Cela atteste peut-être aussi que les grandes célébrations collectives des soldats à Némésis lors des jeux n'appartenaient pas à un calendrier immuable, mais correspondaient à un besoin de l'instant. Némésis, Fortune et d'autres dieux ressortissaient ainsi de piétés personnelles ou collectives apportant un renfort divin aux cultes officiels et réguliers. Ces divinités ont une efficacité sur plusieurs plans : le salut personnel, la victoire de l'unité des dédicants, et celle de l'Empire.

---

<sup>147</sup> Sur ce calendrier voir entre autres Fink, Hoey et Snyder, 1940, p. 50-162 et la synthèse récente de Gros Lambert, 2009, p. 271-292, avec le texte du *papyrus* p. 286-288. Sur l'hypothèse selon laquelle le texte émane bien du pouvoir central et devait s'appliquer pour toute l'armée : Gros Lambert, 2009, p. 271 et 273, avec les discussions antérieures.

<sup>148</sup> Gilliam, 1954, p. 184-185 ; MacMullen, 1987, p. 10 ; Fishwick, 1988, p. 349-361 et Gros Lambert, 2009, p. 273.

## 2. Victoire et l'unité de l'Empire : prisonniers de guerre, prêtres impériaux, angoisses religieuses

Cette théologie de la victoire est portée à travers tout l'Empire par les relais locaux du pouvoir impérial, en particulier les prêtres. Le marbre de Thorigny relate la dernière intervention connue des prêtres provinciaux des trois Gaules en 237 ap. J.-C.<sup>149</sup>. Le prêtre, pendant son sacerdoce, offre toutes les sortes de spectacles et il insiste fortement, dans le texte épigraphique, sur les *gladiatorum certamina* et en particulier les huit *sine missiones* qu'il accorde<sup>150</sup>. La continuité de cette pratique souligne l'importance de ces jeux dans l'exposition de la mystique impériale.

L'image de la victoire éternelle du prince et de Rome sur leurs ennemis est renforcée par la survivance d'une pratique bien connue : la descente dans l'arène de prisonniers de guerre. C'est une autre façon de montrer l'universalité de la cité. La diversité des ennemis, pour la plupart jamais vus par les Romains, révèle, en négatif, l'étendue de l'Empire.

L'*Histoire Auguste* reprend régulièrement le schéma corrélatif entre piété traditionnelle et victoire des princes. Dans la vie de Probus, par exemple, c'est après des travaux de construction publics, dans lesquels l'auteur mêle habilement l'élévation de temples, que le général est victorieux des Palmyréens et peut tenir l'Égypte<sup>151</sup>. Ensuite, lors de son triomphe sur les Germains et les Blemmiens (ou Blemnyes), en 282 ap. J.-C., Probus offre des jeux dans le cirque et en particulier des chasses, dans un bois reconstitué, à la manière de ce qu'on pouvait voir dans l'amphithéâtre<sup>152</sup>. Ces cérémonies durent plusieurs jours et une chasse est donnée à l'amphithéâtre, suivie de trois cents paires de gladiateurs, parmi lesquels combattent plusieurs des captifs présentés dans la *pompa triumphalis*. Après ces cérémonies, il peut partir en campagne contre les Perses. Il présente aussi des orientaux dans l'arène, avant de les faire asseoir dans les gradins, au deuxième rang<sup>153</sup>. Le prince montre ainsi au public que ces étrangers, vaincus, montrés dans l'arène, deviennent des membres de la communauté. Cet acte est le reflet inversé de l'expulsion des délateurs décrite par Martial dans la troisième épigramme du *De Spectaculis*. L'espace du

---

<sup>149</sup> Corpus n° 248-2.

<sup>150</sup> Sur la relation ancienne entre prêtres du culte impérial et jeux : voir *supra*, p. 352 et suiv.

<sup>151</sup> *Histoire Auguste, Probus*, 9.

<sup>152</sup> *Histoire Auguste, Probus*, 19.

<sup>153</sup> *Histoire Auguste, Probus*, 20.

combat fonctionne comme un lieu de transition, extérieur à la cité, il donc normal que les piliers hermaïques et les statues divines en marquent la limite.

Ces jeux mettent en valeur des aspects différents de l'évolution du phénomène ludique. Tout d'abord, le cirque vient en premier et il accapare une grande partie des *venationes*, qui avaient plus ou moins entièrement été agrégées au *munus* dans les périodes antérieures. Celles-ci éclipsent même les courses qui ne sont pas citées. Ensuite, les combats d'animaux occupent une place de plus en plus importante dans ces célébrations. Enfin, l'amphithéâtre demeure le lieu où le prince expose ses adversaires lors des combats de gladiateurs. Quand ceux-ci combattent, ils manifestent sa victoire, sa capacité à contrôler les ennemis et sa valeur militaire - le public pouvant apprécier la bravoure des adversaires que le prince a vaincus.

Les *agônes* de l'amphithéâtre, autant que ceux du cirque, demeurent au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. une réponse recherchée en temps de crise. Le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. voit se développer une nouvelle religiosité recentrée sur la providentialité des dieux<sup>154</sup>. Celle-ci est garantie par l'intermédiaire sacré qu'est le prince<sup>155</sup>. La refondation sévérienne, après la guerre civile, reflète des préoccupations extrêmement proches de celles des Flaviens suite à l'année des quatre empereurs. Il faut rétablir l'ordre. Les *munera* font partie de l'arsenal des actes rituels censés réactualiser les relations entre les hommes et les dieux tout en rappelant l'éternité de Rome. Dans ce cadre, les dieux fondateurs, Mars ou Vénus, ceux garants des succès de l'Empire, Victoire, Fortune, Némésis, et d'autres traditionnellement attachés à la vitalité de Rome, Apollon et Diane, à son statut de centre du monde pour les citoyens romains, Vesta, ou encore à sa maîtrise des forces étrangères, Hercule et Bacchus, reçoivent la juste preuve de la *pietas* et de la *fidelitas* du peuple et sont ainsi placés dans les conditions idéales pour jouer leur rôle de protecteurs.

Ce message impérial n'est pas véritablement visible dans les quelques rares sources provinciales de cette période, hors les documents relatifs à Némésis. Celles-ci sont concentrées avant tout dans les Germanies et en particulier sur le *limes* rhénan. Deux *ex voto* de Vetera et Turicum sont dédiés à Silvanus et Diane accompagnée de Silvanus par des chasseurs d'ours de la légion<sup>156</sup>. Un troisième concerne Diane, dédié *in honorem*

---

<sup>154</sup> Veyne, 1986, en particulier p. 266-276 et 279-283 pour les conclusions.

<sup>155</sup> À ce sujet un débat persiste. Turcan, 1978, p. 1002, écrit que la sacralité de la personne princière progresse à cette époque. Cette idée est contestée par Gradel, 2002, p. 109-139, lorsque'il démontre l'existence d'une telle pratique sous Auguste. Voir aussi Benoist, 2006, p. 27-64.

<sup>156</sup> Actuelle Birten, corpus n° 205 et actuelle Zurich, corpus, n° 204. Dans ce dernier cas il n'est pas précisé que les *ursari* fasse partie d'une unité militaire.

*domus diuinae* par un employé impérial à Augusta Treverorum<sup>157</sup>. Enfin, un *ex voto* est offert en l'honneur de la famille impériale au Génie des arènes dans cette même cité<sup>158</sup>. Le classicisme de ces dévotions, toutes tournées vers des dieux bien connus du monde de l'amphithéâtre, et en particulier liés aux activités de la chasse, se retrouve en Proconsulaire où deux mosaïques de *venationes* figurent respectivement Diane et Vénus<sup>159</sup>. Ces documents ne révèlent pas le sentiment religieux sous-jacent, mais montrent qu'à côté de l'accentuation du rôle des divinités de la victoire impériale et du destin, les Romains continuent à procéder à des rites traditionnels divers.

### **III. L'amphithéâtre au moment de la disparition des spectacles, un site attractif pour les Romains attachés aux traditions religieuses ?**

Il ne nous appartient pas ici de reprendre les détails de la chronologie de l'abandon des amphithéâtres. Notons simplement que le mouvement, débuté au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., s'est étalé sur toute la durée du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. avec d'importantes variantes locales<sup>160</sup>. Il est difficile de préciser, car les fouilles anciennes de ces édifices ont généralement détruit les couches d'abandon. Si le monument de Lutetia n'est plus utilisé pour des spectacles avant 308 ap. J.-C., prouvant que les migrations barbares du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ne sont pas un coup d'arrêt brutal à ces spectacles dans les provinces, l'amphithéâtre de Velitrae est, lui, restauré sous le règne commun de Valentinien et Valens<sup>161</sup>, celui de Sitifis sous Julien<sup>162</sup>, et le Colisée est toujours en activité au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>163</sup>. En ce qui concerne les autres types de sources, il faut bien reconnaître que l'on se trouve assez démuné pour étudier cette période de l'histoire des spectacles. Nous souhaitons l'aborder en trois points : tout

---

<sup>157</sup> Actuelle Trier, corpus n° 234.

<sup>158</sup> Corpus n° 232. C'est peut-être ce Génie des arènes qui orne les balustrades de l'amphithéâtre de Pouzzoles au début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., corpus n° 142.

<sup>159</sup> Corpus n° 325 et n° 325-2.

<sup>160</sup> Par exemple pour les Gaules, voir l'article de Dumasy, 2008, p. 69-90 et en particulier p. 79-86 sur les amphithéâtres. Les quelques informations connues sur les contextes d'abandons sont signalées dans le premier tableau du corpus de sources, voir tome II, p. 12-31.

<sup>161</sup> *CIL*, X 6565.

<sup>162</sup> *CIL*, VIII 8482 et 20348.

<sup>163</sup> Sur l'amphithéâtre de Paris, voir Dumasy, 2008, p. 84, à partir des analyses dendrochronologiques des poutres du rempart dans lequel ont été trouvés les blocs de pierre des gradins de l'édifice de spectacle, on peut dater la construction de la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. L'argumentaire est fort intéressant et contredit *EAOR*, V, p. 129-147 qui suggèrait, en suivant Kolendo, 1981, p. 301-305, que ces textes étaient plus tardifs, dans le courant du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Sur l'amphithéâtre flavien : Chastagnol, 1966.

d'abord, les amphithéâtres ont-ils pu servir de symbole de la culture et de la religion traditionnelle de Rome au moment de la christianisation de l'Empire ? Ensuite, y a-t-il, aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s., des indices de permanences des croyances anciennes dans les amphithéâtres ? Enfin, qu'advient-il des dieux de l'amphithéâtre au moment où les édifices cessent de servir aux spectacles ?

## **A. Un polythéisme sur la défensive dans l'amphithéâtre**

### **1. Une réaction païenne dans l'amphithéâtre ?**

L'étude de cette période est marquée, dans les recherches modernes, avant tout, par la lecture des pères de l'Église, qui s'en prennent vigoureusement aux jeux dans leur ensemble et en particulier à leur caractère religieux impie<sup>164</sup>. Si cette polémique laisse des doutes sur l'existence de certains actes de culte dans les amphithéâtres, des Romains pratiquant les anciens rites, eux aussi, mentionnent la relation entre les dieux et les jeux<sup>165</sup>. Ajoutons que, sans aucune espèce de fondement, cette polémique n'aurait pu voir le jour et seule une condamnation morale aurait été développée : les auteurs auraient invoqué le sixième commandement pour interdire aux fidèles de se réjouir de la mort<sup>166</sup>. Il est malheureusement impossible de déterminer, aux yeux des païens, comment se déroulaient ces rites et quels étaient leurs sens. Un exemple mérite toutefois d'être repris. Quel est le message voulu par l'auteur de l'*Histoire Auguste* quand il parle du rôle de Némésis dans l'amphithéâtre<sup>167</sup> ? Qu'il s'agisse de Nicomaque Flavien lui-même ou de quelqu'un de son entourage ou de celui des Symmaques, il évolue dans la haute aristocratie païenne de l'époque<sup>168</sup>. C'est donc un manifeste en faveur de l'amphithéâtre et des jeux en général qui participent de la sauvegarde de l'Empire. Comment peut-on penser que le théâtre et le cirque conservent leurs rites et que l'amphithéâtre les perde ? Un tel postulat serait des plus

---

<sup>164</sup> Matter, 1990, p. 259 pour l'historiographie et p. 260-262 pour une synthèse de la vision des textes chrétiens.

<sup>165</sup> Julien, *Oratio*, IV, 156 et *Histoire Auguste, Max. et Balb.*, 8. Sur les doutes déjà présentés concernant les cultes sanglants à Saturne et Jupiter Latiaris, voir *supra*, p. 393 et suiv. et Ville, 1960, p. 283-287. On se référera enfin à Gradel, 2002a.

<sup>166</sup> Ville, 1960, p. 289, reconnaît lui-même cet argument, mais l'oppose à la supposée laïcisation des jeux au Haut-Empire censée prouver que ces polémiques sont une pure falsification liée à un aveuglement des auteurs anciens qui auraient cru à quelque chose qui n'était pas. Nous avons assez critiqué ce point de vue plus haut pour ne pas y revenir dans ces lignes.

<sup>167</sup> *Histoire Auguste, Max. et Balb.*, 8.

<sup>168</sup> Voir *supra*, p. 373 et suiv. à propos des hypothèses actuelles et en particulier celle de S. Ratti et la controverse avec A. Cameron.

déliés à soutenir. Il est toutefois vrai que la sacralité des *munera* ne commence, après Tertullien, à véritablement faire débat qu'à partir du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>169</sup>.

Cet état d'esprit complexe ne doit pas faire oublier deux choses : les spectateurs n'avaient pas tout le temps à l'esprit la solennité religieuse des jeux et s'y rendaient pour leur plaisir et devaient oublier les dieux une fois les rites préliminaires accomplis, mais il y avait, chez certains, la conscience, plus ou moins floue selon les instants, que les jeux rendaient hommage à tel ou tel dieu<sup>170</sup>.

En ce qui concerne l'attitude des païens face aux *munera*, dans un contexte où, après Constantin, la christianisation de l'Empire s'accélère<sup>171</sup>, plusieurs hypothèses ont été posées. Pour Georges Ville, les milieux lettrés n'ont eu pour la gladiature qu'une indifférence mâtinée d'un vague sentiment que cette institution devait être préservée telle qu'elle parce qu'elle appartenait à un fonds culturel traditionnel en péril<sup>172</sup>. C'est cette hypothèse que reprend et développe Paul Veyne. Lorsqu'il tâche de comprendre pourquoi les *munera* ont disparu, il en fait incomber la faute au christianisme. Les chrétiens auraient eu un réflexe « xénophobe », attaquant le symbole même d'une société païenne mauvaise, impure<sup>173</sup>, dans un contexte où ils pouvaient faire valoir leur morale<sup>174</sup>. Ces idées accordent un trop grand crédit aux écrits des auteurs chrétiens et à leur portée<sup>175</sup>. Afin de mieux comprendre ce contexte il faut repartir de l'ensemble des sources disponibles.

## **2. Païens et chrétiens face au salut de l'Empire**

Les chrétiens se rendent aux jeux. Le texte de Tertullien comme les lettres du Pseudo-Cyprien sont destinés aux fidèles pour les en détourner<sup>176</sup>. Prudence contredit les arguments de ce parti chrétien qui s'oublie aux spectacles et délaisse les lieux de culte selon les plaintes d'Augustin<sup>177</sup>. Avec eux, viennent les païens, dont Symmaque, symbole d'un humanisme traditionnel développé au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>178</sup>. Il fait allusion aux *munera* qu'il donne sans pour autant faire part de sa pensée personnelle face à ce type d'évergésie.

---

<sup>169</sup> Ville, 1960, p. 289, ce qui pourrait faire écho aux mesures prises par Constantin.

<sup>170</sup> Ville, 1960, p. 290.

<sup>171</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 345.

<sup>172</sup> Ville, 1960, p. 307.

<sup>173</sup> Veyne, 1999, p. 902.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 914.

<sup>175</sup> Alors que, p. 902, P. Veyne assumait déjà qu'il s'agissait d'un « totalitarisme d'intellectuels. »

<sup>176</sup> Tertullien, *De Spect.*, I, 6 ; II, 1 ; III, 1 ; XX, 1 et Pseudo-Cyprien, *De Spect.*, 1-4.

<sup>177</sup> Tertullien, *De Spect.*, XX, 2-3. Augustin, *Sermo*, LI, 2 et *Ennaratio psalmum*, CXLVII, 7. Ville, 1960, p. 295 impute cet échec des polémiques des Pères par la condamnation sans distinction qu'ils font de tous les types de jeux, privant ainsi les fidèles de l'ensemble de leurs loisirs les plus attractifs, sans concessions.

<sup>178</sup> Ville, 1960, p. 299-300.

Le peuple entier est encore présent lors des jeux, jusqu'au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. C'est en ayant conscience de cela que les princes et les évergètes continuent à offrir des réjouissances populaires et à faire perdurer leur *munificentia*. Ils se placent ainsi dans une tradition commune à l'ensemble des Romains.

Il est possible, pendant un long moment dans le IV<sup>e</sup> s. J.-C., notamment dans les élites, qu'on ait pu voir poindre, de la part de chrétiens tout autant que de païens, l'idée que les cérémonies en l'honneur des anciens dieux tout comme des fêtes chrétiennes contribuent à la grandeur de Rome et à sa pérennité<sup>179</sup>. Salvien ne parle pas des gladiateurs, mais c'est exactement ce message qu'il transmet au sujet des *scaeanici* et des *circenses* - qui peuvent d'ailleurs toujours abriter des chasses. Les chrétiens ont donc pu avoir une attitude similaire aux païens qui estimaient, comme le fait Julien, que donner des *munera* aux dieux est une nécessité<sup>180</sup>. Ils continuent ainsi à être portés au calendrier officiel des cérémonies civiques<sup>181</sup>, et à être précédés des rites et processions adéquats<sup>182</sup>.

Quand Prudence crie au scandale lorsque le sang est versé pour le salut de Rome, il critique une pensée traditionnelle encore ancrée dans les mentalités religieuses de son temps<sup>183</sup>. Plus qu'une réaction païenne, il faudrait penser la permanence des amphithéâtres et de leur sacralité tout à la fois comme une crainte de s'aliéner des forces supérieures et un espoir de s'allier ces mêmes puissances pour le plus grand bien de l'Empire. En effet, c'est bien dans l'amphithéâtre ou le cirque que le véritable équilibre de la cité se fait entre les élites, le peuple, le prince.

## **B. Une permanence des pratiques anciennes**

### **1. *Ludi*, *munera* et pouvoir impérial**

Étudier les jeux à partir du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. soulève d'abord un problème sémantique. Il n'est absolument pas possible de proposer une séparation nette entre les *ludi* et les *munera*. Même si l'usage en est marginal, certains auteurs parlent de *munera* dans des suites ludiques et, à une certaine époque, l'expression *ludus gladiatorium* est

---

<sup>179</sup> Benoist, 2005 p. 358. Les Romains chrétiens sont enjointés à prier Dieu pour le salut de l'Empire d'après Lactance, *De mortibus persecutorum*, 34, 5.

<sup>180</sup> Julien, *Oratio*, IV, 156, affirme qu'il est injuste de donner des *munera* à la veille de la fête de Sol Invictus, mais que c'est nécessaire.

<sup>181</sup> C'est le cas en 354 ap. J.-C., voir le point suivant.

<sup>182</sup> Benoist, 2005, p. 361.

<sup>183</sup> Prudence, *Sym.*, I, 381.

attestée<sup>184</sup>. L'intégration de *munera* dans de grandes célébrations religieuses ordinairement accompagnées de *ludi* entraîne une certaine contamination des termes, notamment à mesure que les combats de gladiateurs se diversifient et n'ont plus une vocation essentiellement funéraire ; vocation qui identifiait clairement la différence des deux pratiques. Aussi ne faut-il pas prendre comme un fait établi l'idée qu'il n'y a pas de contamination sémantique entre les deux, d'autant plus qu'ils sont tous considérés en tant que *spectaculum*. Ainsi, la loi constantienne du 1<sup>er</sup> octobre 325 ap. J.-C. n'utilise pas le mot *munus* pour parler des gladiateurs, mais bien *spectaculum*<sup>185</sup>. Il est vrai toutefois que celle-ci légifère uniquement sur la *damnatio ad gladium*, à la suite d'un déplaisir personnel du prince pour ce type d'exécution et l'idée que les condamnés seraient plus utiles dans les mines. Cette attitude de Constantin va à l'inverse des représentations de son triomphe sur Ascanius et Ragaise lors duquel il fait défiler les prisonniers dans l'amphithéâtre et les condamne ensuite aux bêtes<sup>186</sup>.

Au contraire, la loi de Constance du 17 octobre 357 ap. J.-C. interdit aux employés du palais de se faire gladiateurs et emploie, elle, *gladiatorium munus* et *munerarius*<sup>187</sup>. Cette dernière attitude correspond à l'idée somme toute classique de l'*infamia* attachée à l'arène, qui rejaillit sur toute l'administration impériale si un seul de ses membres y participe. Si ces deux lois limitent singulièrement le vivier de combattants, elles ne touchent pas à ce qui faisait les grands gladiateurs du Haut-Empire : les esclaves volontaires et les hommes libres en défaut de fortune ou en quête de gloire. Il est donc difficile d'y voir une volonté farouche des princes chrétiens de tarir la gladiature par des voies détournées afin de ne pas froisser le peuple friand de ces spectacles<sup>188</sup>. C'est encore de *spectacula*, cette fois à la fois jeux de scène, courses de chars, et chasses, qu'il est question dans la loi du 20 mai 386<sup>189</sup>. Celle-ci enjoint aux gouverneurs de provinces de ne participer qu'aux jeux anniversaires impériaux, et seulement le matin, sans doute pour participer seulement à la première phase des jeux où les honneurs sont rendus au prince<sup>190</sup>.

---

<sup>184</sup> Sur cette question voir les hypothèses de travail présentées *supra*, p. 442. L'hypothèse contraire est développée par Ville, 1981, p. 18-19, idée reprise par Soler, 2008, p. 37-38.

<sup>185</sup> *Code Théodosien*, XV, 12, 1.

<sup>186</sup> *Panegyriques latin*, VII, 10-12 et IX, 23.

<sup>187</sup> *Code Théodosien*, XV, 12, 2.

<sup>188</sup> Veyne, 1999, p. 883-884 et 910-911, n. 90 et Ville, 1960, p. 314-317. Idée reprise par Soler, 2008, p. 40.

<sup>189</sup> *Code Théodosien*, XV, 5, 2.

<sup>190</sup> Soler, 2008, p. 41 propose au contraire d'y voir la volonté des princes d'empêcher leurs représentants d'assister aux *meridiani* et aux combats de gladiateurs qui se tiennent l'après-midi. Or les *meridiani* ont été, de fait, supprimés par la loi de 325 ap. J.-C. et cette restriction n'aurait que peu de sens pour les *scaenici* ou les *circenses*, si ce n'est de simplement limiter le temps passé par les officiels dans ces enceintes. Elle utilise

Le pouvoir des princes est encore attaché, dans les esprits, à tout ce qui le définit depuis Auguste, les largesses publiques en particulier. Pourtant, il y a une évolution notable à partir de Constantin quand disparaissent les adresses *pro salute principis* des usages officiels après 324 ap. J.-C.<sup>191</sup>.

## **2. L'amphithéâtre, les dieux et la victoire dans les derniers temps des jeux**

Le calendrier de 354 ap. J.-C. nous fournit l'exemple type de ces préoccupations impériales<sup>192</sup>. Dix jours de *munera* sont donnés en décembre. Ils sont vraisemblablement liés aux *saturnalia*, il y a en tous les cas une concomitance de dates. *A contrario*, les autres *ludi* sont en général rattachés à la fête d'un dieu de façon explicite. Le déroulement de ces jeux semble ressortir plus d'une tradition qui les place au solstice pour assurer le renouvellement de l'année que de cérémonies proprement réservées au culte de Saturne, célébré le 17 décembre, c'est-à-dire entre les deux séries de *munera* de décembre occupant les 2, 4, 5, 6, 8 et 19, 20, 21, 23, 24 du mois<sup>193</sup>. Les autres *ludi*, dont certains *circenses* ont pu être accompagnés de chasses, se tiennent lors des vingt-trois jours de fêtes des princes consacrés, de dix fêtes religieuses anciennes et lors des soixante et onze jours de fêtes liés à la dynastie régnante, dont neuf anniversaires de cette dynastie avec deux jours de *ludi*, parmi lesquels six sont appelés *ludi votivi*. Ces jeux sont indispensables à la survie des princes et donc de l'ensemble de la cité. Cette angoisse qui point à travers la nécessité de garantir la tenue des jeux est sanctionnée par la loi, et en particulier celle du 8 février 414 ap. J.-C., après les invasions des Suèves, Vandales, Alains et Wisigoths, sans parler des usurpations et de la perte de la Bretagne<sup>194</sup>. Le fait que les jeux soient presque exclusivement consacrés à la famille impériale souligne cette tendance. Ils sont complémentaires des *ludi* dédiés aux victoires, plus nombreux, qui durent cinq jours avant la commémoration elle-même, et sont suivis de *circenses* le jour-même. Comme les surnoms triomphaux, ces fêtes sont aussi séparés du triomphe, sauf ceux des 18 et 22 septembre explicitement nommés *ludi triumphales*, liés à la victoire de 324 ap. J.-C. à

---

comme argument la loi du 25 février 409, *Code Théodosien*, XV, 9, 2 qui enjoint les juges à participer aux *ludi* coutumiers, avec mesure, mais les juges ne sont pas les gouverneurs, substitués locaux du prince.

<sup>191</sup> Richard, 2008, p. 310.

<sup>192</sup> Stern, 1953, p. 70-93 pour les activités ludiques.

<sup>193</sup> Ville, 1960, p. 278-279 souligne cette absence de relation explicite entre *munera* et célébrations religieuses.

<sup>194</sup> *Code Théodosien*, XV, 7, 5, loi de 380 ap. J.-C. pose la pénurie d'acteurs comme un problème public, empêchant la bonne tenue des jeux et XV, 7, 13 pour la loi d'Honorius de 414 ap. J.-C.

Chrysopolis<sup>195</sup>, en même temps que les Jeux Romains et le culte capitolin<sup>196</sup>. Ces derniers s'intercalent dans la longue suite des *munera* renforçant la relation existante entre courses, combats de gladiateurs, chasses et manifestation de la victoire impériale. Stéphane Benoist suppose ainsi que la pratique ludique vient suppléer et finalement remplacer le triomphe. Par extension, les *ludi* feraient alors des anniversaires princiers l'expression triomphale de la *virtus* censée être la leur et protéger l'Empire.

Ces *ludi* ne comportaient probablement pas de combats de gladiateurs, ce qui ne veut pas dire qu'ils avaient perdu tout rôle officiel dans la célébration des vertus impériales<sup>197</sup>. Le rescrit d'Hispellum, en 337-338 ap. J.-C., en apporte la preuve<sup>198</sup>. Le culte fédéral de Tuscie et d'Ombrie y est confirmé. Des deux cités concernées, celle où le prêtre devait se déplacer réclame, et obtient, l'autorisation de faire construire un temple à la *domus divina* et d'y donner ses propres cérémonies. Ce rescrit est suivi d'effet, puisqu'un *pontifex gentis flaviae* offre un *munus* quelques temps après<sup>199</sup>. Ce document met en valeur l'ambiguïté de la politique religieuse de Constantin et de ses successeurs. Tout en assurant la permanence des cultes les plus traditionnels, garants de la bonne marche du monde et de sa stabilité, il se tourne peu à peu vers le christianisme<sup>200</sup>.

Le salut du prince est encore précieux aux yeux des habitants de l'Empire. L'amphithéâtre et le cirque offrent un espace privilégié où communier dans ce sens, sous le regard de Dieu et des dieux. Rappelons en effet que Diane est encore représentée dans la dernière phase d'occupation du Colisée en tant que monument de spectacle<sup>201</sup>. Un autre document illustre cette idée. Un médaillon contorniate de 410 ap. J.-C. présente sur la face un buste de la déesse Rome et au revers un combat opposant un rétiaire et un sécutor, accompagné de la mention *Reparatio muneris feliciter*<sup>202</sup>. Les milieux sénatoriaux montrent ainsi leur attachement à la relation entre salut de l'État et spectacles. Les dons continuent à être prodigués dans ce but, y compris en vertu de vœux. C'est ce que met en valeur un autre médaillon figurant Valentinien III, sur le revers duquel figure, dans le cirque et de part et d'autre de la *spina*, un combat de gladiateurs et une chasse<sup>203</sup>. Les

---

<sup>195</sup> Benoist, 2005, p. 263.

<sup>196</sup> Stern, 1953, p. 82.

<sup>197</sup> Dans d'autres cas on a pu voir que les *neptunalia* pouvaient contenir des jeux de gladiateurs : Kayser, 2000, p. 470-471.

<sup>198</sup> Corpus n° 160.

<sup>199</sup> Corpus n° 159.

<sup>200</sup> Beard, North et Price, 2006, p. 350.

<sup>201</sup> Corpus n° 12.

<sup>202</sup> Alföldy, 1943, p. 122-123 et pl. LXIII, 11. La légende ferait allusion à un rétablissement des jeux de gladiateurs après une possible abolition vers 402-403 ap. J.-C. d'après Ville, 1960, p. 329.

<sup>203</sup> Alföldy, 1943, p. 120 et pl. LXVIII, 9.

usages sont persistants et Lampadius dédie sa restauration de l'amphithéâtre Flavien à la sauvegarde de Théodose II et Valentinien III entre 425 et 450 ap. J.-C.<sup>204</sup> Le personnage, membre de l'ordre sénatorial, préfet urbain, offre une grande, et sans doute ultime, restauration de l'amphithéâtre. Il fait partie d'une famille importante de magistrats de la Ville. Cette restauration a du être rendue nécessaire par un tremblement de terre<sup>205</sup>. La dédicace est faite à la Salus des princes, à un moment où l'Empire est chrétien.

Ces permanences ludiques ne suffisent pas à faire perdurer les jeux de l'amphithéâtre. L'idée qui précipite leur abandon est énoncée dans le *Code Théodosien* : il y a un temps pour la *supplicatio* et un temps pour la *uoluptas*<sup>206</sup>. Dès lors, les célébrations ludiques indissociables des rites perdent leur essence. Si les princes tentent de conserver les *circenses* en leur ôtant leur sacralité, notamment par l'usage, non plus de *ludus*, mais de *certamen*<sup>207</sup>, l'amphithéâtre avait, à l'égard des chrétiens, un trop lourd passif et représentait de toute manière une contradiction avec les deux premiers commandements et le sixième<sup>208</sup>. Cette disparition est lente et progressive, sans doute amorcée par des problèmes de coût et par un désintérêt grandissant des populations pour des combats de gladiateurs, sclérosés, en manque de renouveau. Le IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. en connaît encore à Rome et en Gaule, et sans doute les chasses perdurent-elles en terre africaine, mais ils se font plus discrets, évoqués seulement par deux sources en Gaule<sup>209</sup>.

Seul le cirque conserve la charge hautement symbolique de garantir la victoire impériale, avec toutefois une ultime évolution<sup>210</sup>. Après la destruction de Trèves, en 420 ap. J.-C., les notables survivants demandent aux princes la tenue de *circenses* pour sauvegarder l'existence même de leur ville ravagée<sup>211</sup>. Les spectacles ne sont plus réclamés pour favoriser la victoire, mais pour conjurer la défaite. En fin de compte, la loi du 1<sup>er</sup> février 425 ap. J.-C. ne mentionne que les *scaenici* et les *circenses*<sup>212</sup>, signe d'un changement des temps. Ne restent donc que ces jeux, en particulier ceux du cirque, qui

---

<sup>204</sup> Corpus n° 5. Un autre Lampadius a été préfet de la Ville en 365 ap. J.-C.

<sup>205</sup> Deux sont connus pour cette période : *Chron. Min.* I, p. 300-301.

<sup>206</sup> *Code Théodosien*, XV, 5, 5.

<sup>207</sup> *Code Théodosien*, XV, 10, 1 et Soler, 2008, p. 45.

<sup>208</sup> Sur les martyrs de l'amphithéâtre, voir Février, 1990, p. 265-272 et Baslez, 2007, en particulier p. 199-230.

<sup>209</sup> Pailler, 1986, p. 162-163, à propos de l'inscription de Nymphius et Parlasca, 1959, pl. 83, à propos de la mosaïque de Cologne au sécurator et au rétiaire. Dumasy, 2008, p. 74-75 et Ville, 1960, p. 313.

<sup>210</sup> Le cirque partage ces attributions avec l'amphithéâtre, voir le récent ouvrage de Arena, 2010 : il est intégré à des cérémonies religieuses (p. 23-52), il abrite des dieux, sa *cavea* peut être l'expression du microcosme (p. 103-146), même s'il n'existe pas une hiérarchisation des places aussi stricte qu'au théâtre et à l'amphithéâtre, enfin, il évoque lui aussi la Victoire et la garantie de la *pax deorum* (p. 191-199).

<sup>211</sup> Salvien, *De Gubernatione Dei*, VI, 15.

<sup>212</sup> *Code Théodosien*, XV, 5, 5.

vont garder leur rôle de protection de la cité, offerts par l'Église à Carthago tandis que la ville est assiégée, ou après la destruction d'Augusta Treverorum<sup>213</sup>. L'épigraphe de Salvien en tête du présent chapitre illustre cette idée : les jeux, même débarrassés des divinités anciennes, gardent une efficacité évidente aux yeux du peuple. Signe tout de même d'un changement, les jeux séculaires ne sont pas célébrés sous le règne de Constantin. Bien que le rapport entre temple et jeux soit rappelé et privilégié sous Constance II<sup>214</sup>, il y a là une évolution notable : les jeux les plus traditionnels du principat, liés au renouvellement des temps, ne sont plus importants.

Les chasses, jusque là peu atteintes par la critique, vont, en fin de compte, elles aussi, être happées par ce mouvement. Cassiodore, alors que les combats de gladiateurs ont depuis longtemps disparu, se livre à une violente diatribe contre les chasses, honneur inhumain fait à Diane scythique, partie d'une religion impie<sup>215</sup>. Il se démarque en cela de la curiosité qu'il porte au cirque et de son goût pour le théâtre, signe de son attirance pour la culture du passé de Rome<sup>216</sup>.

Au VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., moment de l'écriture des *Variae*, les *venationes* sont sans doute agrégées aux *circenses*. Elles perdurent peut-être aussi en Afrique d'après Procope<sup>217</sup>. Cette agrégation au cirque, manifestée par la fusion des corporations de chasseurs et de comédiens inféodées aux factions du cirque<sup>218</sup>, n'existe pas nécessairement partout et, en Afrique au moins, des jeux acrobatiques se perpétuent encore dans l'amphithéâtre selon Luxorius<sup>219</sup>. Les chasses perdurent donc, mais il y a un important glissement par rapport à la conception rapportée par Plutarque, annonçant, au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., la popularité grandissante de la chasse par rapport aux combats de gladiateurs à travers ces mots :

La chasse, disait-il, a cet avantage, qui n'est pas le moindre, si on le compare aux gladiateurs : la nature ou l'éducation font que nous prenons plaisir à voir des hommes se battre entre eux, le fer à la main ; or la chasse détourne vers elle-même la plus grande partie de ce plaisir en nous procurant un spectacle qui est pur et où se mêlent la

<sup>213</sup> Salvien, *De gubernatione Dei*, VI, 12 et 15.

<sup>214</sup> Code Théodosien, IX, 10, 3 (342 ap. J.-C.).

<sup>215</sup> Cassiodore, *Variae*, V, 42, 1-4.

<sup>216</sup> Fauvinet-Ranson, 2006, p. 429-433. Cassiodore, *Variae*, IV, 42 parle une autre fois de l'amphithéâtre pour rendre leur loge à deux enfants spoliés par le préfet de la Ville à la mort de leur père.

<sup>217</sup> Procope, *Bellum Vandalicum*, IV, 6, 6-9, voir Hugoniot, 2008, p. 161-162.

<sup>218</sup> Malalas, *Chronographica*, 351-351.

<sup>219</sup> Luxorius, *Anthologie Latine*, 310, et des chasses, 354.

technique et le courage, qui, s'ils sont joints à la raison, sont le contraire de la force brutale et de la violence<sup>220</sup>.

Cette *venatio* orne encore la grande majorité des céramiques africaines du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>221</sup>, avec une propension à montrer la *damnatio ad bestias* et en particulier des cas miraculeux où la bête se détourne de sa proie<sup>222</sup>. Cet ultime changement de sens révèle un infléchissement radical dans l'idéologie des arènes. Elles commencent à ne plus appartenir aux anciens dieux, leur pouvoir étant remplacé par celui du dieu unique subissant le martyr de ceux qui lui sont fidèles<sup>223</sup>. Parallèlement, l'autel de Victoire est enlevé du sénat en 382 ap. J.-C., événement cité par Symmaque qui rappelle au prince que les anciens usages ont souvent sauvé Rome<sup>224</sup>. Enfin, l'interdit du sacrifice par Théodose en 391 ap. J.-C. et la révolte d'Eugène montrent la gêne perçue face à cette législation qui ne laisse plus la place aux tolérances passées et consomme la fin d'une idée, celle de la démonstration publique de la puissance impériale garante de l'Empire. Les jeux sont bien un honneur fait aux dieux qui protégeaient le peuple, le prince, l'État, le territoire et les institutions.

---

<sup>220</sup> Plutarque, *Moralia*, *De sollertia animalium*, 959c, χαριζόμενος καὶ συναερίζων τοῖς μειρακίοις· μάλιστα δ' ἦσθην τοὺς μονομάχους αὐτοῦ παραθέντος, ὡς οὐχ ἤκιστα τὴν θηρευτικὴν ἄξιον ἐπαινεῖν, ὅτι τοῦ πεφυκότος ἐν ἡμῖν ἢ μεμαθηκότος χαίρειν μάχαις ἀνδρῶν πρὸς ἀλλήλους διὰ σιδήρου τὸ πολὺ δεῦρο τρέψασα καθαρὰν παρέχει θέαν, ἅμα τέχνης καὶ τόλμης νοῦν ἐχούσης πρὸς ἀνόητον ἰσχὺν καὶ βίαν ἀντιταπτομένης. Trad. P. Veyne. Voir aussi Jazdzewska, 2010, p. 35-46.

<sup>221</sup> Salomonson, 1979, p. 42-43.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 47-50, ce qui est un thème ancien : Tacite, *H.*, II, 61 ou Pline, *H. N.*, VIII, 56, mais qui prend un autre sens avec le développement de la pensée chrétienne du martyrat.

<sup>223</sup> Sur ces questions la bibliographie est prolifique : voir entre autres Flobert, 1990, p. 71-76 et Santos Yanguas, 2008, p. 183-212.

<sup>224</sup> Benoist, 2005, p. 362. Symmaque, *Relationes*, III, 3-10.

## C. Amphithéâtre, superstitions et culte des saints

### 1. Les superstitions des hommes et l'amphithéâtre à l'époque chrétienne

Les chrétiens comprennent parfaitement cette façon de voir les jeux comme un signe et un symbole de la victoire de l'Empire. C'est pourquoi Paulin de Nole écrit, à la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., que si le préfet de la ville cesse de donner des *bestiis et gladiatoribus*, et au contraire devient un bon chrétien et fait l'aumône, alors Rome, vraiment, n'aura pas à craindre l'Apocalypse<sup>225</sup>. Paulin inverse donc la perspective. Finalement les jeux ne sont plus garants de la victoire divine, mais ils risquent au contraire d'attirer les foudres du Seigneur. Ils ont en tout cas un sérieux impact sur la bonne marche du monde. Il ne nous appartient pas ici de développer en détail la pensée chrétienne face aux spectacles<sup>226</sup>, mais de soulever deux questions complémentaires sur la relation entre les hommes et les dieux de l'amphithéâtre alors que les jeux sont sur le point de disparaître, ou ont disparu. Qu'advient-il des dieux de l'amphithéâtre dès lors que les *ludi* s'éteignent et les monuments perdent leur usage de lieux de spectacle ? Existe-t-il une persistance de la religiosité des amphithéâtres alors que le christianisme s'impose et que les jeux sont interdits ?

Avouons d'emblée que les sources nous manquent. À première vue, seule la gravure tardive d'une figure de Diane dans l'amphithéâtre Flavien aurait laissé la marque de la permanence de la présence divine dans ces édifices<sup>227</sup>. Les découvertes faites dans l'amphithéâtre d'Augusta Treverorum apportent peut-être un élément de réponse. Les fouilles de cet édifice ont révélé qu'il a été construit vers 100 ap. J.-C., puis inclus dans la muraille au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il est encore en fonction dans les premières années du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., avant de ne plus servir que de bastion et d'être détruit pendant un des saccages qui émaillent l'histoire de la cité entre 399 et 440 ap. J.-C.<sup>228</sup>. Lors de son dégagement, et en particulier celui de ses sous-sols, en 1908, un nombre important de tablettes de plomb et d'argent, destinées à contrecarrer les nuisibles, les tricheurs ou simplement des adversaires, la plupart pliées et percées d'un trou, ont été découvertes<sup>229</sup>.

---

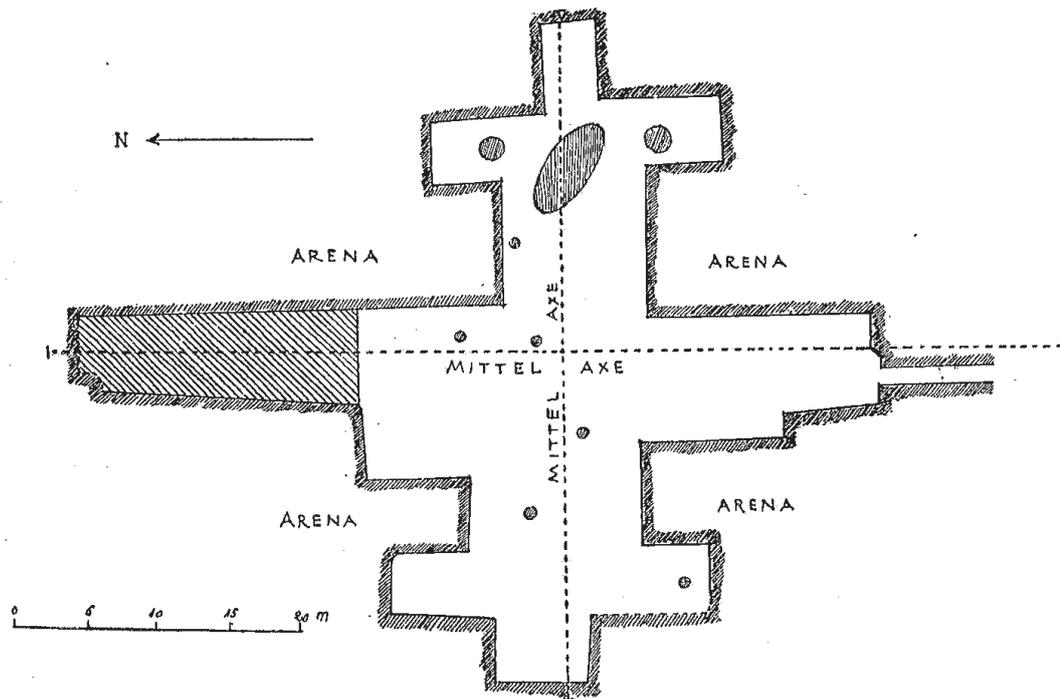
<sup>225</sup> Paulin de Nole, *Ep.*, 13, 16.

<sup>226</sup> On se référera à l'article de Matter, 1990, p. 259-264.

<sup>227</sup> Corpus n° 12. Il est ardu de déterminer le sens que revêtait cette représentation pour ses contemporains.

<sup>228</sup> Kuhnen, 2000 qui reprend les conclusions de Bauer et Goddard, 1997, p. 33-35. Voir aussi Golvin, 1988, p. 89.

<sup>229</sup> Corpus n° 234-2.



**Fig. 25. Plan schématique des sous-sols de l'arène d'Augusta Treverorum avec l'emplacement des découvertes de tablettes d'après R. Wunsch.**

Ces tablettes sont concentrées dans les pièces à l'est de l'arène, du côté de la muraille. À de rares exceptions près, elles ont toutes été signalées dans des niveaux d'abandon, entre trente centimètres et deux mètres quatre-vingts du sol d'ardoise dans lequel ont été creusés ces souterrains<sup>230</sup>. La majorité a émergé entre un mètre et un mètre cinquante du sol, dans une couche de gravats sombres<sup>231</sup>. Sans pouvoir préjuger de la nature du sédiment, on peut toutefois supposer une forte présence de bois, vue l'indication de couleur signalée par la relation de fouille. L'absence totale de phasage archéologique de cette excavation ancienne ne permet pas autre chose que des hypothèses. Les tablettes ont pu être fixées aux boiseries de la charpente, ou encore elles être enterrées dans l'arène. Elles se seraient alors retrouvées là lors de l'effondrement du plancher. Cette idée peut être contredite. Il est peu probable que les tablettes aient été placées sous le sable de l'arène. Tout d'abord parce que cette couche devait être fine, pour ne pas faire porter trop de poids sur la charpente, et, ensuite le sable devait être changé régulièrement tant que l'édifice servait aux spectacles. De plus, si elles avaient été placées sur les montants de bois, cela supposerait une destruction brutale de cette zone, sans récupération des matériaux. Or ces

<sup>230</sup> La tablette 3, numéro d'inventaire de fouille Nr 455, a été trouvée à même le sol, aux dires des fouilleurs, mais elle est indéchiffrable. La tablette 11, Nr 415, n'est pas plus lisible, il est possible qu'elle ait été passée au feu.

<sup>231</sup> Wunsch, 1910, p. 2.

pièces sont déjà bouchées avant les destructions du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>232</sup>. Il faut donc réfléchir à une autre solution. Elles ont pu être jetées dans les ouvertures béantes lorsque les gravats atteignaient déjà une certaine épaisseur. Cette dernière hypothèse paraît soulever moins de problèmes que les autres, mais elle signifie alors, qu'à un moment de son existence, l'arène de l'édifice qui servait de bastion était en grande partie inutilisée, rendue impraticable par ces grandes fosses. Le contexte archéologique tendrait donc à situer la déposition de la majorité, voire la totalité<sup>233</sup>, de ces morceaux de plomb et d'argent entre la fin de l'usage de l'amphithéâtre en tant que monument de spectacle, sans doute vers le milieu du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., et le comblement des fosses qui précède la destruction des premières années du V<sup>e</sup> s.<sup>234</sup>.

Cette précision temporelle est d'importance, car elle influe sur l'interprétation que l'on peut avoir de ces objets magiques<sup>235</sup>. Elle est renforcée par l'onomastique. Les noms portés par certains documents, tels Anycion, Martianus ou Eusebius sont caractéristiques des population chrétiennes des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>236</sup>, tandis qu'un autre, Racatia, est un nom à consonance celte ou germaine<sup>237</sup>. L'argument philologique va dans le même sens<sup>238</sup>. Pourtant, Diane et Mars sont invoqués dans deux documents<sup>239</sup>. Cet appel aux divinités traditionnelles dans les pratiques magiques n'existe à aucun moment dans les tablettes de malédiction de l'amphithéâtre de Carthago<sup>240</sup>. Il paraît donc peu pertinent d'imputer cette pratique à un groupe de païens qui se seraient tournés non vers des dieux, mais vers des démons. L'hypothèse la plus séduisante est de penser ces textes comme le signe de l'impact des attaques anti-païennes de la pensée chrétienne. Sous le calame de Tertullien, et plus tard de Minucius Felix et d'autres, les dieux anciens sont des démons<sup>241</sup>. L'ancienne pratique magique qui invoquait les démons pourrait donc s'être adaptée aux nouvelles croyances<sup>242</sup>. Les Trévires imprécateurs, chrétiens imprégnés de la culture traditionnelle, peut-être encore attaché aux anciens rites, auraient alors missionné ces

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>233</sup> En tout cas tout ceux qui sont largement au-dessus du sol d'ardoise, dans la couche de gravats sombre.

<sup>234</sup> Un moment où Salvien, en parlant du cirque et du théâtre, suggère que l'amphithéâtre n'est plus utilisé, voir par exemple *De gubernatione dei*, VI, 3-5.

<sup>235</sup> Sur les tablettes de malédiction dans l'amphithéâtre, voir p. 279 et suiv.

<sup>236</sup> Voir corpus n° 234-2, tablettes 19, 20 et 24.

<sup>237</sup> Voir corpus n° 234-2, tablette 26. Sur ces noms, voir Pauly-Wissowa, I, 2654 et Wunsch, 1910, p. 12.

<sup>238</sup> Par exemple, l'usage de *ungula* dans ce contexte n'est pas attesté avant un III<sup>e</sup> s. bien avancé d'après Wunsch, 1910, p. 9.

<sup>239</sup> Corpus n° ?, 23 et 24.

<sup>240</sup> Même si Mercure peut y jouer un rôle d'intermédiaire, ce sont des démons qui sont invoqués, voir *supra*, p. 395 et suiv. Corpus n° 295, n° 296, n° 297, n° 298, n° 299, n° 300, n° 301, n° 302.

<sup>241</sup> Tertullien, *De Spect.*, XII, 7 et Minucius Felix, *Oct.*, 27.

<sup>242</sup> Wunsch, 1910, p. 12.

anciens dieux pour nuire à leurs ennemis ; action qu'on ne pouvait réquérir auprès du Christ. L'endroit le plus adapté à la communication avec Diane et Mars est alors l'ancien amphithéâtre, dont on se souvient encore des célébrations. Cela demeure une hypothèse de travail.

## **2. Épilogue : chasser les démons**

Cet unique exemple d'une possible permanence, sous une forme différente, d'anciens rites liés aux spectacles, ne doit pas faire oublier que l'objectif premier des autorités chrétienne est, au contraire, de libérer les espaces de cette présence. Les chrétiens ont pu être un temps effrayés par le fait de frustrer des forces maléfiques d'un spectacle dont elles avaient l'habitude<sup>243</sup>. Désormais il faut passer outre. En 391 ap. J.-C., les chrétiens font brûler la statue de Sarapis du *serapeion* d'Alexandrie dans l'amphithéâtre de Nicopolis selon Rufin<sup>244</sup>. C'est un moyen d'exorciser ces lieux habités, selon Salvien, par Vénus pour le théâtre, Minerve pour le gymnase, Neptune pour le cirque, Mars pour l'arène ou encore Mercure pour la palestre<sup>245</sup>.

Cette volonté de chasser les démons qui habitent le lieu n'est pas leur seule préoccupation, ils doivent aussi rendre hommage aux martyrs de l'arène. L'exemple de la nécropole installée au IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. dans les arènes de Lutetia montre que la conception trévière d'un édifice où habitent les démons n'est pas reprise. Il n'est pas sûr que l'on ait à faire à une préfiguration de l'inhumation *ad sanctum*, l'amphithéâtre ne portant guère de traces d'une christianisation, ni de l'implantation d'un quelconque bâtiment cultuel, contrairement, par exemple, à Tarraco où les Anciens ont sacralisé le cadre du martyr de Fructueux, Augure et Euloge<sup>246</sup>. Ce dernier cas ouvre d'intéressantes perspectives. Désormais, ce ne sont plus les dieux anciens qui occupent les amphithéâtres, mais les prières des chrétiens devant les martyrs de la foi. Des lieux de culte sont parfois implantés dans les arènes tardivement, au IX<sup>e</sup> s. pour Saint Nicolas à Todi par exemple, ou la chapelle de Saint-Genest-Martyr dans l'arène de Nîmes<sup>247</sup>.

---

<sup>243</sup> Ville, 1960, p. 303.

<sup>244</sup> Rufin, *Hist. Eccl.*, 2, 23. L'amphithéâtre est cité par Strabon, XVII, 1, 10, sous Auguste, par Flavius Josèphe, *Bell. Jud.*, II, 18, 7, sous Néron. Voir Golvin, 1988, p. 21, 42, 44, 160 et Kayser, 2000, p. 467.

<sup>245</sup> Salvien, *De gubernatione Dei*, VI, 11.

<sup>246</sup> Busson, 1998, p. 289-299. Sur l'amphithéâtre de Tarragone : TED'A, 1990, p. 104-124.

<sup>247</sup> Pinon, 1990, p. 107-108.

L'amphithéâtre quand il n'est pas détruit, abandonné, transformé en forteresse ou récupéré pour la construction, devient une maison des martyrs et des saints, gardant un lointain souvenir de la multitude des dieux et déesses adorés dans ses murs.

## Conclusion

L'amphithéâtre est une image de l'unité de l'Empire, sous-entendue par la commémoration perpétuelle des origines mythiques de Rome et de ses origines historiques, faites de refondations. Celles-ci reflètent la croyance en un accord entre les dieux et les hommes, qui garantit la stabilité du monde<sup>248</sup>. Si le principe de commémoration d'une nouvelle origine perdure à l'époque chrétienne, à travers l'image du martyr et la christianisation des amphithéâtres<sup>249</sup>, le sens religieux de l'expression d'une vision totalisante du monde, tant divin qu'humain, change dès lors que les princes délaissent le culte de la Victoire et sa représentation dans les lieux de spectacle. Ceux-ci ne portent désormais que l'image de la cristallisation des conflits religieux de la fin de l'Antiquité<sup>250</sup>. L'amphithéâtre, vidé d'une partie de son sens, réduit à un simple plaisir en perte de popularité et de financement, n'a plus de solide raison d'être. Son coût prohibitif, financier et sans doute moral, n'est alors plus justifié et ainsi s'achève le long processus de l'abandon des jeux. Les conciles d'Elvire et d'Arles au début du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ne parlent pas des *munera* dans les canons relatifs aux spectacles<sup>251</sup>, ce qui pourrait suggérer qu'il ont déjà disparu ou en tout cas sont devenus peu importants en Gaule et en Hispanie. Pourtant Salvien mentionne encore des *venationes* au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>252</sup>. Augustin nous prouve que les *munera* se déroulent encore en Proconsulaire à la fin de ce siècle<sup>253</sup> et continuent à être une réalité sociale au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>254</sup>. Ils se poursuivent en Italie<sup>255</sup>. Ils survivent un temps à travers les chasses qui conservent une certaine importance dans la manifestation du

---

<sup>248</sup> Benoist, 2008, p. 22.

<sup>249</sup> Celle-ci peut intervenir très tôt dans l'histoire du monument. L'amphithéâtre de Durazzo se dote ainsi d'une chapelle dans les premiers temps de l'époque byzantine : voir Santoro, 2005, p. 793.

<sup>250</sup> Markus Robert, 1971, p. 253-271 et en particulier les conclusions p. 269-270.

<sup>251</sup> Mansi, *Amplissima Collectio Conciliorum*, II, p. 16 et 471.

<sup>252</sup> Salvien, *De gubernatione Dei*, VI, 31.

<sup>253</sup> Augustin, *Enarratio in psalmum*, XXXIX, 8-10 ; *Sermo*, LI, 2 et CIX, 3 ; *Conf.*, IV, 14. Voir Hugoniot, 1992, p. 11-21.

<sup>254</sup> Augustin, *C. D.*, III, 14, 2.

<sup>255</sup> Ville, 1960, p. 317-318.

pouvoir des élites jusqu'aux derniers temps du VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., ainsi que le montrent les diptyques consulaires, voire jusqu'au VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et plus tard<sup>256</sup>.

Tous ces glissements sémantiques, ces changements dans la compréhension des jeux et, de façon moins perceptible, dans la pratique quotidienne de ceux-ci, sont liés à la conception du salut de la cité. Dès lors que l'Empire est chrétien, ce salut doit être remis dans les mains du Christ. La tentative de faire des lieux de spectacle un espace de la manifestation du pouvoir de Dieu a dû exister, l'argumentaire de Prudence en témoigne, mais il n'a pas convaincu la communauté chrétienne sur le long terme. La principale cause de la disparition de la gladiature n'est peut-être ni d'ordre moral, ni d'ordre religieux, mais ces deux éléments ont, de toute façon, eu leur part dans l'évolution de l'attitude des populations, de leurs ressentis, face aux jeux. Si, de Tertullien à Prudence ou Augustin, des auteurs chrétiens ont tenté de convaincre leurs contemporains, et avant tout leurs corrégionnaires, de l'inanité et de l'immoralité des jeux, leurs idées ne triomphent que dans un contexte économique, culturel et social où les *munera* n'ont, en fin de compte, plus leur place.

---

<sup>256</sup> Frédégaire, *Chronique*, IV, 65, signale qu'Héraclius, qui règne de 610 à 641 ap. J.-C., tue des fauves dans l'arène. Une permanence étonnante alors que Rome, et peut-être aussi Constantinople, ne connaissent plus de *venationes* depuis le début du VI<sup>e</sup> s. Pépin le Bref aurait combattu et tué un lion, lors d'un spectacle offert à sa cours selon Nokter le Bègue, L, II, c. xxiii voir Scherer, 1887, p. 816, et les images d'Epinal nous le présentent triomphant dans un amphithéâtre. Alibert, 2006, p. 66-71. La réalité de ces actions est fort douteuse, mais elle traduit la permanence, dans les imaginaires, de la relation entre le pouvoir et les mises en spectacles de la mort, du courage et de la force dans l'arène.

## Conclusion de la troisième partie

Les combats de gladiateurs ne sont pas un appendice profane des jeux ou des célébrations religieuses, ils en sont une composante, sinon essentielle, du moins courante. La différence avec les autres *ludi* est leur origine particulière qui en fait un phénomène à part, attaché au culte des morts, puis à celui des dieux, surtout après la diversification des occasions des jeux dès la fin de la République. En cela, l'amphithéâtre n'est donc pas un phénomène à part de la civilisation romaine. Il est intégré aux cultes comme le sont le cirque ou le théâtre. C'est pourquoi les jeux évoluent en même temps que les diverses formes d'expression et de préoccupations religieuses. Ils représentent un cadre privilégié où les politiques impériales et les désirs du public s'expriment ensemble réinventant perpétuellement le rapport de l'homme au sacré.

Toutefois, il présente des différences avec ses proches cousins ludiques. Il met en effet en scène la mort, ou du moins une forme de violence, adoucie par la ritualisation dont elle fait l'objet. Cette spécificité en fait un lieu privilégié de communication avec le divin. Le cirque a sa symbolique astrale, ses sacrifices et ses dieux, le mur de scène du théâtre met en spectacle le prince, ses dieux, et les sacrifices qui leur sont rendus dans l'*orchestra* ; l'amphithéâtre, avec ses chapelles et ses statues divines, n'est pas en reste. Le sang y coule. Il est donc un lieu où peut s'exprimer publiquement la *devotio* envers les dieux, mais aussi envers les princes. Le chevalier de Caligula voue sa vie dans l'arène en échange de celle du *princeps*. Cette dévotion, manifestant l'attachement personnel au Julio-Claudien, n'aurait pas eu la même force si ce personnage avait promis de se faire histrion ou aurige. Il offre ici une vie pour une autre et assure ainsi la sauvegarde de

l'Empire. Seul un suicide aurait eu un effet équivalent, mais le caractère public de la *devotio* promise ajoute une dimension complémentaire à ce geste.

C'est bien la notion de « public » qui est centrale ici. Chacun des gestes qui est produit dans l'amphithéâtre est vu et interprété par la société entière. En cela, les Romains pouvaient collectivement montrer leur acceptation de la divinité des princes ; celle-ci est un acte public et non le signe d'un état de conscience personnelle et elle est liée à une seule considération : le bien commun et la bonne tenue de l'unité impériale<sup>1</sup>. C'est pour cette raison que les jeux dédiés au destin ou à la victoire de l'Empire et de ses dirigeants perdurent un temps malgré la christianisation. Les spectateurs jouissent ensemble de ce spectacle comme il jouissent ensemble des autres fêtes religieuses et actes de culte, aux côtés de dieux qui garantissent la victoire et l'éternité de l'ordre du monde.

Dans ce contexte, le *populus* assemblé dans les gradins se tourne vers les dieux susceptibles de protéger la communauté. La plupart du temps se sont aussi ceux que les dirigeants du monde romain ont choisis pour protecteurs. Le rôle de Vénus dans les arènes s'explique ainsi par son rôle de patronne de Sylla, Pompée puis de César et de la famille Julio-Claudienne. Chaque période a ainsi ses dieux de l'amphithéâtre privilégiés à Rome, et chaque cité adapte ces choix culturels à sa propre histoire, intégrée à celle de l'Empire. Si Hercule et Fortune ont sans doute été les premiers dieux des *munera*, ils deviennent ensuite plus nombreux à la fin de la République, avant que ne s'impose la prééminence de Némésis et de ses parèdres au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Si la déesse n'apparaît pas dans le *Feriale Duranum*, c'est vraisemblablement parce qu'il s'agit d'une copie d'un comput augustéen, édicté à une époque où la déesse n'est pas associée à ces grandes cérémonies officielles. Chacun de ces dieux est adoré pour ses attributs et ses champs d'intervention particuliers, mais tous sont, à un moment ou à un autre, intégrés à une théologie de la victoire encouragée, et souvent mise en scène, par les plus hautes autorités de l'État et de chaque communauté. Ces éléments dédoublent le rôle du monument et des manifestations qu'il abrite. D'une part, il est un lieu de spectacle, il joue donc son rôle en mettant à distance le combat tout en lui conférant un effet cathartique. Ce faisant, il génère dans l'imaginaire collectif un échappatoire à la condition humaine qui passe également par le rite religieux. D'autre part, cette vision utopique du monde où Rome, appuyée par les dieux, triomphe toujours trouve un écho dans la mise en scène des sociétés humaine et divine dans les gradins. Les jeux, par la présence divine, abolissent ainsi la frontière traditionnelle entre un

---

<sup>1</sup> Benoist, 2006, p. 115-127.

spectacle hors du réel -clairement identifié comme tel- et l'expérience des réalités collectives.

Les chrétiens ne se sont finalement pas complus dans cette idéologie, cette théologie, et les jeux ont cessé de paraître vitaux aux intérêts de l'Empire. Toutefois, l'idée que l'édifice est un temple à tous les démons ne disparaît pas avec les jeux. Les dieux de l'amphithéâtre avaient une trop grande place pour qu'ils soient ignorés. Le martyr fournit une nouvelle figure sacrée à l'arène. L'idée n'est pas neuve. Dès le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. des artisans jouent avec l'image du mort dans l'arène. Un médaillon d'applique de la vallée du Rhône figure par exemple un amour incendiaire condamné *ad bestias* dont les bourreaux, jaillissant de gages se révèlent être des colombes. Ces types saillies mis à part, c'est surtout la figure d'Hercule, souvent mise en scène dans l'arène, qui préfigure la pensée chrétienne du martyr. La mort du héros, rappelé auprès de son père, est un des motifs récurrents de la comparaison d'une figure païenne au Christ ou à ses saints à travers toute l'histoire chrétienne<sup>2</sup>. L'interdiction des combats ne vient, pour les combats de gladiateurs seulement, qu'en 438 ap. J.-C. et les chasses perdurent, à Rome, jusqu'au premier tiers du VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ils survivent pourtant dans les mémoires et dans les actes rituels des hommes à travers le souvenir des martyrs<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Hercule est notamment assimilé à Saint Georges, voir Simon, 1955, p. 171.

<sup>3</sup> Castelli, 2005, p. 121-124.



## CONCLUSION GÉNÉRALE

*But here ; where Murder breathed her bloody  
steam ; / And here, where buzzing nations choked the  
ways / And roar'd or murmur'd like a mountain stream  
/ Dashing or winding as its torrent strays ; / Here,  
where the Roman million's blame or praise / Was  
death or life, the playthings of a crowd, / My voice  
sounds much--and fall the starts' faint rays / On the  
arena void -seats crush'd -walls bow'd- / And  
galleries, where my steps seem echoes strangely loud.*

*A ruin -yet what a ruin! from its mass / Walls,  
palaces, half-cities have been rear'd / Yet oft the  
enormous skeleton ye pass, / And marvel where the  
spoil could have appear'd. / Hath it indeed been  
plunder'd, or but clear'd ? / Alas, developed, opens  
the decay, / When the colossal fabric's form is near'd :  
/ It will not bear the brightness of the day, / Which  
streams too much on all--years--man--have reft away.*

*But when the rising moon, begins to climb / Its  
topmost arch, and gently pauses there ; / When the  
stars twinkle through the loops of time, / And the low  
night-breeze waves along the air / The garland forest,  
which the grey walls wear, / Like laurels on the bald  
first Caesar's head ; / When the light shines serene but  
doth not glare ; / Then in this magic circle raise the  
dead : / Heroes have trod this spot -'tis on their dust  
ye tread.*

*« While stands the Coliseum, Rome shall  
stand ; / When falls the Coliseum, Rome shall fall ; /  
And when Rome falls -the World. » From our own  
land / Thus spake the pilgrims oe'r this mighty wall /  
In Saxon times, which we are wont to call / Ancient ;  
and these three mortal things are still / On their  
foundations, and unalter'd all ; / Rome and her Ruin  
past Redemption's skill, / The World, the same wide  
den--of thieves or what ye will.*

*Byron, Childe Harold's Pilgrimage, CXLII-CXLV.*

Cette analyse, en s'intéressant aux traces de la présence divine dans les amphithéâtres, est restée centrée sur les croyances, les sentiments et les systèmes de représentation des Romains. Les dieux de l'amphithéâtre, qu'il vaudrait mieux qualifier de dieux dans l'amphithéâtre, tant nous avons montré qu'ils sont intégrés à l'économie religieuse de la cité, ont fait pour la première fois l'objet d'une synthèse globale appuyée sur un corpus jusque-là inédit. La présence des divinités du panthéon romain dans les amphithéâtres et dans les représentations attachées aux jeux se retrouve sur des supports qui sollicitent l'intervention de champs disciplinaires différents et complémentaires.

L'étude de la statuaire, des bas-reliefs et des fresques dans les édifices de spectacle permet de mieux cerner les panthéons locaux et le rapport entre la communauté et les multiples possibilités qu'offre le polythéisme ancien. L'iconographie des casques de gladiateurs complète cette image révélant ce que le spectateur s'attendait à voir dans les arènes, mais aussi donnant un aperçu unique de la multiplicité des implications que peuvent avoir les images dans les arènes : le combattant y exprime ses propres croyances, il les place face à celles de son adversaire et montre au public quels sont ses protecteurs divins. Les victoires dues à la protection d'un dieu assurent en retour la popularité de la déité auprès du peuple. Les sources épigraphiques enrichissent ces analyses en mettant en avant les pratiques cultuelles des Romains en relation avec les jeux. Quand l'ensemble de la société est réunie autour de spectacles honorant certains membres du panthéon officiel, la relation intime qui unit les hommes aux dieux est affichée tant auprès des membres de la communauté qu'auprès de ses visiteurs. Quand un individu ou un groupe fait une dévotion à un dieu dans l'amphithéâtre ou à l'occasion de *munera*, il manifeste ses propres croyances, reflet des inquiétudes de son quotidien, évoquées également par le recours à la magie. Les données archéologiques, outre la possibilité qu'elle amènent d'affiner les contextes, permettent de préciser ces relations et en particulier de situer les amphithéâtres dans la géographie religieuse des cités. Il sont généralement intégrés à de grands ensembles urbains ou périphériques qui comportent des temples. L'ensemble de ces sources est indissociable de l'étude des textes anciens, documentation précieuse, mais trop souvent considérée comme le seul biais pour comprendre le monde de l'amphithéâtre. La richesse de cette documentation et les problématiques qu'elle soulève ouvrent des perspectives de recherches infinies, méandres dans lesquels il est aisé de s'égarer, où il faut donc en permanence se recentrer sur ses objectifs.

Le premier cadre de réflexion qui s'impose s'inscrit dans un nécessaire effort tourné vers la compréhension des catégories de pensée des Anciens vis-à-vis des jeux et des dieux qui siègent dans les arènes. Comprendre que les Romains n'allaient généralement pas se rassasier d'un plaisir sadique et morbide dans l'arène permet de remettre profondément en perspective les sources de l'amphithéâtre et de saisir différemment la présence divine dans ces édifices. Nos réflexions ont montré que ce qui est d'abord en jeu dans les arènes, c'est l'expression de la souveraineté du peuple romain sur le monde. Les Anciens admirent la *virtus* des gladiateurs, pourtant aux marges de la société à cause de leur proximité avec la mort, parce qu'elle est une émanation de celle de l'ensemble des Romains et un exemple à suivre. C'est cette *virtus* qui a assuré le succès à la guerre. Elle est renforcée par la *pietas*, la *fidelitas* ou encore la *concordia*, toutes qualités qui s'expriment dans l'espace du spectacle. Les dieux de l'amphithéâtre répondent à ces préoccupations : il manifestent la domination sur le monde sauvage (Diane, Silvanus, Hercule, Dionysos/Bacchus), le pouvoir souverain de Rome (Jupiter, Junon, Minerve) et de ses dirigeants (Vénus, Apollon, Mars). Cette capacité de domination est assurée par les dieux protecteurs de la cité et garants de son triomphe (Mercure, Vesta, Victoire, Fortune), rendu possible par la structure pensée comme idéale du système romain. Les ouvrages des Anciens ne nous livrent toutefois que des lambeaux de pensée, dispersés dans de nombreux documents, souvent orienté par des positions politiques, morales ou religieuses. Derrière ces éléments de discours, il est parfois bien difficile de retrouver les préoccupations quotidiennes des habitants du monde romain, d'autant qu'elles évoluent sur les sept siècles envisagés par cette étude et varient selon les régions.

Les amphithéâtres et les jeux n'apparaissent pas au même moment partout. Si le foyer d'origine est en Campanie et dans le Latium, elle se répand dès la deuxième moitié du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. en Italie, puis en Hispanie. Il faut attendre la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. pour voir ces spectacles gagner la faveur des habitants des Gaules et des provinces africaines. Malgré ce décalage chronologique et les différences culturelles qui caractérisent chaque région de l'Occident romain, il faut bien reconnaître que les dieux de l'amphithéâtre sont en général les mêmes dans toute cette partie de l'Empire. Hercule et Diane y occupent une place privilégiée. Nous avons pu toutefois remarquer quelques originalités. La céramique gauloise laisse penser que les dieux des arènes sont avant tout représentés par la triade Hercule, Apollon, Diane ou Vénus. L'Alcméonide est une figure essentielle des *munera*. Son temple doit être lié au monument de spectacle. Tandis que les images des *pompae* italienne favorisent la triade capitoline, Victoire et peut-être Mars à Amiternum, et Cérès ou une Tutela et Silvanus à Capua. Les données ne sont pas assez nombreuses pour préciser.

Cette réflexion préliminaire a permis de mieux cerner l'état d'esprit des spectateurs lors des jeux et donc de contextualiser autrement les figures divines qu'ils percevaient dans l'arène. La deuxième étape du raisonnement a consisté, après avoir envisagé la réception sensitive des Romains, à analyser les actions culturelles que ceux-ci réalisaient dans le contexte des jeux et les dieux qu'ils sollicitaient alors. Une troisième étape a ensuite permis de redonner à la question sa profondeur chronologique tout en essayant de dégager les schémas de pensée qui président à l'imbrication des sphères religieuse et ludique. Arrivé à la conclusion de ces travaux, la richesse des documents rassemblés et les nombreux problèmes soulevés nous conduisent en fin de compte à réintégrer l'amphithéâtre dans l'ensemble de ses dimensions. La nature des jeux et le rôle qui est le leur dans la société romaine empruntent des caractéristiques tout autant aux cérémonies publiques, au rituel, au spectacle et à la fête. Il n'est pas possible de cantonner son rôle purement dans un rôle unique, qu'il soit politique ou social.

Tant les textes que l'épigraphie, l'iconographie ou l'archéologie convergent pour suggérer que les jeux de l'amphithéâtre, à Rome comme dans les provinces, se caractérisent par la mise en place de situations de communication multiples entre les hommes et entre les hommes et les divinités. Les spectateurs voient les dieux et utilisent également leur image, sur la façade de l'édifice notamment, afin de manifester leur culture et les choix culturels de la communauté. Certaines de ces divinités sont adorées par l'offrande des jeux eux-mêmes, pendant les jeux, ou simplement à tout moment dans l'édifice et ses *sacella*. Ces constats engendrent une première conclusion. Si l'on considère la plus simple expression de la religion comme étant la mise en place de situations de communication<sup>1</sup>, alors les jeux et les édifices qui les abritent sont bien le cadre de manifestations de nature religieuses, comme ils sont, eux aussi, une cérémonie ritualisée dépendant de la relation des hommes au sacré.

Les *munera* ont pourtant une implication dans tous les domaines de la société romaine : judiciaire, militaire, social, politique et pas seulement religieux. De cette pluralité de fonctions naît une institution centrale de la société romaine. C'est dans ce cadre qu'apparaît l'idée d'une relation étroite entre le salut de l'Empire, et donc de celui du prince et de la famille impériale, et les manifestations ludiques. Si l'ensemble des aspects de la vie de la cité est représenté dans un seul espace, alors ce lieu devient le miroir des préoccupations des individus, des groupes sociaux et de l'ensemble de la communauté. De là, ce microcosme doit perdurer pour afficher aux yeux de tous que la structure même de l'ensemble du monde

---

<sup>1</sup> Gradel, 2002, p. 4-6.

sous domination romaine continue de fonctionner, de s'actualiser et d'évoluer. De ce point de vue, nous rejoignons l'hypothèse posée par Monique Clavel-Lévêque à propos des jeux en général :

S'ils sont une pratique religieuse, ils sont aussi une pratique sociale et une pratique politique, dans la mesure où ils réalisent un ordre du monde objectivement constaté et lisible par tous. [...] Et ici aussi les jeux fonctionnent comme lieu et pratique de l'échange : ce sont les dieux qui apportent le salut, l'abondance, la victoire, l'éternité ; ce sont eux qu'il faut célébrer<sup>2</sup>.

Cette réciprocité entre les hommes et les dieux est essentielle à la vitalité du système traditionnel romain. Elle permet aux jeux d'unifier la communauté dans un lieu unique où tout est fait pour que chaque spectateur voit la structure et les fondements de la société qui est la sienne. Cette unification se fait également face à l'ennemi, face à ce qui est aux frontières du monde sous domination romaine. Les jeux doivent de cette manière inspirer la terreur aux peuples étrangers - la réaction d'Hannibal en apporte un éclatant exemple -, et régler le fonctionnement interne de la cité. De ce point de vue, massacrer en scène l'Autre n'est pas de la haine ou de la violence malsaine, mais découle d'une vocation utilitaire avant tout<sup>3</sup>. Ces actes se font sous le regard et la caution des organisateurs du *cosmos*. Dans ce cadre, les *munera*, parce qu'ils réunissent toutes les composantes de la cité, sont un prolongement et une partie importante des cultes urbains, des cultes provinciaux et des cultes impériaux. Ils sont parfaitement intégrés, jusqu'au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. au moins, à l'économie religieuse des différentes parties du monde romain. En cela, les pratiques rituelles publiques et privées se déroulant dans les arènes ne sont pas fondamentalement différentes des rites des sanctuaires occupant le territoire romain. Les acteurs des jeux prient comme les citoyens, même s'ils semblent avoir une prédilection pour des dieux fréquemment présents en contexte amphithéâtral : Hercule, Némésis, Diane, mais aussi Vénus, Mars, Fortune ou Victoire. Ces divinités ne sont pourtant pas les seules à être hébergées lors des jeux et dans les *sacella*. Selon le calendrier religieux de chaque localité, n'importe quelle divinité a pu y recevoir des signes de dévotion. Une dévotion qui dépasse le simple cadre des *ludi* puisque tout un chacun semble avoir pu se rendre dans le *sacellum* de l'amphithéâtre y déposer son propre *ex voto*. L'amphithéâtre et ses chapelles, souvent incorporées dans des sanctuaires, font ainsi partie des espaces du culte de la cité.

---

<sup>2</sup> Clavel-Lévêque, 1984, p. 181.

<sup>3</sup> Héritier, 2005, p. 35-36.

Cette variété des dieux et des panthéons rend délicate toute synthèse chronologique et géographique globale. Il est toutefois possible de différencier, par les sources, deux catégories de dieux. D'une part, on remarque ceux qui sont présents dans le décor des amphithéâtres parce qu'ils appartiennent au panthéon local. Ces divinités ont vraisemblablement un impact sur les sentiments religieux des spectateurs, mais pas au même degré que celles qui reçoivent une véritable culte. D'autre part, les jeux peuvent être dédiés à des dieux et déesses et certains d'entre eux reçoivent, pour leur présence sensible dans les monuments de spectacle, des dévotions privées, en particulier des *ex voto*. Dans cette deuxième catégorie, l'histoire des dieux de l'amphithéâtre connaît plusieurs grandes phases successives.

La première est la période de construction de l'institution, du développement de sa forme, de ses codes. Elle s'étend du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. à la consitution du modèle architectural de l'amphithéâtre au plus tard au début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Les jeux de gladiateurs, principal spectacle de l'arène, sont alors d'abord des rites funéraires. Cela n'empêche pas les Romains d'avoir déjà à l'esprit le rôle salutaire des jeux et donc de les placer sous le patronnage de dieux afin de garantir la pérennité de Rome. Les *munera* peuvent de ce fait être offerts dans des temps de crise où l'État romain et l'intégrité territoriale ou morale de Rome sont mis à mal. Dans cette première phase, les dieux concernés sont ceux des *fora* où les jeux se tiennent. Hercule et Fortune ont probablement été, par l'implantation de leur culte sur le Forum Boarium, les premiers dieux de l'amphithéâtre. Ils sont suivis de près par Diane. Ce premier temps prend fin avec l'extension du modèle architectural de l'amphithéâtre concomittant à la multiplication des occasions lors desquelles sont donnés les jeux. De plus en plus de figures divines prennent alors place dans les édifices qui peuvent en abriter un grand nombre, que ce soit sur la façade, le podium ou les *sacella*. Les dieux de l'État et de la famille impériale prennent alors une grande importance : Jupiter, Junon, Minerve, Mars, Vénus, Apollon, Dionysos/Bacchus, mais aussi Victoire. La troisième période est marquée par l'arrivée d'un culte qui s'impose comme un des pivots de la religion des amphithéâtres : celui de Némésis. Elle dure jusqu'aux changements progressifs dûs aux crises et à la christianisation de l'Empire, à partir du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et surtout au IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. qui voient l'abandon progressif des jeux.

Ce cadre chronologique général a pu être dégagé, mais les sources sont rares pour guider cette analyse. Cette relative pauvreté de la documentation soulève des problèmes similaires lorsqu'il s'agit de présenter une synthèse géographique. On aurait pu s'attendre à voir des dieux localement importants jouer un rôle fort régionalement dans les amphithéâtres.

Or, Mars, le grand dieu gallo-romain, est presque absent des sources gauloises. Les habitants des Gaules semblent lui avoir préféré Diane, Silvanus, Hercule et deux dieux de la famille impériale : Vénus ou Apollon. Les divinités africaines ne sont pas plus présentes dans les amphithéâtres des provinces d'outre-Méditerranée. Les Africains accordent une place particulière à Diane, liée à leur passion pour la *venatio*. La seule véritable particularité géographique clairement établie, outre les dieux toponymiques ou spécifiquement locaux, est celle de la répartition de la présence de Némésis dans les amphithéâtres. La déesse est avant tout adorée dans les zones militaires du *limes* rhénan et danubien et en Hispanie, à partir du foyer qu'est Italica, ville d'origine des Antonins. Cette particularité pourrait bien être liée, à partir du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., aux politiques religieuses impériales qui ménagent une place plus importante à la déesse du destin et de la vengeance. Les militaires adoreraient la déesse parce qu'elle joue un rôle de protectrice des combattants tandis que les Hispaniques le feraient par fidélité et attachement à leur concitoyen devenu prince.

Dans la forme et la nature des spectacles de l'arène, c'est encore une grande diversité qui est de mise. La mort, la violence, la catharsis collective, le spectacle de la puissance du prince, du sénat et du peuple de Rome, l'honneur fait aux dieux, se mêlent dans un rituel qui est aussi un divertissement, une fête dont le rôle est d'assurer à l'ensemble des Romains des réjouissances, un moment de joie<sup>4</sup>. Le sang qui coule et la connotation funéraire des jeux n'empêchent en rien l'expression de la liberté et de la gaieté<sup>5</sup>. La gravité qui accompagne l'entrée de la *pompa* est aussitôt contrebalancée par les acclamations qui naissent de chaque partie de l'amphithéâtre pour honorer chaque dieu. Pour toutes ces raisons, seul Sénèque, mais sur un aspect précis seulement, et des auteurs chrétiens manifestent l'existence d'une morale d'indignation<sup>6</sup>. Il n'est pas question de nier le caractère apparemment violent de l'institution, mais ce n'est pas une violence destructrice, popularisée par le langage commun contemporain, mais une violence contrôlée qui génère une dynamique d'identification et provoque l'effet cathartique. Elle n'est pas une destruction. De ce fait, elle cède le pas à une réjouissance qui ne se réduit pas à la satisfaction d'un plaisir sadique. C'est dans ce climat de gaieté que se forge une communauté d'émotions, consubstantielle à la communauté religieuse autant qu'à la communauté sociale et culturelle.

Dans ce cadre de pensée, tous les dieux qui peuvent garantir la pérennité de la société sont susceptibles d'être invoqués. Hercule, Diane, Mars, Dionysos/Bacchus, Némésis,

---

<sup>4</sup> Castelli, 2005, p. 112.

<sup>5</sup> Huizinga, 1980, p. 47.

<sup>6</sup> Voir les intéressantes remarques d'Héritier, 2005, p. 14.

Fortune, Victoire ont des attributions qui se marient parfaitement avec les jeux. Le rôle traditionnel de ces dieux et déesses, telle Diane, est central dans l'amphithéâtre. Ils garantissent que les règles d'engagement sont respectées et surtout que le combat ne débouche pas sur la confusion, la panique et la fureur sauvage qui pourrait briser la communauté<sup>7</sup>. Ils ne sont pourtant pas les seuls dieux présents lors des jeux, ni les seuls à faire l'objet de rites dans les amphithéâtres. Nous avons montré, en particulier dans les cultes publics, à quel point règne la diversité des personnalités divines dans l'arène. Les Romains catégorisent les différents rites de leur religion à travers deux oppositions : les *sacra publica* différent des *sacra privata* et les *sacra patria* des *sacra peregrina*<sup>8</sup>. Au sens juridique et romain du terme, les cultes de l'amphithéâtre sont d'ordre public et privé. Ils répondent ainsi à l'ensemble des besoins culturels, qu'ils soient personnels ou collectifs et impliquent potentiellement tous les dieux qu'un esclave, une femme, un affranchi, un libre, un citoyen, un groupe social, un collège, ou toute une communauté peuvent prier.

C'est dans la deuxième opposition entre *sacra patria* et *sacra peregrina* que se révèle un point essentiel de la religion exprimée dans les arènes. Nous avons mis en valeur les dieux de l'amphithéâtre tout au long de ces pages, mais il en est d'autres qui n'interviennent pas dans ces édifices. Les derniers dieux arrivés à Rome sont presque absents des sources amphithéâtrales<sup>9</sup>. La Némésis grecque fait exception. Il est vrai que ses attributions, son caractère et la grande porosité de son culte, lié à ceux de Victoire, Fortune, Luna, Caelestis ou Diane, ont permis son intégration dans les amphithéâtres dès la fin du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. ou, au plus tard, au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Des statuettes de Magna Mater et de Jupiter-Sérapis ont bien été découvertes à Rome et à Trèves, mais leur contexte de découverte est incertain, tout comme le chapiteau hathorique de Pula<sup>10</sup>. Demeurent les clefs de voûte de l'amphithéâtre de Capua. Trois d'entre elles figurent Jupiter-Amon, Attis et Isis<sup>11</sup>. Cet *unicum* dans le corpus dépend de la particularité de ces sculptures. Originellement au nombre de quarante, elles devaient représenter, non pas des dieux spécifiquement adorés dans le contexte des spectacles, mais l'ensemble des grands dieux du panthéon local. Cela n'est pas étonnant, le culte d'Isis est adopté et adapté par les Romains dès le I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et il fait partie des *sacra romana* au

---

<sup>7</sup> Vernant, 1988, p. 239.

<sup>8</sup> La meilleure marque de cette catégorisation se trouve chez Festus, p. 268L. Voir Van Haepelen, 2011, p. 108.

<sup>9</sup> En particulier les dieux traditionnellement dits « orientaux ». Sur les problèmes soulevés par cette appellation en vogue depuis les écrits de F. Cumont, voir dernièrement Belayche, 2000, p. 566-567.

<sup>10</sup> Corpus n° 19, n° 175 et n° 235-236. Les statuettes de la Magna Mater n'auraient pas été découvertes dans des strates d'usage de l'amphithéâtre en tant que monument de spectacle, d'après une communication personnelle de la conservation du Rheinisches Landesmuseum. Nous n'avons pu vérifier.

<sup>11</sup> Corpus n° 22, n° 26, n° 30.

II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. sous la plume de Minucius Felix<sup>12</sup>. Les Capouans ont ainsi fait honneur à leurs dieux protecteurs sur la façade du monument le plus visible de la ville. Ces dieux ne se rencontrent ensuite pas dans la décoration intérieure du monument de spectacle. Au-delà de l'exemple campanien, le culte de Sol est même considéré comme incompatible avec les jeux de gladiateurs d'après Julien<sup>13</sup>. Le dieu est pourtant associé au salut de l'Empire comme le prouve par exemple un ex voto des prétoriens Belges dédié à Jupiter Optimus Maximus, Mars, Némésis, Sol, Victoire et tous les dieux de la patrie<sup>14</sup>. À l'inverse de ces pratiques en renouvellement, il semblerait que l'amphithéâtre soit devenu un conservatoire des traditions face au développement de cultes considérés comme d'origine plus ou moins étrangère. Cela demeure une hypothèse tant la documentation manque pour affiner la réflexion. Les dieux de l'amphithéâtre ne sont toutefois pas l'ensemble des dieux connus par les Romains.

Cette rigidité dans la structure de l'institution se lit en revanche plus clairement dans les jeux eux-mêmes. Ceux-ci peinent à se renouveler, à l'exception des chasses. C'est sans doute cette sclérose qui précipite la fin des *munera*, aggravant les facteurs économiques et culturels qui leur portent préjudice. C'est ainsi que se conclut une histoire pluriséculaire, durant le V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., à une période de crises, d'incertitudes et de profonds changements religieux et sociaux. Développée dans un moment de doute du pouvoir romain, lors des guerres puniques puis des guerres civiles, l'institution gladiatorienne, première pourvoyeuse des spectacles de l'arène, a été utilisée pour rassurer les populations sur la capacité de Rome à vaincre, et pour s'assurer de la pérennité des institutions et de l'organisation générale de la société, en particulier dans des conjonctures délicates. Ces deux aspects des jeux sont garantis par le regard des dieux et leur implication dans l'ensemble des événements du spectacle. Cette notion survit un temps, elle trouve même des défenseurs parmi les chrétiens. Toutefois, l'amphithéâtre est un symbole de la société impériale romaine traditionnelle - et, aux yeux de certains, de ses excès - qui disparaît progressivement. Les dieux de l'amphithéâtre eux-mêmes s'effacent, peu à peu, devant le christianisme.

C'est alors qu'apparaît une tradition globalement hostile aux jeux de l'amphithéâtre. Les auteurs chrétiens du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., en particulier, reprennent les idées de Tertullien et font de l'amphithéâtre le lieu du martyre, donc d'une cruauté idolâtre visant la mort des adeptes du Christ. C'est dans ce cadre que les auteurs modernes ont pu faire allusion à

---

<sup>12</sup> Minucius Felix, *Octavius*, 22, 1. L'auteur rappelle toutefois que le culte était autrefois égyptien. Voir Belayche, 2000, p. 569. La déesse est en revanche présente en relation avec le théâtre, notamment à Italica.

<sup>13</sup> Julien, *Oratio*, IV, 156.

<sup>14</sup> *CIL*, VI-1 2821. Voir Chapouthier, 1925, p. 242.

quelques « rites sanguinaires<sup>15</sup> » dont la présence ne fait qu'aggraver la supposée violence débridée qui serait à l'œuvre dans les édifices de spectacle. La gladiature et les autres spectacles sont alors jugés à travers des catégories de pensée modernes, ce qui perturbe la compréhension globale de ce phénomène singulier. Ce qui était un moment de joie, de partage, d'échange, de mise en scène des rapports sociaux, réalisé par la communauté dans son ensemble, accompagnée de ses dieux, est devenu le signe d'une société esclavagiste, intolérante et ultra-violente, popularisée par le cinéma ou le roman. Les auteurs modernes découvrent avec horreur que les autorités anciennes qu'ils admirent se sont également complus dans ce marasme<sup>16</sup>. La seule explication trouvée alors est que les jeux ne sont qu'une expression de la violence consubstantielle au genre humain. Seuls les Grecs auraient su y résister<sup>17</sup>, alors qu'on sait maintenant qu'ils se sont, eux aussi, emparés de la gladiature pour la faire leur. De ce fait, seuls des dieux cruels peuvent être associés aux jeux : Saturne, Jupiter Latiaris ou Pluton. Cette hypothèse est largement erronée, et ces divinités sont tout à fait secondaires dans les sources amphithéâtrales. C'est sans doute du fait de ce passif historiographique que Georges Ville a pris le parti de dépassionner le débat en lui ôtant l'aspect religieux et le questionnement sur la violence. L'auteur, apôtre de l'hypothèse d'une laïcisation des spectacles dès l'époque républicaine, laisse lui-même échapper une remarque révélant toute la fragilité de son postulat. Il reconnaît que, si tous les Romains n'ont pas « conscience d'aller à autre chose qu'à un spectacle, » certains peuvent avoir la conviction de se rendre à « un rituel sacré qui intéresse tel ou tel dieu<sup>18</sup>. » Ce constat nous a permis, à la suite notamment des idées de Marcel Le Glay<sup>19</sup>, de reprendre l'étude de la relation entre religion et spectacle dans le cadre des édifices dédiés aux *munera*. En oubliant le caractère sacré des jeux, l'imaginaire moderne a fait de l'amphithéâtre un monde à part, une excroissance monstrueuse de la société romaine, artificiellement distincte des autres institutions du monde romain, y compris le théâtre et le cirque pour lesquels on étudie la présence divine depuis fort longtemps. Pourtant, les *munera* étaient autrefois une des institutions majeures du monde romain. Ils se situaient au cœur des rapports sociaux de cette grande civilisation polythéiste et étaient un des lieux les plus importants de l'expression des croyances et des représentations du monde des Anciens. Les dieux ne pouvaient pas être absents de ce cadre et ne pas y jouer un des rôles principaux.

---

<sup>15</sup> Par exemple : Lafaye, 1896, p. 1592.

<sup>16</sup> S. v. « Gladiateur », dans D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, Paris, 1757, tome 7, en particulier p. 696\_697.

<sup>17</sup> Lafaye, 1896, p. 1566.

<sup>18</sup> Ville, 1960, p. 290.

<sup>19</sup> Le Glay, 1990, p. 223 fait un constat similaire à celui exposé dans la phrase de G. Ville citée plus haut.



## Liste des illustrations

- Fig. 1. Place des différents groupes sociaux au théâtre à partir de la *lex Iulia Theatralis* d'après J. Edmondson (Edmondson, 2002, p. 43)..... 74**
- Fig. 2. Reconstitution des différents secteurs dans l'amphithéâtre flavien d'après *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rome, 1993, p. 366 (Edmondson, 2002, p. 48). 75**
- Fig. 3. Graphique notant l'évolution supposée du niveau sonore dans un très grand amphithéâtre à structure creuse. .... 101**
- Fig. 4. Chronologie des constructions d'amphithéâtres dans le monde romain (à partir de deux cent cinquante-huit édifices datés)..... 115**
- Fig. 5. a à d'. Différents choix d'implantation des amphithéâtres dans les villes romaines, les exemples d'Arelate, Samarobriua Ambianorum, Lucus Augusti, Augustodum et Augusta Praetoria Salassorum (Fincker, 1994, p. 188 ; d'après Bedon, Chevalier et Pinon, 1988, p. 54-55 ; Sánchez Montaña, 2002, p. 3 ; d'après Chardron, voir Rebourg, 1998, p. 142 ; Mollo Mezzena, 1981, p. 120) ..... 118**
- Fig. 5e. Plan de Vienna B. Helly (*et al.*) (Helly, 2009, en ligne). .... 127**
- Fig. 6a. Plan de Capua par G. Cera (Cera, 2008, p. 77)..... 138**
- Fig. 6b. Plan de Capua, reconstitution hypothétique des principaux axes sur fond Google earth, d'après l'hypothèse de la permanence du plan. .... 138**
- Fig. 7a. Porte remontée de l'amphithéâtre de Lucera, photographie prise sur place en 2009. .... 141**
- Fig. 7b. Plan de l'avant corps de la porte nord de l'Amphithéâtre Flavien issu des observations de H. Kähler en 1939 (Kähler, 1939, p. 256)..... 140**

<b>Fig. 7c. Plan des couloirs de circulation et des gradins de l'amphithéâtre de Pompei par J.-Cl. Golvin et emplacement des décors de ce monument (Golvin, 1988, pl. XXIII).</b>	<b>146</b>
<b>Fig. 7d. Plan de l'amphithéâtre d'Italica J.-Cl. Golvin et emplacement des pièces d'apparat et des <i>sacella</i> (Golvin, 1988, pl. XLII).</b>	<b>146</b>
<b>Fig. 7e. Plan de l'Amphithéâtre Flavien J.-Cl. Golvin et emplacement des stucs et de l'entrée monumentale Nord et du couloir d'accès Sud (Golvin, 1988, pl. XXXVI).</b>	<b>150</b>
<b>Fig. 7f. Plan de l'amphithéâtre de Tébessa J.-Cl. Golvin et emplacement du pavement aux <i>hederae</i> (Golvin, 1988, pl. XIV).</b>	<b>150</b>
<b>Fig. 7g. Restitution hypothétique d'un vomitoire des gradins de Capua (Antiquarium de l'amphithéâtre de Capoue).</b>	<b>153</b>
<b>Figure 7h. Les fresques du podium dans l'amphithéâtre de Pompei (Hufschmid, 2009, p. 503).</b>	<b>161</b>
<b>Figure 8. Plan et élévation de l'amphithéâtre de Capua : emplacements de la décoration en coupe et en plan, à partir des restitutions de J.-Cl. Golvin (Golvin, 1988, pl. XL et XLI).</b>	<b>166</b>
<b>Fig. 9. Plan de la caserne des gladiateurs de Pompéi (VIII, 7, 16) d'après G. Minervini (Minervini, 1859, p. 117).</b>	<b>198</b>
<b>Figure 9b. Relevé de la chapelle de l'amphithéâtre de Virunum d'après R. Jernej et Ch. Gugl (Jernej et Gugl, 2004, p. 73).</b>	<b>243</b>
<b>Figure 10. Plan de la chapelle de l'amphithéâtre de Deva (Chester) d'après J.-Cl. Golvin, et photographie personnelle de son état actuel (Golvin, 1988, pl. XII).</b>	<b>245</b>
<b>Figure 11. Plan de l'amphithéâtre d'Augustomagus (Senlis) d'après J.-Cl. Golvin et dessin de la chapelle par J.-P. Adam (Golvin, 1988, pl. VIII et Adam, 1974, p. 38).</b>	<b>247</b>
<b>Figure 12. Plan de l'amphithéâtre d'Emerita Augusta (Mérida) d'après J.-Cl. Golvin et photographie personnelle de la probable chapelle (Golvin, 1988, pl. XXX).</b>	<b>250</b>
<b>Figure 13. Plan de l'amphithéâtre de Capoue d'après J.-Cl. Golvin et photographies personnelles de la salle à l'extrémité est du petit axe (Golvin, 1988, pl. XL).</b>	<b>252</b>
<b>Figure 14. Plan de l'amphithéâtre de Pouzzoles et relevés d'après J.-Cl. Golvin et A. Maiuri et photographie de la pièce à l'extrémité sud-ouest du petit axe (Golvin, 1988, pl. XXXVIII et Maiuri, 1955, p. 55).</b>	<b>254</b>

<b>Figure 15. Les lieux de culte dans l'amphithéâtre d'Italica d'après J. Beltràn Fortes et J. M. Rodriguez Hidalgo et des photographies personnelles (Beltràn Fortes et Rodriguez Hidalgo, 2004, p. 84).</b> .....	<b>260</b>
<b>Fig. 16. L'amphithéâtre de Nîmes dans son contexte urbain d'après M. Fincker, fond J. Benoit (Fincker, 1994, p. 188).</b> .....	<b>311</b>
<b>Fig. 17. L'édifice à arène de Jublains dans son contexte urbain (RAO, 21, 2004, p. 133).</b> .....	<b>312</b>
<b>Fig. 18. L'amphithéâtre de Tipasa dans son contexte urbain, d'après les indications du site archéologique.</b> .....	<b>313</b>
<b>Fig. 19. L'amphithéâtre de Pompéi et les parcours supposés de la <i>pompa</i> (fond issu de la documentation du site archéologique de Pompéi).</b> .....	<b>315</b>
<b>Fig. 20. Tableau des principales catégories de monuments de spectacles utilisés pour les combats de gladiateurs (en dehors du cirque et des structures provisoires).</b> .....	<b>331</b>
<b>Fig. 21. Répartition des édifices de spectacle sur le territoire biturige d'après F. Dumasy (Batardy, Buchsenschutz et Dumasy, 2001, p. 85).</b> .....	<b>335</b>
<b>Fig. 22. Plans de l'édifice à <i>spectacula</i> d'Augst et situation dans la ville antique d'après Th. Hufschmid (Hufschmid, 2009, p. 335).</b> .....	<b>339</b>
<b>Fig. 23. Plan de la cité d'Avenches et situation de l'amphithéâtre dans la zone de sanctuaire, d'après le Musée Romain d'Avenches.</b> .....	<b>340</b>
<b>Fig. 23b. La zone sanctuaire d'Avenches au pied de l'ancien <i>oppidum</i>, d'après le Musée Romain d'Avenches.</b> .....	<b>341</b>
<b>Fig. 23c. Plan du centre du sanctuaire de Drevant, d'après C.A.G., 18, p. 286.</b> .....	<b>345</b>
<b>Fig. 23d. Plan du sanctuaire de Sanxay d'après M. Fincker et F. Tassaux (Fincker et Tassaux, 1992, p. 58).</b> .....	<b>345</b>
<b>Fig. 23e. Plan de l'implantation de l'amphithéâtre et du sanctuaire des trois Gaules à Lugdunum d'après D. Fishwick (Fishwick, 2004, III-3, p. 108).</b> .....	<b>350</b>
<b>Fig. 24. Plan du Forum Romain à l'époque augustéenne, emplacement des galeries à hypogée et hypothèse de l'emplacement des aménagements de tribunes pour les jeux, d'après J.-Cl. Golvin (Golvin, 1988, pl. V).</b> .....	<b>450</b>

- Fig. 24b. Relevé du plan du monument funéraire de Caius Vestorius Priscus d'après S. Mols et E. Moorman (Mols et Moorman, 1994, p. 24). ..... 473**
- Fig. 25. Plan schématique des sous-sols de l'arène d'Augusta Treverorum avec l'emplacement des découvertes de tablettes d'après R. Wunsch (Wunsch, 1910, p. 1).569**

# Index

## Source

### Épigraphie

#### - Corpus

##### Fastes

**80**, 180, 317, 403, 463, 544  
**82**, 183, 191

##### Funéraire

**177**, 180, 212, 307, 366, 367, 470, 491  
**178**, 180, 367  
**180**, 11, 167, 216, 302, 370, 375  
**79**, 67, 471, 488

##### Honorifiques et monumentales

**1**, 11, 54, 55, 57, 58, 79, 95, 96, 97, 100,  
130, 145, 147, 152, 158, 159, 160,  
163, 167, 174, 177, 179, 180, 184,  
199, 200, 203, 204, 205, 207, 210,  
211, 212, 213, 214, 216, 217, 219,  
243, 248, 257, 258, 270, 271, 272,  
275, 276, 278, 302, 304, 305, 306,  
307, 309, 318, 319, 322, 323, 352,  
354, 355, 363, 364, 365, 366, 367,  
369, 370, 371, 372, 375, 378, 379,  
380, 382, 383, 385, 386, 398, 399,  
402, 404, 413, 415, 419, 421, 459,  
461, 463, 470, 472, 491, 551, 554,  
558, 564, 568, 586  
**150**, 177, 272  
**155**, 355  
**158**, 179  
**160**, 352, 421, 564  
**162**, 398

**164**, 322, 461  
**170**, 319, 355  
**171**, 355  
**182**, 304, 366  
**202**, 471  
**203**, 177, 418, 419  
**224**, 177, 398, 498  
**240**, 178, 419  
**247**, 356  
**248-2**, 533, 556  
**249**, 132, 160, 319, 498  
**268**, 306, 414  
**269**, 356  
**284**, 356, 407, 554  
**287**, 306, 319, 356, 421  
**3**, 57, 58, 59, 69, 70, 78, 80, 90, 95, 96,  
97, 98, 113, 119, 122, 129, 133, 140,  
154, 157, 160, 162, 167, 170, 174,  
176, 177, 178, 187, 199, 214, 219,  
224, 236, 248, 258, 262, 266, 269,  
270, 272, 275, 278, 285, 288, 289,  
290, 291, 293, 303, 304, 306, 323,  
356, 364, 365, 366, 367, 370, 379,  
380, 383, 387, 396, 397, 402, 405,  
413, 418, 419, 421, 436, 442, 449,  
459, 462, 471, 472, 484, 494, 549,  
550, 553, 558, 570, 586  
**307**, 177, 178, 306, 421  
**317**, 170, 418  
**318**, 170, 418  
**319**, 170, 418  
**320**, 170, 418, 553  
**321**, 170, 421, 553  
**81**, 403, 462, 544  
**84**, 185, 319, 400, 445, 498

**Inscription peinte**

83, 66, 306, 355, 420  
 87, 184, 306  
 88, 306, 414  
 89, 306, 414  
 90, 306, 414  
 91, 355  
 92, 87, 180, 184, 355, 415, 498  
 93, 215, 301, 405

**Loi**

283, 64, 267, 321, 323, 356, 404, 461

**Malédiction**

210, 236, 285, 293, 367, 370, 372, 380  
 234-2, 236, 285, 568, 570  
 295, 236, 285, 288, 293, 396, 570  
 296, 236, 285, 288, 293, 570  
 297, 236, 285, 290, 293, 570  
 298, 236, 285, 290, 570  
 299, 236, 285, 288, 289, 290, 294, 570  
 300, 236, 285, 289, 290, 291, 293, 396,  
 570  
 302, 236, 285, 288, 289, 290, 293, 356,  
 397, 462, 570

**Vœux**

146, 248, 271, 275, 369, 370  
 147, 305, 363, 461, 463  
 148, 305, 363, 461, 463  
 149, 305, 363, 461, 463  
 156, 248, 271, 276, 366, 491  
 163, 248, 271, 276, 383, 459  
 168, 248  
 169, 159, 271  
 173, 248, 275, 278, 370  
 174, 271, 275, 278, 370  
 189, 248, 275, 370  
 190, 163, 243, 257, 415, 551  
 191, 163, 243, 257, 415, 551  
 194, 243, 257, 278, 370, 371, 372, 554  
 195, 243, 257, 275, 278, 370, 554  
 196, 243, 257, 275, 399, 554  
 197, 243, 257, 275, 383, 459, 554  
 198, 243, 257, 275, 370, 380, 554  
 199, 243, 257, 275, 370, 554  
 200, 243, 554  
 201, 248, 301, 383, 459, 554  
 204, 305, 366, 557  
 205, 366, 557  
 206, 304, 366  
 207, 305, 366  
 208, 248, 270, 271, 275, 301, 370, 377,  
 554  
 211, 244, 271, 276, 370, 554  
 225, 248, 278  
 226, 248, 271, 275, 378  
 229, 246  
 232, 271, 558

233, 272, 421  
 234, 236, 272, 285, 367, 558, 568, 570  
 241, 364  
 242, 177, 272, 414  
 257, 248, 271, 276, 384  
 267, 248, 275, 278, 370, 554  
 270, 248, 261, 266, 274, 278, 379  
 271, 267, 274, 278, 370, 379, 554  
 272, 274, 370, 379, 554  
 273, 274, 278, 370, 554  
 274, 261, 274, 370, 377, 381, 554  
 275, 370, 379, 554  
 276, 274, 370, 554  
 277, 267, 274, 370, 554  
 278, 274, 370, 380, 554  
 279, 267, 274, 370, 380, 554  
 281, 266, 370, 379, 554  
 285, 251, 265, 271, 275, 370, 377, 381,  
 554  
 288, 306, 398  
 289, 241, 248, 275, 370, 381, 554  
 289-2, 241, 554  
 290, 241, 249, 270, 276, 370, 381, 554  
 291, 241, 248, 269, 271, 275, 370, 381,  
 554  
 291-2, 370, 554  
 303, 248, 269, 275  
 315, 248, 270, 275, 278, 370  
 316, 459  
 322, 90, 170, 272, 306  
 323, 413, 442  
 327, 248, 275, 370  
 327-2, 370  
 4, 154, 155, 156, 174, 176, 177, 304,  
 366, 402, 406, 552

**- Sources complémentaires****AE**

1909, 184, 504  
 1928, 120, 255  
 1938, 110, 445  
 1956, 136, 255  
 1956, 138, 255  
 1959, 28, 159  
 1962, 395 (*IRC*, IV, 1), 442  
 1966, 13, 458  
 1967, 281, 499  
 1974, 370, 366  
 1982, 680, 356  
 1984, 530 (*Hep*, 4, 1994, 724 et *RICIS*,  
 602/0201), 380  
 1987, 230 (*EAOR*, IV, 30), 77  
 1990, 653 (*EAOR*, VII, 48), 351  
 1999, 973b, 412  
 2007, 00311, 51

**CIL**

- XIV 04616 (CIL, XIV 05381 ; EAOR, IV, 00029, 51  
XIV 00409 (EAOR, IV, 39, 51  
IV 538 (CLE 233 ; ILS 5138, 405  
X 05928 (ILS 06264, 51  
II 6278 (ILS 5163 ; FIRA, I, 49 ; CILA, 2, 389, 503, 533  
I-2 02836, 458  
I-2 2123, 508  
I-2 593, 77  
I-2, 593, 508  
II 1216, 268  
II 1217, 268  
II 1346, 268  
II 1347, 268  
II 1578, 470  
II 1643, 255  
II 2056, 268  
II 2182, 268  
II 379, 366  
II 3838, 269  
II 3839, 269  
II 4512, 356  
II 6078, 307  
II 6280, 268  
II-1 13, 356  
II-5 1022, 77  
II-5 733, 268  
II-5 897, 269  
II-7 422, 268  
III 11121, 380  
III 4738, 378  
III 993, 273  
IV 01595 (CLE 00927), 51  
IV 1177 (*Glad. Par.*, 11), 87, 88  
IV 1178 (*Glad. Par.*, 14), 87  
IV 1182, 472  
IV 1190, 67  
IV 1203, 191  
IV 1293, 67  
IV 1329, 67  
IV 3881, 67  
IV 3883 (*Glad. Par.*, 13), 87  
IV 4299, 68  
IV 4999, 405  
IV 7989, 104  
IV 7990 (*Glad. Par.*, 16), 87  
IV 7991, 65  
IV 7993 (*Glad. Par.*, 12), 87  
IV 7994, 67  
IV 9972, 67  
IV 9983, 67  
IX 5854, 471  
V 563, 532  
V 5765, 379  
V 7637, 471  
VI 1782, 374  
VI 1783, 374  
VI 32.3.23, 543  
VI 32099, 63  
VI 33326, 547  
VI 3713, 303  
VI 40895, 458  
VI 631, 302  
VI 80, 380  
VI 8836, 304  
VI, 311, 300  
VII 924, 412  
VIII 20348, 558  
VIII 23891, 396  
VIII 24, 64, 65, 76, 113, 303  
VIII 24532, 303  
VIII 24659, 76  
VIII 2488, 64, 113  
VIII 3293, 77  
VIII 8324, 65  
VIII 8482, 177, 558  
VIII 999, 379  
X 06555 (EAOR, IV, 38), 51  
X 1408, 369  
X 1533, 255  
X 1642, 255  
X 3832, 132  
X 4915, 98  
X 6565, 558  
X 793, 185, 400  
X 8049, 444  
X 824, 459  
X 844, 145  
X 852, 145, 177, 444  
X 852 (ILS 5627), 145, 177, 444  
X 858, 143  
XI 04371 (EAOR, II, 31), 51  
XI 04386, 51  
XI 5210, 269  
XI 6377, 471  
XII 3066, 380  
XII 3316 (EAOR, V, 43), 55  
XII 3317 (ILS, 5656), 54, 55  
XII 3318 (EAOR, V, 45), 54  
XII 533, 320, 500  
XII 533 (EAOR, V, 31), 320, 500  
XII 6038, 357  
XII 6324, 499  
XII 714, 54, 55  
XII 714 (EAOR, V, 40), 54, 55  
XIII 1036, 272  
XIII 3162, 58  
XIII 3661, 313  
XIII 3708 (EAOR, V, 81), 55  
XIV 02592 (EAOR, IV, 37), 51  
XIV 02640 (EAOR, IV, 40), 51  
XIV 2121, 470  
XIV 3010 (ILS 5629 et EAOR, IV, 44), 445  
XIV 3579, 469

**CILA**

II-2, 424, 268

**EAOR**

I, 44, 540  
 II, 28, 180  
 II, 32, 51  
 II, 59, 177  
 II, 62, 177  
 II, 72, 44  
 II, 75, 44, 53  
 II, 76, 68  
 III, 20, 461  
 III, 4, 304, 498  
 III, 43, 498  
 III, 62, 398  
 III, 75, 177, 271  
 III, 85, 44, 53, 68  
 III, 86, 44  
 IV, 20, 65  
 IV, 27, 498  
 IV, 30, 77, 498  
 IV, 31, 498  
 V, 40, 44, 54, 55  
 V, 41, 44  
 V, 58, 58  
 V, 73, 177  
 V, 78, 54  
 V, 86, 313  
 VI, 13, 44  
 VI, 14, 54, 55, 71  
 VII, 42, 44  
 VII, 46, 159, 177  
 VII, 52, 54  
 VII, 53, 44  
 VII, 55, 55

ILS, 3367, 304

**Res Gestae**

IV, 39, 445  
 XXII, 1, 462, 543

**RIB**

201, 399  
 600, 398

**RICIS**

509/0101, 274

**- Corpus**

**Armes de gladiateurs**

100, 199, 205, 217, 365, 367  
 101, 199, 364, 404  
 102, 96, 199, 205, 207, 363  
 103, 199, 203, 364  
 104, 199, 204, 363, 398  
 105, 199  
 106, 199, 207, 404  
 107, 199, 207, 404  
 108, 199, 207, 363  
 109, 199, 219, 363  
 110, 199, 210, 365  
 111, 199, 210, 366  
 112, 199, 211, 217  
 113, 199, 211  
 114, 199, 212  
 115, 199, 211, 212, 365, 367  
 116, 199, 212  
 117, 199, 211, 212, 366  
 118, 199, 212  
 119, 79, 199, 213  
 120, 199, 214, 365, 370, 398  
 186, 200, 214, 365  
 265, 200, 212, 214, 365, 370  
 286, 200  
 329, 199, 214, 365, 449  
 95, 174, 199, 213, 365  
 96, 199, 213, 217  
 97, 199, 213, 365  
 98, 199, 203, 206, 212, 216, 364, 365,  
 398  
 99, 199, 204, 402

**Autels anépigraphes**

212, 244  
 254, 248

**Bas-Relief**

12, 79, 97, 100, 160, 167, 199, 214, 365,  
 370, 385, 398, 564, 568  
 142, 152, 558  
 154, 145, 309  
 157, 58, 174, 184, 309, 323, 364, 472  
 175, 586  
 181, 370, 375  
 188, 212, 270, 275, 370, 382, 554  
 192, 243, 370, 378, 554  
 193, 243, 275, 370, 379, 554  
 2, 64, 129, 131, 132, 133, 134, 140, 141,  
 149, 160, 163, 167, 177, 178, 200,  
 212, 214, 215, 223, 224, 225, 236,  
 241, 243, 244, 246, 248, 249, 251,  
 261, 263, 265, 266, 267, 269, 270,  
 271, 272, 274, 275, 276, 278, 285,

286, 288, 289, 290, 293, 294, 301,  
304, 305, 306, 319, 321, 323, 356,  
364, 365, 366, 367, 370, 371, 372,  
375, 377, 378, 379, 380, 381, 382,  
383, 384, 386, 387, 389, 396, 398,  
402, 404, 407, 414, 418, 419, 421,  
459, 461, 471, 495, 498, 533, 554,  
556, 557, 558, 568, 570, 586

**250**, 163, 386  
**251**, 149, 249, 263, 366  
**258**, 133, 141  
**263**, 133, 141  
**309**, 553  
**311**, 248, 553  
**314**, 364, 370, 379, 383  
**35**, 58, 78, 96, 97, 98, 177, 380, 471  
**36**, 97, 154, 176, 177, 436, 472, 484  
**37**, 154, 174, 176, 177, 323, 494  
**38**, 58, 174, 177, 187  
**39**, 174, 177  
**40**, 174, 177  
**41**, 154  
**42**, 154, 176  
**43**, 155  
**44**, 156, 402  
**45**, 156, 366  
**47**, 156  
**48**, 156  
**49**, 156, 406  
**50**, 156, 364, 409  
**51**, 156  
**52**, 156  
**53**, 104, 156, 366  
**54**, 156  
**55**, 191, 366  
**56**, 155, 156  
**57**, 155  
**58**, 155  
**59**, 155  
**60**, 155  
**61**, 155  
**62**, 155  
**63**, 67, 156  
**64**, 153  
7, 67, 68, 131, 132, 136, 152, 163, 188,  
365, 386, 402, 404, 471, 488  
**78**, 68, 136, 152, 188, 365  
**86**, 58, 96, 174, 240, 258, 472

#### **Céramique**

**204**, 305, 366, 557  
**213**, 225, 402, 404  
**214**, 224, 225  
**215**, 225, 402, 404  
**216**, 225, 402, 404  
**217**, 225, 402, 404  
**218**, 225, 402, 404  
**219**, 225, 366, 367, 402, 404  
**220**, 404

**221**, 224, 225  
**222**, 224  
**223**, 225, 402  
**227**, 225, 404  
**228**, 223, 495  
**238**, 225, 404  
**239**, 225, 404  
**244**, 225, 404  
**248**, 224, 533, 556  
**255**, 215  
**266**, 224

#### **Chapiteau**

**11**, 79, 158, 199, 210, 211, 212, 213,  
217, 365, 366, 367, 554

#### **Fresque**

**121**, 79  
**123**, 160, 385  
**124**, 97, 100, 160, 167, 385  
**125**, 160, 385  
**126**, 160, 385  
**127**, 160, 385  
**128**, 160, 385  
**129**, 160, 385  
**130**, 160, 385  
**131**, 160, 385  
**132**, 160, 385  
**133**, 160, 385  
**134**, 160, 385  
**135**, 160, 385  
**136**, 160, 385  
**137**, 160, 385  
**138**, 160, 385  
**139**, 160, 385  
**282**, 263, 378, 554  
**292**, 241, 263, 370, 371, 375, 381, 382,  
554

#### **Mosaïque**

**245**, 167, 387  
**325**, 58, 80, 95, 96, 224, 258, 303, 304,  
367, 379, 405, 442, 558  
**325-2**, 96, 405, 558  
**326**, 69, 96, 162, 167, 219, 387

#### **Sculpture**

**13**, 130, 160, 385  
**14**, 152, 248, 271, 275, 305, 363, 369,  
370, 398, 419, 461, 463, 558  
**141**, 419  
**143**, 419  
**15**, 58, 145, 174, 177, 179, 184, 248,  
257, 271, 272, 276, 309, 318, 319,  
323, 354, 355, 364, 366, 402, 472,  
491, 564  
**151**, 257  
**153**, 402

**16**, 159, 163, 248, 271, 276, 306, 318,  
 322, 352, 355, 383, 386, 398, 413,  
 421, 459, 461, 564  
**163**, 248, 271, 276, 383, 459  
**165**, 163, 386  
**17**, 180, 212, 248, 271, 275, 278, 306,  
 307, 319, 355, 366, 367, 370, 398,  
 419, 470, 491, 586  
**18**, 11, 57, 95, 96, 163, 167, 200, 212,  
 214, 216, 248, 258, 270, 275, 302,  
 304, 365, 366, 370, 375, 382, 385,  
 386, 398, 554  
**184**, 275  
**19**, 163, 243, 257, 275, 278, 370, 371,  
 372, 378, 379, 380, 383, 399, 415,  
 459, 551, 554, 586  
**20**, 133, 177, 243, 248, 270, 271, 275,  
 301, 304, 305, 366, 370, 377, 383,  
 418, 419, 459, 471, 554, 557  
**21**, 133, 224, 225, 236, 244, 271, 276,  
 285, 293, 366, 367, 370, 372, 380,  
 402, 404, 554  
**22**, 133, 177, 223, 224, 225, 246, 248,  
 271, 275, 278, 378, 398, 402, 404,  
 495, 498, 586  
**23**, 133, 225, 236, 271, 272, 285, 367,  
 404, 421, 558, 568, 570, 586  
**235**, 586  
**24**, 132, 133, 160, 167, 177, 178, 224,  
 225, 272, 286, 319, 356, 364, 387,  
 404, 414, 419, 498, 533, 556  
**25**, 133, 141, 149, 163, 215, 248, 249,  
 263, 271, 276, 366, 384, 386  
**26**, 133, 141, 167, 200, 212, 214, 224,  
 248, 275, 278, 306, 356, 365, 370,  
 387, 414, 419, 554, 586  
**260**, 419  
**27**, 133, 248, 261, 266, 267, 274, 278,  
 370, 377, 379, 380, 381, 398, 554  
**28**, 64, 133, 200, 241, 248, 251, 263,  
 265, 266, 267, 271, 275, 306, 319,  
 321, 323, 356, 370, 377, 378, 379,  
 381, 398, 404, 407, 421, 461, 554  
**29**, 131, 133, 236, 241, 248, 249, 263,  
 269, 270, 271, 275, 276, 285, 288,  
 289, 290, 293, 294, 370, 371, 375,  
 381, 382, 389, 396, 554, 570  
**30**, 133, 177, 178, 236, 248, 262, 269,  
 275, 285, 288, 289, 290, 291, 293,  
 306, 356, 366, 367, 379, 396, 397,  
 402, 419, 421, 462, 553, 570, 586  
**305**, 379  
**306**, 366, 367, 419  
**308**, 402, 553  
**31**, 133, 170, 248, 270, 275, 278, 364,  
 370, 379, 383, 418, 459, 553  
**310**, 553  
**312**, 379  
**313**, 248, 379

**32**, 58, 69, 80, 90, 95, 96, 133, 162, 167,  
 170, 199, 214, 219, 224, 248, 258,  
 272, 275, 303, 304, 306, 365, 367,  
 370, 379, 387, 402, 405, 413, 418,  
 421, 442, 449, 553, 558  
**33**, 57, 58, 59, 70, 95, 113, 119, 129, 133,  
 140, 157, 160, 366, 472, 549  
**34**, 59, 69, 70, 96, 122, 133, 160, 266,  
 472, 550  
**6**, 11, 67, 131, 132, 133, 153, 155, 156,  
 398, 404  
**66**, 11, 131, 132, 404  
**67**, 131, 132  
**68**, 131, 132, 404  
**69**, 67, 131, 132  
**70**, 131, 132, 402  
**71**, 131  
**72**, 131, 404  
**73**, 131  
**74**, 67, 163, 386  
**8**, 58, 66, 96, 174, 180, 183, 184, 185,  
 191, 240, 258, 306, 317, 319, 355,  
 366, 400, 403, 414, 420, 445, 462,  
 463, 472, 498, 544

#### Stuc

**10**, 96, 147, 199, 203, 204, 205, 207,  
 217, 219, 363, 364, 365, 367, 398,  
 404, 554  
**9**, 87, 147, 174, 180, 184, 199, 203, 204,  
 206, 212, 213, 215, 216, 217, 301,  
 306, 355, 364, 365, 398, 402, 405,  
 414, 415, 498

### - Source Complémentaire

#### Dessin

**MANN**  
**ADS 1118**, 472

#### Monnaie

**BMCEmp**  
**III, 1**, 409  
**V, 103**, 548  
**V, 218**, 380  
**V, 275a**, 552  
**V, 315**, 552  
**V, 4**, 548  
**V, 58**, 552

#### RIC

**I, 171a**, 543  
**I, 180**, 543  
**I, 192a**, 543  
**I, 196**, 543  
**I, 204**, 543  
**I, 257**, 543  
**I, 582b**, 542

I, 73, 544  
II, 150, 406  
II, 213, 406  
II, 257, 552  
II, 53, 406  
II, 72, 406  
III, 1494, 406  
III, 560, 412  
IV-1, 260, 547  
IV-1, 344, 548  
IV-1, 761, 548  
IV-1, 824, 548  
IV-2, 396, 549  
IV-2, 410, 549  
IV-3, 25, 406  
V, 2, 552

RRC  
217/1, 88

Sculpture  
Legrottagnie, 2008  
502, 112

RMB  
II 1824, 132

## Papyrologie

### PGM

I, 96-130, 287  
IV, 330-335, 292  
VII, 302, 288  
VII, 451-452, 287

## Sources textuelles

### Ammien Marcellin

XVI, 12, 49, 533  
XXII, 15, 24, 10

Anthologie grecque, V, 273, 368

Anthologie latine, I, 197, 19-20, 171,  
360, 463

### Appien

#### B. C.

II, 102, 403  
II, 116, 453  
II, 117, 453  
II, 90, 406

### Apulée

#### Apol.

I, 1, 281  
LXI, 1-2, 281  
XXII, 408  
XXVI, 6, 281

#### Flor.

XIX, 485

#### M.

I, 7, 15, 30  
III, 17, 4-5, 31  
IV, 13, 4-14, 30  
IV, 13-15, 44, 53, 86, 91, 219  
X, 18, 1-4, 30  
X, 29, 3, 314  
X, 43, 2, 103  
XI, 10, 196  
XI, 23, 272  
XI, 8, 2-3, 30

### Aristote

*Éthique à Nicomaque*, 1177b, 229

### Artémidore de Daldis

*Onirocriticon*, II, 34-37, 207, 210, 225, 276

### Athénée

IV, 153, 433  
V, 194-195, 465

### Augustin

#### C. D.

III, 14, 164  
III, 14, 572  
IV, 31, 194, 227  
X, 4, 417

- Conf.*  
 VI, 7-8, 62  
 VI, 8, 13, 31, 39, 44, 56, 81, 105  
*Conf.*, IV, 14, 572  
*En. in psalmum*  
 CXLVII, 7, 560  
 LXX, 1, 508  
 XXXIX, 8, 572  
*Sermo*  
 LI, 2, 560, 572
- Aulu-Gelle**  
 V, 14, 372
- Aurélius Victor**  
*De vir. ill.*, LXVI, 1-2, 465
- Caelius Aurelianus**  
*Chron.*, IV, 118, 282
- Callimaque**  
*Hymne à Cérès*, 56, 368
- Calpurnius Flaccus**  
*Dec.*, LII, 508  
*Decl.*, 52, 7, 49
- Calpurnius Siculus**  
*Églogues*, VII, 31, 50, 53, 56, 62, 71, 83, 86,  
 87, 90, 92, 173, 534, 535, 536, 544
- Cassiodore**  
*Variae*, IV, 51, 11, 96  
*Variae*, V, 42, 1-4, 566
- Cassius Dion**  
 LI, 1, 320, 499  
 LI, 22-23, 126, 463  
 LI, 7, 467  
 LIII, 2, 543  
 LIII, 20, 487  
 LIII, 25-31, 71, 442, 543  
 LIV, 19, 463  
 LIV, 28, 462  
 LIV, 3, 467  
 LIX, 11, 468  
 LIX, 13-14, 195, 196, 462  
 LIX, 24, 468  
 LIX, 28, 393  
 LIX, 8, 487, 524  
 LV, 10, 403, 463  
 LV, 27, 468  
 LV, 31, 462  
 LV, 5, 467  
 LV, 8, 468  
 LVI, 25, 508
- LVI, 33, 468  
 LX, 23, 469  
 LX, 5, 469  
 LXI, 16-17, 195, 469  
 LXII, 8, 468  
 LXIII, 20, 408  
 LXIX, 2, 526  
 LXV, 15, 99  
 LXV, 4, 469  
 LXVI, 21, 90  
 LXVI, 21-24, 104, 134  
 LXVIII, 407  
 LXXII, 18-21, 95, 411  
 LXXIII, 17-19, 411  
 LXXIX, 27, 549  
 LXXV, 7, 548  
 LXXVIII, 25, 130  
 XII, 18, 457  
 XL, 5, 540  
 XLIII, 22-23, 317, 403  
 XLIII, 45, 416  
 XLIX, 22, 181  
 XLVII, 40, 460  
 XLVIII, 20, 402  
 XLVIII, 33, 298, 543  
 XXXIX, 38-39, 106, 182, 463  
 XXXVI, 40, 45  
 XXXVII, 8, 466
- Celse**  
 III, 23, 7, 282
- César**  
*B. G.*, III, 22, 487
- Cicéron**  
*Ad fam.*  
 VII, 1, 106, 182  
 X, 32, 64, 440  
 XI, 16, 466  
*Att.*  
 I, 16, 94  
 II, 1, 440  
 VII, 14, 453  
 XVI, 4, 543  
*Brutus*  
 217, 284  
*C. M.*  
 56, 9  
*De dom.*  
 XLIII, 111, 442  
*De harusp. resp.*  
 XI, 22-23, 104  
 XII, 23, 450  
 XXVI, 1, 441, 446  
*De leg.*  
 II, 22, 485  
*De leg. agr.*

III, 1, 444  
*De Off.*  
II, 16, 441  
II, 55, 9  
II, 57, 450  
*De opt. gen. ora.*  
VI, 440  
*De Orat.*  
II, 235, 99  
III, 63, 87  
*Div.*  
II, 24, 8  
*Imp. Pomp.*, XLVII, 459  
*Mil.*  
92, 30, 49  
*Mur.*  
LXXIII, 54  
XIX, 38-41, 45, 442  
XXII, 67, 454  
XXXII, 67, 440  
*N. D.*  
II, 27, 492  
*Nat deor.*  
I, 81, 231  
*Phil.*  
I, 15, 440  
I, 36-37, 93  
II, 18, 45  
*Pis.*  
IX, 443  
X, 22, 375  
XXXVI, 89, 372  
*Pro Sest.*  
L, 106, 496  
LIX, 126, 440  
LVIII, 124, 441  
LXIV, 440  
LXIV, 134-135, 441, 466  
LXVI, 134, 454, 467  
XXXV, 75, 466  
*Pro Sul.*  
XIX, 54, 441  
*Songe de Scipion*  
IV, 7, 170  
*Tusc.*  
II, 17, 49  
II, 41, 440  
*Vat.*  
XV, 37, 454, 467  
*Verr.*  
II, 184, 380  
II, 4, 450

**Code théodosien**  
IX, 10, 566  
XV, 10, 565  
XV, 12, 562  
XV, 5, 562, 565  
XV, 7, 563

XV, 9, 563

**Cyrille d'Alexandrie**  
*Contra Julianum*, IV, 393

**Denys d'Halicarnasse**  
I, 30, 2-3, 435  
I, 38, 3, 488  
II, 71, 3, 314  
VII, 71, 2-3, 189  
VII, 72, 1-13, 190, 191, 314

**Digeste**  
L, 1, 27-33, 119

**Diodore de Sicile**  
XXXVI, 10, 2, 372, 519  
XXXVI, 14, 457

**Dion Chrysostome**  
IX, 408  
VIII, 408

**Épictète**  
*Entr.*  
I, 29, 37, 238  
I, 6, 30-36, 408  
II, 16, 44-45, 408

**Euripide**  
*Héraklès furieux*, 922-1055, 517  
*Iphigénie*, 463-465, 487

**Festus**  
185L, 458  
284L, 277, 413  
485L, 435

**Firmicius Maternus**  
*De err. prof. rel.*, 26, 391

**Flavius Josèphe**  
*Bell. iud.*, II, 18, 7, 571

**Florus**  
I, 38, 20-21, 465  
III, 20-21, 453, 465

**Fronton**  
*Principiae historiae*, 17, 62

**Gaius**  
*Inst.*, II, 4, 485

## Hérodien

I, 14, 8, 409  
III, 8, 547  
V, 6, 5, 379  
VII, 29, 550

## Hérodote

I, 107-110, 279  
I, 163-167, 438, 486  
VII, 37, 279  
VII, 43, 279

## Hésiode

*Des travaux et des jours*, 197, 368  
*Théogonie*, 223, 368

## Histoire Auguste

*Aur.*  
20, 491  
33-34, 551  
*Carac.*  
5, 552  
*Com.*  
11, 9-12, 410, 411  
12, 10-12, 410  
15, 5-7, 411  
16, 6-7, 222, 388  
8, 32, 410  
9, 2, 410  
*Gal.*  
3, 551  
*Gord.*  
3, 549, 550, 551  
33, 550, 551  
*Hadr.*  
19, 5, 103  
9, 9, 443, 469  
*Marc. Aur.*  
7, 2, 469  
*Max. et Balb.*  
7, 369, 373, 550  
8, 559  
*Probus*  
19, 551, 556  
20, 556  
9, 556  
*Sév. Alex.*  
35, 552  
43, 549  
5, 549

## Homère

*Iliade*  
B223, 368  
B296, 368  
I156, 368  
I410, 368  
K146-149, 528

N122, 368  
U26-29, 438  
W175, 486  
W22-23, 438  
Z335, 368  
Z350, 368

## *Odyssee*

B223, 368

## Horace

### *Épîtres*

I, 1, 32, 45, 168, 215, 388  
I, 30, 380  
II, 1, 442, 456  
II, 7, 300

### *Épodes*

IV? 15, 72

## Isidore de Séville

### *Orig.*

IX, 2, 86, 435  
X, 247, 434  
XVIII, 16, 434

## Jean Lydus

### *De mens.*

I, 37, 435  
III, 46, 433

## Julien

*Oratio*, IV, 156, 221, 395, 463, 559, 561,  
587

## Justin

### *Apol.*

II, 12, 392  
XII, 5, 391

## Juvénal

### *Satyres*

II, 143-148, 31, 46, 56, 84  
III, 153-159, 45  
III, 36, 8, 546  
VI, 255-258, 202  
VI, 82, 31, 225  
VII, 183, 31  
VIII, 205, 56  
X, 36-37, 195  
XIV, 15, 31  
XIV, 315-324, 45

## Lactance

*De mort. persec.*, XXXIV, 5, 561  
*Div. inst.*, I, 21, 3, 391

## Lucain

### *B. C.*

II, 562, 56  
VI, 74-75, 492

## Lucien

*Bis accus.*, 20, 408  
*Cynicus*, 13, 408  
*Deor. dial.*, 13, 408  
*Tox.*, 58, 183

## Lucilius

*Anth. pal.*  
XI, 184, 220  
*Ep.*  
184, 14  
*Satyres*  
IV, 149-158 (Marx), 452  
XIII, 447 (Marx), 459

## Lucrèce

*De natura rerum*, II, 416, 103  
*De natura rerum*, II, 417, 103

## Luxorius

*Anthologie latine*, 310, 566

## Macrobe

*Sat.*, I, 11, 48, 490

## Malalas

*Chronographica*, 351-351, 566

## Martial

*De spect.*  
I, 56, 60, 61, 90, 92, 103, 174, 537  
II, 56, 60, 61, 90, 92, 103  
III, 56, 60, 92, 103  
IV, 61  
V, 24-27, 9, 10, 84, 219, 420, 539  
VI, 9, 10, 420, 539  
VII, 9, 10  
X, 10, 80, 87, 102, 218, 367, 378, 482,  
538, 539, 540  
XI, 80, 218, 367, 378  
XII, 80, 218, 367, 378  
XIII, 378  
XV, 539  
XVI, 539  
XVII, 539  
XVIII, 539  
XX, 10, 87, 102, 482, 538, 539, 540  
XXI, 87, 102, 482, 538, 539  
XXIV, 482, 538, 539  
XXV, 10  
XXX, 539

### *Ep.*

II, 29, 72  
III, 59, 442  
IV, 2, 1-4, 71  
IX, 38, 5, 103  
V, 24-27, 32, 103, 220, 363, 396  
VIII, 30, 220  
X, 25, 220

## Minucius Felix

### *Oct.*

27, 286, 443, 570  
30, 391

## Nokter le Bègue

L, II, c. xxiii, 573

## Nonius

257, 19, 440, 441

## Orose

*Adv. pag.*, IV, 13, 3, 458, 491

## Ovide

### *A. A.*

I, 103-104, 103  
I, 163-176, 71  
I, 35-36, 225

### *Amores*

III, 2, 1-14, 107  
III, 2, 43-63, 95, 188, 192

### *Fastes*

II, 533-534, 485  
III, 260-342, 488, 492  
III, 339-344, 526  
III, 809-814, 462  
IV, 681-682, 451  
IV, 949-951, 402  
V, 620-635, 493

### *M.*

III, 403-406, 368  
IV, 693-694, 368  
X, 243-297, 8  
XI, 25, 445  
XII, 32-34, 487

### *Tristes*

III, 12, 23-24, 443  
III, 3, 81, 485

## Panégyrique latin

VII, 10-12 et IX, 23, 562

## Passion de Perpétue

X, 13 et XX, 7, 389

## Paul

### *Frgmt.*

486L, 435

### *Sent.*

V, 23, 14-19, 281

## Paulin de Nole

### *Ep.*

XIII, 16, 568

XXXII, 109, 391

## Pétrone

### *Satiricon*

CXVII, 5, 30

LII, 80, 405, 478

LIII, 10, 478

LVII, 11, 49

LX, 4-6, 103

LXIV, 4-5, 47

LXVI, 7, 30, 39

LXXI, 6, 477

LXXXV, 4, 30, 39

LXXXVI, 3, 47

LXXXVII, 47

XIX, 5, 30, 39

XL, 4, 478

XLIX, 5-7, 478

XLV, 30, 39, 42, 44, 50, 56, 92, 107, 502

XXIX, 9, 79, 223, 478

XXXII, 1, 478

XXXIV, 30

XXXIV, 1, 478

XXXVI, 30, 39, 80, 97, 99, 478

XXXVI, 6, 97, 478

## Philon

*Leg. ad Gaium*, 356f, 419

## Philostrate

*De gym.*, 16, 168, 387

## Platon

*Lois*, XI, 993a, 284

## Plaute

### *Persa*

199, 450

## Pline

### *H. N.*

I, préface, 32

II, 25, 96, 468

III, 5, 50, 435

VII, 16, 53, 182

VII, 19, 441

VII, 20-23, 56, 96

VII, 30, 45

VIII, 16, 53, 182, 433, 543

VIII, 3, 106

VIII, 30, 535

VIII, 56, 567

VIII, 7, 19-22, 182, 450, 463

XI, 103, 251, 406

XI, 251, 3-4, 369, 379

XI, 28, 5, 44, 86

XIX, 6, 2, 90, 403, 442

XIX, 6, 23, 403

XXVIII, 19, 284

XXVIII, 2, 32, 52, 282

XXVIII, 22, 5-6, 369, 379

XXVIII, 3, 12, 392

XXXIII, 11, 195

XXXIII, 16, 86, 466

XXXIV, 33, 491

XXXV, 33, 88, 366

XXXV, 47, 465

XXXV, 7, 49, 186

XXXVI, 116, 446

XXXVI, 119, 467

XXXVI, 203, 440

XXXVI, 32, 492

## Pline le Jeune

### *Ep.*

IV, 2, 485

VI, 25, 47

VI, 34, 442, 470

VIII, 1-2, 48

### *Pan.*

XIV, 409

XXXIII, 1, 30, 49, 50, 508, 520

XXXIII, 2, 421, 542

XXXIII, 4, 421

## Plutarque

### *C. Grac.*

XII, 3-4, 465

### *Caes.*

LV, 3, 403

VI, 5, 455

X, 3, 466

### *Cic.*

I, 45, 73

### *Coriol.*

XI, 3, 465

### *Crass.*

IX, 453

X, 454

### *Mar.*

III, 458, 490

XXVI, 3, 459

### *Mor.*

376c, 408

4, 409

490b, 377

959c, 567

- Num. Pomp.*  
 XII, 1, 389  
 XV, 5, 488
- Quest. rom.*  
 LXXXIII, 458
- Rom.*  
 XXII, 490
- Polybe**  
 II, 17, 438  
 VI, 53, 189, 456  
 XXX, 25, 451, 465  
 XXXI, 28, 5-6, 465
- Porphyre**  
*De abstinentia*, II, 56, 391
- Porphyrion**  
*Ad Hor. ep.*, I, 1, 4-5, 300
- Procopé**  
*Bellum Vandalicum*, IV, 6, 6-9, 566
- Properce**  
*Élégies*  
 I, 4, 2, 380  
 II, 14, 23, 225  
 II, 31, 15-16, 492  
 III, 18, 11-20, 442  
 IV, 1, 103  
 IV, 8, 76, 445
- Prudence**  
*Sym.*  
 I, 378-398, 12, 31, 56, 391, 394  
 I, 381, 561  
 XI, 1098-1099, 8, 31
- Pseudo-Asconius**  
*Ad Cic. in caec.*  
 XVI, 50, 465
- Pseudo-Cyprien**  
*De spect.*, 1-4, 560  
*Ep.*, I, 391
- Pseudo-Platon**  
*Minos*, 315e, 393
- Quintillien**  
*De inst. ora.*  
 I, 10, 31, 99  
*Decl. maj.*  
 IX, 6, 186  
*Inst.*  
 V, 13, 54, 3, 30
- Rufin**  
*Hist. eccl.*, II, 23, 571
- Salluste**  
*Cat.*, XXX, 7, 453
- Salvien**  
*De gubernatione Dei*  
 VI, 11-15, 565, 566, 571  
 VI, 31, 572  
 VI, 4-5, 531, 570  
 VI, 8, 286
- Scholiaste de Bobbio**  
*Ad pro Sest.*, LXVI, 134, 454
- Scribonius Largus**  
 17, 282
- Sénèque**  
*Ad L. (Ep.)*  
 VII, 9, 31, 39, 44, 51, 52, 519, 521  
 VIII, 70, 23, 186  
*Contr.*  
 X, 9, 103  
*De benef.*  
 I, 13, 408  
*De brev. anim.*  
 IX, 11, 4, 49  
*De brev. vit.*  
 XIII, 6, 543  
 XX, 5-6, 467, 469  
*De clem.*  
 I, 1, 7, 56  
*De const. sap.*  
 II, 408  
 XVI, 2, 508  
*De prov.*  
 IV, 4, 52  
*De tran. anim.*  
 II, 13, 95  
*Dial.*  
 IX, 11, 4-5, 30, 49  
*Herc. fur.*  
 250, 408  
 271-272, 408  
 477-480a, 495  
*Nat.*  
 II, 9, 86, 103
- Servius**  
*Ad Verg. ecl.*  
 VIII, 99, 280  
*En.*  
 II, 140, 451  
 II, 781, 435  
 III, 67, 9, 433, 486

- VI, 136, 492  
VII, 515, 492  
X, 519, 19, 443, 486  
*Géor.*  
III, 16, 229
- Sidoine Apollinaire**  
*Poèmes*, XXIII, 339-340, 97
- Silius Italicus**  
XI, 51-55, 437
- Solin**  
XXXII, 31, 10
- Sophocle**  
*Andromède*, fr. 126, 393
- Stace**  
*Silv.*  
I, 6, 43-66, 71, 103, 363  
IV, 3, 155, 409
- Strabon**  
*Géo.*  
III, 4, 7, 351  
V, 3, 12, 492  
V, 3, 8, 123  
V, 4, 3, 438  
VI, 273, 219, 372
- Suétone**  
*Aug.*  
LVIII, 546  
LXXII, 408  
LXXX, 366  
XIV, 71  
XLIII, 10, 442  
XLIII, 13, 462  
XLIII-XLV, 541  
XLIV, 71  
XLV, 59, 455  
XLV, 6, 455  
XXIX, 43, 31  
XXXIV, 3, 94  
*Caes.*  
LXXXVI, 196, 416  
X, 3, 455, 466  
XXVI, 3, 403  
XXX, 4, 298  
XXXIX, 180, 317  
XXXVIII, 403  
*Cal.*  
LV, 292  
VIII, 32  
XIII, 63, 102  
XIV, 3, 414
- XIX, 541  
XVIII, 31, 102, 103, 541  
XX, 49, 64, 414, 507, 541  
XXII, 2-3, 393, 420  
XXVI, 49  
XXVII, 414, 487  
XXX, 3, 49
- Claud.*  
II, 5, 468  
XI, 4, 195  
XX, 8, 469  
XXI, 541, 542
- Dom.*  
IV, 31, 102, 541, 544  
X, 292  
XIII, 31, 380
- Ner.*  
LIII, 31, 32, 409  
LIV, 97  
VI, 408  
VII, 9, 469  
XI, 103, 541  
XII, 541  
XIII, 191, 541  
XXI, 409  
XXV, 544  
XXX, 5, 545  
XXXI, 2, 103  
XXXVI, 487
- Tib.*  
LXXV, 32, 468  
VII, 31, 32, 468  
XLVII, 541, 546  
XXVI, 2, 468  
XXXIV, 1, 469  
XXXVII, 5, 470
- Tit.*  
VII, 31, 70, 541  
VIII, 31, 541
- Vesp.*  
IX, 31, 69  
XIX, 541
- Symmaque**  
*Ep.*  
IV, 8, 540  
XLVI, 519  
*Relationes*  
III, 3-10, 567
- Tacite**  
A.  
I, 15, 56  
II, 69, 284  
II, 83, 347  
III, 43, 440  
III, 72, 126  
IV, 22, 284  
IV, 62-63, 65, 66, 442, 445

- XI, 11, 408  
 XII, 65, 284  
 XIII, 31, 38, 64  
 XIII, 54, 72  
 XIV, 17, 50, 67, 78  
 XV, 32, 93  
 XV, 44, 106  
 XVI, 12, 72  
 XVI, 17, 525  
 XVI, 31, 284  
 XVIII, 31, 534
- H.**
- II, 49, 487  
 II, 61, 567  
 II, 95, 1, 469  
 XI, 70, 1, 442  
 XIII, 31, 30
- Tatien**  
*Contra Fraecos*, 29, 391
- Téophile**  
*Ad Autolyc.*, 3, 8, 391
- Térence**  
*Hec.*  
 386-389, 459  
 39-41, 465
- Tertullien**  
*Ad mart.*  
 I, 2, 508  
*Ad nat.*  
 I, 10, 47, 434  
*Apol.*  
 IX, 391  
 IX, 5, 32  
 IX, 6, 283  
 XV, 4-5, 8, 84, 173, 175, 219, 221, 395,  
 434, 495  
*Cor.*  
 XIII, 1, 195  
*De anima*  
 57, 49  
*Spect.*  
 I, 1, 104  
 I, 6, 560  
 IV, 3, 32  
 V, 434  
 VI, 1-4, 194, 469, 482  
 VII, 193, 195  
 X, 2, 314  
 XII, 8, 19, 31, 110, 286, 431, 486, 570  
 XX, 2, 81, 84, 560
- Tibulle**  
 I, 1, 46, 380  
 I, 5, 51-52, 292
- Tite-Live**  
*Ab Urbe condita*  
 I, 45, 2, 492  
 I, 53, 3, 492  
 IV, 23, 354  
 IX, 40, 17, 31, 437  
 IX, 40, 33, 44  
 V, 1, 6, 435  
 V, 13, 408, 492  
 VII, 15, 10, 438, 486  
 VII, 9, 8, 99  
 XL, 20, 11-12, 14  
 XL, 39-40, 459  
 XLI, 20, 452, 465  
 XLI, 28, 11, 31, 465  
 XLIV, 16, 10, 306  
 XLIV, 31, 15, 30  
 XLIV, 9, 4-5, 30, 49, 51  
 XLV, 32, 8-11, 451  
 XXII, 1, 17-18, 458  
 XXII, 10, 14, 457  
 XXII, 57, 4, 458, 491  
 XXIII, 30, 31, 456, 464, 465  
 XXV, 12, 541  
 XXVIII, 21, 1-10, 31, 362, 452, 464, 484  
 XXXI, 50, 4, 31, 465  
 XXXIV, 54, 6, 70, 446  
 XXXIX, 22, 2, 9, 450  
 XXXIX, 42, 9-11, 31, 452  
 XXXIX, 46, 2, 31
- Epit.*  
 XVI, 9, 432, 433, 439
- Perioch.*  
 XCIX, 45
- Varron**  
*De ling. lat.*  
 IX, 71, 440  
 V, 116, 440  
 V, 46, 306  
*Rust.*  
 III, 16, 490
- Velleius Paterculus**  
 II, 100, 2, 403, 463  
 II, 32, 45  
 II, 56, 403  
 II, 93, 1, 442
- Virgile**  
*En.*  
 I, 9, 380  
 II, 293, 206  
 II, 57, 207  
 II, 61, 485  
 II, 62, 494  
 III, 66-68, 485

**Vitruve**

**I, 7, 11, 237, 297, 321, 365, 445, 447**

**IV, 5, 229**

**V, 1, 446**

**V, 3, 446**

**V, 6, 446**

**V, 9, 197**

**Zonaras**

**VIII, 19, 490**

**Zosimus**

**II, 31, 196**

# Noms de lieux

## A

Abella, Avella, 118, 449, 452, 472  
Abellinum, Avellino, 118, 325  
Agedincum, Sens, 357  
Alauna, Valognes, 332  
Alba Fucens, Massa d'Albe, 177, 248, 271, 276, 366, 367, 491  
Aleria(Corse), 304  
Ameria, Amelia, 355  
Amiternum, Amiterno, 58, 174, 184, 186, 187, 364, 581  
Andesina, Grand, 248, 255, 326, 330, 378  
Antium, Anzio, 88  
Aquae Flaviae, Chaves, 306, 398  
Aquae Neri, Nérís les bains, 326  
Aquae Segetae, Moingt, 332  
Aquae Sextiae, Aix en Provence, 499  
Aquis Voconis, 332  
Aregenua, Vieux, 332  
Areines, 332  
Arelate, Arles, 54, 68, 121, 122, 132, 149, 152, 160, 163, 167, 249, 263, 309, 319, 366, 386, 498, 500, 590  
Argentomagus, Argenton (St Marcel 36), 118, 120, 333, 334, 342  
Atella, 468  
Augusta Praetoria, Aoste, 122, 590  
Augusta Raurica, Augst, 331, 336  
Augusta Treverorum, Trèves, 55, 236, 240, 255, 277, 285, 288, 313, 421, 558, 566, 568, 569, 593  
Augustodunum, Autun, 122, 125, 309  
Augustomagus Sylvanectum, Senlis, 240, 246, 248, 276  
Avaricum, Bourges, 120, 332, 335, 342

## B

Barcelonne, 442  
Beaumont sur Oise, 332  
Bonné, 332  
Borgo Valsugana (territoire de Feltria), 322  
Bouzy-la-forêt, 332  
Brienon, 178

## C

Caesarodunum, Tours, 332  
Cales, Calvi Risorta, 452  
Camulodunum, Colchester, 331, 349, 351  
Canetonum, Berthouville, 332  
Canusium, Canosa, 305, 306, 363  
Capua, Capoue, 18, 28, 58, 112, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 151, 152, 153, 156, 157, 163, 165, 166, 174, 176, 177, 184, 187, 188, 217, 251, 262, 323, 364, 365, 386, 404, 409, 437, 444, 453, 454, 494, 495, 581, 586, 590, 591

Carales, Cagliari (Sardaigne), 157, 325  
Carantomagus, Chenevières, 332  
Carmo, Carmona, 248, 447, 466  
Carsulae, Carsoli, 309  
Carthago, Carthage, 25, 26, 122, 128, 131, 133, 151, 163, 236, 240, 248, 266, 269, 273, 274, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 316, 362, 367, 419, 566, 570  
Cassinomagus, Chassenon, 332, 342  
Castulo, Cazlona, 319, 421  
Catana, Catania (Sicile), 163  
Catiriacum, Cadayrac (Salles-La-Source), 332  
Ciciliano, 355  
Cirta, Constantine, 179, 421  
Colonia Agrippinensis, Köln, 248, 270, 301, 304, 377  
Compilocus, Champlieu (Bethisy St. Pierre) /, 332  
Cumae, Cumes, 67, 310, 444

## D

Derventum, Drevant, 332, 333, 343  
Deva, Chester, 18, 240, 244, 245, 248, 271, 276, 370, 372, 591  
Durnovaria, Dorchester, 255  
Durocortorum, Reims, 122, 167

## E

Egnatia, Egnazia, 122, 309

## F

Flavia Solva, Leibniz, 212, 248, 249, 270, 275, 382  
Formiae, Formia, 118  
Fundi, Fondi, 12, 391

## G

Gades, Cadiz, 63, 269  
Geinensis, Gennes sur Loire, 332  
Gemellae, Al Kantara, Mlili, 399  
Gisacum, Le Vieil Evreux, 332, 342, 347

## H

Hispellum, Spello, 67, 318, 352, 353, 354, 421, 564

## I

Interamnina Praetuttiorum, Teramo, 310  
Isca Silurum, Caerleon, 18, 26, 118, 236, 240, 255, 285, 288, 293, 370, 372, 380  
Italica, Santiponce, 18, 33, 139, 141, 145, 146, 147, 157, 236, 241, 248, 249, 251, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 294, 370, 372, 378, 379, 380, 381, 382, 503, 504, 505, 507, 533, 554, 585, 587, 591, 592

## L

Lambaesis, Tazoult, Lambèse, 77, 255  
Lanuvium, Lanuvio, 410, 470, 498  
Larinum, Larino, 177  
Lepcis Magna, Lebda, 118, 139, 167, 270, 364,  
370, 379, 383, 552  
Libarna, Serravalle Scrivia, 122, 136, 248, 271, 276  
Lixus, El Araïch, 118, 163, 326  
Locmariaquer, 332  
Luceria, Lucera, 445  
Lugdunum, Lyon, 54, 64, 68, 77, 118, 128, 240,  
255, 272, 299, 349, 350, 357, 414, 507, 592  
Luna, Luni, 193, 248, 257, 271, 378, 383, 586  
Lupiae, Lecce, 145, 162, 177, 419  
Lutetia, Paris, 330, 331, 336, 347, 558, 571

## M

Maridunum Demetarum, Carmarthen, 332  
Martres-de-Veyre, 27, 224, 402  
Mauves, 332  
Mediolanum SantonumSaintes, 118  
Mediolanum, Milan, 118, 151  
Mesarfelta, El Utâya, 64, 113  
Misenum, Misène, 307, 471, 488  
Mittelbronn, 225  
Mogontiacum, Mayence, 248, 301, 383

## N

Narbo Martius, Narbonne, 299, 349, 358  
Nemausus, Nîmes, 54, 68, 120, 121, 131, 133, 140,  
141, 145, 248, 271, 276, 310, 316, 340, 356,  
384, 386, 398, 419  
Newstead, 244  
Nouiodunum, Jublains, 310, 311  
Nouiodunum, Nyon, 310, 311  
Noviomagus Regnensium, Chichester, 118

## O

Offemont-Heiligenberg, 225  
Ostia, Ostie, 303

## P

Paestum, Paestum, 436, 438, 452  
Perusia, Perugia, 488  
Pesaro, 322  
Pisaurum, Pesaro, 471  
Pola, Pola, 53, 136, 248  
Pollentia, Pollenzo, 471  
Pompei, Pompéi, 9, 13, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
40, 50, 58, 65, 66, 67, 68, 70, 77, 78, 91, 92, 96,  
100, 113, 121, 122, 126, 136, 139, 140, 141,  
143, 152, 160, 162, 163, 167, 174, 177, 180,  
185, 187, 191, 196, 197, 198, 200, 201, 203,  
209, 210, 214, 217, 240, 258, 301, 306, 314,  
315, 321, 322, 355, 385, 400, 401, 402, 405,  
414, 415, 425, 444, 445, 452, 453, 459, 472,  
485, 498, 525, 545, 591, 592  
Praeneste, Frascati, 445

Praeneste, Préneste, 445  
Puteoli, Pouzzoles, 67, 136, 141, 149, 151, 152,  
157, 240, 253, 255, 419, 452

## R

Ribemont sur Ancre, 332, 342  
Ricciacum, Dalheim, 332  
Roma, Rome, 9, 10, 14, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 39,  
47, 50, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68,  
69, 71, 72, 77, 81, 82, 88, 91, 93, 94, 96, 104,  
112, 115, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126,  
127, 128, 133, 134, 135, 147, 151, 152, 157,  
158, 164, 171, 183, 189, 191, 195, 207, 208,  
209, 216, 217, 219, 221, 230, 284, 302, 303,  
304, 308, 314, 318, 321, 322, 325, 349, 363,  
364, 365, 367, 371, 373, 374, 381, 383, 389,  
390, 392, 394, 396, 398, 401, 402, 403, 404,  
405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 414, 416,  
417, 423, 425, 428, 429, 430, 432, 433, 434,  
437, 439, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 458,  
459, 460, 469, 477, 484, 490, 491, 495, 508,  
518, 522, 523, 524, 525, 526, 534, 536, 537,  
540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 549,  
550, 551, 553, 554, 556, 557, 559, 561, 564,  
565, 566, 567, 568, 572, 573, 575, 576, 579,  
581, 582, 584, 585, 586, 587, 590  
Rusicade, Skikda, 413

## S

Sabratha, Zouagha, 118, 122  
Sanxay, 332, 344, 345, 346, 592  
Segobriga, Ségorbe (Saelices), 118  
Segusium, Susa, 375  
Sinuessa, Mandragone, 470  
Sitifis, Sétif, 558

## T

Tarraco, Tarragona, 25, 118, 240, 248, 249, 259,  
263, 265, 269, 270, 271, 274, 276, 299, 349,  
352, 356, 357, 370, 371, 375, 382, 554, 571  
Teate Marrucinatorum, Chieti, 57  
Telesia, S. Salvatore Telesino, 452  
Telesia, Telese, 452  
Thaenae, Thina, 303  
Thamusida, Sidi ali ben ahmed, 118  
Thevestis, Tebessa, 149, 150  
Thysdrus, El Djem, 131, 133, 141, 157, 159, 163,  
386, 553  
Tibur, Tivoli, 179, 408, 409  
Tintignac, 332  
Tipasentium, Tipasa, 313  
Tolosa, Toulouse, 118, 316, 324, 325, 349  
Tuficum, Albacina, 355, 413  
Tuficum, Borgo Tufico, 355, 413  
Turicum, Zurich, 557

## U

Urso, Osuna, 64, 65, 77, 267, 321, 323, 356, 357,  
404, 425, 461

## V

Velitrae, Velletri, 558  
Venafrum, Venafro, 248, 271, 369  
Venta Icenorum, Caistor St Edmond, 331  
Venta Silurum, Caerwent, 118  
Verona, Vérone, 112, 140, 157, 180, 216, 222, 307,  
367, 375, 470, 471, 491  
Verulamium, St Albans, 118, 331, 332, 343  
Vesontio, Besançon, 398, 420  
Vesunna, Périgueux, 121, 177, 248  
Vetera, Birten, 557  
Vetera, Xanten, 557  
Virunum, Zollfeld, 163, 242, 243, 246, 248, 256,  
257, 264, 269, 271, 272, 275, 278, 371, 372,  
378, 379, 380, 383, 399, 415, 551, 591  
Volsinii, Bolsena, 163, 309

## Y

York, 7  
Yutz, 225

## Z

Zliten, 28, 81, 96, 98, 100, 162, 167, 219, 387

# Divinités et d'être mythiques

## A

Actéon, 156  
Agathodaimon, 152  
Amazone, 410  
Antée, 155, 224  
Apollon, 60, 134, 135, 156, 185, 193, 204, 205, 209, 223, 224, 225, 227, 230, 266, 297, 298, 314, 321, 322, 347, 367, 400, 401, 402, 403, 408, 422, 425, 442, 483, 492, 498, 536, 537, 541, 543, 548, 553, 557, 581, 584, 585  
Attis, 135, 219, 287, 346, 395, 586

## C

Caelestis (voir Némésis-Caelestis), 264, 265, 266, 271, 273, 274, 278, 295, 372, 376, 378, 379, 381, 382, 554, 586  
Cérès, 154, 188, 192, 193, 220, 368, 380, 396, 460, 479, 483, 547, 581  
Culte impérial  
Famille impériale, 306, 413  
Prince  
culte, 16, 19, 21, 32, 67, 128, 178, 236, 277, 306, 311, 316, 322, 334, 337, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 376, 400, 408, 413, 415, 416, 417, 418, 420, 556, 681  
Génie, 152, 273, 558  
*numen*, 379, 420, 539  
Cybèle, 134, 154, 188, 195, 483, 541

## D

Dea Dia, 320, 501, 515  
Déesse Mère (Magna Mater), 287, 314, 459, 586  
Diane, 12, 15, 19, 88, 135, 149, 156, 180, 193, 224, 226, 227, 230, 239, 246, 249, 263, 265, 271, 276, 278, 286, 295, 301, 304, 307, 362, 364, 365, 366, 367, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 402, 407, 408, 415, 422, 423, 424, 431, 459, 470, 491, 492, 539, 543, 547, 548, 552, 557, 564, 566, 568, 570, 581, 583, 584, 585, 586  
Dionysos/Bacchus, 19, 147, 150, 193, 212, 224, 226, 227, 230, 239, 295, 303, 307, 367, 409, 422, 424, 581, 584, 585  
Dioscures, 156, 191, 193

## E

Énée, 206, 207, 210, 298, 412, 416, 495  
302, 236, 285, 288, 289, 290, 293, 356, 397, 462, 570  
Esculape, 130, 134, 135, 191, 273

## F

Flore, 322, 428, 461, 483, 499, 541  
Fortune, 152, 257, 262, 271, 275, 276, 278, 295, 301, 359, 367, 368, 373, 375, 376, 382, 383, 398, 407, 408, 422, 424, 458, 459, 478, 498, 554, 555, 557, 575, 581, 583, 584, 586

## G

Ganimède ou Prométhée, 155

## H

Hécate, 262, 378, 470, 492  
Hercule, 11, 12, 15, 18, 19, 32, 134, 135, 136, 137, 155, 165, 179, 191, 204, 210, 211, 213, 214, 215, 219, 220, 223, 225, 226, 227, 230, 237, 239, 246, 295, 297, 298, 300, 302, 307, 319, 321, 359, 364, 365, 366, 367, 383, 388, 395, 402, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 422, 424, 425, 447, 449, 455, 458, 459, 492, 493, 495, 499, 517, 547, 548, 552, 553, 557, 575, 576, 581, 583, 584, 585

## I

Ialona ou Ialonus, 276, 398  
Isis, 14, 126, 135, 262, 272, 274, 275, 287, 295, 297, 319, 380, 381, 382, 408, 499, 586

## J

Junon, 135, 184, 191, 223, 265, 267, 274, 321, 323, 380, 382, 424, 458, 498, 554, 581, 584  
Jupiter, 8, 11, 12, 31, 134, 155, 184, 191, 195, 205, 209, 210, 212, 214, 216, 221, 227, 253, 300, 321, 322, 323, 390, 391, 392, 393, 395, 409, 424, 447, 483, 488, 490, 492, 493, 503, 505, 526, 536, 547, 548, 552, 559, 581, 584, 587, 588, 681  
Jupiter-Amon, 135, 586  
Jupiter-Sérapis, 586

## L

Lares, 322, 490, 539

## M

Mars, 12, 15, 16, 19, 31, 98, 123, 124, 125, 126, 128, 134, 135, 154, 155, 156, 167, 168, 181, 182, 183, 184, 188, 191, 192, 193, 204, 206, 208, 209, 214, 227, 230, 239, 286, 297, 298, 302, 305, 308, 317, 323, 362, 363, 364, 379, 383, 387, 402, 403, 404, 405, 416, 420, 422,

424, 425, 431, 450, 459, 461, 463, 464, 536,  
539, 547, 555, 557, 570, 571, 581, 583, 584,  
585, 587  
Marsyas, 156  
Matres Campestris, 257, 275, 399  
Méduse, 211  
Mercure, 8, 15, 32, 100, 130, 133, 135, 162, 168,  
204, 205, 208, 209, 214, 215, 216, 221, 222,  
223, 268, 275, 290, 293, 294, 297, 306, 346,  
363, 387, 394, 395, 396, 408, 411, 422, 425,  
462, 478, 547, 570, 571, 581  
Minerve, 15, 134, 135, 155, 184, 191, 192, 193,  
205, 207, 209, 214, 223, 227, 321, 323, 363,  
364, 383, 409, 412, 422, 424, 459, 462, 478,  
571, 581, 584  
Mithra, 135, 264, 381  
Muses, 191, 223

## N

Némésis, 19, 20, 152, 212, 239, 241, 243, 246, 248,  
249, 251, 256, 257, 259, 262, 264, 265, 269,  
271, 272, 273, 274, 275, 278, 293, 294, 295,  
301, 302, 307, 362, 364, 365, 367, 368, 369,  
370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378,  
379, 381, 382, 383, 399, 406, 407, 415, 422,  
424, 458, 459, 547, 550, 554, 555, 557, 559,  
575, 583, 584, 585, 586, 681  
Némésis-Caelestis, 264, 265, 266, 271, 273, 274,  
278, 295, 372, 376, 378, 379, 381, 382, 554, 586  
Némésis-Luna, 193, 248, 257, 271, 378, 383, 586,  
611  
Némésis-Victoire, 257, 270, 275, 379, 382, 546  
Neptune, 132, 152, 191, 192, 193, 212, 213, 214,  
227, 319, 408, 422, 499, 571

## P

Pan, 30, 49, 50, 135, 191, 204, 210, 211, 214, 216,  
223, 224, 409, 421, 520, 542

## R

Rome, 265, 412, 553, 611  
Romulus et Rémus, 269, 298, 363, 412, 416, 483,  
507, 517

## S

Sérapis, 14, 272, 297  
Silvanus, 15, 136, 137, 154, 165, 188, 216, 227,  
302, 303, 304, 305, 307, 365, 366, 367, 396,  
422, 424, 557, 581, 585  
Venta Silurum, Caerwent, 118  
Vénus, 96, 126, 135, 180, 182, 183, 192, 206, 207,  
209, 215, 223, 225, 226, 227, 230, 246, 265,  
297, 298, 301, 304, 307, 314, 317, 319, 320,  
321, 346, 356, 367, 380, 389, 403, 404, 405,  
412, 416, 420, 422, 425, 456, 457, 458, 459,  
460, 461, 462, 463, 499, 539, 544, 547, 557,  
558, 571, 575, 581, 583, 584, 585

Verona, Vérone, 112, 140, 157, 180, 216, 222, 307,  
367, 375, 470, 471, 491  
Verulamium, St Albans, 118, 331, 332, 343  
Vesontio, Besançon, 398, 420  
Vesta, 135, 206, 305, 363, 402, 412, 422, 425, 461,  
463, 521, 544, 555, 557, 581  
Vesunna, Périgueux, 121, 177, 248  
Vetera, Birten, 557  
Vetera, Xanten, 557  
Victoire (voir aussi Némésis-Victoire), 112, 141,  
147, 152, 158, 168, 170, 171, 174, 184, 192,  
195, 206, 215, 216, 224, 225, 227, 257, 271,  
278, 295, 323, 355, 367, 375, 376, 379, 380,  
383, 387, 413, 414, 421, 422, 424, 545, 546,  
547, 553, 554, 555, 556, 557, 565, 567, 572,  
581, 583, 584, 586, 682  
Virunum, Zollfeld, 163, 242, 243, 246, 248, 256,  
257, 264, 269, 271, 272, 275, 278, 371, 372,  
378, 379, 380, 383, 399, 415, 551, 591  
Volsinii, Bolsena, 163, 309  
Vortumnus, 305, 363, 461, 463

## Y

York, 7  
Yutz, 225

## Z

Zliten, 28, 81, 96, 98, 100, 162, 167, 219, 387

## Auteurs modernes

### A

Ackerman G. M., 7  
Acuña Fernández P., 200  
Adam J.-P., 246, 247, 591  
Alföldy G., 268, 269, 270, 533, 564  
Alonso P., 380  
Alvar J., 262, 380  
Alvino F., 132  
Ambrosio A., 27, 66  
André P., 11, 15, 277, 327, 330, 350, 377, 395, 503, 504, 505, 506, 507  
Angeletti L. R., 489  
Arena P., 565  
Arendt H., 43  
Audin A., 55, 159  
Audollent A., 284, 286, 293  
Augenti D., 159  
Auguet R., 16, 44  
Aupert P., 334, 344, 346  
Aymard A., 102, 350, 412  
Aymard J., 102, 350, 412

### B

Babelon J., 408, 409, 552  
Baccrabère G., 316  
Bachetta A., 159  
Balil A., 503  
Barchiesi A., 108  
Baroin C., 87  
Bartoccini R., 139  
Baslez M.-F., 565  
Batardy C., 332, 333, 334, 335, 592  
Bateman N. C. W., 112  
Bauer S., 568  
Bayard D., 309  
Bayet J., 408, 412, 517  
Beard M., 23, 280, 402, 416, 458, 459, 460, 490, 560, 564  
Beazley J. D., 486  
Bedon R., 309, 313, 590  
Belayche N., 425, 586, 587  
Bélis A., 255  
Beltrán Fortes J., 236, 241, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 274, 380  
Bémont C., 490, 491  
Ben Mansour S., 97  
Benoist S., 189, 480, 544, 545, 548, 550, 553, 557, 561, 564, 567, 572, 575  
Benveniste É., 497  
Bérard F., 4  
Bergeret J., 510, 512, 513  
Berlan-Bajard A., 52  
Bernet A., 16

Bernier J.-F., 378  
Beschaouch A., 28, 81, 150, 303, 304, 367  
Birley A. R., 548  
Blanco A., 380  
Blänsdorf J., 287  
Blin S., 330  
Boespflug F., 377  
Bomgardner D. L., 80, 113, 131, 132, 135, 136, 152, 176, 266, 438  
Bonnechère P., 485, 487, 489  
Boriello M. R., 168, 387  
Bouley E., 16, 241, 370, 371, 377  
Bowersock G. W., 417  
Boyancé P., 189  
Bradley K. R., 535, 541, 542  
Bradley M., 535, 541, 542  
Breton E., 197  
Bridel Ph., 341  
Briquel D., 434, 435  
Brisson J.-P., 454  
Brown P., 81, 373  
Brown S., 81, 373  
Brunaux J.-L., 343, 346  
Bruschi Ch., 532  
Buckler W., 504  
Budischowsky M.-C., 159  
Buonocore M., 24, 398  
Burkert W., 521  
Busson D., 330, 571  
Buttrey Th. V., 62, 539

### C

Caballos A., 266  
Cadotte A., 366, 379, 380, 393, 394, 396  
Cagnat R., 416  
Cagniard P., 52  
Caillé A., 498  
Caldelli M.-L., 24, 199  
Calderini A., 15  
Cameron A., 373, 559  
Canina L., 130  
Canobbio A., 70  
Canto A. M., 264, 265, 266, 267, 272, 273, 371, 375  
Capaldi C., 112  
Caputo G., 552  
Carabia J., 367  
Carastro M., 90, 279, 284  
Carcopino J., 454  
Carriou G., 17  
Carter M., 49, 99, 210  
Casal R., 554  
Castagnoli F., 134

Castelli E. A., 428, 576, 585  
Castiglione L., 273  
Castren P., 67  
Cazes D., 112  
Ceballos Hornero A., 24, 307, 318, 517  
Cébeillac-Gervasoni M., 444  
Cera G., 137, 138, 590  
Chamberland G., 45, 77  
Champeaux J., 435, 458, 459  
Chaniotis A., 425  
Chapouthier F., 362, 587  
Charbonnel N., 532  
Chastagnol A., 44, 54, 63, 277, 558  
Chaumartin F.-R., 495  
Chaunu P., 518  
Chesnais J.-Cl., 509  
Chouquer G., 171  
Christol M., 552  
Cichorius C., 490  
Ciciliano, 355  
Cirier A., 27  
Clavel-Lévêque M., 17, 39, 71, 106, 123, 298, 316,  
428, 429, 449, 483, 487, 490, 495, 526, 528,  
532, 541, 543, 544, 545, 583  
Coarelli F., 321  
Cohen H., 412, 550  
Colagrossi P., 130, 258  
Coleman K. M., 10, 85, 175, 189, 218, 219, 220,  
222  
Compareti D., 206, 207, 208  
Constans L. A., 352  
Conti C., 129  
Corbier M., 412  
Corbier P., 412  
Corbin A., 38, 44, 83  
Corchia R., 162  
Cordischi L., 379, 381  
Corzo Sánchez R., 141, 147, 259, 380  
Coulon G., 342  
Coulton J. J., 376  
Cumont F., 373, 396, 586

## D

Dacier A., 11  
Dacos N., 147  
Dandamaev M. A., 279  
Darmon J.-P., 28  
Dattari G., 409  
De Laurentis M., 132  
De Salvo L., 319, 499  
Degrassi A., 159  
Delattre A. L., 269, 286  
Della Corte M., 78  
Delplace Ch., 152  
Demarolle J.-M., 27  
Demougeot E., 350  
Dentzer J.-M., 472, 474, 475  
Des Boscs-Plateaux F., 269  
Des Cars L., 7, 8  
Deschamps L., 366

Desgodetz A., 130  
Desnier J.-L., 548, 552  
Dessau H., 373  
Détienne M., 515  
Devallet G., 20, 190  
Dolenz H., 163  
Domergue C., 19, 29  
Dondin-Payre D. et Raepsaet-Charlier M.-T., 334  
Dubois Ch., 123, 253  
Dubois Y., 123, 253  
Duchesne-Guillemin M., 97  
Duke T. T., 17  
Dumas-Champion F., 515  
Dumasy F., 118, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 335,  
336, 340, 342, 343, 346, 558, 565, 592  
Dumézil G., 459  
Dunbabin K., 273  
Dunbabin K. M. D., 273  
Dunkle R., 183  
Dupont F., 191, 428  
Duval N., 327, 336  
Duval P.-M., 327, 336  
Dyggve E., 163, 256  
Dyson S. L., 124

## E

Edmondson J. C., 44, 70, 73, 590  
Edward C., 98, 436  
Edwards C., 43, 124  
Eisenstadt S. N., 509  
Elias N., 509  
Elkins N. T., 158  
Epplett W. C., 17  
Ernout A., 49, 282, 283, 434, 440, 477, 510  
Esculape, 130, 134, 135, 191, 273  
Estienne S., 4, 145, 229, 231, 241, 308, 539  
Etienne R., 350

## F

Facenna D., 96  
Fagan G., 42, 43, 44, 49, 64, 69, 70, 82, 92, 101,  
102, 106, 107, 512  
Faraone C. A., 292  
Fauvinet-Ranson V., 96, 566  
Fea C., 130, 158  
Fear A. T., 123  
Febvre L., 43  
Fernández Chicarro C., 267  
Février P.-A., 565  
Fincker M., 20, 29, 122, 131, 141, 310, 311, 331,  
332, 334, 344, 345, 346, 347, 358, 590, 592  
Fink R. O., 499, 555  
Finley M. I., 498  
Finocchi S., 136  
Fiorelli G., 77, 78  
Fishwick D., 277, 349, 350, 351, 356, 357, 401,  
418, 419, 420, 489, 555, 592  
Fleury Ph., 103, 104  
Flobert P., 567

Fora M., 24  
Formigé J., 55, 149, 163, 386  
Forni G., 22  
Fortea Lopez F., 264, 313, 368, 371, 372  
Foucault M., 428  
Foucher L., 152, 365, 371, 375, 407  
Frederiksen M., 436, 438  
Frei-Stolba R., 177  
Friedländer L., 13, 436  
Frija G., 417  
Fröhlich Th., 475  
Frontisi-Ducroux F., 86  
Fuchs M., 96, 152, 340  
Fugmann J., 31  
Futrell A., 14, 44, 429, 434, 436, 437, 439, 451,  
457, 490, 493, 497, 508, 528, 529

## G

Gagé J., 302, 401, 409, 411, 543  
Gager J. G., 280, 286, 288, 289, 290, 294  
Gaillard J., 30, 31, 32  
Galsterer B., 270  
Galsterer H., 270  
Garcia y Bellido A., 239, 264, 265, 270, 369, 371,  
381, 517, 554  
Garello F., 23  
Gascou J., 352, 353, 354, 542  
Gatti G., 130  
Gayraud M., 350, 357  
Gentili G. V., 147, 163, 386  
Georgoudi S., 487, 514  
Gilliam J. F., 555  
Girard R., 409, 511, 516, 517, 518, 519, 520, 522,  
523, 524  
Golvin J.-Cl., 4, 8, 9, 18, 20, 22, 29, 54, 69, 70, 90,  
91, 113, 125, 129, 131, 132, 143, 146, 150, 157,  
158, 160, 162, 163, 164, 166, 191, 236, 239,  
240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 250,  
251, 252, 254, 256, 258, 259, 262, 271, 285,  
309, 310, 313, 316, 324, 325, 326, 327, 330,  
342, 343, 350, 351, 385, 386, 446, 447, 452,  
454, 466, 554, 568, 571, 591, 592  
Gordon R., 280, 281, 287  
Gori F., 130  
Gori G., 130  
Goudineau Ch., 119, 120, 129  
Gradel I., 12, 23, 31, 277, 278, 380, 391, 392, 402,  
413, 416, 417, 418, 420, 502, 557, 559, 582  
Grandazzi A., 391  
Gregori G. L., 24  
Grelle F., 532  
Grenier A., 224, 286, 327, 335, 495  
Gros P., 114, 121, 123, 126, 128, 129, 170, 309,  
360  
Gros Lambert A., 555  
Grottanelli C., 488  
Gruet B., 116  
Guattani G., 130, 157  
Guattani G. A., 130, 157  
Guittard Ch., 97

Gunderson E., 44, 428, 540

## H

Halfmann H., 404  
Harland Ph., 417  
Harpocrate, 14  
Hatt J. J., 364  
Hauser P., 310  
Haussoulier B., 396  
Heberdey R., 369  
Henzen H., 433, 434  
Henzen W., 433, 434  
Héritier Fr., 43, 509, 510, 583, 585  
Herter H., 369, 371  
Heurgon J., 490  
Himmalmann N., 195  
Hinard F., 219  
Hopkins K., 44, 119  
Horn R., 162  
Hornum M. B., 20, 257, 264, 267, 269, 271, 273,  
275, 276, 313, 322, 368, 369, 370, 371, 372,  
375, 376, 377, 379, 380, 382, 407  
Horsfall N., 31  
Hübner E., 63  
Huet V., 4, 67, 77, 78, 91, 113, 229, 514  
Hufschmid Th., 18, 29, 91, 112, 160, 161, 336, 337,  
339, 389, 591, 592  
Hugoniot C., 360, 553, 566, 572  
Hugoniot Ch., 360, 553, 566, 572  
Huizinga J., 585  
Humphrey J. H., 108, 152, 164, 194, 386  
Hunink J.-Ch., 62, 539

## I

Irby-Massie G. L., 257

## J

Jacobelli L., 26, 28, 66, 78, 96, 162, 198, 472, 476  
Jacques F., 102, 354, 418  
Jannot J.-R., 221, 394  
Jazdzewska K., 567  
Jernej R., 8, 112, 242, 243, 244, 257, 591  
Jones T., 70  
Jordan D., 285  
Jordan D. R., 285  
José Peña M., 398  
Jullian C., 327, 335, 336, 505  
Junkelmann J., 8, 19, 29, 101, 197

## K

Kähler H., 130, 140, 590  
Kajanto I., 266  
Kamienik R., 454  
Kanz F., 215  
Kardos M. J., 124  
Kardos M.-J., 124  
Kayser F., 499, 564, 571  
Kazek K., 4, 26, 28, 30, 224, 225, 226

Kellum B., 79  
Kettner G., 435  
Khanoussi M., 221, 396  
Kloft H., 542  
Kolendo J., 33, 54, 55, 70, 71, 72, 76, 77, 558  
Kondoleon Ch., 88  
Kötting B., 273  
Kropp A., 284  
Kuhnen H.-P., 568

## L

La Regina A., 27, 28, 132, 152, 184, 222, 397  
Lafaye G., 13, 14, 15, 22, 99, 588  
Lancaster L. C., 140  
Landes Ch., 19, 27, 28, 54  
Langner M., 96  
Latte K., 392  
Lavedan P., 137  
Le Bohec Y., 547  
Le Glay M., 19, 44, 221, 232, 237, 238, 239, 295,  
300, 301, 306, 362, 365, 375, 392, 393, 394,  
399, 514, 552, 588  
Le Roux P., 272, 350, 364  
Leclant J., 159  
Lefebvre S., 399  
Legrottaglie G., 19, 26, 28, 52, 59, 63, 91, 104, 111,  
112, 113, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 139,  
140, 141, 142, 143, 147, 150, 151, 152, 153,  
154, 157, 158, 159, 162, 163, 168, 188, 257, 387  
Lempert B., 519  
Lequément R., 149  
Lévêque P., 349, 377  
Levi M. A., 408  
Lézine A., 157  
Libeschvets J., 529  
Lichocka B., 406, 407  
Liertz U.-M., 418  
Lim R., 57, 59  
Loraux N., 516  
Lorenz K., 510  
Loriot X., 550  
Loriquet Ch., 13, 14, 15  
Luciani R., 129  
Lugli G., 129  
Lyle E. B., 108

## M

Maccoby H., 526  
MacMullen R., 381, 555  
Maffei S., 129, 140  
Maggi S., 169  
Maiuri A., 67, 152, 198, 240, 253, 254, 255, 256,  
591  
Malaise M., 262, 512  
Malten L., 438, 484, 486  
Mangin M., 316, 346  
Markus Robert A., 572  
Martin M., 30, 31, 32, 47, 48, 49, 280, 281, 287,  
292, 294, 316, 552

Mastandrea P., 435  
Matter M., 559, 568  
Mauss M., 497, 515  
Mayet F., 27  
Meier P. J., 13, 443  
Mélida J. R., 125, 159  
Mellor R., 417  
Ménard H., 5, 56  
Méthy N., 281  
Michaud Y., 510, 511  
Miltner F., 242  
Minervini G., 198, 591  
Mingazzi P., 164, 386  
Mirabella Roberti M., 159  
Mittford T. B., 369  
Mollo Mezzena R., 590  
Mols S. T. A. M., 472, 473, 474, 475, 593  
Momigliano A., 417  
Mommsen Th., 23, 195, 373, 429, 434, 454, 504  
Morciano M. M., 313  
Morciano M.M., 313  
Moscovici S., 39  
Mouratidis J., 434, 438  
Mouritsen H., 402  
Muchembled R., 509, 510, 511  
Mutarelli V., 330

## N

Nadau Y., 202  
Nardini F., 130  
Ndiaye S., 526  
Neighbour T., 116  
Nelis-Clément J., 92, 95, 164, 386  
Newman J. K., 408  
Newstead, 244  
Newstead R., 244, 612  
Niblett R., 343  
Nicolet C., 454  
Nicolet Cl., 454  
Nicoletti M., 535  
Nicolini G., 344  
Nista L., 130  
Nock A. D., 418  
Nogales Basarrate T., 162, 200  
North J., 23, 280, 402, 416, 425, 458, 459, 460,  
560, 564

## O

Ogden D., 284  
Oliver J. H., 504  
Olivier A., 99  
Orlin E. M., 457

## P

Pack R., 210  
Paetzold H., 97  
Pailler J.-M., 4, 19, 29, 31, 60, 61, 84, 85, 86, 92,  
112, 316, 350, 490, 537, 538, 539, 565  
Pairault F.-H., 492

Paolucci F., 219  
 Papaefthymiou E., 406  
 Papapostolou Y., 381  
 Papini M., 19, 28, 52, 57, 79, 81, 83, 88, 223  
 Pappalardo U., 326  
 Paris R., 7, 14, 223, 330, 331, 389, 558, 588, 611  
 Parlasca K., 565  
 Pastor Muñoz M., 45  
 Pauw D. A., 99  
 Péché V., 97, 98, 99  
 Peirce S., 514  
 Pellefigue A., 357  
 Pelletier A., 128, 327  
 Pensabene P., 152, 157, 158  
 Perdrizet P., 371  
 Pereira-Menant G., 441  
 Perrin Y., 408  
 Perusia, Puggia, 488  
 Pesando F., 160  
 Pesaro, 322  
 Pesce G., 28, 136, 152, 154, 155, 176, 188  
 Petit J., 58  
 Petrolescu C. M., 412  
 Peyras J., 291, 396  
 Pflaum H. G., 350  
 Picard G., 393  
 Pichot A., 326  
 Piganiol A., 15, 16, 189, 221, 395, 503, 504, 505, 506, 507  
 Pighi G. B., 402, 547  
 Pinon P., 309, 313, 571, 590  
 Pirenne-Delforge V., 376, 377  
 Plass P., 44, 428, 429, 546  
 Pocina Pérez A., 70  
 Pompei A., 72, 94, 141, 161, 174, 184, 186, 187, 197, 211, 214, 215, 591, 612  
 Pontalis J. B., 106  
 Pontrandolfo A., 436  
 Pottier E., 152  
 Premierstein A., 369, 370  
 Price S., 23, 280, 402, 416, 417, 458, 459, 460, 560, 564  
 Puccio L., 272, 273, 274, 381  
 Pulgram E., 449

## R

Raepsaet-Charlier M.-Th., 334, 399  
 Ratti S., 47, 48, 373, 374, 559  
 Rea R., 59, 70, 129, 130, 134, 157  
 Rebourg A., 590  
 Reifferscheid A., 439  
 Rémy B., 277, 406, 413, 420  
 Richard F., 59, 563  
 Richard Fr., 59, 563  
 Richardson L., 404  
 Richer N., 43  
 Ridley R. T., 404  
 Riese A., 360  
 Rives J. B., 280

Robert J.-N., 16, 21, 149, 225, 275, 322, 362, 370, 391, 445, 500, 509, 511, 520, 525  
 Robert L., 16, 21, 149, 225, 275, 322, 362, 370, 391, 445, 500, 509, 511, 520, 525  
 Robertson Smith W., 521  
 Rocchetti L., 532  
 Roldán Gomez L., 259  
 Roman D., 73, 428, 528, 579  
 Romano D., 20, 96, 100, 471, 534, 536  
 Romeo I., 152  
 Rossetti Tella C., 27  
 Rosso E., 170, 347  
 Rotondi G., 454  
 Rouveret A., 90, 436  
 Ruca G., 132, 157  
 Ruggiero M., 157  
 Rüpke J., 417, 418

## S

Sabbatini Tumolesi P., 20, 24, 78  
 Sablayrolles R., 107, 334, 495, 496, 508, 520, 521, 525  
 Salles C., 11, 23  
 Salmon E. T., 436  
 Salomonson J. W., 567  
 Salviat F., 369, 371  
 Sampaolo V., 132, 137  
 Santoro S., 572  
 Sarian H., 378  
 Saylor Ch., 478  
 Scamuzzi U., 70  
 Scheid J., 23, 318, 320, 389, 417, 418, 460, 468, 485, 501, 514, 515, 541  
 Scheid-Tissinier É., 498  
 Schettino M. T., 547, 548  
 Schilling R., 457, 462, 492  
 Schreiber Th., 77  
 Schweitzer B., 369, 371, 379  
 Scubla L., 514, 515, 516, 526  
 Scullard H. H., 322  
 Sennequier G., 27  
 Sgobbo I., 438  
 Siebert G., 168  
 Simon M., 417, 576  
 Simpson C. J., 100  
 Sinn F., 134  
 Sinuessa, Mandragone, 470  
 Sitifis, Sétif, 558  
 Smith A. C., 188  
 Smith I. G., 188  
 Soler E., 5, 17, 42, 51, 64, 66, 71, 88, 89, 90, 98, 102, 105, 164, 178, 180, 189, 190, 221, 282, 297, 300, 318, 320, 373, 385, 431, 439, 443, 444, 485, 486, 500, 531, 534, 535, 536, 537, 562, 565  
 Sorel G., 43, 512  
 Spano G., 160, 472  
 Speidel M. P., 399  
 Stern H., 563, 564  
 Steuernagel D., 436, 489

Stevens S., 360  
Stroux J., 504  
Syme R., 49, 550

## T

Tassinari S., 27  
Taylor L. R., 417  
Telesia, Telese, 452  
Terrisse J.-R., 27, 225  
Testart A., 497  
Teyssier E., 8, 11, 14, 18, 19, 22, 29, 45, 46, 50, 65,  
66, 96, 101, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 210,  
211, 214, 318, 441, 455, 524, 532, 533  
Thierry C., 13, 129  
Thompson F. H., 246, 276, 376  
Thuillier J.-P., 20, 189, 191, 354, 434, 438, 450  
Tosi G., 18, 113, 132, 271, 309, 310, 325, 332, 444  
Touleuc D., 366  
Tournier É., 370  
Toutain J., 396  
Townend G. B., 31  
Tran N., 152  
Tran tam Tinh V., 152  
Traversari G., 17  
Tremel J., 33, 286  
Tuck S.-L., 154, 155, 176, 188  
Tullius F., 179, 389, 435, 491  
Turcan M., 8, 110, 193, 195, 219, 314, 482, 486  
Turcan R., 193, 194, 195, 196, 227, 277, 314, 557

## U

Untermann J., 449

## V

Van Andringa W., 20, 314, 485  
Van der Meer L. B., 354  
Van Haeperen F., 490, 586  
Van Straten F., 514  
Vendries Ch., 97, 98  
Verdière R., 31  
Vernant J.-P., 86, 229, 492, 514, 515, 586  
Versnel H. S., 354  
Veyne P., 16, 17, 35, 49, 51, 52, 62, 80, 375, 417,  
443, 484, 498, 514, 540, 542, 557, 560, 562, 567

Vilatte S., 357  
Ville G., 9, 14, 16, 17, 19, 22, 27, 29, 30, 44, 45,  
51, 53, 62, 64, 65, 71, 72, 79, 99, 101, 103, 104,  
108, 124, 126, 129, 167, 182, 183, 184, 185,  
186, 189, 194, 198, 216, 239, 272, 300, 302,  
304, 305, 306, 317, 318, 321, 357, 364, 365,  
372, 374, 391, 392, 395, 403, 432, 433, 434,  
435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 446, 449,  
450, 451, 452, 453, 454, 455, 460, 461, 462,  
464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 476,  
479, 483, 484, 486, 488, 490, 500, 503, 505,  
508, 525, 540, 543, 559, 560, 562, 563, 564,  
565, 566, 571, 572, 588  
Vismara C., 10, 19, 24, 219  
Voisin J.-L., 519, 525  
Volkman H., 369, 371, 376  
Von Gerkan A., 130, 135, 369  
Von Jaksch A., 378  
Von Premerstein A., 369, 371, 376

## W

Walsh K. F. C., 47  
Walters H. B., 27  
Waltzing J.-P., 173, 221, 302, 395  
Weege F., 436, 450  
Whitehead J., 477  
Wiedmann T., 119  
Wieviorka M., 509, 510, 511  
Wilmott T., 96  
Wilson D. R., 244  
Wilson R. J. A., 244  
Winckelmann J. J., 11  
Wissowa G., 13, 491  
Wistrand E., 29, 44, 46, 52, 407  
Wistrand M., 29, 44, 46, 52, 407  
Wuilleumier P., 94  
Wünsch R., 285, 489, 569, 570, 593

## Y

Yavetz Z., 56, 546

## Z

Zanker P., 50, 402, 541  
Zizek S., 511

## **Bibliographie**

### **Sources**

# Bibliographie

---

- \*, *Les inscriptions latines de Gaule Narbonnaise, actes de la table ronde d'Alba (Ardèche), 2 et 3 juin 1989, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône, Congrès ; 4 ; 1989 ; Alba, Nîmes : Musée archéologique, 63 p.*
- \*, 1981-2009, *Lexicon iconographicum mythologicae classicae*, Zürich/München : Artémis, 1981-2009, IX vol., indices, et supp.
- Alexander M., Ben Abed A. (et al.), 1994, *Corpus des mosaïques de Tunisie, II, fasc. 4, Thuburbo Maius : les mosaïques de la région est, mise à jour du catalogue de Thuburbo Maius et les environs*, Tunis : Institut national du patrimoine, 1994, 235 p. et 87 pl.
- Alföldi A., 1943, *Die Kontorniaten : Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum*, Leipzig : O. Harrassowitz, 1943, 2 vol.
- Allmer A. et Dissard P., 1890, *Inscriptions antiques, musée de Lyon, tome 3*, Lyon : L. Delaroche, 1890, 491 p.
- Apulée, 1969, *Les métamorphoses*, établi par D. S. Robertson et traduit par P. Vallette, Paris : Les Belles Lettres, 1969, 3 vol.
- Audollent A., 1904, *Defixionum tabellae, quotquot innotuerunt tam in Graecis orientis quam in totius Occidentis partibus praeter Atticas in Corpore Inscriptionum Atticarum editas*, Paris : A. Fontemoing, 1904, 568 p.
- Audollent A., 1906, *Les tabellae defixionum d'Afrique*, Paris : Imprimerie nationale, 1906, 16 p.
- Augustin, 1966, *Confessions*, tome I, livres I-VIII, établi et traduit par P. de Labriole, Paris : Les Belles Lettres, 1966, 205 p.
- Aurigemma S., 1926, *I mosaici di Zliten*, Rome : Società ed. d'arte illustrata, 1926, 309 p.
- Ausone de Bordeaux, 2010, *Opuscula omnia*, texte établi, traduit et commenté par B. Combeaud, Bordeaux : Mollat, 2010, 869 p.
- Balil A., 1961, *La ley gladiatoria de Italica*, Madrid : C. Bermajo, 1961, 110 p.
- Balmelle C. (dir.), 1980, *Recueil général des mosaïques de Gaule, IV, Province d'Aquitaine, I : Partie méridionale*, Paris : CNRS, 1980, 212 p.
- Barbet A., 1999, *La peinture romaine. Fresques de gladiateurs à Périgueux*, Périgueux : Catalogue d'exposition, 1999, 32 p.
- Beazley J. D., 1947, *Etruscan vase-painting*, Oxford : Clarendon Press, 1947, 351 p.
- Bémont C. et Jacob J.-P., 1986, *La terre sigillée Gallo-Romaine*, Doc. d'Arch. Fr., Paris : Maison des sciences de l'Homme, 1986, 291 p.
- Bérard F. et Le Bohec Y., 1992, *Inscriptions latines de la Gaule lyonnaise*, actes de la table ronde de novembre 1990, organisée au CERGR de l'université Lyon III et au musée de la civilisation Gallo-romaine de Lyon, Paris : De Boccard, 1992, 131 p.
- Bernard P. et Salviat F., 1962, "Inscriptions de Thasos", *BCH*, 1962, n° 86, p. 596-603.
- Binsfeld W., Goethert-Polaschek K. et Schwinden L. (dir.), 1988, *Corpus signorum Imperii Romani, Katalog der römischen Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier*, Mayence : P. von Zabern, 1988, 262 p. et 126 pl.
- Blanco A., 1983, "Nuevas inscripciones latinas de Italica", *BRAH*, 1983, n° 180, p. 1-20.
- BMCEmp*, II = Mattingly H., 2005 (1930), *Coins of the Roman Empire in the British Museum, II, Vespasien to Domitian*, Londres : Spink, 2005 (1930), 485 p. et 83 pl.

## Bibliographie

---

- BMCEmp*, VI = Mattingly H., 2005 (1962), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, II, *Severus Alexander to Balbinus and Pupienus*, Londres : Spink, 2005 (1962), 311 p. et 47 pl.
- BMCR* = Mattingly H., 1930, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres : British Museum, 1930, n° II, 485 p. et 83 pl.
- BMCR* = Garson R. A. G., 1962, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres : British Museum, 1962, n° VI, 311 p. et 47 pl.
- BMCR*e = Grueber H., 1910, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, réédité et augmenté en 1970, Londres : Trustees of the British Museum, 1910, 3 vol.
- Bonneville J.-N., Dardaine S. et Le Roux P., 1988, *Bélo, V, L'épigraphie. Les inscriptions romaines de Baelo Claudia*, Madrid : Casa de Velazquez, 1988, 164 p.
- Boriello M. R., 1989, *Le collezioni del Museo nazionale di Napoli, I*, Rome : De Luca, 1989, 241 p.
- Boyce G. K., 1937, *The corpus of the Lararia of Pompéi*, Rome : American Academy in Rome, 1937, 112 p.
- Bragantini I., De Vos M., Panse Badoni F., 1981, *Pitture e pavimenti di Pompei*, Rome : ICCD, 1981, 256 p.
- Bragantini I., De Vos M., Parise Badoni F., Sampaolo V., 1986, *Pitture et pavimenti di Pompei*, Rome : ICCD, 1986, 645 p.
- Bragantini I., Gherardini P., Parise Badoni F., Sampaolo V., 1992, *Pitture e pavimenti di Pompei*, Rome : ICCD, 1992, 1141 p.
- Buckler W. et Robinson D., 1932, *Greek and Latin Inscriptions, I*, Leyde : E. J. Brill, 1932, 198 p. et 13 pl.
- Budischowsky M.-C., 1977, *La diffusion des cultes isiaques autour de la mer Adriatique, I, Inscriptions et monuments*, EPRO 61, Leyde : E. J. Brill, 1977, 248 p. et 104 pl.
- Cagnat R. et Merlin A., 1923, *Inscriptions latines d'Afrique*, Paris : Leroux, 1923, 223 p.
- Calpurnius Siculus, 1865, "Églogues" dans *Stace, Martial, Manilius, Lucilius Junior, Rutilius, Gratus Faliscus, Némésianus et Calpurnius : oeuvres complètes avec la traduction en français*, publiées sous la direction de M. Nisard, Paris : F. Didot, 1865, 836 p.
- Canobbio A., 2002, *La Lex Roscia Theatralis e Marziale : il ciclo del libro V, introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Cômes : New Press, 2002, 159 p.
- Capaldi C., 2004-2005, "Relievi in calcare dall'anfiteatro di Nola", *RAAN*, 2004-2005, n° 73 (n. s.), p. 439-468
- Ceballos Hornero A., 2004, *Los espectáculos en la Hispania romana : la documentacion epigraphica*, Cuadernos emeritenses, 26, Mérida : Museo Nacional de Arte Romano, 2004, 2 vol.
- Chelotti M., Gaeta R., Morizio V., Grelle F., Pani M. (éd.), 1985, *Le epigrafi romane di Canosa*, Bari : Regione Puglia, 1985, n° I, 293 p.
- Chelotti M., Rosanna G., Morizio V., Grelle F. et Pani M. (éd.), 1985, *Le epigrafi romane di Canosa*, Bari : Regione Puglia, 1985, 293 p.
- Chisté P., 1971, *Epigrafi trentine dell'età romana*, Rovereto : Calliano (TN), 1971, p. 220 n. 184
- Cicéron, 1937, *Lettres à Atticus*, Livres I à VI, traduction et notes E. Bailly, Paris : Belles lettres, 1937, 464 p.
- Cicéron, 1966, *Discours, Philippiques I à IV*, établi et traduit par A. Boulanger et P. Wuilleumier, Paris : Les Belles Lettres, 1966, 200 p.
- CIL, XII* = Hirschfeld O., 1988, *Corpus inscriptionum latinarum. XII, inscriptiones Galliae Narbonensis*, Berolini : George Reimer, 1988, 1 vol.

## Bibliographie

---

- CIL*, XIII = Hirschfeld O. et Zangemeister C. (et al.), 1899-1976, *Corpus inscriptionum latinarum*, XIII, Berlin : G. Reimer, 1899-1976, 2 vol. et supp.
- CILA* = González Fernández J., 1991-1996, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, III, Jaen, Séville : Consejería de cultura y medio ambiente de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, 1991-1996, 2 vol.
- CILA* = Pastor Muñoz M., 2002, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, IV, Granada, Séville : Junta de Andalucía, 2002, 452 p.
- CILA*, II = González Fernández J., 1996, *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía*, II, Séville, II, Séville : Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales, 1996, 329 p.
- Cohen H., 1995, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, III, Paris : Florange, 1995, 426 p.
- Cohen H., 1995 (1883), *Description Historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, Paris : Maison Florange, 1995 (1883), n° III, 426 p.
- Conticello De Spagnolis M. et De Carolis E., 1988, *Le lucerne di Bronzo di Ercolano e Pompei*, Rome : L'Erma, 1988, 244 p.
- Courtney E., 1995, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin verse inscriptions*, Atlanta : Scholars Press, 1995, 457 p.
- D'Ambrosio A. et Borricello M., 1990, *Le Terrecotte figurante di Pompei*, Rome : L'Erma, 1990, 121 p. et XL tav.
- D'Arms J., 2000, "Three new inscriptions from the collegium of the augustales", *JRS*, 2000, n° 90, p. 126-144
- D'Ors A., 1950, "Observaciones al texto de la *Oratio de pretiis gladiatorum minuendis*", *Emerita*, 1950, n° 18, p. 311-339
- Darmon J.-P., 1990, "Mosaiques d'amphithéâtres en Occident", In C. Domergue, J.-M. Paillet et Ch. Landes (dir.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 147-149.
- De Francisco Casado A., 1989, *El culto de Mithra en Hispania : catálogo de monumentos esculpidos et inscripciones*, Grenade : Université de Grenade, 1989, 115 p.
- De Ridder A., 1915, *Bronze antiques du Louvre*, Paris : E. Leroux, 1915,
- De Ruggiero H., Vaglieri D., Espérandieu A., 1896, *Sylloge Epigraphica Orbis Romani*, Rome : L. Pasqualucci sumptibus, 1896, 2 vol.
- Déchelette J., 1904, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine (Narbonnaise, Aquitaine et Lyonnaise)*, Paris : Picard, 1904, 2 vol.
- Denys d'Halicarnasse, 1962 (1943), *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, tome IV, livres VI, 49-96 et VII, basé sur l'édition d'E. Spelman, traduit par E. Cary, Londres : W. Heinemann, 1962 (1943), 385 p.
- Diez E., 1946, "Ein Nemesis-Relief aus *Flavia Solva*", *ÖJh*, 1946, n° 36, coll. 5-14
- Dolenz H., 2004, "Die Inschriften aus dem Amphitheater von Virunum", In R. Jernej et Ch. Gugl, In *Virunum. Das Römische Amphitheater. Die Grabungen 1998-2001*, Klagenfurt : Wieser Verlag, 2004, p. 269-322.
- Dunbabin K., 1978, *The Mosaics of Roman North Africa : Studies in Iconography and Patronage*, Oxford : Clarendon Press, 1978, 303 p. et 80 pl.
- Dunbabin K. M. D., 1999, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge : University of California Press, 1999, 357 p.

- Duval N., 1989, "Inventaire des inscriptions latines païennes de Sbeitla", *MEFRA*, 1989, n° 101, p. 403-488
- EAOR*, I = Sabbatini Tumolesi P., 1988, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, I. Roma*, Rome : Quasar, 1988, 192 p.
- EAOR*, II = Gregori G. L., 1989, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, II. Regiones Italiae VI-XI*, Rome : Quasar, 1989, 176 p.
- EAOR*, III = Buonocore M., 1992, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, III. Regiones Italiae II-V, Sicilia, Sardinia, Corsica*, Rome : Quasar, 1992, 246 p.
- EAOR*, IV = Fora M., 1996b, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, IV. Regio Italiae I : Latium*, Rome : Quasar, 1996b, 160 p.
- EAOR*, V = Vismara C., Caldelli M.-L., 2000, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, V. Alpes Maritimae, Gallia Narbonensis, Tres galliae, Germaniae, Britannia*, Rome : Quasar, 2000, 263 p.
- EAOR*, VI = Orlandi S., 2004, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, VI, Roma. Anfiteatri e strutture annesses con una nuova edizione e commento delle iscrizioni del Colosseo*, Rome : Quasar, 2004, 630 p.
- EAOR*, VII = Gómez-Pantoja J. L., 2009, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, VII, Baetica, Tarraconensis, Lusitania*, Rome : Quasar, 2009, 318 p.
- Edward C., 1995, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta : Scholars Press, 1995, 457 p.
- Épictète, 1962, *Entretiens, I*, Texte établi et traduit par J. Souilhé, Paris : Les Belles Lettres, 1962, 115 p.
- Épictète, 1993, *Entretiens, livres I à IV*, établi et traduit par J. Souilhé, Paris : Gallimard, 1993, 349 p.
- Espérandieu E., 1907-1981, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris : Imprimerie nationale, 1907-1981, tomes I-XVI et suppléments
- Fabre G., Mayer M. et Rodà I., 1997, *Inscriptions romaines de Catalogne, IV. Barcino*, Paris : De Boccard, 1997, 422 p. et CXXXVII pl.
- Facenna D., 1956-1958, "Relievi gladiatorii", *BCAR*, 1956-1958, n° 76, p. 37-75
- Fernández Chicarro C. et Fernán Gómez F., 1980, *Catalogo del Museo Arqueologico de Sevilla*, Madrid : Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Patronato Nacional de Museos, 1980, 223 p.
- Ferrua A., 1948, *Inscriptiones Italiae academiae italicae consociatae ediderunt. Volumen IX, Regio IX. Fasciculus I, Augusta Bagiennorum et Pollentia*, Rome : Libreria dello Stato, 1948, p. 166
- Forlati Tamaro B., 1960, *Inscriptiones Italiae academiae italicae consociatae ediderunt. Volumen X. Reg. X*, 1960, 1, p. 20
- Frei-Stolba R., Rossi F. et Tarpin M., 1998, "Deux inscriptions romaines découvertes dans l'amphithéâtre de Nyon", *JSGU*, 1998, n° 81, p. 183-196
- Freijeiro A. B., 1950, "Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueologico Nacional", *AEspA*, 1950, n° 23, p. 127-142
- Fuchs M., 2002, *Glyptothek München. Katalog des Skulpturen-Band VII. Römische Reliefwerke*, Mayence : C. H. Beck, 2002, 156 p.
- Galsterer B. et Galsterer H., 1975, *Römisch-Germanisches Museum Köln. Wissenschaftliche Kataloge, II : Die römischen Steininschriften aus Köln*, Köln : Archäologische Gesellschaft, 1975, 140 p. et 112 pl.
- Garducci M., 1974, *Epigrafia Graeca, III, Epigrafì di carattere privato*, Rome : Libreria dello Stato, 1974, 611 p.

## Bibliographie

---

- Glad. Par.* = Sabbatini Tumolesi P., 1980, *Gladiatorum paria, Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei (Tituli I)*, Rome : éd. Di storia e letteratura, 1980, 179 p.
- Gonzalez J., 1982, *Inscriptiones Romanas de la Provincia de Cadiz*, Cadiz : Diputacion de Cadiz, 1982, 408 p.
- Gsell S., Pflaum H. G. et Dupuis X., 1922, *Inscriptions latines de l'Algérie, Tome 2. Inscriptions de la confédération cirtéenne*, Paris : H. Champion, 1922, 41 cm.
- Helbig W., 1963 (1912), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I, Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen : E. Wasmuth, 1963 (1912), 844 p.
- Himmalmann N., 1973, *Typologische Untersuchungen an Römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrh. N. Chr.*, Mayence : P. von Zabern, 1973, 66 p. et 60 pl.
- Himmelmann N., 1973, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mayence : P. von Zabern, 1973, 66 p.
- Horace, 1994, *Epistles*, Livre I, édition critique du texte latin par R. Mayer, Cambridge : Cambridge University Press, 1994, 291 p.
- Hübner E., 1859, "Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri ed anfitratri antichi", In *Monumenti, annali e bullettini pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archéologica*, 1859, p. 122-135.
- Hübner E., 1885, *Exempla scripturae epigraphicae Latinae a Caesaris dictatoris morte ad aetatem Iustiniani*, Berlin : G. Reimer, 1885, 458 p.
- ILA* = Maurin L. (et al.), 1991-2010, *Inscriptions latines d'Aquitaine*, 1. *Nitiobroges*, 1991, 87 p. ; 2. *Santons*, 1994, 518 p. ; 3. *Vellaves*, 1995, 157 p. ; 4. *Arvernes*, 1996, 214 p. ; 5. *Pétrucos*, 1996, 304 p. et 31 pl. ; 6. *Lectoure*, 2000, 254 p. ; 7. *Bordeaux*, 2010, 688 p., Agen : Revue de l'Agenais, 1991-2010, 7 tomes
- ILAG* = Rémy B. et Bertrand F., 1998, *Inscriptions latines des Alpes Graies*, Chambéry : Institut d'études savoisiennes, 1998, 127 p.
- ILN* = Chastagnol A. (dir.), 1992, *Inscriptions latines de Narbonnaise, II. Antibes, Riez, Digne*, Paris : CNRS, 1992, 366 p.
- ILN* = Gascou J., 1995, *Inscriptions latines de Narbonnaise, III, Aix en Provence*, Paris : CNRS, 1995, 380 p.
- ILN* = Gascou J., Leveau Ph., Rimbart J., 1997, *Inscriptions latines de Narbonnaise, IV. Apt*, Paris : CNRS, 1997, 211 p.
- ILN* = Jannon M., Gascou J., 1985, *Inscriptions latines de Narbonnaise, [01]. Fréjus*, Paris : CNRS, 1985, 225 p.
- ILN* = Rémy B. (et al.), 2004, *Inscriptions latines de Narbonnaise, V. 2. Vienne*, Paris : CNRS, 2004, 319 p.
- ILN* = Rémy B. (et al.), 2004b, *Inscriptions latines de Narbonnaise, V, 1*, Paris : CNRS, 2004b, 407 p.
- ILN* = Rémy B. (et al.), 2005, *Inscriptions latines de Narbonnaise, V, 3*, Paris : CNRS, 2005, 411 p.
- Jordan D., 1985, "A survey of Greek Defixiones not included in the Special Corpora", *GRBS*, 1985, n° 26, p. 151-197
- Jullian C., 1918, "Le casque du triomphe de Rome", *CRAI*, 1918, p. 262-272
- Juvénal, 2002, *Satires*, texte établi par P. de Labriolle et F. Villeneuve, traduit par O. Sers, Paris : Les Belles Lettres, 2002, 341 p.
- Kazek K., 2006, *Recherche iconographique sur les jeux de l'amphithéâtre en Gaule du Ier au IIIe siècle apr. J.-C. (céramiques sigillées, lampes en terre cuite et mosaïques)*, Doctorat d'histoire ancienne, sous la direction de J.-M. Demarolle, Metz : université Paul Verlaine de Metz, 2006, 2 vol.

## Bibliographie

---

- Lafer R., 2007, “‘Spectacula’ in der Provinz Africa proconsularis/Numidien im Spiegel der lateinischen Epigraphik”, In *Festschrift G. Schwarz*, 2007, p. 201-209.
- Landwehr Ch., 2000, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. II, Idealplastik. Männliche Figuren.*, Mayence : P. von Zabern, 2000, 131 p. et 46 pl.
- Langner M., 2001, *Antike Graffitizeichnungen, Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Wiesbaden : L. Reichert, 2001, 170 p. et 163 pl.
- Legrottaglie G., 2008, *Il sistema delle immagini Negli Anfiteatri romani*, Bari : Edipuglia, 2008, 380 p.
- Lehner H., 1918, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn*, Bonn : F. Cohen, 1918, 512 p.
- Levin-Duploux A. (trad.), 1954, *La passion des saintes Perpétue et Félicité*, Mars 203, Carthage : M. Perrin, 1954, 44 p.
- Libertini G., 1929, *Il Museo Archeologico di Siracusa*, Rome : Libreria dello stato, 1929, 190 p.
- Liverani P., 1989, *Museo Chiaramonti*, Guide cataloghi Musei Vaticani, I, Rome : L’Erma, 1989, 136 p.
- Lutz M., 1968, “Catalogue des poinçons employés par le potier Cibisus”, *Gallia*, 1968, n° 26-1, p. 55-177
- Lutz M., 1970, *L’atelier de Saturnius et de Satto à Mittelbronn (Moselle)*, Supp. à *Gallia*, 22, Paris : CNRS, 1970, 337 p. et 48 pl.
- Mancini I., 1952, *Inscriptiones Italiae, IV, Regio IV*, Rome : Libreria dello Stato, 1952, 248 p.
- Martial, 1931, *Épigrammes*, tome I, livres I-VII, traduction H. J. Izaac, Paris : Les Belles Lettres, 1931, 271 p.
- Mayet F., 1984, *Les céramiques sigillées hispaniques*, Paris : De Boccard, 1984, 2 v.
- Mazzini G., 1916, *Scritti editi ed inediti, 25, politica*, Imola : P. Galetti, 1916, 331 p.
- Merlin A. et Lantier R., 1922, *Catalogue du Musée Alaoui*, Catalogue des Musées et Collections Archéologiques de l’Algérie et de la Tunisie, Supp. 2, Paris : E. Leroux, 1922, 381 p.
- Mittford T. B. et Nicolaou I. K., 1974, *Salamis VI. The Greek and Latin Inscriptions from Salamis*, Nicosie : Department of antiquities, 1974, 211 p. et 20 pl.
- Mommsen Th., 1909, “Observationes epigraphicae XLI : Sentus consultum de sumptibus ludorum gladiatoriarum minuendis”, *Gesammelten Schriften*, Berlin : 1909, n° VIII, p. 505-531.
- Nicolas de Damas, 2011, *Histoires*, traduit et commenté par É. Parmentier et F. Prometea Barone, Paris : Les Belles Lettres, 2011, 374 p.
- Nisard M. (dir.), 1865, *Stace, Martial, Manilius, Lucilius Junior, Rutilius, Gratius Faliscus, Némésianus et Calpurnius : oeuvres complètes avec la traduction en français*, Paris : F. Didot, 1865, 836 p.
- Ovide, 1968 (1930), *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris : Les Belles Lettres, 1968 (1930), 123 p.
- Ovide, 1992, *Faste, I-III*, texte établi, traduit et commenté par R. Schilling, Paris : Belles lettres, 1992, 163 p.
- Parlasca K., 1959, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin : De Gruyter, 1959, 156 p. et 102 pl.
- Pesce G., 1941, *I rilievi dell’anfiteatro campano*, Studi et Mat. Del Museo dell’Impero, Rome : Governatorato di Roma, 1941, 47 p. 16 pl.
- Petit J., 1980, *Bronzes antiques de la collection Dutuit*, Paris : Les presses artistiques, 1980, 223 p.
- Pétrone, 2006 (2001), *Satiricon*, établi par A. Ernout, traduit par O. Sers, Paris : Les Belles Lettres, 2006 (2001), 318 p.

## Bibliographie

---

- Piernavieja Rozitis P., 1977, *Corpus de inscripciones deportivas de la Espana romana*, Madrid : Instituto Nacional de Educacion Fisica, 1977, 263 p.
- Pline l'Ancien, 1962, *Histoire Naturelle*, livre XXVIII, établi et traduit par A. Ernout, Paris : Les Belles Lettres, 1962, 179 p.
- Pline l'Ancien, 1964, *Histoire Naturelle*, livre XIX, établi et traduit par J. André, Paris : Les Belles Lettres, 1964, 185 p.
- Prudence, 1963, *Psychomachie ; Contre Symmaque*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris : Les belles lettres, 1963, 211 p.
- Quaranta B., 1827, "Armi di Bronzo", *Real Museo Borbonico*, 1827, n° 10, No IV, tav. 1-5
- Quaranta B., 1834, "Elmo di bronzo con bassirilievi", *Real Museo Borbonico*, 1834, n° 10, No 31, p. 167-170
- RIB*, I = Collingwood R. G., Wright R. P. et Tomlin R. S. O., 1965, *The Roman Inscriptions of Britain, I*, Oxford : Alan Sutton, 1965, 844 p. et 19 pl.
- RIC* = Mattingly H. et Sydenham E. A., 1997 (1926), *The Roman Imperial Coinage*, Londres : Spink and Son, 1997 (1926), n° II, 568 p. et 16 pl.
- RIC* = Mattingly, H. Sydenham E.A. et Sutherland C. H. V., 1998 (1936, 1938, 1949), *The Roman Imperial Coinage*, Londres : Spink and Son, 1998 (1936, 1938, 1949), n° IV, Un volume de trois tomes : 406 p. et 16 pl. ; 215 p. et 13 pl. ; 246 p. et 16 pl.
- RIC*, II = Sutherland C., Mattingly H. et Sydenham E., 1926, *Roman imperial coinage, II, Vespasian to Hadrian*, réédité en 2001, Londres : Spink, 1926, 568 p. et 16 pl.
- RIC*, III = Mattingly H. et Sydenham E., 1930, *Roman imperial coinage, III, Antoninus Pius to Commodus*, réédité en 2003, Londres : Spink, 1930, 514 p. et 16 pl.
- RIC*, IV = Mattingly H. et Sydenham E., 1936-1949, *Roman imperial coinage, III, Pertinax to Uranius Antoninus*, réédité en 1998, Londres : Spink, 1936-1949, 3 vol.
- RICIS* = Bricault L., 2005, *Recueil Des Inscriptions Concernant Les Cultes Isiaques*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 2005, 3 vol.
- Riese A., 1869, *Anthologia latina pars I, Carmina in codicibus scripta, fasc. I : libri Salmasiani aliorumque carmina*, Leipzig : Teubner, 1869, 2 vol.
- Rossetti Tella C., 1996, *La terra sigillata tardo-italica decorata del museo nazionale romano*, Rome : L'Erma, 1996, 446 p. 102 pl.
- RRC* = Crawford M. H., 1974, *Roman Republican Coinage*, Cambridge : Cambridge University Press, 1974, 2 vol.
- Sarian H., 1992, s. v. "Hekate", In *LIMC*, 1992, n° VI, p. 985-1018.
- Scheid J., 1998a, Commentarii fratrum arvalium qui supersunt. *Les copies épigraphiques des protocoles annuels de la confrérie arvale (21 av. J.-C.-304 ap. J.-C.)*, Rome : EFR, 1998a, 428 p.
- Scriptores Historiae Augustae, 2003, *Histoire Auguste, I, Des Antonins aux Sévères*, trad. F. Legay et Y. Germain, Paris : Paléo, 2003, 327 p.
- Sénèque, 1958 (1947), *Lettres à Lucilius*, tome II, livres V-VII, établi par F. Préchac, traduit par H. Noblot, Paris : Les Belles Lettres, 1958 (1947), 148 p.
- Sénèque, 1961, *Questions naturelles*, établi et traduit par P. Oltramare, Paris : Les Belles Lettres, 1961, 353 p.
- Siebert G., 1990, s. v. "Hermès", In *LIMC*, V, Zurich : Artémis, 1990, p. 285-387.

## Bibliographie

---

- Sinn F. et Freyberger K. S., 1996, *Katalog des Skulpturen, Vatikanische Museen, Musei Gregoriano Profano ex lateranense*, Die Grabdenkmäler, Mayence : Von Zabern, 1996, 2 tomes
- Stanfield J. A. et Simpson G., 1958, *Central gaulish Potters*, Londres : Oxford University Press, 1958, 300 p.
- Strabon, 1967, *Géographie*, Livres V et VI, texte établi et traduit par F. Lasserre, tome III, Paris : Les Belles Lettres, 1967, 275 p. et 3 pl.
- Suétone, 1967 (1931), *Vie des douze Césars*, tome I, *César et Auguste*, établi et traduit par H. Ailloud, Paris : Les Belles Lettres, 1967 (1931), 156 p.
- Suétone, 1967 (1931), *Vie des douze Césars*, tome III, *Galba, Othon, Vitellius, Vespasien, Titus, Domitien*, établi et traduit par H. Ailloud, Paris : Les Belles Lettres, 1967 (1931), 141 p.
- Suétone, 1967 (1931), *Vie des douze Césars*, tome II, *Tibère, Caligula, Néron*, établi et traduit par H. Ailloud, Paris : Les Belles lettres, 1967 (1931), 214 p.
- Susini G., 1973, “Un nuevo corpus delle defixiones”, *Epigraphica*, 1973, n° 35, p. 139
- Tacite, 1975, *Annales*, tome II, livres IV-VI, établi et traduit par P. Wuillemier, Paris : Les Belles Lettres, 1975, 129 p.
- Tacite, 1990, *Annales*, tome V, livres XIII-XVI, établi et traduit par P. Wuillemier, Paris : Les Belles Lettres, 1990, 261 p.
- Tassinari S., 1993, *Il vasellame bronzeo di Pompei*, Rome : L’Erma, 1993, 274 p. et CCX tav.
- Terrisse J.-R., 1968, *Les céramiques sigillées gallo-romaines des Martres-de-Veyre (Puy de dôme)*, Supp. à Gallia, 19, Paris : CNRS, 1968, 162 p.
- Tertullien, 1986, *De spectaculis*, édition critique, traduction et commentaires de M. Turcan, Paris : Édition du Cerf, 1986, 365 p.
- Tertullien, 1998, *Apologétique*, établi et traduit par J.-P. Waltzing, Paris : Les Belles Lettres, 1998, 234 p.
- Tite-Live, 1976, *Histoire romaine*, tome 32, livres XLIII-XLIV, établi et traduit par P. Jal, Paris : Les Belles Lettres, 1976, 224 p.
- Tite-Live, 2001, *Histoire romaine, livre XXIII*, établi et traduit par P. Jal, Paris : Les Belles Lettres, 2001, 124 p.
- Vermaseren M. J., 1956, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae*, La Hague : M. Nijhoff, 1956, 366 p.
- Vipard P., 2008, *Le marbre de Thorigny (Vieux, Calvados). La carrière d’un grand notable gaulois au début du troisième siècle ap. J.-C.*, Paris : De Boccard, 2008, 168 p.
- Vives J., 1971, *Inscripciones latinas de la Espana romana*, Barcelone : Université de Barcelone, 1971, 883 p.
- Walser G., 1978-1980, *Römische Inschriften in der Schweiz, II*, Bern : Paul Haupt, 1978-1980, p. 168. 3 vol.
- Walters H. B., 1905, *Catalogue of the Roman Pottery in the Departments of Antiquities, British Museum*, Londres : W. Clowes and Sons, 1905, 464 p. et 44 pl.
- Waltzing J.-P., 1899, *Recueil des inscriptions grecques et latines relatives aux corporations des Romains*, Louvain : 1899, In-8°
- Wierschowski L., 2001, *Fremde in Gallien “Gallier” in der Fremde : die epigraphisch bezeugte Mobilität in, von und nach Gallien vom 1. bis 3. Jh. n. Chr. : Texte, Übersetzungen, Kommentare*, Stuttgart : F. Steiner, 2001, 526 p.
- Winckelmann J. J., 1760, *Descriptions des pierres gravées du feu baron de Stosch*, Florence : 1760, tabl. VI

## Bibliographie

---

- Wuilleumier P., 1963, *Inscriptions latines des trois Gaules*, XVIIe supp. à Gallia, Paris : CNRS, 1963, 256 p.
- Wünsch R., 1910, “Die *Laminae litteratae* des Trierer Amphitheaters”, *BJ*, 1910, n° 119, p. 1-12
- Zanker P., 1974, *Klassizistische Statuen*, Mayence : P. von Zabern, 1974, 138 p.
- Zwierlein-Diehl E. et Luckert I., 1969, *Antike gemmen in deutschen Sammlungen*, Munich : Prestel Verlag, 1969, 324 p.

## Études

# Bibliographie

---

- \*, 1987, « Les amphithéâtres de la Gaule », *Dossiers histoire et archéologie*, 1987, n° 116,
- \*, 1992, *Lixus, actes du colloque organisé par l'institut des sciences de l'archéologie et du patrimoine de Rabat avec le concours de l'EFR, Larache, 8-11 novembre 1989*, Paris : De Boccard, 1992, 420 p.
- \*, 1993, *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, actes de la table ronde organisée par l'équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 et EFR, mai 1991, Rome : EFR, 1993, 478 p.
- \*, 2002, *Ludi Romani : espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida : 2002, 269 p.
- \*, 2004, *Libitina ei luci sepolcrali, le leges libitinariae campane, iura sepulcrum, vecchie e nuovo iscrizioni*, actes de la XI rencontre franco-italienne sur l'épigraphie, Rome : Quasar, 2004, 656 p.
- Ackerman G. M., 1997, *Jean-Léon Gérôme, sa vie son œuvre*, Courbevoie : ACR, 1997, 192 p.
- Acuña Fernández P., 1975, *Esculturas militares romanas de España y Portugal*, Madrid : Consejo superior de investigaciones científicas, 1975, 139 p.
- Adalberto M., 2002, "Pactumeius Cretensis vir clarissimus e il Tempio al pretorio di Gortina : per un riesame della nuova documentazione epigrafica", M. Khanoussi, P. Ruggeri e Cinzia Vismara (dir.), *L'Africa romana. Lo spazio marittimo del mediterraneo occidentale : geografica storica ed economica. Atti del XIV convegno di studio Sassari, 7-10 dicembre 2000*, Rome : Carocci, 2002, p. 1639-1652
- Adam J.-P., 1974, "Les arènes de Senlis", *Archeologia*, 1974, n° 66, p. 34-41
- Adamo Muscettola S., 1991-1992, "I Nigidi Mai di Pompei : far politica tra l'età neroniana e l'età flavia", *RIA*, 1991-1992, n° s. 3, 14, p. 193-218
- Adamo Muscettola S., 1993, "La cultura figurativa della città", In N. Zevi, In *Puteoli*, 1, Naples : Banco di Napoli, 1993, p. 125-140.
- Albert J.-P., 1998, "La sacrifice, partout et nulle part", "L'avatar", *Ethnologie française*, 1998, n° 2, p. 197-205
- Alföldy G., 1975, *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlin : De Gruyter, 1975, 171 p.
- Alföldy G., 1977, "L'onomastique de Tarragone", In N. Duval, In *L'onomastique latine*, actes du colloque tenu à Paris du 13 au 15 mars 1975, Paris : CNRS, 1977, p. 293-295.
- Alföldy G., 1989, *Die Krise des Römischen Reiches*, Stuttgart : F. Steiner, 1989, 541 p.
- Alföldy G. , 1984, *Römische Statuen in Venetia et Histria*, Heidelberg : Epigraphische Quellen, 1984, 170 p.
- Alibert D., 2006, "Un grand roi : Pépin le Bref", *L'Histoire*, 2006, n° 106, février, p. 66-71.
- Alonso P., 1982, "La zona monumental de la Nova Urbis", In *Italica (Santiponce, Sevilla)*, Madrid : EAE, 121, 1982, p. 97-131.
- Althuser L., 2001 (1971), "Ideology and the Ideological State Apparatus", In Althuser L., In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. B. Brewster, New York : Monthly Review Press, 2001 (1971), 173 p.
- Alvar J. et Muñoz E., 2004, "Les cultes égyptiens dans les provinces romaines d'Hispanie", In L. Bricault (éd.), In *Isis en Occident*, actes du IIe colloque international sur les études isiaques, Lyon III, 16-17 mai 2002, Leyde : E. J. Brill, 2004, p. 69-94.
- Alvar J. et Muñoz E., 2004, "Les cultes égyptiens en Hispanie", In L. Bricault, In *Isis en Occident*, *RGRW*, 151, Leyde : E. J. Brill, 2004, p. 69-95.
- Alvarez Martínez J. M. et Enriquez Navascués (éd.), 1994, *El anfiteatro en la Hispania romana. Coloquio Internacional Mérida, 26-28 novembre 1992*, Merida : Consejera de Cultura y Patrimonio, 1994, 369 p.

## Bibliographie

---

- Alvarez Martínez J. M. et Nogalés Basarrate T., 1994, “Las pinturas del anfiteatro de Mérida”, In *El anfiteatro en la Hispania romana. Coloquio Internacional Mérida, 26-28 novembre 1992*, Mérida : Consejera de Cultura y Patrimonio, 1994, p. 265-289.
- Alvino F., 1842, *Anfiteatro campano illustrato e restaurato*, Naples : 1842, 20 p. 16 pl.
- Amat J., 1998, “Humour et ironie dans les ‘Bucoliques’ de Calpurnius Siculus et les ‘Carmina Einsidlensia’”, *REL*, 1998, n° 76, p. 192-199
- Ambrosio A. et De Caro S., 1983, *Un impegno per Pompei, I, Studi et contributi*, Milan : Touring club Italiano, 1983, 43 p. et 58 pl.
- Amelung W., 1903, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, I*, Berlin : G. Reimer, 1903, 3 vol. et 1 vol. de pl.
- Amelung W., 1908, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, II*, Berlin : G. Reimer, 1908, 2 vol.
- André P., 2011, “Le théâtre d’Alba et les origines du ‘théâtre gallo-romain’”, In M. Fuchs (éd.), In *Theatra et spectacula les grands monuments des jeux dans l’antiquité*, Lausanne : Études de Lettres, 2011, p. 73-96.
- Andreu J., 1997, *Patrimoine, échanges et prêts d’argent : l’économie romaine*, Rome : L’Erma, 1997, 432 p.
- Angeletti L. R. et Pantano W. B., 2003, “Possible human sacrifice at the origins of Rome : novel skeletal evidences », *MedSec*”, *MedSec*, 2003, p. 459-468.
- Arena P., 2010, *Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo*, Bari : Edipuglia, 2010, 293 p.
- Arendt H., 1972, “Sur la violence”, In *Du mensonge à la violence*, Trad. G. Durand, Paris : Calmann-Lévy, 1972, p. 111-217.
- Audin A., 1965, “Un nouveau médaillon de gladiateur”, *RAE*, 1965, p. 145-147
- Audin A., 1965b, *Lyon, miroir de Rome dans les Gaules*, Paris : Fayard, 1965b, 223 p.
- Audin A., 1968, “L’amphithéâtre des Trois Gaules à Lugdunum”, *Latomus*, 1968, n° 28, p. 19-27
- Audin A., Guey J., 1958, “L’inscription récemment découverte à l’amphithéâtre des Trois Gaules”, *CRAI*, 1958, p. 106-110
- Audin A., Guey J., 1976, “Quelques broutilles épigraphiques : théâtre de Vienne et amphithéâtre de Lyon”, *BSNAF*, 1976, p. 201, 202, 205
- Augenti D., 2001, *Spettacoli del Colosseo*, Rome : L’Erma, 2001, 186 p.
- Auguet R., 1970, *Cruauté et civilisation : les jeux romains*, Paris : Flammarion, 1970, 267 p.
- Aupert P. et Sablayrolles R., 1992, “Villes d’Aquitaine, centres civiques et religieux”, In *Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule*, deuxième colloque *Aquitania*, 1990, sixième supplément à *Aquitania*, 1992, p. 283-292.
- Aurigemma S., 1923, “Mosaicos con scene d’anfiteatro in una villa romana à Zliten in Tripolitania”, *Dedalo*, 1923, n° 4, p. 331-361
- Aymard A., 1942-1945, “Du nouveau sur un Toulousain et sur Toulouse à l’époque romaine”, *BSAMF*, 1942-1945, n° ser. 3-1, p. 513-528
- Aymard J., 1936, “Commode-Hercule fondateur de Rome”, *REL*, 1936, p. 380-364
- Aymard J., 1951, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris : De Boccard, 1951, 610 p. et 40 pl.
- Babelon J., 1953, “Commode en Hercule”, *RN*, 1953, n° 15, p. 23-36

## Bibliographie

---

- Bacchetta A., 2001, “Il fregio figurato dell’ architrave del portale di Saint’ Aquilino nella Basilica di San Lorenzo in Milano. Una nuova ipotesi interpretativa”, In G. Sena Chiesa (dir.), In *Il modello romano in Cisalpina. Problemi di tecnologia, artigiano e arte*, Florence : All’insegna del giglio, 2001, p. 173-201.
- Baccrabère G., 1988, *Le sanctuaire rural antique d’Ancely*, supp. au Bulletin de littérature ecclésiastique, Toulouse : Institut Catholique, 1988, 559 p.
- Bacchetta A., 2006, *Oscilla : rilievi sospesi di età romana*, Milan : LED, 2006, 666 p.
- Baena Alcántara D., 2002, “Inscripcion de L. Iunio Paulino”, In T. Nogalès et A. Castellanos, In *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida : 2002, p. 223-224.
- Barbieri G., 1964/65, “L’epigrafia latina di Sicilia nell’ultimo ventennio”, *Kokalos*, 1964/65, n° 10/11, p. 15-34
- Barchiesi A., 2008, “Le cirque du Soleil”, In J. Nelis-Clément J. et J.-M. Roddaz (éd.), In *Le cirque romain et son image*, Bordeaux : Ausonius, 2008, p. 521-537.
- Baroccelli P., 1922, “Serravalle Scrivia. Nuove ricerche nella città di Libarna”, *NSc*, 1922, n° s. 5, 19, p. 362-378
- Baroin C., 2005, “Le rôle de la vue dans les arts de la mémoire latins”, In L. Villard (éd.), In *Etudes sur la vision dans l’Antiquité classique*, Rouen : PUR, 2005, p. 199-214.
- Bartoccini R., 1936, “Anfiteatro e gladiatori in Lucera”, *Iapigia*, 1936, n° 7, p. 11-53
- Barton C., 1994, “Savage Miracles : redemption of lost Honor in Roman Society and the Sacrament of the Gladiator and the Martyr”, *Representations*, University of California Press, 1994, n° 45, p. 41-71
- Barton C. A., 1993, *The sorrows of the Ancient Romans : The Gladiator and the Monster*, Princeton : Princeton University Press, 1993, 210 p.
- Baslez M.-F., 2007, *Les persécutions dans l’Antiquité : victimes, héros, martyrs*, Paris : Fayard, 2007, 417 p.
- Bassignano M. S., 1987, “La religione: divinità, culti, sacerdoti”, In E. Buchi (éd.), In *Veneto nell’età romana, I*, Vérone : Banca popolare di Verona, 1987, p. 316-320.
- Batardy C., Buchsenschutz O. et Dumasy F. (dir.), 2001, *Le Berry antique, Atlas 2000*, supp 21 à la *RACF*, Paris : CNRS, 2001, 192 p.
- Bateman N. C. W., 1996, “The London Amphitheatre : Excavations 1987-1996”, *Britannia*, 1996, p.51-85
- Bateman N. C. W., 2011, *London Roman’s Amphitheatre*, Londres : Museum of London Archaeology, 2011, 64 p.
- Bauer S. et Goddard E., 1997, “Amphitheater Trier. Bestand aufnahme des archäologischen defunde in der Arena und im Arenakeller seit 1816”, In *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier*, 1997, n° 29, p. 32-35.
- Bayard D. et Massy J.-L., 1983, *Amiens romain. Samarobriua Ambianorum*, Amiens : Revue archéologique de Picardie, 1983, 374 p.
- Bayet J., 1926, *Les origines de l’Hercule romain*, Paris : De Boccard, 1926, 502 p.
- Bayet J., 1999 (1959), *La religion romaine*, Paris : Payot et Rivages, 1999 (1959), 341 p.
- Beard M., 1980, “The sexual status of Vestal Virgins”, *JRS*, 1980, n° 70, p. 12-27
- Beard M., North J. et Price S., 2006 (éd. anglaise 1998), *Religions de Rome*, Paris : Picard, 2006 (éd. anglaise 1998), 414 p.
- Beazley J. D., 1947, *Etruscan Vase-painting*, Oxford : Clarendon Press, 1947, 351 p.
- Bedon R., Chevalier R., Pinon P., 1988, *Architecture et urbanisme en Gaule romaine, 52 av. J.-C.-486 ap. J.-C.*, Paris : Errance, 1988, 2 tomes

## Bibliographie

---

- Belayche N., 2000, “ ‘Deae suriae Sacrum’, la romanité des cultes ‘orientaux’ ”, *RH*, 2000, n° 615, p. 565-589.
- Belayche N., 2003, “En quête de marqueurs des communautés ‘religieuses’ gréco-romaines” , In N. Belayche et C. Mimouni (éd.), In *Les communautés religieuses dans le monde gréco-romain : essai de définition*, Turnhout : Brepols, 2003, p. 9-20.
- Bélis A., 1988, “Kroupezai, Scabellum”, *BCH*, 1988, n° 112-1, p. 323-339
- Beltrán Fortes J. et Rodríguez Hidalgo J. M. , 2004, *Italica. Espacios de culto en el anfiteatro*, Séville : Université de Séville, 2004, 201 p.
- Beltrán Martínez A. et Beltrán Lloris F., 1991, *El Anfiteatro de Tarraco : estudio de los hallazgos epigraficos*, Vermont : W. L. Bryant foundation, 1991, 158 p.
- Bémont C., 1960, “Les enterrés vivants du Forum Boarium”, *MEFRA*, 1960, n° 72, p. 133-146
- Ben Hassen H. et Maurin L., 1998, *Oudhna (Uthina) : la redécouverte d’une ville antique en Tunisie*, Bordeaux-Tunis : Ausonius, 1998, 251 p.
- Ben Mansour S., 1999, “La musique à travers la mosaïque romaine”, *Africa*, 1999, n° 17, p. 31-45
- Bendala Galàn M., 1976, *La Necropolis romana de Carmona (Sevilla)*, Séville : Diputacion provincial de Sevilla, 1976, 129 p.
- Benoist S., 2005, *Rome, le prince et la Cité*, Paris : PUF, 2005, 397 p.
- Benoist S., 2006, “Images des dieux, images des hommes. Réflexions sur le ‘culte impérial’ au IIIe siècle”, In M.-H. Quet (dir.), In *La ‘crise’ de l’Empire romain de Marc-Aurèle à Constantin*, Paris : PUPS, 2006, p. 27-64.
- Benoist S., 2006, “Les Romains ont-ils cru à la divinité de leurs *principes* ?”, In A. Vigourt, X. Lorient, A. Bérenger-Badel et B. Klein (dir.), In *Pouvoir et religion dans le monde romain*, hommages à J.-P. Martin, Paris : PUPS, 2006, p. 115-127.
- Benoist S., 2008, “Des processions dans la cité : de la mise en scène de l’espace urbain”, In Ph. Fleury et O. Desbordes (éd.), In *Roma Illustrata. Représentations de la ville*, Caen : PUC, 2008, p. 49-62.
- Benoist S., 2008a, “*Spectacula* et *romanitas* du principat à l’Empire chrétien”, In E. Soler et F. Thelamon (éd.), In *Les jeux et spectacles dans l’empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, , Rouen : GRHis, 19, 2008a, p. 14-22.
- Benveniste É., 1969, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris : Éd. de Minuit, 1969, n° tome I, 329 p.
- Bergeret J., 1984, *La violence fondamentale, l’inépuisable Œdipe*, Paris : Bordas, 1984, 251 p.
- Bergman B. et Kondoleon Ch. (éd.), 1999, *The art of ancient Spectacle*, Washington D. C. : National Gallery of Art, 1999, 374 p.
- Berlan-Bajard A., 2006, *Les spectacles aquatiques romains*, Rome : EFR, 2006, 597 p.
- Bernardini M., 1951, “Animali fantastici su di un cratere di Rudiae e su un pilastro dell'anfiteatro di Lecce”, *ASP*, 1951, n° IV-2, p. 97-102
- Bernet A., 2002, *Les gladiateurs*, Paris : Perrin, 2002, 369 p.
- Bernier J.-F., 1994, “Les divinités lunaires et leurs interactions sous l’Empire Romain”, In *Tranquilitas. Mélanges en l’honneur de Tran Tam Tinh*, Québec : Université de Laval, 1994, p. 53-63.
- Bertrand J. M. (éd.), 2005, *La violence dans les mondes grec et romain*, Actes du colloque international tenu à Paris les 2-4 mai 2002, Paris : Sorbonne, 2005, 467 p.
- Beschaouch A., 1966, “La mosaïque de chasse de l’amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie”, *CRAI*, 1966, n° 93-1, p. 134-157

## Bibliographie

---

- Beschaouch A., 1977, "Nouvelles recherches sur les sodalités de l'Afrique romaine", *CRAI*, 1977, n° 121-3, p. 486-503
- Beschaouch A., 1986, "A propos de la mosaïque de Smirat", *Africa romana*, 1986, n° 4, p. 677-680
- Besnier M. et Blanchet P., 1900, *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*, Collection Farges, Paris : E. Leroux, 1900, 96 p.
- Bettinali-Graeber D., 1999, *Gladiatorenwaffen aus Pompeji, dissertation donnée à Berlin en 1988*, Munich : 1999, 383 p.
- Bewley R.H. et Fulford M., 1996, "Aerial photography and the plan of Silchester (Calleva Atrebatum)", *Britannia*, 1996, n° 27, p. 587-588
- Bianchi F., Bruno M. et Coletta A., 2003, "Anfiteatro Flavio : la *cavea* et il portico. Note sulla quantità e le qualità dei marmi impiegati", *BCom*, 2003, n° 104, p. 37-64
- Binsfeld W., 1960, "Zwei neue Inschriften zum Kölner Amphitheater", *BJ*, 1960, n° 160, p. 161-167
- Birley A. R., 1988 (1971), *Septimius Severus : the African Emperor*, Londres : Yale University Press, 1988 (1971), 291 p.
- Bizor B., Fincker M., 1992, "Un amphithéâtre antique à Agen", *Aquitania*, 1992, p. 49-74
- Blänsdorf J., 2010, "The *defixiones* from the sanctuary of Isis", In R. Gordon et F. M. Simón, In *Magical practice in the latin West*, *RGRW*, 168, Leyde : E. J. Brill, 2010, p. 141-190
- Blázquez J. M., Lopez Monteagudo G., Neira Jiménez M. L. et San Nicolàs Pedraz M. P., 1990, "Pavimentos africanos con espectáculos de toros. Estudio comparativo a proposito del mosaico de Silin (Tripolitania)", *AntAfr*, 1990, n° 26, p. 155-204
- Blin S. et Marc J.-Y., 2011, "Le théâtre de Mandœuvre : restitution, fonction, datation", In M. Fuchs (éd.), In *Theatra et spectacula : les grands monuments des jeux dans l'antiquité*, Lausanne : Études de lettres, 2011, p. 47-72.
- Blond H., 1865, "Fouilles des Arènes de Senlis en 1865", *Mémoires du Comité Archéologique de Senlis*, 1865, p. 140-160
- Blum W., 2000, "Thysdrus (El Djem) : Aufstieg und fall einer Provinzstadt in Africa", *Anregung*, 2000, n° 46 (3), p. 165-174
- Blum W., 2000, "Lepcis magna : Geschichte einer römischen Grossstadt in Afrika", *Anregung*, 2000, n° 46(6), p. 388-399
- BMCEmp*, V = Mattingly H., 2005 (1950), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, V, *Pertinax to Elagabalus*, Londres : Spink, 2005 (1950), 632 p. et 97 pl.
- Böcking W., 1987, *Der Niederrhein zur römischen Zeit, archäologische Ausgrabungen in Xanten*, Kleve : Verlag für Kultur und Technik, 1987, 304 p.
- Böcking W., 1989, *Der Niederrhein zur römischen Zeit. Archäologische Ausgrabungen in Xanten*, Kleve : Verlag für Kultur und Technik, 1989, p. 172.
- Bocquet A. (et al.), 2004, "Le Quartier antique de la Grande-Boissière à Jublains (Mayenne)", *RAO*, 2004, n° 21, p. 131-174.
- Bocquet A., Chuniaud K. et Naveau J., 2004, "Le quartier antique de la Grande Boissière à Jublains (Mayenne)", *RAO*, 2004, n° 21, p. 131-174.
- Boespflug F., 2006, "Le syncrétisme et les syncrétismes : périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours", *Rev. Sc. Ph. Th.*, 2006, n° 90-2, p. 273-295

## Bibliographie

---

- Bomgardner D. L., 1993, "A new Era for amphitheatre studies", *JRA*, 1993, n° 6, p. 375-390
- Bomgardner D. L., 2000, *The Story of the Roman Amphitheatre*, Londres : Routledge, 2000, 276 p.
- Bomgardner D. L., 2009, "The Magerius Mosaic Revisited" *R Oxford*, 2009, p. 165-177., In T. Wilmott, In *Roman Amphitheatres and Spectacula a 21st-Century Perspective*, Oxford : Clarendon Press, 2009, p. 165-177.
- Bonacasa N. et Joly E., 1985, "L'ellenismo e la tradizione ellenistica", *Sikanie*, 1985, p. 277-358
- Bonnechère P., 1994, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, *Kernos* supp. III, Liège : Centre international d'Étude de la Religion grecque antique, 1994, 423 p.
- Bonnechère P., 2000, "Mythes grecs de sacrifice humain en Étrurie : problèmes iconographiques et socio-historiques", *Kernos*, 2000, n° 13, p. 253-265.
- Bonnechère P., 2009, "Le sacrifice humain grec, entre norme et anormalité", In P. Brulé, In *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Liège : Centre international d'Étude de la Religion grecque ancienne, 2009, p. 189-212.
- Boon George C., 1990, "Silchester amphitheatre", *Britannia*, 1990, p. 397-400
- Boschung D., 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin : G. Mann, 1993, 239 p.
- Bouet A. et Carponsin-Martin C., 2000, "Enfin un sanctuaire rural chez les Pétrucos : Chamiens (Dordogne)", *Aquitania*, 2000, n° 16, p. 183-249.
- Bouley E., 1990, "Le culte de Némésis et les jeux de l'amphithéâtre dans les provinces balkaniques et danubiennes", In Ch. Landes, Cl. Domergues et J.-M. Pailler, In *Spectacula, I, gladiateurs et amphithéâtres*, Lattes : Imago, 1990, p. 241-251.
- Bouley E., 2001, *Jeux romains dans les provinces balkano-danubiennes du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. à la fin du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, Paris : PUFC, 2001, 479 p.
- Bowersock G. W., 1965, *Augustus and the Greek World*, Oxford : Oxford University Press, 1965, 177 p.
- Bowes K. et Hoti A. (et al.), 2003, "Am amphitheatre and its afterlives", *JRA*, 2003, n° 16-1, p. 380-394
- Boyancé P., 1972, *Études sur la religion romaine*, Rome : EFR, 1972, 440 p.
- Boyer M. F., 1957, "Campagne de fouilles à Rome en 1811", *BAntFr*, 1957, p. 179-183
- Bradley K. R., 1981, "The significance of the Spectacula in Suetonius Caesares", *RSA*, 1981, n° 11, p. 129-137
- Bradley M., 2009, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge-New York : Cambridge University Press, 2009, 267 p.
- Braemer F., 1982, "Le portrait romain, sur son rôle dans la propagande impériale et dans le maintien de la stabilité du gouvernement de l'empire", In *Römisches Porträt, wege zur Erforschung eines Gesellschaftlichen Phänomeus*, Berlin : WZBerlin, 1982, p. 163-165.
- Braun E., 1848, "Ruins and Museums", *Bulletino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1848, p. 97
- Breton E., 1870 (1855), *Pompei décrite et dessinée par Ernest Breton, suivie d'une notice sur Herculanium*, Paris : L. Guérin, 1870 (1855), 536 p.
- Bridel Ph., 2004, "L'amphithéâtre d'Avenches", *Cahiers d'archéologie romande*, Lausanne : 2004, 2 volumes
- Bridel Ph., 2011, "L'amphithéâtre d'Avenches, originalité de quelques aspects architecturaux et fonctionnels", In M. Fuchs (éd.), In *Theatra et spectacula : les grands monuments des jeux dans l'antiquité*, Lausanne : Revue Études de Lettres, 2011, p. 293-306.
- Briquel D., 1990, *Ludy / Ludi : jeux romains et origines étrusques*, *Ktèma*, 1990, n° 11, p. 15-22.

## Bibliographie

---

- Briquel D., 1990, “Les plus religieux des hommes”, *Lalies*, 1990, n° 11, p. 75-81
- Briquel D., 1991, “Une explication du nom des Étrusques chez Isidore de Séville : aperçus sur le développement de la divination étrusque à date tardive”, *Gérion*, 1991, n° 9, p. 289-298
- Briquel D., 1998, *Chrétiens et hauspices : la religion étrusque, dernier rempart du paganisme romain*, Paris : ENS, 1998, 209 p.
- Briquel D., 2007, “Religion étrusque et religion chrétienne : un aspect peu étudié de la ‘réaction païenne’”, *BAB*, 2007, n° VII-12, p. 249-270
- Brisson J.-P., 1959, *Spartacus*, Paris : Le club français du livre, 1959, 781 p.
- Broneer O., 1930, *The Armed Aphrodite on Acrocorinth and the Aphrodite of Capua*, Berkeley : University of California Press, 1930, 66 p.
- Brown P., 1983, *Genèse de l'antiquité tardive*, Paris : Gallimard, 1983, p. 188
- Brown S., 1992, “Death as Decoration : Scenes from the Arena on Roman Domestic Mosaics”, In A. Richlin (éd.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York : Oxford University Press, 1992, p. 180-211.
- Brown S., 1995, “Explaining the Arena : Did the Romans ‘Needs’ Gladiators ?”, *JRA*, 1995, n° 8, p. 376-384
- Brulé P. et Vendries Ch., 2001, *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes : PUR, 2001, 358 p.
- Brunaux J.-L., 2000, “Ribemont-sur-Ancre : du trophée celtique au lieu de culte public gallo-romain”, In W. van Andringa (éd.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine*, Saint Étienne : PUSE, 2000, p. 133-156.
- Bruschi Ch., 1984, “Les *munera publica*, l'État et la cité au début du bas Empire”, In *Sodalitas*, Naples : Jovene, 1984, n° III, p. 1311-1331.
- Budischovsky M.-Ch., 1977, *La diffusion des cultes isiaques autour de la mer Adriatique, I, inscriptions et monuments*, *EPRO*, 61, Leyde : E. J. Brill, 1977, 248 p.
- Buonocore M., 1985, “*Munera e venationes*, una riposta pagana all' infiltrazione del cristianesimo nell' Abruzzo romano”, *Vetera Christianorum*, 1985, n° XXII, p. 91-104
- Buonocore M., 1985, “*Munera e venationes*, una riposta pagana all' infiltrazione del cristianesimo nell' Abruzzo romano ?”, *Vetera Christianorum*, 1985, n° 22, p. 91-104.
- Burkert W., 1983, *Homo necans, the Anthropology of Ancient Greek Sarificial Ritual and Myth*, Berkeley : University of California Press, 1983, 334 p. et 8 pl.
- Burkert W., 1987, “The Problem of Ritual Killing” *V*, Stanford, 1987, p. 149-188, In R. C. Hamerton-Kelly (éd.), *Violent Origins, Walter Burkert, René Girard and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*, Stanford : Stanford University Press, 1987, p. 149-188.
- Busson D., 1998, s. v., “Nécropole des Arènes de Lutèce”, In *C.A.G.*, 75, Paris, Paris : CNRS, 1998, p. 289-299.
- Busson D. et Alix N., 2010, *Paris, ville antique*, Guides archéologiques de la France, v. 37, Paris : Centre des monuments nationaux, 2010, 160 p.
- Buttrey Th. V., 2007, “Domitian, the rhinoceros, and the date of Martial's *liber de spectaculis*”, *JRS*, 2007, n° 97, p. 101-112.
- C.A.G. 03* = Corrocher J. (et al.), 1989, *Carte archéologique de la Gaule, 03*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1989, 216 p.

## Bibliographie

---

- C.A.G. 16 = Vernou Ch. (dir.), 1993, *Carte archéologique de la Gaule, 16*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1993, 253 p.
- C.A.G. 27 = Cliquet D., 1993, *Carte archéologique de la Gaule, 27*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1993, 285 p.
- C.A.G. 30/1 = Fiches J.-L. et Veyrac A. (dir.), 1996, *Carte archéologique de la Gaule, 30/1*, Paris : Académie des inscriptions et Belles Lettres, 1996, 634 p.
- C.A.G. 76 = Rogeret I. (et al.), 1997, *Carte Archéologique de la Gaule, 76*, Paris : Académie des inscriptions et Belles Lettres, 1997, 663 p.
- Caballos A., 2006, *El nuevo bronce de Osuna y la politica colonizadora romana*, Séville : Université de Séville, 2006, 534 p.
- Caballos Rufino A., 1994, *Aproximacion a su historia : Italica y los italicenses*, Madrid : Amaru Ediciones, 1994, 180 p.
- Caballos Rufino A. , 1978, “*Colonia Claritas Iulia Ucubi*”, *Habis*, 1978, n° 9, p. 273-291
- Cadotte A., 2007, *La romanisation des dieux : l’interpretatio romana en Afrique romaine sous le Haut-Empire*, Leyde : Brill, 2007, 750 p.
- CAG 18 = Chevret J.-F., Troadec J. (et al.), 1992, *Carte archéologique de la Gaule, 18*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1992, 369 p.
- CAG 27 = Cliquet D. (et al.), 1993, *Carte archéologique de la Gaule, 27*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1993, 285 p.
- CAG 3 = Corrocher J. (et al.), 1989, *Carte archéologique de la Gaule, 3*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1989, 213 p.
- CAG 47 = Fages B. (et al.), 1995, *Carte archéologique de la Gaule, 47*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, 1995, 365 p.
- CAG 57/2 = Flotté P. et Fuchs M. (et al.), 2005, *Carte archéologique de la Gaule, 57-2, Metz*, Paris : Académie des inscriptions et Belles Lettres, 2005, 371 p.
- CAG 60 = Woimant G.-P. (et al.), 1995, *Carte archéologique de la Gaule, 60*, Paris : Académie des inscriptions et Belles Lettres, 1995, 565 p.
- Cagniart P., 2000, “The Philosopher and the Gladiator”, *CW*, 2000, n° 93, p. 607-618
- Caillé A., 2000, *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, 277 p.
- Caldelli M.-L., 1999, “La dédicace de l’amphithéâtre de Metz”, *MEFRA*, 1999, p. 119-125
- Caldelli M.-L., 2001, “Inscriptions sur les gradins et fragments du mur du podium de l’amphithéâtre des trois Gaules à Lyon”, *CCG*, 2001, n° 12, p. 275-286
- Caldelli M.-L., 2001a, “Gladiatori con *armaturae* etniche”, *ArchClass*, 2001a, n° 52, p. 279-295
- Caldelli M.-L. et Ricci C., 1999, *Monumentum familiae Statiliorum : un riesame*, Rome : Quasar, 1999, 143 p.
- Calderini A., 1932-1933, *Enciclopedia Italiana*, Milan : 1932-1933, tome 17
- Cameron A., 1977, “Paganism and Literature in Late Fourth Century Rome”, In *Chritianisme et formes littéraires de l’Antiquité Tardive en Occident*, Berne : Francke, 1977, p. 1-40
- Cameron A., 2012, *The last Pagans of Rome*, Oxford : Oxford University Press, 2012, 878 p.

- Cancik H. et Rüpke J. (éd.), 2003, *Römische Reichreligion und Provinzialreligion : Globalisierungs, und Regionalisierungsprozesse in der antiken Religionsgeschichte. Ein Forschungsprogramm stellt sich vor*, Erfurt : Erfurt Universität, 2003, 207 p.
- Cancik H. et Schneider H. (éd.), 1996, *Der Neue Pauly*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1996, tome 1
- Canina L., 1851, *Gli edifizii di Roma antica cogniti per alcune reliquie descritti e dimostrati nell'intera loro architettura*, Rome : 1851, 6 vol.
- Canto A. M., 1984, “Les plaques votives avec *plantae pedum* d'Italica: un essai d'interprétation”, *ZPE*, 1984, n° 55, p. 183-194
- Capdeville G., 1993, “Jeux athlétiques et rituels de fondation”, In *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Rome : EFR, 1993, p. 141-187.
- Capoferro Cencetti A. M., 1994, “Gli anfiteatri romani dell'Emilia Romagna”, In *Spetacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine : Arti Grafiche Friulane, 1994, p. 301-346.
- Caputo G., 1940, “Il teatro de ‘Leptis Magna’”, *Rev. Ital. del Dramma*, 1940, n° 5, p. 210-225.
- Carabia J., 1985, “Felicissimus ou la perfection : l'épithape d'un jeune médecin d'Aix en Provence”, In *Etudes Antiques*, Limoges : Université de Limoges, 1985, p. 11-131
- Carabia J., 1987, “Diane, Hercule et les Convenae”, *Pallas*, 1987, n° 32, p. 77-100
- Carabia J., 1990, “*Diana Victrix ferarum*”, In C. Domergue, J.-M. Pailler et Ch. Landes (dir.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 231-239.
- Carastro M., 2006, *La cité des mages*, Grenoble : J. Millon, 2006, 271 p.
- Carastro M. (éd.), 2009, *L'Antiquité en couleurs : catégories, pratiques représentations*, Grenoble : J. Millon, 2009, 346 p. et 10 pl.
- Carcopino J., 1950, *La république romaine de 133 av. J.-C., partie II, César*, Paris : PUF, 1950, 530 p.
- Cariou G., 2009, *La naumachie, morituri te salutant*, Paris : PUPS, 2009, 559 p.
- Carlsen J., 1994, “Gli spettacoli gladiatori negli spazi urbani dell' Africa romana. Le loro funzione politique, sociali e culturali”, A. Mastino et P. Ruggeri (dir.), *L'Agfrica romana. Atti del X convegno di studio. Oristano, 11-13 dicembre 1992*, 1994, n° 10, p. 139-152
- Caroll M., 2006, *Spirit of the dead. Roman funerary commemoration in Western Europe*, Oxford : Oxford University Press, 2006, 331 p.
- Carriou G., 2009, *La naumachie, morituri te salutant*, Paris : PUPS, 2009, 559 et 12 pl.
- Carter M., 2001, “Artemidorus and the Gladiator”, *ZPE*, 2001, n° 134, p. 109-115
- Carter M., 2006, “Palms for the gladiators : Martial, *Spect.* 31”, *Latomus*, 2006, n° 65, p. 650-658
- Carter M., 2007, “Gladiatorial Combat : The Rules of Engagement”, *CJ*, 2007, n° 102, p. 97-113
- Carter M., 2008, “Livy, T. Manlius Tarquinius and the Gladiatorial *Prolusio*”, *Forthcoming in Rheinisches Museum für Philologie*, 2008, p. 313-325
- Carter M., 2009, “*Accepi Ramum* : gladiatorial palms and the Chavagnes gladiator cup”, *Latomus*, 2009, n° 69, p. 139-143
- Casal R., 1981, “La iconografia de Nemesis en la gliptica romana”, *La religion romana en Hispania*, Madrid : 1981, p. 111-119.
- Castagnoli F., 1941, “Gli edifici rappresentati in un relievo del sepolcro degli Haterii”, *BCAR*, 1941, n° 69, p. 59-69

- Castelli E. A., 2005, "Persecution and Spectacle : cultural appropriation in the Christian commemoration of martyrdom", *Archiv für Religionsgeschichte*, 2005, n° 7, p. 102-136
- Castiglione L., 1967, "Tables votives à empreintes de pieds dans les temples d'Égypte", *AOrientSavaria*, 1967, n° 20, p. 239-252
- Castiglione L., 1968, "Inverted footprints. A contribution to ancient popular religion", *AEthnHung*, 1968, n° 17, p. 121-137
- Castiglione L., 1970, "Vestigia", *AArchHung*, 1970, n° 22, p. 95-132
- Castren P., 1975, *Ordo populisque Pompeianus, Polity and Society in Roman Pompei*, Rome : Bardi, 1975, 296 p.
- Cavallari S., 1839, "Scavi di Siracusa", *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1839, p. 148-150
- Cavallaro M. A., 1984, *Spese e spettacoli : aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudia*, Bonn : R. Habelt, 1984, 286 p.
- Cazes D. (éd.), 1987, *Amphithéâtres romains, les arènes de Toulouse-Purpan*, Toulouse : Musée Saint Raymond, 1987, 63 p.
- Ceballos Hornero A., 2003, "Epitafios latinos de gladiadores en el occidente romano", *Veleia*, 2003, n° 20, p. 315-330
- Ceballos Hornero A., 2007, "El coste de los espectáculos gladiatorios en las ciudades del Occidente romano", *Archivo español de arqueologia*, 2007, n° 80, p. 107-118
- Cébeillac-Gervasoni M., 1990, "L'évergétisme des magistrats du Latium et de la Campanie des Gracques à Auguste à travers les témoignages épigraphiques", *MEFRA*, 1990, n° 102-2, p. 699-722
- Cébeillac-Gervasoni M. et Zevi F., 1976, "Des femmes-gladiateurs dans une inscription d'Ostie", *MEFRA*, 1976, n° 88, p. 612-620
- Cels-Saint-Hilaire J., 1992, "Auguste, Diane et Hercule, à propos d'une inscription de Tibur", In *Mélanges P. Lévêque*, Paris : Les Belles Lettres, 1992, p. 45-71.
- Cera G., 2008, "Alcune considerazioni sul cosiddetto catabulum di Santa Maria Capua Vetere", In L. Quilici et S. Quilici Gigli (dir.), *Edilizia pubblica e privata nelle città romane*, Rome : L'Erma, 2008, p. 73-90.
- Ceresa Mori A., 2004, *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere*, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Milan : Skira, 2004, 127 p.
- Chamberland G., 2006, "Remarques sur quatre inscriptions amphithéâtrales italiennes", *ZPE*, 2006, n° 156, p. 284-292
- Chamberland G., 2007, "A Gladiatorial Show produced In *Sordidam Mercedem* (Tacite, *Ann.*, IV, 62)", *Phoenix*, 2007, n° 61, p. 136-149
- Champeaux J., 1982, *Fortune, le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain*, Rome : EFR, 1982, n° I, 526 p. et 11 pl.
- Champeaux J., 2007, *Arnobe, Contre les Gentils, livre III*, Paris : Les Belles Lettres, 2007, 175 p.
- Chaniotis A. , 2011, "Emotional community through ritual : initiates, citizens, and pilgrims as emotional communities in the Greek world", In A. Chaniotis (éd.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean : Agency, Emotion, Gender, Representation.*, Stuttgart : F. Steiner, 2011, p. 263-288.
- Chapouthier F., 1925, "Un troisième bas-relief au théâtre de Philippe", *BCH*, 1925, n° 49, p. 239-244

## Bibliographie

---

- Charbonnel N., 1972, *Les munera publica au IIIe siècle*, thèse de droit présentée à l'université Paris II, Paris : 1972, 473 p. (*non vidi*)
- Chastagnol A., 1966, *Le sénat romain sous le règne d'Odoacre, recherches sur l'épigraphie du Colisée au Ve siècle*, *Antiquitas*, s. 3, in-4°, t. III, Bonn : Rudolf Habelt Verlag, 1966, 108 p.
- Chastagnol A., 1995, "L'expression épigraphique du culte impérial dans les provinces gauloises", *REA*, 1995, n° 97, p. 593-614
- Chaumartin F.-R., 1998, "Les pièces *Hercule Furieux* et *Hercule sur l'Oeta* sont-elles des tragédies stoïciennes ?", *Pallas*, 1998, n° 49, p. 279-288
- Chaunu P., 1978, *Le Sursis*, Paris : Robert Laffont, 1978, 335 p.
- Chesnais J.-Cl., 1981, *Histoire de la violence*, Paris : R. Laffont, 1981, 436 p.
- Chevallier R., 1983, *La romanisation de la celtique du Pô*, Rome : EFR, 1983, p. 137
- Chioffi L., 2001, "Ancora sull'epigrafe dell'anfiteatro campano", *Orizzonti*, 2001, n° 2, p. 159-161
- Chioffi L., 2001, "Quando fu costruito l'anfiteatro campano ? : Edifici per spettacolo delle epigrafi di Capua", *Orizzonti*, 2001, n° 1, p. 67-82
- Chioffi L., 2003, "Loca dall'anfiteatro di Capua", *Epigraphica*, 2003, n° 65, p. 63-68
- Chouquer G., 1985, "Théâtres et amphithéâtres, codes de l'espace romanisé", *DHA*, 1985, n° 11, p. 13-22
- Christol M., 1997, "Dieux et princes sous Carus, Carin et Numérien", *RN*, 1997, p. 61-71
- Ciampoltrini G., 1992, "Lucca : Ricerche nell'area dell'anfiteatro", *BdA*, 1992, n° 16-18, p. 52-55
- Cichorius C., 1922, "Staatliche Menschenopfer", In C. Cichorius, In *Römische Studien*, Leipzig : Teubner, 1922, p. 7-16.
- Cirier A., *Recherches sur les verres sigillés gaulois au décor de courses de char et de combats de gladiateurs, Essai de classification*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I, 1978-1979, dir. Y. de Kisch et M. Rudel , (*non vidi*)
- Clavel-Lévêque M., 1984, "Rituel de mort et consommation de gladiateurs : images de domination et rituel de reproduction", In *Hommage à Lucien Lerat*, Paris : 1984, p. 189-208.
- Clavel-Lévêque M., 1984b, *L'empire en jeux, espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris : CNRS, 1984b, 225 p.
- Clavel-Lévêque M., 1986, "L'espace des jeux dans le monde romain", In *ANRW*, 1986, n° II, 16-3, p. 2405-2563.
- Coarelli F., 1966, "Il rilievo con scene gladiatorie", In *Il monumento teatino di C. Lusius Storax al Museo di Chieti, Studi Miscellanei*, 1966, n° 10, p. 85-99.
- Coarelli F., 1968, "La porta Trionfale e la via dei Trionfi", *Dial. Di Arch.*, 1968, n° 2, p. 55-103
- Coarelli F., 1980, *Roma*, Bari : G. Laterza, 1980, 391 p.
- Coarelli F., Franzoni L., 1972, *Arena di Verona, Venti secoli di storia*, Vérone : Ente autonomo Arena di Verona, 1972, 133 p.
- Cochet J. B. D., 1860, "Lillebonne", In *La seine inférieure historique et archéologique*, Paris : Le Portulan, 1860, p. 396 sq.
- Colagrossi P., 1913, *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*, Florence : Libreria editrice fiorentina, 1913, 383 p.

## Bibliographie

---

- Coleman K. M., 1990, "Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments", *JRS*, 1990, n° 80, p. 44-73
- Coleman K. M., 1993, "Launching into history : aquatic displays in the early empire", *JRA*, 1993, n° 83, p. 48-74.
- Coleman K. M., 1996, "Ptolemy Philadelphus and the Roman Amphitheatre", In W. J. Slater (éd.), In *Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers*, I, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996, p. 49-68.
- Coleman K. M., 1998, "The *liber spectaculorum*", In F. Grewing (éd.), In *Totus notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart : F. Steiner, 1998, p. 15-36.
- Collignon M., 1913, "L'enlèvement du Palladion sur un médaillon en marbre provenant de l'amphithéâtre d'El Djem", *CRAI*, 1913, p. 155-161
- Compareti D., 1919, "L'Eneide negli altorilievi di un elmo gladiatorio pompeiano", In *Atene e Roma*, 1919, p. 113-127.
- Constans L. A., 1921, *Arles Antique*, *BEFAR*, Paris : De Boccard, 1921, n° 119, 426 p.
- Conti C., 2001, "Il modello ligneo dell'Anfiteatro Flavio, di Carlo Lucangeli : osservazioni nel corso del restauro", In A. La Regina, In *Sangue e arena*, Rome : Electa, 2001, p. 117-125.
- Corbier M., 1987, "L'écriture dans l'espace public romain", In *L'urbs, espace urbain et histoire, Ier siècle ap. J.-C.*, Paris : De Boccard, 1987, p. 27-60.
- Corbier P., 1974, "Hercule africain, divinité indigène", *DHA*, 1974, n° I, p. 95-104
- Corbin A., 2000, *Historien du sensible*, entretiens avec Gilles Heuré, Paris : La Découverte, 2000, 201 p.
- Corbin A., 2001, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris : Textuel, 2001, 190 p.
- Corchia R., 1980, "Rilievi con venationes dall'anfiteatro di Lecce. Problemi e proposte di lettura", In *Studi di antichità*, Galatina : Congedo, 1980, p. 117-204.
- Corchia R., 1980, "Rilievi con *venationes* dall'anfiteatro di Lecce : problemi e proposte di lettura", *Studi di antichità*, 1980, n° 2, p. 117-204
- Cordischi L., 1990, "La Dea Caelestis e il suo culto attraverso le iscrizioni, 1, le iscrizioni latine di Roma e dell'Italia", *ArchClass*, 1990, n° 42, p. 161-200.
- Cordischi L., 1993, s. v. "Caelestis", In *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rome : 1993, n° I, p. 204-211.
- Corzo Sánchez R., 1991, "Isis en el teatro de Italicà", *BBA*, 1991, n° 19, p. 123-148.
- Corzo Sánchez R., 1994, "El anfiteatro de Italicà", In J. M. Álvarez Martínez et J. J. Enríquez Navascués (éd.), In *El Anfiteatro en la Hispania Romana*, Mérida : Junta de Extremadura, 1994, p. 187-212.
- Coulon G. (dir.), 1996, *Argentomagus : du site gaulois à la ville gallo-romaine*, Paris : Errance, 1996, 164 p.
- Coulston J.-C.N., 1998, "Gladiators and soldiers : personnel and equipment in "*ludus*" and "*castra*"", *JRMES*, 1998, n° 9, p. 1-17
- Coulton J. J., Milner N. P. et Reyes A. T., 1988, "Balboursa survey. Onesimos and Meleager. Part. 1", *Anatolian Studies*, 1988, n° 38, p. 121-145.
- Cumont F., 1942, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris : P. Geuthner, 1942, 543 p.
- Cumont F., 2009 (1906), *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Réédition C. Bonnet et F. van Haepere, Turin : N. Aragno, 2009 (1906), 403 p.
- Cuppers J., 1979, *Trier Amphitheater*, Cologne : Mainz am Rhein, 1979, 38 p.

- Dacier A., 1689, *Remarques critiques sur les œuvres d'Horace, avec une nouvelle traduction*, Paris : 1689, tome 8
- Dacos N., 1962, "Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance", *Latomus*, 1962, n° 21, p. 334-355
- DAGR = Saglio E. et Daremberg Ch., 1873-1919, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris : Hachette, 1873-1919, 10 vol.
- Dandamaev M. A., 1976, *Persien unter den ersten Achämeniden (6. Jahrhundert v. Christum)*, Berlin : Weisbaden, 1976, 270 p.
- Darde D. (et al.), 1989, *Les Inscriptions latines de Gaule narbonnaise : actes de la table ronde de Nîmes, 25-26 mai 1987*, Nîmes : Ecole antique de Nîmes, 1989, 135 p.
- Darde D., Lassalle V., 1993, *Nîmes antique*, Paris : Imprimerie nationale, 1993, 127 p.
- Dattari G., 1901, *Monete imperiali greche, Numi augustorum alexandrini*, Le Caire : Tipografia dell' Instituto francese d' archeologia orientale, 1901, 2 vol.
- De Dominicis M., 1963, "Il riscretto di Constantino agli Umbri", *Boll. Dep. Storia Patria Umbria*, 1963, n° 60, p. 261-263
- De Franciscis A., 1959, "Osservazioni sul disegno d'arco dell'anfiteatro campano di S. Maria Capua Vetere", *RAL*, 1959, n° 14, p. 399-402
- De Franciscis A., 1983, "Abbozzi per la decorazione dell'anfiteatro campano di S. Maria Capua Vetere", *NAC*, 1983, n° 12, p. 171-176
- De Laurentis M., 1835, *Descrizione dello stato antico e moderno dell'anfiteatro campano*, Naples : 1835, 254 p.
- De Los Rios D., 1862, *Memoria descriptiva del anfiteatro de Italicà*, Madrid : Real Academia della Historia, 1862, 68 p.
- De Salvo L., 1992, *I corpora naviculariorum*, Coll. Economia privata e pubblici servizi nell'impero romano, Messine : Kleio, 1992, 797 p., 3 cartes et 33 pl.
- De Vasconcellos J. L., 1913, *Religioes da Lusitania na parte que principalmente se refere a Portugal*, Lisbonne : Imprensa Nacional, 1913, tome 3, 25 cm
- Degrassi A., 1933, "Notiziario archeologico (1932-1933). Pola", *AMSI*, 1933, n° 45, p. 394-397
- Degrassi A., 1940, "I culti romani della Venezia Tridentina", *Archivio Veneto*, 1940, n° 26, p. 95-112
- Delattre A. L., 1896, "Fouilles dans l' Amphithéâtre de Carthage (1896-1897)", *MemAntFr*, 1896, n° 57, p. 135-187
- Delattre A. L., 1898, "Les cimetières superposés de Carthage", *RA*, 1898, n° 33, p. 215-239
- Della Corte M., 1930, *Pompei, i nuovi scavi e l'anfiteatro*, Pompéi : F. Sicignano, 1930, 99 p.
- Della Corte M., 1934, *Case ed abitanti di Pompei*, Rome : L'Erma, 1934, 515 p.
- Della Corte M., 1939, "Pompéi. Le iscrizioni della Grande Palestra ad occidente dell' Anfiteatro", *NSA*, 1939, p. 239-327
- Delplace Ch., 1980, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et Essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles-Rome : Inst. Hist. belge de Rome, 1980, 460 p.
- Delussu F., 2002, "L'anfiteatro di Uchi Maius", In A. M. Cordo, In *Uomo, territorio, ambiente. La cooperazione italo-tunisina nel settore archeologico*, Cagliari : 2002, p. 56-59.

## Bibliographie

---

- Demarolle J.-M., 2002, "Images simplifiées et stylistique iconographique : La gladiature sur les Drag. 37 au Haut Empire", In M. Genin et A. Vernhet (éd.), In *Céramiques de la Graufesenque et autres productions d'époque romaine. Nouvelles recherches. Hommages à Bettina Hoffmann*, Montagnac : M. Mergoïl, 2002, p. 201-210.
- Demartini A.-E. et Kalifa D. (éd.), 2005, *Imaginaire et sensibilités au XIXe s. Études pour Alain Corbin*, Paris : Créaphis, 2005, 273 p.
- Demougeot E., 1968, "Remarques sur les débuts du culte impérial en Narbonnaise", *Provence historique*, 1968, n° 71, p. 39-65
- Demoulin H., 1897, *Les collegia iuuenum dans l'empire romain*, Berlin : Musée de Berlin, 1897,
- Deniger V., 1997, *Amphitheatres of Roman Britain. A study of their classes, architecture and uses*, Kingston : University Microfilms International, 1997, 197 p.
- Dentzer J.-M., 1962, "La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la peinture italique", *MEFR*, 1962, n° 74-2, p. 533-594.
- Des Boscs-Plateaux F., 2005, *Un parti hispanique à Rome ?*, Madrid : Casa de Velazquez, 2005, 769 p.
- Des Cars L., De Font-Réaulx D. et Papet E. (dir.), 2010, *Jean-Léon Gérôme : (1824-1904) : l'Histoire en spectacle*, Paris : Skira-Flammarion, 2010, 370 p.
- Deschamps L., 2005, "Notes Tibuliennes", *RBPh*, 2005, n° 83-1, p. 95-103
- Désert J., Golvin J.-Cl., Jerezboff A. et Seigne J., 1981, "Agen, sauvetage et disparition de l'amphithéâtre romain", *Archeologia*, 1981, n° 158, p. 40-49
- Desgodetz A., 1822 (1682), *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, Paris : V. Poggioli, 1822 (1682), 6 vol.
- Desnier J.-L., 1994, "Septime Sévère, rassembleur de l'*Orbis Romanus*", In Y. Le Bohec (éd.), *Mélanges à M. Le Glay*, Latomus, Bruxelles : 1994, p. 752-766
- Desnoyers M., 1982, « Néris-les-bains, ville thermale gallo-romaine », *RAC*, 1982, n° 21, p. 145-168
- Dessau H., 1889, "Über Zeit und Persönlichkeit der *scriptores Historiae Augustae*" *Hermès*, 24, 1889, p. 337-392., *Hermès*, 1889, n° 24, p. 337-392
- Devallet G., 1989, "Pompa circensis et constitution d'un espace ludique romain", *Lalies*, ENS, 1989, n° 7, p. 299-305
- Di Carlo E., 1940, *Sulla romanità del Salento e di Lecce*, Vicenza : 1940, p. 101-107.
- Di Macco M., 1971, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Rome : Bulzoni, 1971, 453 p.
- Di Vita A., 1964, "Leptis Magna. Circo-Anfiteatro", *LybAnt*, 1964, n° 1, p. 136-137
- Di Vita A., 2005, "Lepcis Magna : la ville des Sévères", *Karthago*, 2005, n° 23, p. 71-77
- Diderot D. et Le Rond d'Alembert J. (éd.), 1757, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : 1757, tome 7
- Diderot D. et Le Rond d'Alembert J. (éd.), 1777, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève : 1777, tome 16
- Diderot D. et Le Rond d'Alembert J. (éd.), 1786, *Encyclopédie méthodique, antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, Paris-Liège : 1786, tome 1
- Diebner S., 1988, "I rilievi gladiatori in rapporto ai giochi anfiteatrali", In *Anfiteatro Flavio*, Rome : Quasar, 1988, p. 131-145.

## Bibliographie

---

- Domergue C., Pailler J.-M., Landes Ch. (éd.), 1990, *Spectacula I, gladiateurs et amphithéâtres*, Lattes : Imago, 1990, 316 p.
- Domergue Cl., Fincker M., Pailler J.-M., Rico C., 2006, *L'amphithéâtre romain de Purpan-Ancely à Toulouse*, Toulouse : Guides archéologiques du musée Saint-Raymond, 2006, 64 p.
- Dondin-Payre D. et Raepsaet-Charlier M.-T., 2006, *Sanctuaires, pratiques culturelles et territoires civiques dans l'Occident romain*, Bruxelles, Centre G. Glotz : Le livre Timperman, 2006, 514 p.
- Dorcey F. P., 1992, *The cult of Silvanus in the roman world*, New York : Columbia University, 1992, 193 p.
- Doreau J. et Fincker M., 1983, "Les amphithéâtres de Saintes et de Bordeaux. Application identique à deux types de vestiges différents.", *Le service d'architecture antique, CNRS*, 1983, p. 41-42
- Doreau J., Golvin J.-Cl., Maurin L., 1982, *L'amphithéâtre Gallo-romain de Saintes*, Paris : CNRS, 1982, 107 p.
- Dubois Ch., 1907, *Pouzzoles antique*, Paris : A. Tontemoing, 1907, 452 p.
- Dubois Y., 1999, "La *venatio* d'amphithéâtre : iconographie d'un décor de la villa d'Yvonand Mordagne, Suisse", *RA*, 1999, n° 1 (n. s.), p. 35-64
- Duchesne-Guillemin M., 1996, "Les instruments de musique dans l'antiquité", *Iranica Antica*, 1996, n° 31, p. 213-238
- Dufilho R., 1993, "Parallèle sommaire des amphithéâtres romains d'Agen et de Bordeaux. Contribution à la datation du Palais Gallien", *Revue de l'Agenais*, 1993, n° 120, p. 203-231
- Duke T. T., 1955, "Women and Pygmies in the Roman Arena", *CJ*, 1955, p. 223-224
- Dumas-Champion F., 1987, "Le sacrifice ou la question du meurtre", *Anthropos*, 1987, n° 82, p. 135-149.
- Dumasy F., 1974, "Les théâtres ruraux des Carnutes et des Senons. Leur implantation et leurs rapports avec la *civitas*", *RACF*, 1974, n° 13, p. 195-218
- Dumasy F., 1975, "Les édifices théâtraux de type gallo-romain. Essai d'une définition", *Latomus*, 1975, n° 34-2, p. 1010-1019
- Dumasy F., 1989, "Représentations de gladiateurs", In *Peinture murale romaine, actes du X<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA*, Vaison-la-Romaine : 1989, p. 126-127.
- Dumasy F., 1990, "Agglomérations et cité : l'exemple des Bituriges Cubi", In *Villes du Sud-Ouest de la Gaule*, 1990, p. 439-460.
- Dumasy F., 2000, *Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre)*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2000, 274 p.
- Dumasy F., 2008, "Les édifices de spectacle dans le paysage urbain de la Gaule tardive", In E. Soler et F. Thelamon (éd.), In *Les jeux et les spectacles dans l'empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Cahiers du GRHis n° 19, Mont-Saint-Aignan : PURH, 2008, p. 69-88.
- Dumasy F., 2011, "Théâtres et amphithéâtres dans les cités de la Gaule romaine : fonctions et répartition", In M. Fuchs (éd.), In *Theatra et spectacula les grands monuments des jeux dans l'antiquité*, Lausanne : Études de Lettres, 2011, p. 193-222.
- Dumasy F. et Fincker M., 1992, "Les édifices de spectacle", In *Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule*, deuxième colloque *Aquitania* 1990, sixième supplément à *Aquitania*, 1992, p. 293-321.
- Dumézil G., 1943, *Servius et la Fortune, essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du cens romain*, Paris : Gallimard, 1943, 246 p.
- Dunbabin K., 1990, "Ipsa deae vestigia... : footprints divine and human on Graeco-Roman monuments", *JRA*, 1990, n° 3, p. 85-109

## Bibliographie

---

- Dunkle R., 2008, *Violence and Spectacle in Ancient Rome*, Harlow : Pearson Education Limited, 2008, 408 p.
- Dupont F., 1985, *L'acteur Roi*, Paris : Les Belles Lettres, 1985, 462 p.
- Dupont F., 1987, "Pompa et carmina ludiques", *Cahiers du groupe interdisciplinaire du théâtre antique*, 1987, n° 3, p. 75-81
- Durand I., 2002, "La redécouverte du patrimoine antique à Arles au XIXe siècle. Deux exemples : l'amphithéâtre et le théâtre", *Provence historique*, 2002, n° 52, p. 137-156
- Durand M., 1984, "État des recherches archéologiques gallo-romaines dans Senlis (Oise)", *RAPIC*, 1984, n° 3-4, p. 193-203
- Duval N., 1990, "Sufetula : l'histoire d'une ville romaine de la haute steppe à la lumière des recherches récentes", In *L'Afrique dans l'occident romain (Ier av. IVe ap.)*. Actes du colloque organisé par l'EFR, Paris : De Boccard, 1990, p. 495-535
- Duval P.-M., 1946, "Les fouilles de Cimiez", *Gallia*, 1946, n° 4, p. 103-131
- Duval P.-M., 1957, "Chronique gallo-romaine", *REA*, 1957, n° 59, p. 329-375
- Duval P.-M., 1965, "L'originalité de l'architecture gallo-romaine", In *VIIIe congrès d'archéologie classique*, Paris : 1965, p. 121-145.
- Duval P.-M., 1967, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine*, Paris : Hachette, 1967, 368 p.
- Duval P.-M., 1993, *Dieux de la Gaule*, Paris : Payot, 1993, 169 p.
- Dyggve E., 1933, "L'amphithéâtre", In *Recherches à Salone II. Le temple et la colonnade, l'amphithéâtre*, Copenhague : J. H. Schultz, 1933, 154 p.
- Dyggve E., 1958, "Le théâtre mixte du bas empire d'après le théâtre de Stobi et les dyptiques consulaires", *RA*, 1958, n° I et II, p. 137-157 et 20-29.
- Dyson S. L. et Prior R. E., 1995, "Horace, Martial, and Rome : two poetic outsiders read the ancient city", *Arethusa*, Buffalo : The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 245-263.
- Edmondson J. C., 1996, "Dynamic Arenas : Gladiatorial Presentations in the City of Rome and the Construction of Roman Society during the Early Empire", In W. J. (éd.) Slater, In *Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers*, I, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996, p. 69-112.
- Edmondson J. C., 2002, "Public Spectacles and Roman Social Relations", In *Ludi Romani : espectáculos en Hispania Romana*, Mérida : Museo Nacional de Arte romano, 2002, p. 41-49.
- Edward C., 2007, *Death in Ancient Rome*, New Haven : Yale University Press, 2007, 287 p.
- Edwards C., 1998, "Imaginaires de l'image de Rome ou comment (se) représenter Rome ?", In C. Auvray-Assayas, In *Images romaines : actes de la table ronde organisée à l'ENS (24-26 octobre 1996) par F. Dupont et C. Auvray-Assayas*, Paris : PENS, 1998, p. 235-245.
- EFR, 1983, *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Rome : L'Erma, 1983, 478 p.
- Egelhaaf-Gaiser U. et Fuchs T. (et al.), 2006, " "Imperium" und "Spectaculum" : das Amphitheater als Ort kaiserlicher Selbstdarstellung und als Spiegel der Gesellschaft im Unterricht der Oberstufe", *Der Altsprachliche Unterricht*, 2006, n° 49 (2-3), p. 110-112
- Eisenstadt S. N. et Schluchter W., 1998, "Introduction : Paths to Early Modernities. A Comparative View", *Daedalus*, 1998, n° 127-3,
- Elias N., 1974, *La civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1974, 342 p.
- Elkins N. T., 2000, "Locating the imperial box in flavian amphitheatre : the numismatic evidence", *NC*, 2000, n° 164, p. 147-157

## Bibliographie

---

- Epplett W. C., 2002, *Animal Spectacula of the Roman Empire*, PhD University of British Columbia, Vancouver : 2002, 412 p.
- Ernout A. et Meillet A., 2001 (1985), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris : Klincksieck, 2001 (1985), 833 p.
- Eschebach H. et L., 1995, *Pompei vom 7. Jahrhundert v. Chr. bis 79 n. Chr. mit Beiträgen von Erika Eschebach und Jürgen Müller-Trollius*, Cologne : Böhlaus, 1995, 213 p. et 74 pl.
- Espérandieu É., 1933, *L'amphithéâtre de Nîmes*, Paris : H. Laurens, 1933, 86 p.
- Estienne S., 1997, "Statues de dieux 'isolés' et lieux de culte : l'exemple de Rome", *CCG*, 1997, n° 8, p. 81-96.
- Estienne S., 1997, "Statues de dieux 'isolées' et lieux de culte : l'exemple de Rome", *CCG*, 1997, n° 8, p. 81-96.
- Estienne S., 2001, "Les dévots du Capitole. Le 'culte des images' dans la Rome impériale, entre rites et superstitions", *MEFRA*, 2001, n° 113-1, p. 189-210.
- Estienne S., 2001, "Les lieux du religieux, un état de la question", *Pallas*, 2001, n° 55, p. 155-175.
- Estienne S., Jaillard D., Lubchansky N. et Pouzadoux Cl., 2008, *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Naples : Centre Jean Bérard, 2008, 500 p.
- Etienne R., 1966, "La naissance de l'amphithéâtre, le mot et la chose", *REL*, 1966, n° 43, p. 213-220
- Etienne R., 1974 (1958), *Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris : De Boccard, 1974 (1958), 614 p.
- Ewigleben C. et Köhne E., 2000, *Caesaren und Gladiatoren : Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Mayence : P. von Zabern, 2000, 160 p.
- Faccenna D., 1949-1950 et 1956-1958, "Rilievi gladiatori", *Bull. Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1949-1950 et 1956-1958, LXXIII, p. 3-14 ; LXXVI, p. 37-50
- Fagan G., 2011, *The Lure of the Arena. Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*, Cambridge : Cambridge University Press, 2011, 362 p.
- Faraone C. A. et Obbink K., 1991, *Magika Hiera : ancient Greek magic and religion*, Oxford : Oxford University Press, 1991, 298 p.
- Fauduet E., 1993, *Les temples de tradition celtique en Gaule romaine*, Paris : Errance, 1993, 159 p.
- Fauduet E. (et al.), 1999, *Atlas des sanctuaires Romano-celtiques de Gaule*, Paris : Errance, 1999, 140 p.
- Fauvinet-Ranson V., 2006, *Decor civitatis, decor Italiae : Monuments, travaux publics et spectacles au VIe siècle d'après les Variæ de Cassiodore*, Bari : Edipuglia, 2006, 527 p.
- Favro D., 1994, "Rome. The street triumphant : The Urban impact of Roman triumphal Parades", In Z. Celik, D. Favro et R. Ingersoll (éd.), *In Streets : Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley : University of California Press, 1994, p. 151-164.
- Fea C., 1813, *Notizie degli scavi nell'anfiteatro Flavio e nel foro Traiano con iscrizione ivi trovate, supplete e illustrate*, Rome : 1813, 19 cm.
- Fear A. T., 1991, "Religious Graffiti in two spanish Amphitheatres", *OJA*, 1991, n° 10, p. 123-125
- Fear A. T., 2000, "Status symbol or leisir pursuit ? Amphitheatres in the roman world", *Latomus*, 2000, n° 59, p. 82-87
- Febvre L., 1941, "Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire", *Annales d'Histoire sociale*, 1941, n° 3, p. 5-20

## Bibliographie

---

- Feldherr A., 1998, *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley : University of California Press, 1998, 250 p.
- Fernández y Lopez M., 1899, *Necropolis romana de Carmona : tumba del elefante*, Séville : Escuela tipográfica salesiana, 1899, 63 p.
- Fernandez-Chicarro L., 1975, "Informe sobre les excavaciones del anfiteatro romano de Carmona", In XIII CNA (Helva, 1973), Saragosse : 1975, p. 855-860.
- Février P. A., Goudineau Ch. (et al.), 1980, *Histoire de la France urbaine, I, La ville antique des origines au IXe s.*, Série dirigée par G. Duby, Paris : Seuil, 1980, 600 p.
- Février P.-A., 1990, "Les chrétiens dans l'arène ", In C. Domergue, J.-M. Pailler et Ch. Landes (dir.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 265-272.
- Ficacci L., 2000, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Cologne : Taschen, 2000, 799 p.
- Fichera F., 1905, "Che descrive lo scavo dell'anfiteatro", *ASSicOR*, 1905, n° 2, p. 66-72
- Fincker M., 1989, "Le théâtre rural de Sanxay, vers une redécouverte.", *Aquitania*, 1989, n° 7, p. 183-194
- Fincker M., 1994, "L'amphithéâtre de Nîmes. Remarques à propos de sa date, sa place, son image", *Pallas*, 1994, n° 40, p. 185-207
- Fincker M., 1997, "Le choix du matériau dans la construction monumentale gallo-romaine : À propos des amphithéâtres", *Histria antiqua*, Pula : 1997, n° 3, p. 29-36
- Fincker M., 2006, "Recherches récentes sur les édifices de spectacle antiques dans la vallée du Rhône", *Topoi*, 2006, n° 14 (2), p. 695-699
- Fincker M. et Aupert P. (dir.), 2008, *Sanxay Antique*, Paris : Éd. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, 110 p.
- Fincker M., Tassaux F., 1992, "Les grands sanctuaires ruraux d'aquitaine et le culte impérial", *MEFRA*, 1992, n° 104-1, p. 41-76
- Fink R. O., 1971, *Roman military records on papyri*, Princeton : Press of Case Western Reserve University, 1971, 564 p.
- Fink R. O., Hoey A. S. et Snyder W. F., 1940, "The *Feriale Duranum*", *Yale Classical Studies*, 1940, n° 7, p. 50-162.
- Finke H., 1927, "Neue Inschriften. Nachträge und Register", *Bericht der römisch-germanischen Kommission*, 1927, n° 17, p. 66
- Finley M. I., 1975 (1ère éd. anglaise 1973), *L'économie antique*, Paris : Éd. de Minuit, 1975 (1ère éd. anglaise 1973), 242 p.
- Finocchi S., 1996, "Anfiteatro", In S. Finocchi (dir.), In *Libarna*, Castelnuovo Scivria : 1996, p. 119-143.
- Fiorelli G., 1873, *Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 : relazione al Ministro della Istruzione pubblica*, Naples : Tipografia del regno nel Liceo V. Emanuele, 1873, p. 148
- Fiorelli G., 1875, *Descrizione di Pompei*, Naples : Tipografia Italiana, 1875, 461 p.
- Fishwick D., 1978, "Augustus Deus and Deus Augustus", In *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, Leyde : E. J. Brill, 1978, vol. 1, p. 376-377.
- Fishwick D., 1987, *The Imperial Cult in the Latin West*, Leyde : E. J. Brill, 1987, n° I-1, 194 p.
- Fishwick D., 1988, "Dated inscriptions and the *Feriale Duranum*", *Syria*, 1988, n° 65, p. 349-361.

## Bibliographie

---

- Fishwick D., 1990, *The Imperial Cult in the Latin West*, Leyde : E. J. Brill, 1990, n° II-1, 376 p.
- Fishwick D., 1996, “The provincial centre at Camulodunum : Towards an historical context”, *Britannia*, 1996, p. 31-50
- Fishwick D., 2002, *The imperial cult in the latin west*, Leyde : E. J. Brill, 2002, n° III-2, 324 p.
- Fishwick D., 2004, *The imperial cult in the latin west*, Leyde : E. J. Brill, 2004, n° III-3, 397 p.
- Fleury Ph., 2008, “Les *sparsiones* liquides dans les spectacles romains”, *REL*, 2008, n° 86, p. 97-112
- Flobert P., 1990, “Quelques survivances de la gladiature”, *Voces*, 1990, n° I, p. 71-76.
- Floriani Squarciapino M., 1966, *Leptis Magna*, Basel : Raggi, 1966, 137 p.
- Follain E., 1989, “Juliabona” *Lillebonne des origines à nos jours*, St-Georges-de-Lugançon : 1989, p. 30 sq.
- Fora M., 1996, *I munera gladiatoria in Italia, considerazioni sulla loro documentazione epigrafica*, Naples : Jovene, 1996, 385 p.
- Formigé J., 1944, “À propos du théâtre de Sanxay”, *Gallia*, 1944, n° 2, p. 86
- Formigé J., 1964, “L’amphithéâtre d’Arles”, *RA*, 1964, n° II, p. 25-41 et 113-163
- Formigé J., 1965, “L’amphithéâtre d’Arles”, *RA*, 1965, n° I, p. 1 à 46
- Forni G., 1954, s. v. “Anfiteatro”, In *Enciclopedia delle spettacoli*, Rome : 1954, p. 583-604.
- Fortea Lopez F., 1994, *Nemesis en el Occidente romano*, Saragosse : Dept. De Ciencias de la Antiguëdad, 1994, 393 p.
- Foucault M., 1975, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, 318 p.
- Foucher L., 1964, “*Venationes* à Hadrumète”, *OMRL*, 1964, n° 45, p. 87-114
- Foucher L., 1974, “Némésis, le griffon et les jeux d’amphithéâtre”, In *Mélanges d’histoire ancienne offerts à William Seston*, Paris : De Boccard, 1974, p. 187-195.
- Foucher L., 1994, “*Diana-Nemesis*, patronne de l’amphithéâtre”, *Fifth international colloquim on ancient mosaics : held at bath, JRA*, 1994, n° Supp. 9, p. 229-237
- Frederiksen M., 1984, *Campania*, édité par N. Purcell, Rome : British School at Rome, 1984, 368 p. et 15 pl.
- Freis H., 1967, *Die cohortes urbanae*, Cologne-Graz : Verlag Böhlau, 1967, 166 p.
- Fremersdorf F., 1963, *Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit*, Cologne : De Gruyter, 1963, 15 p.
- Friedländer L., 1920, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Leipzig : S. Hirzel, 1920, n° II, 379 p.
- Friedländer L., 1921, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Leipzig : S. Hirzel, 1921, n° IV, 336 p.
- Frija G., 2012, *Les prêtres des empereurs : le culte impérial civique dans la province romaine d’Asie*, Renne : PUR, 2012, 323 p.
- Fröhlich Th., 1991, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, Mayence : P. von Zabern, 1991, 370 p.
- Frontisi-Ducroux F. et Vernant J.-P., 1997, *Dans l’œil du miroir*, Paris : Odile Jacob, 1997, 298 p.
- Frova A., 1982, “Edifici per spettacolo delle regioni II e III”, In P. E. Arias, M. L. Gualandi, L. Massei et S. Settis (éd.), In *Aparchai, Nuove ricerche e studi sulla Magna Graecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias*, Pise : Giardini, 1982, p. 415.
- Fuchs M., 1987, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mayence : P. von Zabern, 1987, 228 p.

## Bibliographie

---

- Fuchs M., 2011, “Écouter, voir : architectures du spectacle antique”, In M. Fuchs (éd.), In *Theatra et spectacula : les grands monuments des jeux dans l'antiquité*, Lausanne : Revue Études de Lettres, 2011, p. 341-354.
- Fugmann J., 1992, “Nero oder Severus Alexander ? : zur Datierung der Eklogen des Calpurnius Siculus”, *Philologus*, 1992, n° 136, p. 202-207
- Fulford M., 1989, *The Silchester amphitheatre excavations of 1979-1985*, Londres : Soc. For the Promotion of R. Stud., 1989, 197 p.
- Fulford M., 1997, “Silchester”, *Britannia*, 1997, n° 28, p. 87-168
- Futrell A., 1997, *Blood in the Arena, The Spectacle of Roman Power*, Austin : University of Texas Press, 1997, 338 p.
- G. de Petra, 1868-1869, *Giornale degli Scavi di Pompei, Nuova serie*, 1868-1869, n° I, p. 185-187
- G. Fiorelli, 1869, *Giornale degli scavi di Pompei, documenti originali pubblici con note da G. Fiorelli*, Naples : Musée National de Naples, 1869, fascicule de 30 cm.
- Gagé J., 1934, *Recherches sur les jeux séculaires*, Paris : Les Belles Lettres, 1934, 119 p.
- Gagé J., 1955, *Apollon romain*, Paris : De Boccard, 1955, 741 p.
- Gagé J., 1981, “Apollon impérial, garant des ‘fata romana’”, In *ANRW*, II, 17-2, 1981, p. 566-581.
- Gagé J., 1981a, “La mystique impériale et l'épreuve des jeux. Commode-Hercule et l'anthropologie héracléenne”, In *ANRW*, II, 17.2, 1981a, p. 662-683.
- Gager J. G., 1992, *Curse Tablets and Binding Spell from Ancient World*, New-York : Oxford University Press, 1992, 278 p.
- Galinier M., 2000, “La représentation iconographique du légionnaire romain”, In Le Bohec Y. et Wolff C., In *Les légions de Rome sous le haut-empire*, Actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998), Collection du centre d'études romaines et gallo-romaines, Lyon : De Boccard, 2000, n° 20 n. s., p. 417-439
- Galsterer H., 1975, *Die römischen Steininschriften aus Köln*, Cologne : Greven et Bertold, 1975, p. 15.
- Garcia y Bellido A., 1960, “Lápidas funerarias de gladiadores de Hispania”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1960, n° 147, p. 119-127
- Garcia Y Bellido A., 1963, “Nemesis en una pintura mural del anfiteatro de Tarragona”, *Archivo español de arqueología*, 1963, n° 36, p. 177-181
- Garcia y Bellido A., 1967, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leyde : E. J. Brill, 1967, 166 p.
- Garello F., 2004, “Sport or Showbiz ? The *Naumachiae* in the Flavian Amphitheatre”, In S. Bell et G. Davies (éd.), In *Games and festivals in classical antiquity : proceedings of the conference held in Edinburgh 10-12 July 2000*, Oxford : Archaeopress, 2004, p. 115-124.
- Garrucci R., 1853, *Questioni pompeiane*, Naples : 1853, fascicule de 21 cm.
- Gascou J., 1967, “Le rescrit d'Hispellum”, *MEFRA*, 1967, n° 79, p. 639-659
- Gascou J., 1984, *Suétone historien*, Rome : EFR, 1984, 874 p.
- Gatti G., 1895, “Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio (regione III)”, *NSc*, 1895, n° 3 (s. 5), pour le Colisée : p. 79-82, 101-103, 201-206, 226-232, 245-248, 317-319, 346-347, 457-458.
- Gayraud M., 1981, *Narbonne antique des origines à la fin du IIIème siècle*, Paris : De Boccard, 1981, 591 p.
- Gennenson L., 1961, *Le grand amphithéâtre de Metz, le pays lorrain, I*, Nancy : La pays lorrain, 1961, p. 1-38
- Gentili G. V., 1973, “Studi e ricerche sull'anfiteatro di Siracusa”, *Palladio*, 1973, n° 23, p. 3-80

- Georgoudi S., 1999, “À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne : remarques critiques”, *ARG*, 1999, n° 1, p. 61-82.
- Georgoudi S., 2005, “L’occultation de la violence dans le sacrifice grec : données anciennes, discours modernes”, In S. Georgoudi, R. Koch Piettre et F. Schmidt (éd.), In *La cuisine et l’autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout : E. J. Brill, 2005, p. 115-147.
- Gian Luca G., 1994, “Gladiatori e spettacoli anfiteatrali nell’epigrafia cisalpina”, *AAAD*, 1994, n° 41, p. 53-67
- Gilliam J. F., 1954, “The Roman military feriale”, *HthR*, 1954, n° 47, p. 183-196.
- Giorgio L., 1971, *Teatri e anfiteatri romani d’Italia, 7 mars-11 avril 1971*, Milan : Museo teatrale alla Scala, 1971, 125 p
- Girard J.-L., 1981, “Domitien et Minerve : une prédilection impériale”, In *ANRW*, 1981, n° II, 17-1, p. 233-245
- Girard R., 1972, *La violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972, 451 p.
- Girard R., 1982, *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982, 298 p.
- Girard R., 2003, *Le sacrifice*, Paris : BNF, 2003, 68 p.
- Girard R., 2005, *Les origines de la culture*, entretiens avec Pierpaolo Antonello et Joao Cezar de Castro Rocha, Paris : Desclée de Brouwer, 2005, 280 p.
- Girard R., 2007, *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1487 p.
- Girod R., 1983, “Amphithéâtre et show business”, *Caesarodunum*, 1983, n° 18 bis, p. 41-44
- Giustozzi N. (éd.), 2008, *Il gladiatore*, Museo Archeologico Nazionale, Naples : Electa, 2008, 48 p.
- Godoy Fernández Ch., 1995, “La memoria de Fructueux, Augure et Euloge dans l’arène de l’amphithéâtre de Tarragone : nouvelle hypothèse sur son implantation”, *AntTard*, 1995, n° 3, p. 251-262
- Golvin J.-Cl. et Landes Ch., 1990, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris : CNRS, 1990, 237 p.
- Golvin J.-Cl., 1988, *L’amphithéâtre romain, essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris : CNRS, 1988, 2 tomes
- Golvin J.-Cl., 2011, “L’amphithéâtre et ses images. Quelques règles fondamentales du langage visuel”  
, In *Principal*, Actes du Ve congrès national d’archéologie et d’histoire de l’art, publié sur le site de l’INHA, <http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=2366>, consulté le 15.01.2011., 2011,
- Golvin J.-Cl. , “L’amphithéâtre et ses images. Quelques règles fondamentales du langage visuel”, In *Principal*, Actes du Ve congrès national d’archéologie et d’histoire de l’art, <http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=2366>, consulté le 15.01.2011,
- Golvin J.-Cl. et Jannon M., 1980, “L’amphithéâtre de Lambèse d’après des documents anciens”, *BAC*, 1980, n° 12-14, p. 169-193
- Golvin J.-Cl., Leveau Ph., 1979, “L’amphithéâtre et le théâtre de Cherchel, monument à spectacle et histoire urbaine à Caesarea de Maurétanie”, *MEFRA*, 1979, n° 91, p. 817-843
- Gonella G., 2004, *L’anfiteatro di Augusta Bagiennorum: lettura alla luce dei nuovi dati archeologici*, Rel. Ronchetta, Donatella, Politecnico di Torino, 2. Facoltà di architettura , 2004, p.
- Gordon R. et Simón F. M., 2010, *Magical practice in the latin West*, *RGRW*, 168, Leyde : E. J. Brill, 2010, 676 p.
- Gori F., 1875, *Le memorie storiche del Colosseo*, Rome : 1875, 152 p.

## Bibliographie

---

- Gori G. , 1990, “Elementi greci, etruschi, e lucani nelle pitture tombali a soggetto sportivo di Paestum”, *Stadion*, 1990, n° 16, p. 73-89
- Goudineau Ch., 1990, “Les provinces de Gaule : problèmes d’histoire et de géographie”, In *Mélanges Pierre Lévêque*, Ann. Litt. Univ. Besançon, 1990, p. 161-170.
- Goudineau Ch. (et al.), 1980, “La ville antique”, In G. Duby (dir.), In *Histoire de la France urbaine*, Paris : Seuil, 1980, tome 1.
- Goudineau Ch., Fauduet I., Coulon G., 1994, *Les sanctuaires de tradition indigène en Gaule romaine*, Colloque d'Argentomagus, 1992, Musée archéologique d'Argentomagus, Saint-Marcel, Indre, Paris : Errance, 1994, 204 p.
- Gradel I., 1991, “Nero in Pompeian Politics : *Edicta Munerum* and Imperial Flaminates in late Pompei”, *ZPE*, 1991, n° 87, p. 145-156
- Gradel I., 2002, *Emperor worship and Roman religion*, Oxford : Clarendon Press, 2002, 398 p.
- Gradel I. , 2002a, “Jupiter Latiaris and human blood : fact or fiction ?”, *Classica et mediaevalia*, 2002a, n° 53, p. 235-254
- Graf F., 1991, “Prayer in magic and religious ritual”, In *Magika hiera*, Oxford University Press, 1991, p. 188-213.
- Graf F., 1994, *La magie dans l'Antiquité Gréco-Romaine : idéologie et pratique*, Paris : Les Belles Lettres, 1994, 322 p.
- Grandazzi A., 2008, Alba Longa : *histoire d’une légende, Recherches sur l’archéologie, la religion, les traditions de l’ancien Latium*, II, *BAFAR 336*, Rome : De Boccard, 2008, 2 vol.
- Grangent M., Durand C. et Durant S., 1819, *Description des monuments antiques du Midi de la France dédié au roi*, Paris : Imprimerie de Crapelet, 1819, 121 p.
- Granino Cecere M. G., 1988, “Trebula Suffenas”, *Suppl. It.*, 1988, n° 4, n. s., p. 175-178
- Gregori G. L., 1999, “La fine della gladiatura”, In A. Cabucci, In *Il Colosseo*, Milan : Electa, 1999, p.96-97.
- Grelle F., 1961, “*Munus publicum* terminologia e sistematiche”, *Labeo*, 1961, n° 7, p. 308-329.
- Grenier A., 1940, “Hercule et les théâtres gallo-romains”, *REA*, 1940, n° 42, p. 636-650
- Grenier A., 1958, *Manuel d’archéologie gallo-romaine, III, L’architecture, 2, Ludi et circenses : théâtres, amphithéâtres, cirques*, Paris : Picard, 1958, p. 880-975
- Gros P., 1981, *Fouilles de l’école française de Rome à Bolsena, guide des fouilles*, Rome : EFR, 1981, 94 p.
- Gros P., 1987, “Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d’Arles”, *JDAI*, 1987, n° 102, p. 339-363
- Gros P., 1992, “Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule Ibérique”, In *Stadtbild und Ideologie die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munich : Habis, 1992, p. 381-390.
- Gros P., 1994, “Les théâtres en Italie au I<sup>er</sup> siècle de n-è : situation et fonction dans l’urbanisme impérial”, In *L’Italie d’Auguste à Dioclétien*, Rome : EFR, 1994, p. 287-307.
- Gros P., 1994a, “L’amphithéâtre dans la ville. Politique ‘culturelle’ et urbanisme aux deux premiers siècles de notre ère”, In J. M. Álvarez Martínez et J. J. Enríquez Navascués (dir.), In *El anfiteatro en la Hispania romana. Coloquio Internacional Mérida, 26-28 novembre 1992*, Mérida : Junta de Extremadura, 1994a, p. 13-29.
- Gros P., 1996, *L’architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du haut-Empire, 1. Les monuments publics*, Paris : Picard, 1996, au sujet des amphithéâtres, p. 317 et suiv.

## Bibliographie

---

- Gros P., 2000, “Carthage romaine : résurrection d’une capitale”, In Cl. Nicolet, R. Libert et J.-Ch. Depaule (dir.), In *Mégapoles méditerranéennes, géographie urbaine rétrospective : actes du colloque organisé par l’EFR et la maison méditerranéenne des sciences de l’homme I, Rome, 8-11 mai 1996*, Paris : Maisonneuve, 2000, p. 534-544.
- Gros P., 2001, “Le concept d’espace à Rome”, In *Etat romain, Etat moderne, une comparaison typologique*, MEFRA, 2001, n° 113-2, p. 287-307.
- Gros P., 2002, “La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire”, In T. Nogales Basarrate et A. Castellano Hernández (dir.), In *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida : 2002, p. 25-40.
- Gros P., 2005, “Le rôle du peuple de Rome dans la définition, l’organisation et le déplacement des lieux de la convergence sous l’empire”, In *Popolo e potere nel mondo antico : Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 23-25 septembre 2004*, Pise : 2005, p. 191-214.
- Gros P., 2007, “Le concept d’espace à Rome”, In Ph. Genet (éd.), In *Rome et l’État moderne européen*, Rome : EFR, 2007, p. 97-114.
- Gros Lambert A., 2009, “Les dieux romains traditionnels dans le calendrier de Doura-Europos”, In C. Wolff et Y. Le Bohec (éd.), In *L’armée romaine et la religion sous le Haut-Empire romain*, Lyon : CERGR, 2009, p. 271-292.
- Grottanelli C., 1999, *Il sacrificio*, Rome : Laterza, 1999, 139 p.
- Gruet B. et Royo M., 2008, “Décrire Rome : fragment et totalité, la ville ancienne au risque du paysage”, In P. Fleury et O. Desbordes (dir.), In *Roma Illustrata*, Caen : PUC, 2008, p. 377-392.
- Guattani G., 1807, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec...*, Rome : C. Mordacchini, 1807, 160 p.
- Guattani G. A., 1805, *Roma descritta ed illustrata, II*, Rome : Nella stamperia pagliarini, 1805, 122 p.
- Guey J., 1966, “De *trincos* à *princeps*, à propos d’une correction palmaire”, In R. Chevallier (éd.), In *Mélanges d’archéologie et d’histoire offerts à A. Piganiol, I*, Paris : SEVPEN, 1966, p. 249-266.
- Guey J. et Audin A., 1956, “Les guirlandes de l’autel d’Auguste”, *Bull. des musées lyonnais*, 1956, n° 5, p. 41-46 et 55-62
- Guey J., Audin A., 1962, “L’amphithéâtre des Trois Gaules à Lyon. Rapport préliminaire aux fouilles”, *Gallia*, 1962, n° 20, p. 117-145
- Guittard Ch., 2001, “ ‘Carmen’ et ‘Carmenta’ : chant, prière et prophétie dans la religion romaine”, In P. Brulé et Ch. Vendries (éd.), In *Chanter les dieux : musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine*, Rennes : PUR, 2001, p. 173-181.
- Gunderson E., 1996, “The Ideology of the Arena”, *CA*, 1996, n° 15, p. 113-151
- Guyonvarc’h Ch.-J. et Le Roux Guyonvarc’h Ch., 1986, “Remarques sur la religion gallo-romaine”, In *ANRW*, Berlin : De Gruyter, 1986, n° II, 18, p. 423-455
- Hajjar Y., 1977, *La triade d’Héliopolis-Baalbek. Son culte et sa diffusion à travers les textes littéraires et les documents iconographiques et épigraphiques*, EPRO, Leyde : E. J. Brill, 1977, n° 59, p. 490-492.
- Halfmann H., 1986, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Keiserreisen im Römischen Reich*, Stuttgart : F. Steiner, 1986, 271 p.
- Harland Ph., 2003, “Imperial cults within local cultural life : associations in Roman Asia”, *AHB*, 2003, n° 17, p. 85-107
- Hatt J. J., 1960, “Découverte d’une officine inconnue de terre sigillée à Haute-Yutz”, *CRAI*, 1960, n° 104, p. 328-334
-

## Bibliographie

---

- Hatt J.-J., 1986, “Les deux sources de la religion gauloise et la politique religieuse des empereurs romains en Gaule”, In *ANRW*, II, 18, 1, Berlin : W. de Gruyter, 1986, p. 410-422.
- Hauser P., Rossi F., 1999, “L’amphithéâtre de Nyon : il était temps”, *ArchS*, 1999, n° 22, p. 135-144
- Haussoulier B., 1909, “Ἀστηρ...γευόμενος”, *RPh*, 1909, n° 33, p. 5-8
- Heberdey R., 1912, “Vorläufiger Bericht über die Grabungen in Ephesos”, *JÖAI*, 1912, n° 15, p. 181-182
- Helbig W., 1868, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1868, 500 p.
- Hellegouarc’h J., 1963, *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris : Les belles lettres, 1963, 601 p.
- Helly B. (et al.), 2009, *Atlas topographique de Vienne*, Consulté le 11.11.2011 à l’adresse <http://ccj.univ-provence.fr/spip.php?rubrique288>, où est présenté l’état d’avancement du projet en 2009, 2009,
- Henzen H., 1845, *Explicatio musivi in villa Burghesiana asservati*, Rev. cam. apost., 1845, 89 p.
- Henzen W., 1845, *Explicatio musivi in villa Burghesiana asservati*, Rome : G. Reimer, 1845, p. 74-75.
- Héritier Fr., 2005 (1996), *De la violence, I*, Paris : Odile Jacob, 2005 (1996), 396 p.
- Héritier Fr., 2005 (1999), *De la violence, II*, Paris : Odile Jacob, 2005 (1999), 350 p.
- Herter H., 1935, s. v. “Nemesis”, In A. Pauly et G. Wissowa (et al.), In *Real Encyclopädie*, 16-2, Stuttgart : J. B. Metzler, 1935, p. 2338-2380.
- Heurgon J., 1957, “Trois études sur le *uer sacrum*”, Coll. *Latomus*, XXVI, Bruxelles : 1957, 52 p.
- Hinard F., 1987, “Spectacle des exécutions et espace urbain”, In *L’Urbs*, Rome : De Boccard, 1987, p. 111-125.
- Hönle A. et Henze A., 1981, *Römische Amphitheater und Stadien : Gladiatore, kämpfe und Circusspiele*, Zurich : Atlantis, 1981, 220 p.
- Hope V., 2000, “Fighting for identity : the funerary commemoration of Italian gladiators”, In *The epigraphic landscape of Roman Italy*, Londres : Institute of classical studies, University of London, 2000, p. 93-113.
- Hopkins K., 1983, *Death and Renewal : Sociological Studies of Roman History II*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, 304 p.
- Horn R., 1938, “Archäologische Funde in Italien, Tripolitanien, der Kyrenaika und Albanien vom Oktober 1937 bis Oktober 1938”, In *AA*, 1938, n° 53, p. 616-744.
- Hornum M. B., 1993, *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leyde : E. J. Brill, 1993, 373 p.
- Horsfall N., 1997, “Criteria for the dating of Calpurnius Siculus”, *RFIC*, 1997, n° 125-2, p. 166-196
- Horster M., 2001, *Bauinschriften römischer Kaiser : Untersuchung zur Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in den Städten des westlichen ‘Imperium Romanum’*, Cologne : Universität zu Köln, 2001, 509 p.
- Hubert H. et Mauss M., 1899, “Essai sur la nature du sacrifice”, *Année sociologique*, 1899, n° 2, p. 29-139
- Hübner E., 1856, “Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri ed anfitrati antichi”, In *Monumenti, annali e bullettini pubblicati dall’Istituto di corrispondenza archéologica*, 1856, p. 52-74.
- Hudeczek E., 1977, “Flavia Solva”, *ANRW*, 1977, n° II, 6, p. 414-471
- Huet V., 2004, “La représentation de la rixe de l’amphithéâtre de Pompéi”, In M. Gaillard et M. Humm (éd.), *Histoire Urbaine*, 2004, n° 10, p. 89-112

## Bibliographie

---

- Huet V., 2005, “La mise à mort sacrificielle sur les reliefs romains : une image banalisée et ritualisée de la violence ?”, In Bertrand J.-M., In *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris : Sorbonne, 2005, p. 91-120.
- Hufschmid Th., 2009, *Amphitheatrum in Provincia et Italia*, Augst : Augusta Raurica, 2009, 578 p.
- Hugoniot C., 2008, “Les spectacles dans le royaume vandale”, In E. Soler et F. Thelamon (dir.), In *Les jeux et spectacles dans l'Antiquité tardive*, cahiers du GRHis, 19, Rouen : PURH, 2008, p. 161-191.
- Hugoniot Ch., 1992, “Saint Augustin et les spectacles de l'amphithéâtre en Afrique romaine”, *Histoire de l'Art*, 1992, n° 17/18, p. 11-21
- Hugoniot Ch., 2005, “Peut-on écrire que les spectacles furent un facteur de romanisation en Afrique du Nord”, *Pallas*, 2005, n° 68, p. 241-276.
- Huizinga J., 1980, *Homo Ludens*, Londres : Routledge, 1980, 220 p.
- Humphrey J. H., 1986, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres : B. T. Batsford, 1986, 703 p.
- Hunink J.-Ch., 2005, “Mit Martial ins Amphitheater”, *Ariadne*, 2005, n° 11, p. 165-179.
- Hure A., 1978, *Le Sénonais gallo-romain*, Sens : Éditions Culture et civilisation, 1978, 422 p.
- Iacopi E., 2001, “Il passaggio sotterraneo cosiddetto di Commodo”, In A. La Regina (dir.), In *Sangue e arena*, Rome : Electa, 2001, p. 79-87.
- Iandoli M., 2005, “L'anfiteatro di Avella : analisi tecnica e strutturale”, In L. et S. Quilici (dir.), In *La forma della città e del territorio*, Rome : L'Erma, 2005, p. 169-184.
- Inglebert H., 2002, *Idéologies et valeurs civiques dans le monde romain*, hommage à C. Lepelley, actes du colloque tenu à Paris les 25 et 26 septembre 2001, Paris : Picard, 2002, 294 p.
- Irby-Massie G. L., 1996, “The Roman Army and the Cult of the Campestris”, *ZPE*, 1996, n° 113, p. 293-300
- Jacobelli L., 2003, *Gladiatori a Pompei. Protagonisti, Luoghi, Immagini*, Todi : L'Erma, 2003, 128 p.
- Jacobone N., 1925, *Un'antica e grande città dell'Apulia : Canusium*, Lecce : Editrice Salentina, 1925, p. 99-100
- Jacques F., 1990, *Les cités de l'Occident romain. Du Ier siècle avant J.-C. au VIe siècle après J.-C.*, Paris : 1990, 261 p.
- Jacques F. et Scheid J., 1999 (1990), *Rome et l'intégration de l'Empire, 44 av. J.-C.-260 ap. J.-C., t. 1, les structures de l'Empire romain*, Paris : PUF, 1999 (1990), 412 p.
- Jaczynowska M., 1976, « Le caratteristiche delle associazioni della gioventù romana (*collegia iuvenum*) », *Atti Ist. Ven.*, 1976, n° 134, p. 359-382
- James H., 1992, “Excavations in roman Carmarthen”, *The Carmarthen antiquary*, 1992, n° 28, p. 5-36
- Jannon M., 2005, *Lambèse : capitale militaire de l'Afrique romaine*, Ollioules : Les éditions de la Nerthe, 2005, 85 p.
- Jannot J.-R., 1991, “Χάρων et Charun. À propos d'un démon funéraire étrusque”, *CRAI*, 1991, p. 443-464
- Jazdzewska K., 2009/2010, “Not an ‘innocent spectacle’ : Hunting and *venationes* in Plutarch's *De Sollertia animalium*”, *Ploutarchos*, 2009/2010, n° n. s. 7, p. 35-46
- Jernej R., 2000, “Die Ausgrabung des Amphitheaters von *Virunum*”, *Carinthia*, 2000, n° 190, p. 83-99
- Jernej R., 2002, “Das Amphitheater von *Virunum*”, In M. Saselkos et P. Scherrer (éd.), In *Die autonomen Städte in Noricum und Pannonien*, Ljubljana : Narodni muzej Slovenije, 2002, p. 125-128.

## Bibliographie

---

- Jernej R., 2004, “Die Befunde und die Baugeschichte des Amphitheaters von *Virunum*”, In R. Jernej et Ch. Gugl, In *Das Römische Amphitheater. Die Grabungen 1998-2001*, Klagenfurt/Celovec : Archäologie Alpen Adria, 2004, p. 23-138.
- Jernej R. et Gugl Ch., 2003, “Nemesis in Virunum”, *Antike welt*, 2003, p. 375-380
- Jernej R. et Gugl Ch., 2004, *Virunum. Das Römische Amphitheater. Die Grabungen 1998-2001*, Klagenfurt : Wieser Verlag, 2004, 536 p..
- Jerphagnon L., 1989, *Les divins Césars, idéologie et pouvoir dans la Rome impériale*, Paris : Tallandier, 1989, 585 p.
- Johnston D. E., 1987, “The Rudston Venus, an Interpretation”, *Mosaic*, 1987, n° 14, p. 11-17.
- Johnston D. E., 1988, “The Rudston Venus, a postscript”, *Mosaic*, 1988, n° 15, p. 14-15.
- Jollois J.-B. P., 1843, *Mémoire sur quelques antiquités remarquables du département des Vosges*, Paris : Derache, 1843, p. 40.
- Jones T., 2009, “Pre-Augustan Seating in Italy and the West”, In T. Wilmott (éd.), In *Roman Amphitheatres and Spectacula a 21<sup>st</sup>-Century Perspective*, Oxford : Archaeopress, 2009, p. 127-137..
- Jordan D. R., 1988, “New *defixiones* from Carthage”, In J. H. Humphrey, In *The Circus and a Byzantine Cemetery at Carthage*, Ann Arbor : 1988, vol. I, p. 117-134.
- José Peña M., 2005, “Grafitos del santuario de So n’Oms. Nuevos datos para el estudio de la romanización de Mallorca”, *ReLat*, 2005, n° 5, p. 205-224
- Jufer N. et Luginbühl Th., 2001, *Les dieux gaulois : répertoire des noms de divinités celtiques connus par l’épigraphie, les textes antiques et la toponymie*, Paris : Errance, 2001, 132 p.
- Julien, 1964, *Œuvres complètes, II-2*, établi et traduit par Ch. Lacombrade, Paris : Les Belles Lettres, 1964, 209 p.
- Jullian C., 1920, *Histoire de la Gaule*, Paris : Hachette, 1920, n° V, 381 p.
- Jullian C., 1920a, “À propos des arènes de Lutèce et des théâtres-amphibies de la Gaule romaine”, *REA*, 1920a, p. 187-203
- Julliot G., 1898, *Inscriptions et monuments du Musée gallo-romain de Sens*, Sens : Duchemin, 1898, 148 p.
- Junkelmann J., 2000, *Das Spiel mit dem Tod, so kämpfen Roms Gladiatoren*, Mayence : P. von Zabern, 2000, 196 p.
- Kähler H., 1939, “Parerga zu einer Arbeit über den römischen Triumph- und Ehrenbogen. I. Stukkaturen des Colosseums”, *RM*, 1939, n° 54, p. 252-265
- Kajanto I., 1982, *The Latin cognomina*, Rome : G. Bretschneider, 1982, 417 p.
- Kakoschke A., 2002, *Ortsfremde in den römischen Provinzen Germania inferior und Germania superior. Eine Untersuchung zur Mobilität in den germanischen Provinzen anhand der Inschriften des 1. bis 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Möhnesee : Bibliopolis, 2002, 261 p.
- Kamienik R., 1976, “Gladiatorial games during the funeral of Crixus, contribution to the revolt of Spartacus” *EOS*, 1976, LXIV-1, p. 83-90, *EOS*, 1976, n° 64-1, p. 83-90 (article polonais avec résumé en anglais).
- Kanz F. et Grossschmidt K., 2009, “Dying in the Arena, the Osseous Evidence of the Ephesian Gladiators”, In T. Wilmott (éd.), In *Roman Amphitheatres and Spectacula a 21<sup>st</sup>-Century Perspective*, Oxford : Archaeopress, 2009, p. 211-220 et pl. 52-54.
- Kardos M. J., 2001, “L’ ‘*Urbs*’ de Martial. Recherches topographiques et littéraires autour des *Épigrammes* V, 20 et V, 22”, *Latomus*, 2001, n° 60, p. 387-413

## Bibliographie

---

- Kasdali L., 1992, *Recherches sur les monuments de spectacle en Afrique du nord*, Aix-en-Provence : Université d'Aix-en-Provence, 1992, 68 p.
- Kayser F., 2000, "La gladiature en Égypte", *REA*, 2000, n° 102-3, p. 459-478
- Kazek K., 2010, "La *venatio* : un univers méconnu de l'amphithéâtre", *Histoire Antique et médiévale*, 2010, n° 23 (hs), avril, p. 48-55
- Kellum B., 1999, "The Spectacle of the Street" , In B. Bergman et Ch. Kondoleon, In *The Art of Ancient Spectacle*, Studies in the History of Art, New Haven : 1999, n° 56, p. 283-299.
- Kenner H., 1967, "Das Phänomen der verkehrten Welt in der klassischen Antike", *Forschungen und Fortschritte*, 1967, n° XLI, p. 11-14.
- Kettner G., 1877, *Cornelius Labeo. Ein Beitrag zur Quellenkritik des Arnobius*, Naumburg : s. e., 1877, In-4°
- Khanoussi M., 1990, "Mercure Psychopompe en Afrique romaine", *MEFRA*, 1990, n° 102, p. 647-649
- Khanoussi M., 1994, "Jeux d'amphithéâtre et spectacles athlétiques", In *La mosaïque en Tunisie*, Paris : CNRS, 1994, p. 158-175.
- Klima L. et Veters H., 1953, *Das Lageramphitheater von Carnuntum*, Vienne : R. M. Rohrer, 1953, 60 p.
- Kloft H., 1970, *Liberalitas Principis*, Cologne : Böhlau, 1970, 202 p.
- Köhne E., Ewigleben C. et Jackson R. (éd), 2000, *Gladiators and Caesars : The Power of Spectacle in Ancient Rome*, Berkeley : University of California Press, 2000, 153 p.
- Kolendo J., 1979, "Deux amphithéâtres dans une seule ville : le cas d'Aquincum et de Carnuntum", *Archeologia Warz*, 1979, n° 30, p. 39-55
- Kolendo J., 1981, "La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'empire romain à propos des inscriptions sur les gradins des amphithéâtres et théâtres", *Ktèma*, 1981, n° 6, p. 301-315
- Kondoleon Ch., 1999, "Timing Spectacles : Roman Domestic Art and Performance" , In B. Bergmann, Ch. Kondoleon (éd.), In *The Art of Ancient Spectacle*, Washington D. C. : National Gallery of Art, 1999, p. 321-342.
- Kötting B., 1983, "Fusspuren als Zeichen göttlicher Anwesenheit", *Boreas*, 1983, n° 6, p. 197-201
- Kraus T., 1973, *Pompeji und Herculaneum : Antlitz und Schicksal zweier antike Städte*, Cologne : Dumont Schauberg, 1973, 230 p.
- Kropp A., 2008, *Magische Sprachverwendung in vulgärlateinischen Fluchtafeln* (« defixiones »), Tübingen : G. Narr, 2008, 341 p. et CDROM (*non vidi*)
- Kubitschek W et Frankfurter S., 1923, *Führer durch Carnuntum*, Vienne : E. Hölzel, 1923, 198 p.
- Kuhnen H.-P., 2000, "Das Trierer Amphitheater", In H.-P. Kuhnen (éd.), In Morituri. *Menschenopfer-Todgeweihte-Strafgerichte*, Trèves : Rheinisches Landesmuseum, 2000, p. 105-146.
- Kyle D. G., 1998, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Londres : Routledge, 1998, 288 p.
- Kyle D. G., 2007, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Oxford : Blackwell, 2007, 403 p.
- La Regina A. (dir.), 2001, *Sanguis e arena*, Rome : Electa, 2001, 410 p.
- Lachaux J. C., 1982, *Théâtres et amphithéâtres d'Afrique proconsulaire*, Aix en Provence : Edisud, 1982, 161 p.
- Ladage D., 1979, "Collegia iuuenum. Ausbildung einer municipalen Elite?", *Chiron*, 1979, n° 9, p. 319-346
- Lafaye G., 1877, s. v. "Circus", In Ch. Daremberg, E. Saglio (dir.), In *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris : Hachette, 1877, tome I-2, p. 1187-1202.

## Bibliographie

---

- Lafaye G., 1896, s. v. "Gladiator", In Ch. Daremberg, E. Saglio (dir.), In *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris : Hachette, 1896, tome II, p. 1563-1599.
- Lancaster L. C., 1998, "Reconstructing the restorations of the Colosseum after the fire of 217", *JRA*, 1998, n° 11, p. 146-174
- Lancel S., 2000, "Carthage", In Cl. Nicolet, R. Libert et J.-Ch. Depaule (dir.), In *Mégapoles méditerranéennes : géographie urbaine rétrospective : actes du colloque organisé par l'EFR et la maison méditerranéenne des sciences de l'homme I, Rome, 8-11 mai 1996*, Paris : Maisonneuve, 2000, p. 506-533.
- Landes Ch. (dir.), 1987, *Les gladiateurs*, Lattes : Catalogue de l'exposition de Lattes 26 mai-4 juillet 1987, 1987, 191 p.
- Landes Ch. (dir.), 1990, *Le cirque et les courses de chars Rome-Byzance*, Lattes : Imago, 1990, 391 p.
- Lantier R., 1913, "La ville romaine de Lillebonne", *RA*, 1913, p. 15 sq.
- Latte K., 1960, *Römische Religionsgeschichte*, Munich : C. H. Beck, 1960, 432 p.
- Lavagne H., 2001, "L'iconographie divine en Gaule-romaine : acquis et perspectives", In M. Molin (*et al.*), In *Images et représentations du pouvoir et de l'ordre social dans l'antiquité*, Paris : De Boccard, 2001, p. 95-101
- Lavedan P. et Hugueney J., 1966, *Histoire de l'urbanisme : Antiquité*, Paris : H. Laurens, 1966, 504 p.
- Lazzaro L., 1978, "Esclaves et affranchis en Belgique et en Germanie supérieure ; une approche d'après le matériel épigraphique", *Index*, 1978, n° 8, p. 241-279
- Lazzaro L., 1993, *Esclaves et affranchis en Belgique et Germanies romaines d'après les sources épigraphiques*, Paris : Les Belles Lettres, 1993, 585 p.
- Le Bohec Y., 2009, *L'armée romaine dans la tourmente*, Monaco : Éd. du Rocher, 2009, 320 p.
- Le Glay M., 1966, *Saturne Africain*, Paris : De Boccard, 1966, 522 p.
- Le Glay M., 1975, "Les syncrétismes dans l'Afrique Ancienne", In F. Dunand et P. Lévêque, In *Les syncrétismes dans les religions de l'Antiquité*, colloque de Besançon, 22-23 octobre 1973, Leyde : E. J. Brill, 1975, p. 121-151.
- Le Glay M., 1990, "Les amphithéâtres : *loci religiosi* ?", In Cl. Domergues, Ch. Landes et J.-M. Pailler (éd.), In *Spectacula, I*, Lattes : Imago, 1990, p. 217-223.
- Le Roux P., 1994, "L'évolution du culte impérial dans les provinces occidentales d'Auguste à Domitien", *Pallas*, 1994, p. 397-411
- Le Roux P., 1994, "Le culte impérial dans les provinces occidentales : évolution d'Auguste à Domitien", In J.-M. Pailler et R. Sablayrolles (dir.), In *Les années Domitien, Pallas*, 1994, n° XL, p. 397-412
- Leclant J., 1991, "Un chapiteau hathorique de Pula", *Starinar*, 1991, n° 40-41, p. 178-180
- Lefebvre S., 2001, "À propos de la répartition du nom Verecundus en Gaule et en Germanie", In M. Dondin-Payre et M.-Th. Raepsaet-Charlier (éd.), In *Noms, identités culturelles et romanisation sous le Haut-Empire*, Bruxelles : Timperman, 2001, p. 597-647.
- Lempert B., 2000, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris : Seuil, 2000, 235 p.
- Lequément R., 1968, *Fouilles à l'amphithéâtre de Tébessa*, Supp. au bull. d'arch. algérienne, Alger : Ministère de l'information et de la culture, 1968, 253 p.
- Lévêque P., 1973, "Essai de typologie des syncrétismes", In *Les syncrétismes dans les religions grecques et romaines*, Paris : PUF, 1973, p. 179-187.
- Levi M. A., 1996, "L'Ercole romano", *DHA*, 1996, n° 22-1, p. 79-94

- Lézine A., 1960, "Notes sur l'amphithéâtre de Thysdrus", *CT*, 1960, n° 8, p. 29-50
- Libeschvetz J., 1979, *Continuity and change in Roman religion*, Oxford : Clarendon Press, 1979, 359 p.
- Lichočka B., 2000, "Julius Caesar and Roman Imperial Coins with Nemesis", In B. Kluge et B. Weisser (éd.), *In XII Internationaler Numismatischer Kongress, Berlin, 1997*, Berlin : Gebr. Mann, 2000, p. 554-558
- Liertz U.-M., 1998, *Kult und Kaiser. Studien zu Kaiserkult und Kaiserverehrung in den germanischen Provinzen und in Gallia Belgica zur römischen Kaiserzeit*, Rome : Institutum Romanum Finlandiae, 1998, 250 p.
- Lim R., 1997, "Consensus and Dissensus on Public Spectacles in Early Byzantium", *Byzantinische Forschungen*, 1997, n° 24, p. 159-179
- Lim R., 1999, "People as Power : Games, Munificence, and Contested Topography", In *The transformations of Urbs Roma, Late antiquity*, *JRA*, 1999, n° 33e supp., p. 265-281
- Lim R., 1999a, "In the 'Temple of Laughter' : Visual and Literary Representations of Spectators at Roman Games", In B. Bergmann et Ch. Kondoleon, *In The Art of Ancient Spectacle*, New Haven - Londres : Yale University Press, 1999a, p. 343-365.
- Lopez Monteagudo G., 1990, "Mosaicos hispanos de ciro y anfiteatro", In *Vie Coloquio internacional sobre mosaico antiguo*, Valladolid : Palencia, 1990, p. 343-358.
- Lopez Monteagudo G., 1991, "Escenas de venatio en mosaicos hispanorromanos", *Gerion*, 1991, n° 9, p. 245-262
- Loroux N., 1986, "Repolitiser la cité", *L'Homme*, 1986, n° 97-98, p. 239-255.
- Lorenz K., 1969, *L'agression*, Paris : Flammarion, 1969, 285 p.
- Loriot X., 1975, "Les premières années de la grande crise du IIIe s. De l'avènement de Maximin le Thrace (235) à la mort de Gordien III (244)", In *ANRW*, II-2, Berlin : De Gruyter, 1975, p. 657-798.
- Loriquet Ch., 1862, *La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims : étude sur les mosaïques et sur les jeux de l'amphithéâtre*, Reims : Brissart-Binet, 1862, 427 p.
- Luciani R., 1993, *Il Colosseo*, Rome : Istituto Geografico de Agostini, 1993, 278 p.
- Lugli G., 1961, *L'Anfiteatro Flavio*, Rome : Bardi, 1961, 56 p.
- Lyle E. B., 1984, "The circus as cosmos", *Latomus*, 1984, n° 43, p. 827-857.
- Maccoby H., 1982, *The sacred executioner : Human sacrifice and the legacy of guilt*, Londres : Thames and Hudson, 1982, 208 p.
- MacMullen R., 1987, *Le paganisme dans l'empire romain*, Paris : PUF, 1987, 323 p.
- Maffei S., 1731, *Verona illustrata, Parta quarta ed ultima. Contiene il trattato de gli anfiteatri e singolmente del Veronese*, Vérone : 1731, 383 p.
- Maggi S., 1987, *Anfiteatri della Cisalpina Romana (Regio IX, Regio XI)*, Florence : La Nuova Italia, 1987, 87 p.
- Maggi S., 1991, "La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio gli edifici da spettacolo", *Latomus*, 1991, n° 50, p. 304-326.
- Maioli M. G., 1999, "Raffigurazioni di anfiteatro nei mosaici romani", In A. Fontemaggi et O. Piolanti (dir.), *In Alla scoperta dell'anfiteatro romano. Un luogo di spettacolo tra archeologia e storia*, Cesena : "Il ponte vecchio", 1999, p. 87-94.
- Maiuri A., 1942, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Rome : Istituto di Studi Romani, 1942, 226 p. et 46 pl.

## Bibliographie

---

- Maiuri A., 1947, "Rilievo gladiatorio di Pompei", *Rendiconti Accademia dei Lincei*, 1947, n° s. 8, v. 2, 11-12, p. 491-510
- Maiuri A., 1955, *Studi e ricerche sull'anfiteatro flavio puteolano*, Naples : Macchiaroli, 1955, 155 p.
- Maiuri A., 1958, "Pompei e Nocera", *RAAN*, 1958, n° 33 (n. s.), p. 35-40
- Malaise M., 2005, *Pour une terminologie et une analyse des cultes isiaques*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2005, 282 p.
- Maligorne Y., 2006, *L'architecture romaine dans l'ouest de la Gaule*, PUR, 2006, 229 p.
- Malten L., 1923, "Leichenspill und Totenkult", *MDAIR*, 1923, n° 38, p. 329-330
- Manfred P., Rüpke J. et Steimle Ch., 2001, "Römische Reichsreligion und Provinzialreligion", *Archiv für Religionsgeschichte*, 2001, n° 3, p. 296-307
- Manganaro M., 1988, "La Sicilia da Sestus Pompeo a Diocleziano", In *ANRW 11.1*, Berlin-New York : G. Reimer, 1988, p. 3-89.
- Mangin M., 1995, "Les 'agglomérations secondaires' de l'Occident romain. Publications récentes", *DHA*, 1995, n° 25-1, p. 302-314.
- Mangin M. et Tassaux F., 1992, "Les agglomérations secondaires de l'Aquitaine romaine", In *Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule*, 6ème supp. Aquitania, Bordeaux : 1992, p. 461-496.
- Manino L., 1996, "La vita a Libarna in età imperiale", In S. Finocchi (dir.), In *Libarna*, Castelnovo Scrivia : Maxim ed., 1996, p. 251-262.
- Maniquet Ch., 2004, *Le sanctuaire antique des arènes de Tintignac*, Archéologie, culture et patrimoine en Limousin, 2004, 123 p.
- Markus Robert A., 1991, "Die Spectacula als religiöses Konfliktfeld städtischen Lebens in der Spätantike", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 1991, n° 38, p. 253-271
- Marrou H.-I., 1977, *Décadence romaine ou antiquité tardive ?*, Paris : Seuil, 1977, p. 42-53
- Martin F., 1996, "The Importance of honorific statues a case-study", *BICS*, 1996, n° 41, p. 53-70
- Martin J.-P., 2007, "Les dieux 'conservateurs' : Dioclétien et la tradition", In Julie Dalaison (éd.), In *Espaces et pouvoirs dans l'Antiquité de l'Anatolie à la Gaule, Hommage à B. Rémy*, Grenoble : CRHIPA, 2007, n° 11, p. 415-428
- Martin M., 2000, "Les tablettes de *Defixio*", *L'Archéologue-Archéologie nouvelle*, 2000, n° 46, p. 32-34
- Martin M., 2005, *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*, Paris : Errance, 2005, 291 p.
- Martin R., 1976, "Quelques remarques sur la date du *Satyricon*", *REL*, 1976, n° 53, p. 181-224
- Martin R., 2000a, "Qui a (peut-être) écrit le *Satyricon* ?", *REL*, 2000a, n° 78, p. 139-163
- Martin R. et Gaillard J., 1990 (1980), *Les Genres Littéraires à Rome*, Paris : Nathan, 1990 (1980), 494 p.
- Martines L., 1957, *L'anfiteatro di Lecce*, Galatina : Editrice Pajano, 1957, p. 24
- Marulli L., 2000, "Marmi di età romana dagli scavi del 1900 e del 1998", In L. Giardino, P. Arthur, G.-P. Ciongoli (et al.), In *Lecce : frammenti di storia urbana*, Bari : Edipuglia, 2000, p. 89-92.
- Mastandrea P., 1979, *Un neo-platonico latino, Cornelio Labeone*, Leyde : E. J. Brill, 1979, 259 p.
- Matherat G., 1946-1947, "Le temple d'Hercule des Arènes de Senlis", *Comptes rendus de la société d'Histoire et d'Archéologie de Senlis*, 1946-1947, p. 9-12

## Bibliographie

---

- Matter M., 1990, “Jeux d’amphithéâtres et réactions chrétiennes de Tertullien à la fin du Ve siècle”, In Cl. Domergues, J.-M. Paillet et C. Landes (éd.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 137-146.
- Mau A., 1884, “Scavi di Pompei”, *BdI*, 1884, au sujet de la maison VIII, 5, 37, p. 16-21
- Mau A., 1902, *Pompéi : its life and art*, New York - London : The Macmillan Company, 1902, 557 p.
- Maurin L., 1981, *Saintes antique des origines à la fin du IVème siècle*, Thèse Bordeaux III, 26 avril 1977, reproduite à Lille III, 1981, p. 105-109 et 383
- Mauss M., 1923, “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”, I, 1923, p. 30-186, *Année Sociologique*, 1923, n° I, p. 30-186.
- Mazois F., 1824, *Les ruines de Pompéi*, Paris : Firmin-Didot, 1824, 4 vol.
- Mehl V. et Brulé P. (éd.), 2008, *Le sacrifice antique : vestiges, procédures et stratégies*, Rennes : PUR, 2008, 276 p.
- Meier P. J., 1881, *De Gladiatura Romana*, Bonn : Georgus, 1881, 59 p.
- Meier P. J., 1890, “Gladiatorenrelief des Museums zu Triest”, *Mitteilungen des deutschen Instituts in Athen*, Athènes : Verlag Von Karl Wilberg, 1890, p. 162-166.
- Meier P. J., 1890, “Gladiatorenrelief des Museums zu Triest”, *Mitteilungen des deutschen Instituts in Athenische Abteilung*, 1890, p. 162-166.
- Mélida J. R., 1919, *El anfiteatro romano de Mérida : memoria de excavaciones practicales en 1916 a 1918*, Madrid : Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919, 36 p.
- Mellor R., 1975, *Θεα Ρώμη. The worship of the goddess Roma in the Greek world*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, 234 p.
- Ménard H., 2004, *Maintenir l’ordre à Rome*, Paris : Champ Vallon, 2004, p. 287
- Mercando L., 1993, “Alcune considerazioni su un rilievo con divinità alata, da Susa”, In L. Mercado (dir.), In *La porta del Paradiso. Un restauro a Susa*, Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte. Monografie ; 2 , Turin : Stamperia Artistica Nazionale, 1993, p. 290-298.
- Merlin M., 1913, “Découvertes intéressantes récemment survenus à El-Djem (Thysdrus)”, *BAAntNat*, 1913, p. CXCIX-CCIV
- Méthy N., 2000, “Magie, religion et philosophie au second siècle de notre ère. À propos du Dieu-Roi d’Apulée”, In *La Magie*, actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999, Montpellier : Université Montpellier III, 2000, p. 85-107
- Michaud Y., 1978, *Violence et Politique*, Paris : Gallimard, 1978, 231 p.
- Mierse W.E., 1994, “Ampurias, the Urban Development of a Graeco-roman city on the Iberian Coast”, *Latomus*, 1994, n° 53, p. 790-805
- Miltner F., 1931, *Das zweite Amphitheater von Carnuntum*, Vienne : R. M. Rohrer, 1931, 20 p.
- Minervini G., 1859, “Caserma dei Gladiatori”, *Bull. Arch. Nap.*, 1859, n° n. s. 7, 165, p. 116-120
- Mingazzi P., 1960, s. v. “Erma”, In *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale, III*, Rome : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, p. 420-421.
- Mirabella Roberti M., 1943, “L’arena di Pola”, In *Quaderni Guida di Pola I*, Pola : Smareglia, 1943, p. 1-23.
- Molin M. (éd.), 2001, *Images et représentations du pouvoir et de l’ordre social dans l’antiquité*, Actes du colloque d’Angers, 28-29 mai 1999, Paris : De Boccard, 2001, 346 p.

## Bibliographie

---

- Mollo Mezzena R., 1981, "Augusta praetoria e il suo territorio", In *Archeologia in Valle D'Aosta dal Neolitico alla caduta dell'impero romano*, Aoste : Regione Valle d'Aosta, 1981, p. 63-134.
- Mols S. T. A. M. et Moorman E. M., 1993-1994, "Ex paruo crevit. Proposta per una lettura iconografica della Tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei", *RSP*, 1993-1994, n° 6, p. 15-52.
- Momigliano A., 1987, "How Roman Emperors became Gods", In A. Momigliano, In *Ottavo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, à l'origines dans *The American Scholar*, 1986, p. 181-193, Rome : Edizioni di storia e letteratura, 1987, p. 297-311.
- Mommsen Th., 1892, "Commentaria ludorum Saecularium quintorum et septimorum", *Ephem. Epigr.*, 1892, n° VII-2, p. 225-309
- Mommsen Th., 1934, *Römische Geschichte*, Berlin : Phaidon, 1934, n° III, 983 p.
- Mommsen Th., 1985 (1ère éd. allemande 1863), *Histoire romaine*, Paris : Robert Laffont, 1985 (1ère éd. allemande 1863), n° I, 1145 p.
- Mommsen Th., 1990 (1899), *Römisches Strafrecht*, Leipzig : AAalen, 1990 (1899), 126 p.
- Monaco G., 1936, *Forma Italiae, Regio, IX, I*, Rome : Danesi, 1936, 130 p.
- Moracchini-Mazel G., 1979, *Découvertes archéologiques fortuites en Corse, III*, Cahiers Corsica, Bastia : Fédération d'associations et groupements pour les études corses, 1979, n° 79, p. 51
- Morciano M. M., 1994, "Tipasa d'Algeria : un esempio di pianificazione antica", *L'Africa romana, atti del X convegno di studio : Oristano, 11-13 dicembre 1991*, Ed. Archivio fotografico Sardo, 1994, p. 402-418.
- Morciano M.M., 1993, "Tipasa d'Algeria : un esempio di pianificazione antica", *Atti del X convegno di studio : Oristano, 11-13 dicembre 1992, L'Africa romana*, Archivio fotografico Sardo, 1993, p. 302-316.
- Moretti J.-C. (éd.), 2009, *Fronts de Scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2009, 240 p.
- Morra D., 1902, *Canosa e i suoi dintorni. Frammenti storici*, Canosa : Lavello, 1902, 200 p.
- Morricone L., 1950, "Scavi e ricerche a Coò (1935-1943). Relazione preliminare, II", *BdA*, 1950, p. 219-246
- Moscovici S., 1989, "Des représentations collectives aux représentations sociales", In D. Jodelet, In *Les représentations sociales*, Paris : PUF, 1989, p. 62-86
- Motte A. et Pirenne-Delforge V., 1994, "Du 'bon usage' de la notion de syncrétisme", *Kernos*, 1994, n° 7, p. 11-27.
- Mouratidis J., 1996, "On the Origin of Gladiatorial Games", *Nikephoros*, 1996, n° 9, p. 111-134
- Mouritsen H. et Gradel I., 1991, "Nero in Pompeian Politics. Edicta munerum and Imperial Flaminates in Late Pompeii", *ZPE*, 1991, n° 87, p. 145-155
- Mrozek S., 1971, "Primus omnium sur les inscriptions des municipes italiens", *Epigraphica*, 1971, n° 33, p. 60-69
- Mrozek S., 1991, "Populus plebs et les jeux de gladiateurs dans les villes italiennes du Haut-Empire romain", *Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des sciences*, 1991, n° 50, p. 280-283
- Muchembled R., 2008, *Une histoire de la Violence de la fin du Moyen-Âge à nos jours*, Paris : Seuil, 2008, 498 p.
- Mura M.-I., "Le "tabellae defixionum" africane come fonte di storia sociale : nota preliminare", *Africa romana*, 11, 3, p. 1535-1546

## Bibliographie

---

- Mutarelli V., 2011, “Le théâtre romain de Lillebonne : étude des sources et nouvelle campagne de fouilles”, In M. Fuchs (éd.), *In Theatra et spectacula : les grands monuments des jeux dans l’antiquité*, Lausanne : Études de lettres, 2011, p. 223-262.
- Nadau Y., 2011, *A commentary on the Sixth Satire of Juvenal*, Bruxelles : Éd. Latomus, 2011, n° 329, 472 p.
- Nardini F. et Nibby A., 1818, *Roma Antica*, Rome : Colombo, 1818, 358 p.
- Nardoni D., 1989, *I gladiatori Romani, EILES*, Rome : CUR, 1989, 254 p.
- Ndiaye S., 2000, “*Minime Romano sacro*, à propos des sacrifices humains à Rome à l’époque républicaine”, *DHA*, 2000, n° 26-1, p. 119-128.
- Neighbour T., 2007, “A semi-elliptical, timber-framed structure at Inveresk”, *Britannia*, 2007, n° 38, p. 125-140
- Nelis-Clément J., 2008, “Le cirque romain et son paysage sonore”, In J. Nelis-Clément J. et J.-M. Roddaz (éd.), *In Le cirque romain et son image*, Bordeaux : Ausonius, 2008, p. 431-458.
- Nelis-Clément J. et Roddaz J.-M. (éd.), 2008, *Le cirque romain et son image*, Bordeaux : Ausonius, 2008, 584 p.
- Neppi Modona A., 1961, *Gli Edifici Teatrali Greci et Romani, Teatri, Odei Anfiteatri, Circhi*, Florence : Olschki, 1961, 341 p.
- Newman J. K., 2002, “Hercules in the ‘Aeneid’ : the ‘clementia’ of power”, In *Mélanges à C. Deroux, Latomus*, 2002, n° 1, p. 398-411.
- Newstead R. et Droop J. P., 1932, “The Roman amphitheater at Chester”, *Journal of the Chester & North Wales Archaeological Society*, 1932, n° 29, p. 5-40
- Niblett R., 2001, *Verulamium, the roman city of St. Albans*, Charleston : Arcadia, 2001, 160 p.
- Niblett R. (éd.), 1999, *The excavations of a ceremonial site at Foly lane, Verulamium*, Londres : Society for the promotion of roman studies, 1999, 456 p.
- Nicolini F., 1896, *Le case ed i monumenti di Pompei*, Naples : 1896, vol. IV
- Nicolet C., 1988, *L’inventaire du monde, géographie et politique aux origines de l’empire romain*, Paris : Fayard, 1988, p. 82-95
- Nicolet Cl., 1958, “Le sénat et les mandements aux lois à la fin de la république”, *RD*, 1958, n° 36, p. 260-275.
- Nicoletti M. et Guérin Cl., 1992, “Le Zébu (*Bos indicus*) dans l’Égypte ancienne”, *ArchaeoZoologia*, 1992, n° 5-1, p. 87-108.
- Nicolini G., 1976, “Les sanctuaires ruraux de Poitou Charente”, *Caesarodunum*, 1976, n° 11, p. 256-272
- Niemeyer H. G., 1968, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin : Gebr. Mann, 1968, 115 p.
- Nista L., 1988, “Materiali marmorei dalla valle dell’anfiteatro”, In *Anfiteatro Flavio : Immagine, Testimonianze, Spettacoli*, Rome : Quasar, 1988, p. 107-118.
- Nock A. D., 1971, *Essays on Religion and the Ancient World*, Oxford : Clarendon Press, 1971, 2 vol.
- Noelke P., 1993, “Im Banne der Medusa : Die Antikensammlung Ferdinand Franz Wallrafs und ihre Rezeption. Mit Beiträgen von Joachim Deeters und Horst Weichselbaumer”, *Kölner Jahrbuch*, 1993, n° 26, p. 133-216
- Nogales Basarrate T., 2000, *Espectaculos en Augusta Emerita. Espacios, imagenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense*, Mérida : Badajoz, 2000, 165 p.

- North J., 2003, "Réflexions autour des communautés religieuses du monde gréco-romain", In N. Belayche et C. Mimouni (éd.), In *Les communautés religieuses dans le monde gréco-romain : essai de définition*, Turnhout : Brepols, 2003, p. 337-347.
- Ogden D., 1999, "Binding spells : curse tablets and voodoo dolls in the Greek and Roman worlds", In B. Ankarloo et S. Clark, In *Witchcraft and magic in Europe : ancient Greece and Rome*, Philadelphie : University of Pennsylvania, 1999, p. 3-90.
- Oliver J. H., 1955, "Free men and *dediticii*", *AJPh*, 1955, n° 76, p. 279-297
- Olivier A., 1991, "L'amphithéâtre de Grand", *Les Dossiers d'Archéologie*, 1991, n° 162, p. 10-16
- Olivier A., 1992, "La maquette de l'amphithéâtre gallo-romain de Grand (Vosges)", *RAECE*, 1992, n° 43, p. 154-156
- Orlin E. M., 1997, *Temples, religion, and politics in the Roman Republic*, Leyde : E. J. Brill, 1997, 230 p.
- Orlin E. M., 1997, *Temples, religion and politics in the Roman Republic*, Leyde : E. J. Brill, 1997, 227 p.
- Orlin E. M., 2010, *Foreign cults in Rome*, Oxford : Oxford University Press, 2010, 248 p.
- Oxé A., 1931, "Ein römisches Fluchtäfelchen aus Caerleon", *Germania*, 1931, p. 16-19
- Pack R., 1957, "Textual Notes on Artemidorus Daldianus", *Transactions and Proceeding of the American Philological Association*, 1957, n° 88, p. 189-196
- Paetzold H., 2010, "La musique des amphithéâtres", *Histoire antique et médiévale*, 2010, n° avril, hs 23, p. 56-59
- Pagano M., 1987-1988, "Un rilievo con scena di costruzione dell'anfiteatro campano", *RAAN*, 1987-1988, n° 61, p. 43-48
- Pailler J.-M., 1986, "L'énigme Nymphius", *Gallia*, 1986, n° 44, p. 151-165
- Pailler J.-M., 1989, "Domitien, la 'loi des Narbonnais' et le culte impérial dans les provinces sénatoriales d'occident", *RAN*, 1989, p. 171-189
- Pailler J.-M., 1990, "Le poète, le prince et l'arène. À propos du 'Livre des spectacles' de Martial", In C. Domergue, J.-M. Pailler et Ch. Landes (éd.), In *Spectacula, I*, Lattes : Imago, 1990, p. 179-183.
- Pailler J.-M., 1994a, "La Gaule de Domitien. Remarques préliminaires", J.-M. Pailler et R. Sablayrolles (dir.), *Les années Domitien, Pallas*, 1994a, n° 40,
- Pailler J.-M., 1994b, "L'honneur perdu de la vestale et la garde de Rome", *Latomus, Mélanges à M. Le Glay*, 1994b, n° 30, p. 529-541
- Pailler J.-M., 1994c, "Domitien et la Gaule. Remarques préliminaires", In J.-M. Pailler et R. Sablayrolles (dir.), In *Les années Domitien, Pallas*, 1994c, n° 40, p. 169-184
- Pailler J.-M., 1997, "La vierge et le serpent. De la trivalence à l'ambiguïté", *MEFRA*, 1997, n° 109-2, p. 513-575.
- Pailler J.-M. (dir.), 2002, *Tolosa. Nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, Toulouse : EFR, 2002, 601 p.
- Pailler J.-M. et Sablayrolles R. (dir.), 1994, « Les années Domitien », *Pallas*, 1994, 448 p.
- Pairault F.-H., 1969, "Diana Nemorensis, déesse latine, déesse hellénisée", *MEFR*, 1969, n° 81-2, p. 425-471.
- Pane G. et Filangieri A., 1990, *Capua. Architettura e Arte. Catalogo delle opere*, Capoue : Arti Grafiche Salafia, 1990, 283 p.
- Paolucci F., 2003, *Gladiatori. I dannati dello spettacolo*, Florence : Giunti, 2003, 129 p.

## Bibliographie

---

- Papaefthymiou E., 2000, “Un *aureus* inédit de Trajan au type de Némésis”, In B. Kluge et B. Weisser (éd.), In *XIII Internationaler Numismatischer Kongress, Berlin, 1997*, Berlin : Gbr. Mann, 2000, p. 597-606
- Papapostolou Y., 1989, “Monuments des combats de gladiateurs à Patras”, *BCH*, 1989, n° 118, p. 351-401.
- Papini M., 2004, *Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagini*, Rome : *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 2004, 223 p.
- Pappalardo U., 2007, *Theatri greci e romani*, Vérone : Arsenale, 2007, 215 p.
- Paris R., 1988, “Origine e diffusione della gladiatura”, In *Anfiteatro flavio*, Quasar, 1988, p. 119-130.
- Pastor Muñoz M. et Mañas Bastida A., 2010, “*Munera gladiatorum*, origen del deporte espectáculo de masas”, *Florilib*, 2010, n° 21, p. 291-320
- Pauly A. F. et Wissowa G. et Kroll W. (dir.), 1894, *Real Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart : 1894, tome 1
- Pauw D. A., 1991, “The Dramatic Element in Livy’s *History*”  
, *Acta Classica*, 1991, n° 34, p. 33-49.
- Péché V., 2001, “*Collegium tibicinum romanorum*, une association de musiciens au service de la religion romaine”, In P. Brulé et Ch. Vendries (éd.), In *Chanter les dieux : musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine*, Rennes : PUR, 2001, p. 307-338.
- Péché V. et Vendries Ch., 2001, *Musique et Spectacles à Rome et dans l’Occident romain, sous la République et le Haut-empire*, Paris : Errance, 2001, 120 p.
- Peirce S., 1993, “Death, Revelry and *Thusia*”, *CLAnt*, 1993, n° 12, p. 219-266
- Pelet A., 1819, *Description de l’amphithéâtre de Nîmes*, Nîmes : Imprimerie de Baldy et Roger, 1819, 148 p.
- Pellefigue A., 2003, *Les « seviri augustales » en Narbonnaise, Lyonnaise, Aquitaine*, mémoire de maîtrise, R. Sablayrolles (dir.), Toulouse : UTM, 2003, 2 vol.
- Pelletier A., 1972, *Vienne antique*, Horvath, 1972, 505 p.
- Pelletier A., 1993, *La civilisation gallo-romaine de A à Z*, article “amphithéâtre”, Lyon : PUL, 1993, 257 p.
- Pelletier A., 2001, *Vienna, Vienne*, Lyon : PUL, 2001, 193 p.
- Pensabene P., 1988, “Elementi architettonici in marmo”, In *Anfiteatro Flavio. Immagine Testimonianze Spettacoli*, Rome : Quasar, 1988, p. 58-82
- Perc B., 1968, *Beiträge zur Verbreitung ägyptischer Kulte auf dem Balkan und in den Donauländern zur Römerzeit*, Munich : AKU, 1968, 294 p.
- Perdrizet P., 1914, “Némésis”, *BCH*, 1914, n° 38, p. 89-100
- Pereira-Menant G., 2004, “Che cos’è un ‘munus’ ?”, *Athenaeum*, 2004, n° 92-1, p. 169-215.
- Perrin Y., 1994, “Néron, Fortuna, Hercule”, In *Mélanges à M. Le Glay, Latomus*, Bruxelles : 1994, p. 710-715.
- Pesando F., 2001, “Gladiatori a Pompei”, In A. La Regina (dir.), In *Sangue e arena*, Rome : Electa, 2001, p. 175-197.
- Petrolescu C. M., 2001, “Portraits monétaires et effigies impériales : le camée Orghidan”, *NAL*, 2001, n° 30, p. 181-207
- Peyras J., 1996, “Hermès-Mercure à Carthage”, *DHA*, 1996, n° 22-2, p. 127-141
- Pflaum H. G., 1978, *Les Fastes de la Province de Narbonnaise*, XXXe supp. à Gallia, Paris : CNRS, 1978, 514 p.

## Bibliographie

---

- Picard G., 1948, “Les *sacerdotes* de Saturne et les sacrifices humains dans l’Afrique romaine”, *RSAC*, Paris : Alessi et Arnolet, 1948, n° 66, p. 117-123
- Picard G. Ch. (et al.), 1977, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Mactar, I, La maison de Vénus*, Rome : EFR, 1977, 231 p.
- Piccaluga G., 1965, *Elementi Spettacolari nei rituali festivi romani*, Rome : Ateneo, 1965, 174 p.
- Pichot A., 2007, “Théâtres et amphithéâtres : outils de romanisation en Maurétanie”, In M. Fuchs et B. Dubosson (éd.), In *Theatra et spectacula, les grands monuments des jeux dans l’Antiquité*, Lausanne : *Études de lettres*, 2007, p. 171-192.
- Piganiol A., 1920, “Les *Trinci* gaulois, gladiateurs consacrés”, *REA*, 1920, n° 22-4, p. 283-290
- Piganiol A., 1923, *Recherches sur les jeux romains*, Strasbourg : 1923, 155 p.
- Piganiol A., 1929, “Notes épigraphiques. I. L’inscription d’HisPELLUM”, *REA*, 1929, n° 31, p. 139-141
- Pighi G. B., 1965, *De ludis saecularibus populi Romani quiritorium*, Amsterdam : Schippers, 1965, 420 p. et 4 pl.
- Pighi I. B., 1965 (1941), *De Ludis Saecularibus Populi Romani Quiritium*, Amsterdam : Verlag P. Schippers, 1965 (1941), 419 p.
- Pinon P., 1990, “Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres de la fin de l’Antiquité au XIXe siècle”, In C. Domergue, J.-M. Pailler et Ch. Landes (dir.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 103-128.
- Plantzos D., 1999, “Diomedes, the Palladion and Roman Taste”, In M. Henig et D. Plantzos (éd.), In *Classicism to Neo-Classicism : Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, Oxford : Archaeopress, 1999, p. 39-47.
- Plass P., 1995, *The Games of Death in Ancient Rome : Arena Sport and Political Suicide*, Madison : University of Wisconsin Press, 1995, 283 p.
- Pline le Jeune, 1962, *Lettres IV-VI*, établi et traduit par A.-M. Guillemin, Paris : Les Belles Lettres, 1962, 149 p.
- Pocina Pérez A., 1976, “Los espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos”, *Zephyrus*, 1976, n° 16-17, p. 435-442.
- Poinssot L. et Lantier R., 1952, “Bêtes d’amphithéâtres sur trois mosaïques du Bardo”, *Karthago*, 1952, n° 3, p. 127-165.
- Pompei A., 1877, *Studi intorno all’Anfiteatro di Verona*, Vérone : F. Apollonio, 1877, 151 p.
- Pontalis J. B., 1988, *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, 1988, 307 p.
- Pontrandolfo A., 1982, *I Lucani*, Milan : Longanesi, 1982, 180 p.
- Pontrandolfo A. et Rouveret A., 1981, “Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a. C.”, In J.-P. Vernant et G. Gnoli (éd.), In *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris : Éd. de la maison des sciences de l’homme, 1981, p. 299-317.
- Pontrandolfo A., Rouveret A. et Cipriani M., 2004, *Les tombes peintes de Paestum*, Paestum : Pandemos, 2004, 79 p.
- Pottier E., 1887, s. v. “*Cornucopia*”, In E. Saglio et Ch. Daremberg, In *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris : 1887, n° I-2, p. 1520-1537.
- Premmerstein A., 1894, “Némésis und ihre Bedeutung für die Agone”, *Philologus*, 1894, n° 53, p. 400-415
- Prescendi F., 2007, *Décrire et comprendre le sacrifice. Les réflexions des Romains sur leur propre religion à partir de la littérature antique*, Stuttgart : F. Steiner, 2007, 284 p.

## Bibliographie

---

- Price S., 1984, *Rituals and power*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, 289 p.
- Puccio L., 2010, “Pieds et empreintes de pieds dans les cultes isiaques”, *MCV*, 2010, n° 40-2, p. 137-155
- Pulgram E., 1960, “The Oscan *cippus Abellanus*. A new interpretation”, *AJPh*, 1960, n° 81, p. 16-29.
- Purcell N., 1987, “Town in Country and Country in Town”, In MacDougall E. (éd.), In *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington DC : Dumbarton Oaks, 1987, p. 187-203.
- Raepsaet-Charlier M.-Th., 1995, “Aspects onomastiques en Gaule Belgique”, *CCG*, 1995, n° 6, p. 207-226.
- Ratti S., 2009, *Écrire l'histoire à Rome*, Paris : Les Belles Lettres, 2009, 387 p.
- Ratti S., 2010, “Nicomaque Flavien senior auteur de l'*Histoire Auguste*”, In S. Ratti, In *Antiquus error*, À l'origine dans G. Bonamente et H. Brandt, *Historiae Augustae colloquium Bambergense*, Bari, 2007, p. 305-317, Turnhout : Brepols, 2010, p. 216-228
- Ratti S., 2010a, “Nicomaque Flavien senior et l'*Histoire Auguste* : la découverte de nouveaux liens”, In S. Ratti, In *Antiquus error*, À l'origine dans *REL*, 85, 2007, p. 204-219, Turnhout : Brepols, 2010a, p. 239-248.
- Ratti S., 2010b, “Nicomaque flavien démasqué”, In S. Ratti, In *Antiquus error*, Turnhout : Brepols, 2010b, p. 261-270.
- Ratti S., 2010c, “Un nouveau *terminus ante quem* pour l'*Histoire Auguste*”, In S. Ratti, In *Antiquus error*, Turnhout : Brepols, 2010c, p. 271-278.
- Ratti S., 2011, “Le monde du *Satyricon* et la maison de Pline le Jeune”, *Anabases*, 2011, n° 13, p. 79-94
- Ratti S., 2012, *Polémiques entre païens et chrétiens*, Paris : Les Belles Lettres, 2012, 289 p.
- Raynal D., 2006, *Archéologie et histoire de l'église d'Afrique. Uppenna II. Mosaïques funéraires et mémoire des martyrs*, Toulouse : PUM, 2006, 855 p.
- Rea R., 1988, “Le antiche raffigurazione dell'Anfiteatro”, In M.L. Conforto (et al.), In *Anfiteatro Flavio : Immagine, testimonianze, spettacoli*, Rome : Quasar, 1988, p. 23-46.
- Rea R., 1999, “Il Colosseo : architettura e funzionamento”, In A. Gabucci (dir.), In *Il Colosseo*, Milan : Electa, 1999, p. 99-159.
- Rebourg A., 1998, “L'urbanisme d'Augustodunum (Autun, Saône et Loire)”, *Gallia*, 1998, n° 55, p. 141-236.
- Reggiani A. M., 1988, “La *venatio* : origine e prime raffigurazione”, In M. L. Conforto, (et al.), In *Anfiteatro Flavio : Immagine, testimonianze, spettacoli*, Rome : Quasar, 1988, p. 147-155.
- Rehak P., 2006, *Imperium and Cosmos. Augustus and the northern Campus Martius*, Madison : UWP, 2006, 222 p.
- Reifferscheid A., 1869, *C. Suetoni Tranquili praeter Caesarum, libros reliquiae*, Leipzig : Teubner, 1869, 565 p.
- Rémy B., 2000, “Loyalisme politique et culte impérial dans les provinces des Alpes occidentales (Alpes cotiennes, graies, maritimes, poenines) au haut empire”, *MEFRA*, 2000, n° 112-2, p. 881-924
- Rémy B., 2003, “Loyalisme politique et culte impérial dans la cité de Vienne au Haut-Empire d'après les inscriptions”, *RAN*, 2003, n° 36, p. 361-376
- Ricci C., 1894, *Di un quadro d'Ercole Roberti già in Ravenna, ora nella R. pinacoteca di Milano*, Ravenne : Accademia delle Belle Arti , 1894, 22 cm.
- Ricci C., 2006, *Gladiatori e attori nella Roma Giulio-Claudia : studi sul senatusconsulto di Larino*, Milan : LED, 2006, 145 p.

## Bibliographie

---

- Richard F., 1992, “Une nouvelle inscription lyonnaise d’un sacerdos Sénon des trois Gaules”, *CRAI*, 1992, p. 489-509
- Richard Fr., 2008, “Les dédicaces ‘pro salute principis’ au IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.”, à propos des dédicaces publiées par J. Moralee, *CCG*, 2008, n° 19, p. 310.
- Richardson L., 1992, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore : Johns Hopkins, 1992, 458 p.
- Richer N., 2005, “La violence dans les mondes grec et romain”, In J.-M. Bertrand (éd.), In *La violence dans les mondes grec et romain*, Actes du colloque international tenu à Paris les 2-4 mai 2002, Paris : Sorbonne, 2005, p. 7-38.
- Richier O., 2004, *Centuriones ad Rhenum. Les centurions légionnaires des armées romaines du Rhin*, Paris : De Boccard, 2004, 773 p.
- Ridley R. T., 1989, “The fate of an architect : Apollodoros of Damascos”, *Athenaeum*, 1989, n° 77, p. 551-565.
- Ridley R. T., 1992, *The Eagle and the Spade. The Archaeology of Rome during the Napoleonic Era 1809-1814*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, 328 p.
- Rives J. B., 2002, “Magic in the XII tables Revisited”, *CQ*, 2002, n° 52, p. 270-290
- Robert J.-N., 1998, *Eros romain : sexe et morale dans l’ancienne Rome*, Paris : Hachette, 1998, 392 p.
- Robert L., 1929, Πυκτεύειν , *RA*, 1929, n° 30, p. 24-42
- Robert L., 1940, *Les Gladiateurs dans l’Orient grec*, Paris : E. Champion, 1940, 358 p.
- Robert L., 1946, “Monuments de gladiateurs dans l’Orient grec”, *Hellenica*, 1946, n° 3, p. 112-150
- Robert L., 1946, “*Spongiae retiariorum*”, *Hellenica*, 1946, n° 3, p. 151-162
- Robert L., 1948, “Monuments de gladiateurs dans l’Orient grec”, *Hellenica*, 1948, n° 5, p. 77-99
- Robert L., 1949, “Monuments de gladiateurs dans l’Orient grec”, *Hellenica*, 1949, n° 15, p. 126-151
- Robert L., 1950, “Monuments de gladiateurs dans l’Orient grec”, *Hellenica*, 1950, n° 8, p. 39-72
- Robertson Smith W., 1889, *Lectures on the Religion of the Semites*, Édimbourg : 1889, 507 p.
- Rocchetti L., 1961, “Il mosaico con scene d’arena al Museo Borghese”, *RIA*, 1961, n° 10, p. 79-115.
- Roldán Gomez L., 1994, “El anfiteatro de Italicà”, In J. M. Álvarez Martínez et J. J. Enríquez Navascués (éd.), In *El Anfiteatro en la Hispania Romana*, Mérida : Junta de Extremadura, 1994, p. 213-238.
- Roman D. et Y., 1997, *Histoire de la Gaule (VI<sup>e</sup> s. av. J.-C.-I<sup>er</sup> s. apr. J.-C.). Une confrontation culturelle*, Paris : Fayard, 1997, 791 p.
- Romanelli P., 1925, *Leptis Magna*, Rome : Società editrice d’arte illustrata, 1925, 176 p.
- Romano D., 1981, “Nova spectacula. L’elogio di Nerone nella VII ecloga di Calpurnio Siculo.”, *Atti della Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, 1981, n° 39, p. 3-13
- Romeo I., 1997, s. v. “Genius”, In *LIMC*, VIII, Zurich : Artémis, 1997, p. 599-607.
- Rosso E., 2006, *L’image de l’empereur en Gaule romaine : portraits et inscriptions*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2006, 605 p.
- Rosso E., 2009, “Le message religieux des statues impériales et divines dans les théâtres romains : approche contextuelle et typologique”, In *Fronts de Scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : Maison de l’Orient et de la Méditerranée, 2009, p. 89-126

## Bibliographie

---

- Rostovtseff M., 1926, *The social and economic history of the Roman Empire*, Oxford : The Clarendon Press, 1926, 695 p.
- Rotondi G., 1912, *Leges publicae populi romani*, Milan : Soc. Ed. Libraria, 1912, 522 p.
- Rougé M.-J. et Turcan M.-R. (et al.), 1977, *Les martyrs de Lyon (177)*, Actes du colloque international tenu à Lyon du 20 au 23 septembre 1977, Paris : CNRS, 1977, 328 p.
- Rouveret A., Dubel S. et Nass V. (éd.), 2008, *Couleurs et matières dans l'Antiquité : textes, techniques et pratiques*, Paris : Rue d'Ulm, 2008, 299 p.
- Rucca G., 1828, *Capua Vetere, o sia descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro*, Naples : L. Nobile, 1828, 340 p.
- Ruggiero M., 1888, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876. Documenti raccolti e pubblicati da M. Ruggiero*, Naples : V. Morano, 1888, 698 p.
- Ruiz de Arbulo J., 2006, *L'Amfiteatre de Tarraco i els espectacles de gladiators al món Romà*, Tarragone : Fundació Privada Liber, 2006, 403 p.
- Rüpke J. (et al.), 2000, "Forschungsbericht römische Religion (1990-1999)", *Archiv für Religionsgeschichte*, 2000, n° 2, p. 283-345.
- Sabbatini Tumolesi P., 1975, "A proposito di alcune iscrizioni gladiatorie veronesi", *Atti Ist. Ven.*, 1975, n° 133, p. 437-446
- Sabbatini Tumolesi P., 1990, "Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano : propositi e struttura dell'opera", In C. Domergue, J.-M. Paillet et Ch. Landes (dir.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 199-202.
- Sablayrolles R., 1998, "La mort en direct : le tragique du gladiateur", *Pallas*, 1998, n° 49, p. 343-351
- Salmon E. T., 1982, *The Making of Roman Italy*, Ithaca : Cornell University Press, 1982, 212 p.
- Salomonson J. W., 1979, "*Voluptatem spectandi non perdat sed mutat*". *Observations sur l'iconographie du martyre en Afrique romaine*, Amsterdam : North-Holland, 1979, 100 p.
- Sampaolo V., 1996, "Osservazioni sul sistema viario a nord di Capua", *Barch*, 1996, n° 39-40, p. 1-6
- Sampaolo V., 1997, "L'anfiteatro campano", In L. Spina, In *L'anfiteatro campano di Capua*, Naples : Electa, 1997, p. 13-22.
- Sanasi A., 1991, *Lecce romana*, Lecce : Ed. del grifo, 1991, 55 p.
- Sánchez - Montaña C., 2002, "arqueografía urbana investigación sobre la forma urbana de lucus augusti", Consulté le 11.10.2011 à l'adresse : <http://www.arqweb.com/lucusaugusti/autor.asp>, Universidad de la Coruña, 2002, 10 p.
- Santoro S., 2005, "L'anfiteatro romano di Durazzo : studi e scavi", *ASAA*, 2005, n° Ser. 3a 5(2), p. 717-806
- Santos Tanguas N., 2008, "La nueva gladiatura cristiana en el marco de la gladiatura romana", *HAnt*, 2008, n° 32, p. 183-212.
- Sapène B., 1957, "L'amphithéâtre de Lugdunum Convenarum", *Rcomminges*, 1957, n° 70, p. 97-111
- Sartori A., 1965, « Pollentia ed Augusta Bagiennorum. Studi sulla romanizzazione in Piemonte », *Miscellanea di Storia Italiana*, Turin : Deputazione Subalpina di Storia e Patria, 1965, n° s. IV, VIII, p. 63, 144-145
- Saylor Ch., 1987, "Funeral Games : the Significance of Games in the Cena Trimalchionis", *Latomus*, 1987, n° 49, p. 593-602
- Scamuzzi U., 1969, "Studio sulla *Lex Roscia Theatralis* (con breve appendice sulla *gens Roscia*)", *RSC*, 1969, n° 17, p. 259-319.

## Bibliographie

---

- Scheid J., 1978, "Les prêtres officiels sous les empereurs Julio-Claudiens", In *ANRW, II, 16, 1*, 1978, p. 610-654.
- Scheid J., 1984, "*Contraria facere* : renversements et déplacements dans les rites funéraires", *AION*, 1984, n° 6, p. 117-139.
- Scheid J., 1985 (et rééd. 2001), *Religion et piété à Rome*, Paris : La Découverte, 1985 (et rééd. 2001), 154 p.
- Scheid J., 1990, *Romulus et ses frères, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*, Rome : EFR, 1990, 806 p.
- Scheid J., 1998, "Déchiffrer des monnaies : réflexions sur la représentation figurée des Jeux séculaires", In *Images romaines*, Paris : PENS, 1998, p. 13-35.
- Scheid J., 2002, *Religion, institutions et société dans la Rome antique*, Cours inaugural, collège de France, lu le 26-02-2007 sur le site [http://www.college-de-France.fr/media/reg\\_ins/upl25206\\_jscheid.pdf](http://www.college-de-France.fr/media/reg_ins/upl25206_jscheid.pdf), 2002, en particulier p. 804-805
- Scheid J., 2005, *Quand faire c'est croire*, Paris : Aubier, 2005, 348 p.
- Scheid-Tissinier É., 1994, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratique*, Nancy : PUN, 1994, 325 p.
- Scheithauer A., 1996, "Epigraphische Studien zur Herrscherideologie I. Salvis Augustis Felix... Entstehung und Geschichte eines Formulars.", *ZPE*, 1996, n° 114, p. 213-226
- Scherer W., 1887 (4e éd.), *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin : Weidmann, 1887 (4e éd.), 816 p.
- Schettino M. T., 2008, "Conscience de la crise, utopie et perspectives réformatrices à l'époque des Sévères", In *Latomus*, 2008, n° 67-4, p. 985-990.
- Schilling R., 1964, "Une victime des vicissitudes politiques : la Diane latine", In M. Renard et R. Schilling (éd.), In *Hommages à J. Bayet*, Coll. *Latomus*, LXX, Bruxelles : 1964, p. 650-667.
- Schilling R., 1979, *Rites, cultes et dieux de Rome*, Paris : Klincksieck, 1979, 450 p.
- Schilling R., 1979, *Rites, cultes, dieux de Rome*, Paris : Klincksieck, 1979, 450 p.
- Schillinger-Häfele U., 1977, "Vierter Nachtrag zu CIL XIII und zweiter Nachtrag zu Fr. Vollmer, Inscriptiones Baivariae Romanae", Bericht der römisch-germanischen Kommission, Mayence : Von Zabern, 1977, n° 58, p. 549.
- Schmid W., 1919, "Flavia Solva bei Leibniz in Steiermark", *ÖJh*, 1919, n° 19-20, p. 135-156
- Schmid W., 1923/24, "Flavia Solva", *Deutsches Archäologisches Institut, Römische-Germanische Kommission, Bericht*, 1923/24, n° 15, p. 235-245
- Schnurr C., 1992, "The *lex Julia theatralis* of Augustus : some remarks on seating problems in theatre, amphitheatre and circus", *LCM*, 1992, n° 17, p. 147-160
- Schreiber Th., 1885, *Kulturhistorischer Bilderatlas, I, Altertum*, Leipzig : E. A. Seemann, 1885, pl. XXVIII 3 et 4
- Schulten A., 1940, *Fontes Hispaniae antiquae, V : Las guerras de 72-19 a. de J. C.*, Barcelone : Bosch, 1940, 344 p.
- Schweitzer B., 1931, "Dea Nemesis Regina", *JDAI*, 1931, n° 46, p. 175-246
- Scott Ryberg I., 1955, *Rites of the State Religion in Roman Art*, Rome : American Academy in Rome, 1955, 227 p.
- Scubla L., 2005 (1999), " 'Ceci n'est pas un meurtre' ou comment le sacrifice contient la violence", In F. Héritier (éd.), In *De la violence, II*, Paris : Odile Jacob, 2005 (1999), p. 135-170.

## Bibliographie

---

- Scullard H. H., 1981, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Londres : Thames and Hudson, 1981, 288 p.
- Sear F., 2006, *Roman theatres*, Oxford : Oxford University Press, 2006, 465 p. et 144 pl.
- Sennequier G. (et al.), 1998, *Les verres romains à scènes de spectacles trouvées en France*, Rouen : Association française pour l'archéologie du verre, 1998, 167 p.
- Sforza G., 1895, "Gli studi archeologici sulla Lunigiana e i suoi scavi dal 1442 al 1800", *Atti e Mem. della Deput. di St. Patria e per le prov. modenesi*, 1895, n° s. 4, VII, p. 69-237
- Sgobbo I., 1997, "Gli ultimi Etruschi della Campania", *RAAN*, 1997, n° 52 (n.s.), p. 1-57.
- Shadrake S., 2005, *The world of the gladiator*, Gloucester : Tempus, 2005, 256 p.
- Siegel R. E., 1970, *Galen on sense perception : his doctrines, observations and experiments on vision, hearing, smell, taste, touch and pain, and their historical sources*, Basel-New-York : S. Krager, 1970, 216 p.
- Simon M., 1955, *Hercule et le christianisme*, Paris : Les Belles Lettres, 1955, 205 p.
- Simpson C. J., 2000, "Musicians and the Arena : Dancers and the Hippodrome", *Latomus*, 2000, n° 59, p. 633-639
- Sims-Williams P., 2008, "The god Ialonus in Britain and Gaul", In R. Haeussler et C. K. Anthony (éd.), *In Continuity and innovation in religion in the Roman West*, *JRA, supp. 67*, 2008, p. 83-85.
- Slim H., 1983, "Recherches préliminaires sur les amphithéâtres romains de Tunisie", *Africa romana*, 1983, n° 1, p. 129-160
- Smith A. C., 1994, "Queens and empresses as goddesses : the public role of the personnal Tychè in the Greco-Roman world", In S. Matheson, *In An Obsession with Fortune : Tyche in Greek and Roman Art*, New Haven : Yale University art gallery bulletin, 1994, p. 87-105.
- Smith I. G., 1997, "Some Roman Place-Names in Lancashire and Cumbria", *Britannia*, 1997, n° 28, p. 372-383
- Sofski W., 1998 (1ère éd. allemande 1996), *Traité de la violence*, traduit par B. Lortholary, Paris : Gallimard, 1998 (1ère éd. allemande 1996), 214 p.
- Soler E., 2008, "Ludi et munera le vocabulaire des spectacles dans le code théodosien", In E. Soler et F. Thelamon (éd.), *In Les jeux et spectacles dans l'empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Rouen : GRHis, 19, 2008, p. 37-68.
- Soler M., 2012, "À propos d'une cornaline du musée de Berlin et de la relation entre les spectacles de l'amphithéâtre et Hermès-Mercure dans l'Occident romain", *Pallas*, 2012, à paraître
- Sorel G., 1946 (1907), *Réflexions sur la violence*, Paris : Rivière, 1946 (1907), 458 p.
- Spano G., 1943, "La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei", *Atti della Real Accademia d'Italia. Memorie della classe di Scienze Morali et Storiche*, 1943, n° 3, 8ème s., p. 237-315.
- Spano G., 1953, *Alcune osservazioni nascenti da una descrizione dell' anfiteatro di Pompei*, Naples : Annali dell'Istituto dell'Università di Magistero di Salerno, 1953, 419 p.
- Speidel M. P., 1992, "The Shrine of the dii Campestris at Gemellae", *Roman Army Papers*, Mavors, III, Stuttgart : 1992, n° p. 290-297,
- Spina L., 1997, *L'Anfiteatro Campano di Capua*, Naples : Electa, 1997, 79 p..
- Stafford E. J., 2005, "Nemesis, Hybris and Violence", In J.-M. Bertrand, *In La violence dans les mondes grec et romain*, Paris : Sorbonne, 2005, p.195-212.
- Stancovich P., 1822, *Dello anfiteatro di Pola*, Venise : 1822, 22 cm.

## Bibliographie

---

- Stern H., 1953, *Le calendrier de 354*, Paris : P. Geuthner (impr. nat.), 1953, 432 p.
- Stern H., 1980, "Fontaine de Neptune au musée de Cherchel (Algérie)", *AntAfr.*, 1980, n° 15, p. 265-302.
- Stern H., 1983, *Mosaïque*, Paris : Éditions Recherche sur les civilisations, 1983, 374 p.
- Steuernagel D., 1997, "Etruskische Bilder mytischer Zweikämpfe und Ursprung der *munera gladiatorum*", *Hephaistos*, 1997, n° 15, p. 69-92
- Steuernagel D., 1998, *Menschenopfer und Mord am Altar : griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Wiesbaden : Reichert, 1998, 222 p. et 50 pl.
- Stevens S., 1988, "The *circus* Poems in the latin Anthology", In J. Humphrey (éd.), In *The Circus and the byzantine Cemetery at Carthage*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1988, p. 153-178.
- Stiglitz H., Kandler M., Jobst W., 1983, *Provinzhauptstadt Carnuntum*, Vienne : Österreichischer Bundesverlag, 1983, 207 p.
- Stroux J., 1954, "Neues zur Geschäftsordnung des römischen Senates", *Philologus*, 1954, n° 98, p. 150-154
- Stylow A. U. , 2001, "Una aproximacion a la Carmona romana a través de su epigrafía. Nuevas aportaciones y revision critica", In A. Caballos Rufino (dir.), In *Carmona romana : actas del II congreso de historia de Carmona, Carmona, 20 septiembre a 2 de Octubre de 1999*, Carmona : Delegacion de Carmona, Excmo, 2001, 570 p..
- Syme R., 1958, *Tacitus*, Oxford : Clarendon Press, 1958, 2 vol.
- Syme R., 1968, *Ammianus and the Historia Augusta*, Oxford : Clarendon Press, 1968, 239 p.
- Taylor L. R., 1931, *The Divinity of the Roman Emperor*, Middletown : The American philological association, 1931, 296 p.
- TED'A, 1990, *L'amfiteatre romà de Tarragona. La basilica visigotica i l'església romànica, memories d'excavacio*, Tarragone : TED'A, 1990, 2 vol.
- Testart A., 1993, *Des dons et des dieux. Anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Paris : A. Colin, 1993, 142 p.
- Texier Ch., 1849, "Sur les fouilles effectuées en 1828 dans l'amphithéâtre de Fréjus pour retrouver les dispositions primitives de ce monument", *MemAcInscr*, 1849, n° II, p. 212-239.
- Texier Ch., 1849, "Deuxième mémoire sur les fouilles exécutées, en 1828, dans l'amphithéâtre de Fréjus, pour retrouver les dispositions primitives du monument", *MemAcInscr*, 1849, p. 212-239
- Teyssier E., 2009, *La mort en face, le dossier gladiateurs*, Nîmes : Actes Sud, 2009, 537 p.
- Theodorakopoulos E., 2004, "The name of the game : the 'Troia', and history and spectacle in Aeneid 5.", In *Proceedings of the Virgil Society*, 2004, p. 63-72.
- Thierry C., 1877, s. v. "Amphitheatrum", In É. Saglio et Ch. Daremberg (dir.), In *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris : 1877, n° I-1 (tome), p. 241-247.
- Thompson F. H., Sunter N., Weaver O., 1975, "The excavation of the Roman amphitheatre at Chester", *Archaeologia*, 1975, n° 105, p. 126-239
- Thomson J., 1974, "The amphitheater of the legionary fortress at Deva (Chester), excavations 1965-1969", In *Actes du IXe congrès international d'études sur les frontières romaines*, Cologne : Böhlau, 1974, p. 355-359.
- Thuillier J.-P., 1975, "Denys d'Halicarnasse et les jeux romains (*Antiquités Romaines*, VII, 72-73)", *MEFRA*, 1975, n° 87-2, p. 563-581
- Thuillier J.-P., 1987, "Les édifices de spectacle de Bolsena. *Ludi et munera*", *MEFRA*, 1987, n° 99, p. 595-608

## Bibliographie

---

- Thuillier J.-P., 1990, “Les origines de la gladiature : une mise au point sur l’hypothèse étrusque”, In Cl. Domergues, J.-M. Pailler et C. Landes (éd.), In *Spectacula I*, Lattes : Imago, 1990, p. 137-146.
- Todisco L., 1992, “Sculptura”, In L. Todisco et M. Catucci (dir.), In *Introduzione all’artigianato della Puglia antica*, Bari : Edipuglia, 1992, p. 87-137.
- Tosi G., 1999, *Teatri e anfiteatri dell’Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Padoue : Imprimerie, 1999, 191 p.
- Tosi G., 2003, *Gli edifici per spettacoli nell’Italia romana*, Rome : Quasar, 2003, 2 tomes
- Toulec D., 1998, “Images de Silvanus dans l’Occident romain”, In *Images romaines*, Paris : PENS, 1998, p. 37-60.
- Tournier É., 1863, *Némésis et la jalousie des dieux*, Paris : A. Durand, 1863, 288 p.
- Toutain J., 1907, *Les cultes païens dans l’empire romain, I*, Paris : E. Leroux, 1907, 473 p.
- Townend G. B., 1980, “Calpurnius Siculus and the *Munus Neronis*”, *JRS*, 1980, n° 70, p. 166-174
- Toynbee J., 1934, *The Hadrianic School*, Londres : Cambridge University Press, 1934, 254 p. et 59 pl.
- Tran N., 2006, *Les membres des associations romaines. Le rang social, des collegiati en Italie et en Gaules, sous le Haut-Empire*, Rome : EFR, 2006, 577 p.
- Tran tam Tinh V., 1972, *Le culte des divinités orientales en Campanie en dehors de Pompéi, de Stabies et d’Herculanum*, *EPRO 27*, Leyde : E. J. Brill, 1972, 261 p. et 73 pl.
- Traversari G., 1960, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Rome : L’Erma, 1960, 162 p.
- Tremel J., 2004, *Magica agonistica : Fluchtafeln im antiken Sport*, Hildesheim : Weidmann, 2004, 304 p.
- Trinquier J. et Vendries Ch., 2009, *Chasses antiques*, Rennes : PUR, 2009, 276 p.
- Trousset P., 1993, “Organisation de l’espace urbain de Bararus (Rougga)”, In *Africa Romana*, 1993, n° 10-2, p. 603-613.
- Tuck S.-L., 2007, “Spectacle and ideology in the relief decorations of the Anfiteatro Campano at Capua”, *JRA*, 2007, n° 20-1, p. 255-272
- Tullius F., 1934, *Die Quellen des Arnobius im 4., 5. und 6. Buch seiner Schrift « Adversus nationes »*, diss. Berlin, Buchdruckerei W. Postberg : I. W. Bottrop, 1934, 99 p.
- Turcan R., 1978, “Le culte impérial au IIIe siècle”, In *ANRW*, 1978, n° II, 16-2, p. 996-1083
- Turcan R., 1988, *Religion romaine, I*, Iconography and Religions, XVII, 1, Leyde : E. J. Brill, 1988, 48 p. 52 pl.
- Turcan R., 1996, “La promotion du sujet par le culte du souverain”, In A. Small (éd.), In *Subject and Ruler. The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity*, Ann Arbor : *JRA*, supp. 17, 1996, p. 51-62.
- Untermann J., 1954, *Der Wortschatz des Cippus Abellanus und der Tabula Bantina. Studien zur Stellung und Geschichte des Oskisch-Umbrischen*, Tübingen : Univ. Diss, 1954,
- Van Andringa W., 2000, *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine*, Saint-Etienne : Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2000, 210 p.
- Van Andringa W., 2002, *La religion en Gaule romaine, piété politique, Ier-IIème siècles*, Paris : Errance, 2002, 335 p.
- Van Andringa W., 2009, *Quotidien des dieux et des hommes : la vie religieuse dans les cités du Vésuve à l’époque romaine*, Rome : EFR, 2009, 404 p.

## Bibliographie

---

- Van de Meer L. B., 1982, “*Ludi scaenici et gladiatorum munus : A Terracota Arula in Florence*”, *BaBesch*, 1982, n° 57, p. 87-97
- Van der Meer L. B., 1982, “*Ludi scenici et gladiatorum munus. A terracotta arula in Florence*”, *BaBesch*, 1982, n° 57, p. 91-91
- Van Haeperen F., 2011, “Cohabitations religieuses à Ostie, port de Rome”, In N. Belayche et J.-D. Dubois (dir.), In *L’oiseau et le poisson*, Paris : PUPS, 2011, p. 107-126.
- Van Haeperen Fr., 2005, “Mises à mort rituelles et violences politiques à Rome sous la République et sous l’Empire”, *Res Antiquae*, 2005, n° II, p. 327-346.
- Van Straten F., 2005, “Ancient Greek Animal Sacrifice : Gift, Ritual Slaughter, Communion, Food Supply, or What ? Some Thoughts on Simple Explanations of a Complex Ritual”, In S. Georgoudi, R. Koch Piettre et F. Schmidt (éd.), In *La cuisine et l’autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Liège : Turnhout, 2005, p. 15-29.
- Ventura A., 1996, “Inscripciones honorificas”, In D. Vaquerizo Gil, In *Cordoba en tiempos de Séneca*, Cordoue : Universidad de Cordoba, 1996, p. 74-94.
- Verdière R., 1982-1983, “À quelle époque vécut T. Calpurnius Siculus ?”, *CRDAC*, 1982-1983, n° 12, p. 125-138
- Verdière R., 1990, “Calpurnius Siculus et le culte de la personnalité”, *Helmantica*, 1990, n° 43 (1), p. 31-40
- Vernant J.-P., 1983, “De la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence”, In *Image et signification, rencontres de l’École du Louvre*, Paris : La documentation française, 1983, p. 25-37
- Vernant J.-P., 1988, “Artémis et le sacrifice préliminaire au combat”, *REG*, 1988, n° 101, p. 221-239.
- Vernant J.-P., 2007, *Oeuvres*, Paris : Seuil, 2007, 2 vol.
- Vernant J.-P. et Détienne M., 1979, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris : Gallimard, 1979, 336 p.
- Versnel H. S., 1970, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leyde : E. J. Brill, 1970, p. 93-131
- Versnel H. S., 1991, “Some reflections on the relationship magic-religion”, *Numen*, 1991, n° 38, p. 177-197
- Verzár Bass M., 1985, “L’Ara di Lucius Munius a Rieti”, *MEFR*, 1985, n° 97, p. 295-323
- Veyne P., 1966, “L’augustal de l’an 1, premier pontarque”, *Bull. Corr. Hell.*, 1966, n° 90, p. 147
- Veyne P., 1976, *Le pain et le cirque, sociologie historique d’un pluralisme politique*, Paris : Seuil, 1976, 800 p.
- Veyne P., 1986, “Une évolution du paganisme gréco-romain : injustice et piété des dieux, leurs ordres ou ‘oracles’”, *Latomus*, 1986, n° 45, p. 259-283
- Veyne P., 1991 (1990), *La société romaine*, Paris : Seuil, 1991 (1990), 342 p.
- Veyne P., 1999, “Païens et chrétiens devant la gladiature”, *MEFRA*, 1999, n° 111, p. 883-917
- Veyne P., 2000, “Inviter les dieux, sacrifier, banqueter : quelques nuances de la religiosité gréco-romaine”, *Annales HSS*, 2000, n° 55, p. 3-42
- Veyne P., 2005, *L’Empire Gréco-romain*, Paris : Seuil, 2005, 874 p.
- Vidman L., 1957, *Fasti Ostienses, post Atilium Degrassi edendos atque illustrandos curavit Ladislaus Vidman*, Prague : Praha, 1957, in 8
- Vidman L., 1982, *Fasti Ostienses*, Prague : Aedibus Academiae Scientiarum Bohemoslovacae, 1982, 159 p.
- Vilatte S., 1994, *Les flamines et les prêtres du culte impérial en narbonnaise, lyonnaise, aquitaine et dans les provinces alpestres*, mémoire de maîtrise, R. Sablayrolles (dir.), Toulouse : UTM, 1994, 2 vol.

## Bibliographie

---

- Villard L. (éd.), 2005, *Etudes sur la vision dans l'Antiquité classique*, Rouen : PUR, 2005, 227 p.
- Ville G., 1960, "Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien", *MEFRA*, 1960, n° 72, p. 273-335
- Ville G., 1964, "Les coupes de Trimalcion figurant des gladiateurs et une série de verres sigillés gaulois (à propos de Pétrone, *Satyricon*, 53, 3)", In M. Renard et R. Schilling (éd.), In *Hommages à Jean Bayet, Latomus LXX*, Bruxelles : 1964, p. 722-733.
- Ville G., 1965, "Essai de datation de la mosaïque des gladiateurs de Zliten", In *La mosaïque gréco-romaine. Paris 29 août-3 septembre 1963*, Paris : 1965, p. 147-152.
- Ville G., 1969, "La guerre et le *munus*", In J.-P. Brisson (éd.), In *Problèmes de la guerre à Rome*, Paris : Mouton, 1969, p. 185-195.
- Ville G., 1979, "Religion et politique : comment ont pris fin les combats de gladiateurs", *Annales (Economie-Sociétés-Civilisation)*, 1979, n° 34, p. 651-671
- Ville G., 1981, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome : EFR, 1981, 519 p.
- Vismara C., 1979, "Une inscription romaine à Guagno", *Archeologia Corsa*, 1979, n° 4, p. 87-90
- Vismara C., 1987, "Sangue e arena. Iconografie di supplizi", *Dial. Di Arch.*, 1987, n° 5/2, p. 135-155
- Vismara C., 1996, "Il supplizio come spettacolo", In N. Savarese (dir.), In *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Romà*, Bologne : Il Mulino, 1996, p. 115-129.
- Vismara C., 1999, "I gladiatori e il loro mondo", In A. Gabuci (dir.), In *Il Colosseo*, Milan : Electa, 1999, p. 21-52, 58-60, 63-88.
- Voisin J.-L., 2001, "La mort volontaire et son public", In J.-P. Vernant, O. Dumoulin et F. Thelamon (éd.), In *Autour des morts, mémoire et identité*, Rouen : PUR, 2001, p. 77-88.
- Volkman H., 1928, "Studien zur Nemesisikult", *ANRW*, 1928, n° 26, p. 312-321
- Volkman H., 1934, "Neue Beiträge zum Nemesisikult", *ANRW*, 1934, n° 31, p. 73-74
- Volkman H., 1934, "Studien zum Nemesisikult", *Archiv für Religionswissenschaft*, 1934, n° 26, p. 296-321
- Von Gerkan A., 1925, "Das Obergeschoss des flavischen Amphitheaters", *RM*, 1925, n° 40, p. 11-50
- Von Gerkan A. et Krischen F., 1928, *Die Thermen und Palaestren, Milet, I, 9*, Berlin : H. Schoetz, 1928, 195 p. et 43 pl.
- Von Gnirs A., 1910, n. 15, *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes*, Vienne : A. Hölder, 1910, n. 15, p. 239-245
- Von Gnirs A., 1915, *Pola : ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen*, Vienne : A. Hölder, 1915, 175 p.
- Von Jaksch A., 1904, "Des Nemesis-Votivstein von Teurnia", *Carinthia*, 1904, n° I, p. 1-9
- Von Premerstein A., 1894, "Nemesis und ihre Bedeutung für die Agone", *Philologus*, 1894, n° 52, p. 400-415
- Wadner J., 1967, "Cirencester roman amphitheater", *JRS*, 1967, n° 57, p. 203
- Wadsworth E., 1924, "Stucco reliefs on the first and second centuries still extant in Rome. Colosseum.", *MemAmAc*, 1924, n° 4, p. 41-43
- Walser G., 1988, *Römische Inschrift-Kunst*, Stuttgart : Steiner, 1988, p. 80.
- Walsh K. F. C., 1971, *The date and author of the Satyricon*, Leyde : E. J. Brill, 1971, 107 p.
- Waltzing J.-P., 1896, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire occidental, II*, Bruxelles : F. Hayez, 1896, 553 p.

## Bibliographie

---

- Weege F., 1909, "Oskische Grabmalerei", *JDAI*, 1909, n° 24, p. 99-162
- Wegner M., 1956, *Hadrian Plotina Marciana Matidia Sabina*, Berlin : Gebr. Mann, 1956, 131 p.
- Weis A., 1992, *The Hanging Marsyas and its copies, Roman Innovations in a hellenistic sculptural Tradition*, Rome : Giorgio Bretschneider, 1992, 243 p. et 52 pl.
- Welch K. E., 2007, *The Roman Amphitheatre, from its Origins to the Colosseum*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 255 p.
- Wheeler M., 1928, "The Roman Amphitheatre at Caerleon, Monmouthshire", *Archaeologia*, 1928, n° 78, p. 11-218
- Whitehead J., 1993, "The Cena Trimalchionis and biographical narration in Roman middle-class art", In P. J. Holliday (éd.), *Narrative and event in ancient art*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, n° 16, p. 299-325.
- Wiblé F., 1998, "Les faubourgs de la ville romaine de *Forum Claudii*, Vallensium, Martigny, Valais, Suisse", *Caesarodunum*, 1998, n° 32, p. 329-347
- Wiblé F., 1990, "Martigny : amphithéâtre", *ArchS*, 1990, n° 13, p. 187
- Wiedmann T., 1992, *Emperors and gladiators*, Londres : Routledge, 1992, 198 p.
- Wieviorka M., 2004, *La violence*, Paris : Balland, 2004, 328 p.
- Wilding R., 2005, *Roman Amphitheatres in England and Wales*, Chester : 4corners, 2005, 129 p.
- Wilmot G.F., 1976, "*Isorbrigantium*", P.E.C.S., Princeton : Princeton University Press, 1976, p. 190-191
- Wilmott T. (éd.), 2009, *Roman Amphitheatres and Spectacula a 21<sup>st</sup>-Century Perspective*, Oxford : Archaeopress, 2009, 231 p.
- Wilson D. R., 1966, "Roman Britain in 1965 : I : sites explored", *JRS*, 1966, n° 56, p. 196-217
- Wilson D. R., 1967, "Roman Britain in 1966 : I : sites explored", *JRS*, 1967, n° 57, p. 174-202
- Wilson R. J. A., 1988, "Towns of Sicily during the Roman Empire", In *ANRW, II, 11*, Berlin-New-York : 1988, p. 90-206.
- Wilson R. J. A., 1990 (thèse de 1977), *Sicily under the Roman Empire*, Warminster : Aris and Philips, 1990 (thèse de 1977), 452 p.
- Wissowa G., 1902, *Religion und Kultus der Römer*, Munich : C. H. Beck, 1902, 534 p.
- Wistrand E., 1981, "Popular Politics ? in an Italian Municipality", *Eranos*, 1981, n° 79, p. 105-116
- Wistrand M., 1992, *Entertainment and Violence in Ancient Rome : The Attitudes of Roman Writers of the first Century AD*, *Studia Graeca et Latina Gothoburgensia*, Göteborg : Acta universitatis gothoburgensis, 1992, n° 56, 133 p.
- Wuilleumier P., 1948, *L'administration de la Lyonnaise sous le Haut-Empire*, Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1948, 73 p.
- Wünsch, 1928 (1914), s. v. "Roman Human Sacrifice", In J. Hastings (éd.), *The Encyclopedia of Religion and Ethics*, New-York : Charles Scribner's Sons, 1928 (1914), p. 858-862.
- Wünsch R., 1912 (1907), *Antike Fluchttafeln*, Bonn : A. Marcus et E. Weber, 1912 (1907), 31 p.
- Yacoub M., 1982 (1970), *Le musée du Bardo - Musée antique*, Tunis : Ministère des affaires culturelles, direction des musées nationaux, 1982 (1970), 209 p.

## Bibliographie

---

Yavetz Z., 1984 (1ère éd. anglaise 1969), *La plèbe et le prince*, Paris : La Découverte, 1984 (1ère éd. anglaise 1969), 241 p.

Yon A. , 1940, “À propos du latin *ludus*”, In *Mélanges à H. Ernout*, Paris : Klincksieck, 1940, p. 389-395.

Zanker P., 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich : C. H. Beck, 1987, 368 p.

Zanker P., 1998, “Die Barbaren, der Kaiser und die Arena. Bilder der Gewalt in der römischen Kunst”, In R. P. Sieferle et H. Breuninger (dir.), In *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung der Gewalt in der Geschichte*, Francfort : Campus Verlag, 1998, p. 53-86.

Zizek S., 2012 (2008), *Violence*, Traduit par N. Peronny, Paris : Au diable Vauvert, 2012 (2008), 310 p.



## Table des matières

<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
 <b>Première partie</b>	
<b>Spectateurs, décors, spectacles : quelle scène pour les dieux ? .....</b>	<b>37</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>38</b>
<b>Chapitre I</b>	
<b>Spectacles de l'amphithéâtre et sensibilités romaines.....</b>	<b>42</b>
I. Les hommes et l'amphithéâtre .....	45
A. La composition du public des jeux de l'arène .....	45
1. Des individus aux jeux .....	45
2. Des groupes sociaux présents aux jeux .....	54
3. Un public indifférencié, image du consensus ?.....	56
B. Publics Romains, publics provinciaux .....	60
1. Le Colisée, centre du monde.....	60
2. Les arènes locales et leur fonctionnement.....	63
C. L'amphithéâtre, lieu d'autoreprésentation de la cité .....	69
1. Un public organisé en fonction de la hiérarchie sociale.....	69
2. Mise en scène dans les gradins, mais aussi partout dans la cité.....	77
II. Le spectacle stimulateur des sens .....	83
A. Spectacula mirare et spectare.....	83
1. Voir le spectacle.....	83
2. Voir l'amphithéâtre .....	89
B. Spectacula audire.....	91
1. Les sons des gradins .....	91
2. La musique du spectacle .....	96
C. Voir entendre, sentir, goûter, toucher : synesthésie et création d'unité.....	102
<b>Conclusion .....</b>	<b>107</b>
<b>Chapitre II</b>	
<b>Les dieux dans la décoration des édifices.....</b>	<b>110</b>
I. La façade : un reflet de l'édifice tourné vers l'extérieur .....	113
A. L'amphithéâtre, un monument visible à l'image de la cité.....	113
1. Les constructions des monuments de spectacle dans le temps et l'espace .....	113
2. L'implantation des amphithéâtres dans l'espace urbain .....	116
3. L'empreinte de l'amphithéâtre dans l'image de la ville.....	122
B. Une vitrine mettant en valeur des divinités .....	129
1. La question de l'existence de statues dans les façades des amphithéâtres .....	129
2. Quels dieux pour la façade ? .....	133

C. Façade et <i>platea</i> : lieux de passage.....	136
1. Les accès à l'édifice.....	136
2. Les portes.....	139
3. Le rôle de la façade dans la segmentation des espaces.....	141
II. Les dieux dans l'amphithéâtre : couloirs, <i>cavea</i> et arène.....	143
A. Entrer dans les gradins : dieux et déesses des couloirs d'accès.....	143
1. Portes, accès et locaux d'agrément réservés au public.....	143
2. Portes et accès des employés et des acteurs.....	149
B. La <i>cavea</i> , voir et être vu : spectateurs, hiérarchie sociale, dieux.....	151
1. Les décors sculptés des vomitoires.....	151
2. Précincts et portique <i>in summa cavea</i> .....	157
3. Les loges d'honneur.....	158
C. Le podium et l'arène, centres de toutes les attentions.....	159
1. Une séparation physique et symbolique des espaces : le rôle du podium.....	159
2. Les dieux dans l'arène.....	167
Conclusion.....	169
<b>Chapitre III</b>	
<b>Dieux des spectacles, dieux en spectacle.....</b>	<b>173</b>
I. Montrer les dieux lors des préludes aux jeux.....	175
A. L'amphithéâtre et les pratiques inaugurales.....	176
1. Le relief de Capoue.....	176
2. Les dédicaces des édifices.....	177
3. Des jeux donnés lors de rites de fondation.....	179
B. Inaugurer les jeux : la <i>pompa</i> .....	183
1. Caractéristiques d'une procession.....	183
2. Points de comparaison avec la pompe du cirque et les autres formes de procession.....	189
II. Des dieux sur les armes de gladiateurs.....	197
A. Caractéristiques des armes de gladiateurs : le corpus pompéien et les découvertes isolées.....	197
1. Les contextes de découverte.....	197
2. Caractéristiques techniques et usages des casques.....	201
B. Quels dieux sont représentés?.....	203
1. L'iconographie des mirmillons : correspondances entre casques et jambières.....	203
2. Thraces, hoplomaques, <i>provocatores</i> , rétiaires, cavaliers et leur iconographie.....	209
C. Le gladiateur et son rapport à la religion à travers ses armes.....	215
III. Acteurs et commentateurs : interventions divines pendant les spectacles.....	217
A. Les condamnés et les mises en scène mythologiques.....	218
B. Des dieux spectateurs et acteurs des spectacles?.....	221
1. Les employés ( <i>ministri</i> ) costumés en divinités.....	221
2. Les dieux interviennent lors des spectacles : manifestations de leurs pouvoirs et représentations iconographiques.....	223
Conclusion.....	227
<b>Conclusion de la première partie.....</b>	<b>229</b>

## Deuxième Partie

### Les dieux de l'amphithéâtre : espaces, rites, croyances..... 234

<b>Introduction.....</b>	<b>235</b>
<b>Chapitre IV</b>	
<b>Espaces et pratiques des cultes dans l'amphithéâtre.....</b>	<b>238</b>
I. Les <i>sacella</i> des amphithéâtres.....	240
A. La difficile interprétation des pièces annexes des amphithéâtres.....	241
1. Identifier un <i>sacellum</i> .....	241
2. Les différents types de <i>sacella</i> .....	248
B. Quels cultes pour quelles divinités dans les <i>sacella</i> ?.....	256
II. Les indices de pratiques religieuses.....	264

A. Les dédicants des vœux de l'amphithéâtre .....	264
1. Les ex-voto .....	264
2. Les inscriptions pour le prince.....	271
B. Quelles demandes sont faites aux dieux ?.....	272
1. Le cas des <i>vestigia</i> .....	272
2. Les autres ex-voto.....	275
3. Les inscriptions pour le salut du prince.....	277
III. Les pratiques magiques dans les amphithéâtres.....	279
A. Contextes des tablettes de malédiction .....	279
1. Le rapport des Anciens à la magie .....	279
2. Magie agonistique et thérapeutique .....	282
3. Les tablettes de malédiction dans les amphithéâtres .....	284
B. Rôle du <i>magus</i> et attentes du client.....	287
1. Qualité des exécuteurs.....	287
2. Des demandes faites aux dieux.....	288
C. Les dieux des tablettes de malédiction.....	293
Conclusion .....	294
<b>Chapitre V</b>	
<b>Les amphithéâtres et leur place dans l'organisation culturelle des cités .....</b>	<b>297</b>
I. Les dévotions des acteurs de l'arène dans la ville.....	299
A. Pratiques religieuses des personnels et acteurs des jeux dans la cité .....	300
B. Les évergètes, les jeux et l'expression d'un sentiment religieux .....	305
II. Amphithéâtres et cultes urbains .....	308
A. Parcours de la <i>pompa</i> et cultes urbains .....	309
1. L'implantation des amphithéâtres par rapport aux lieux de culte .....	309
2. Des espaces qui communiquent : la <i>pompa</i> .....	314
B. Intégration des jeux de l'amphithéâtre dans les grandes fêtes religieuses des cités.....	317
1. Les <i>munera</i> et les fêtes publiques .....	317
2. <i>Munera</i> et cérémonies religieuses .....	321
III. Amphithéâtres et sanctuaires : jeux et occupation du territoire civique.....	324
A. Les monuments de spectacles dans les agglomérations secondaires des Gaules, des Germanies et de Bretagne .....	324
1. Jeux et adaptations de modèles architecturaux dans les agglomérations secondaires .....	324
2. Spectacles de l'arène et organisation du territoire civique.....	332
B. Intégration des édifices gallo-romains dans les rites des sanctuaires.....	336
1. Emplacement des édifices de spectacles et rapports avec les temples.....	336
2. Rites des sanctuaires.....	346
IV. Amphithéâtres et sanctuaires du culte impérial.....	349
A. Les monuments de spectacle dans les grands sanctuaires du culte impérial.....	349
B. Les prêtres du culte impérial et les jeux de l'amphithéâtre.....	352
1. Le rescrit d'Hispellum et les prêtres de la péninsule italienne.....	352
2. Flamines et sévirs des provinces occidentales.....	356
Conclusion .....	358
<b>Chapitre VI</b>	
<b>Les pouvoirs divins dans l'amphithéâtre et leurs champs d'intervention.....</b>	<b>360</b>
I. Dieux protecteurs, dieux salvateurs.....	362
A. Dieux protecteurs et salutaires .....	362
1. Force guerrière, ruse et stratégie : des qualités prisées pour le spectacle .....	362
2. Les dieux et le triomphe sur le monde sauvage.....	365
B. Dieux salvateurs.....	368
1. Némésis .....	368
2. Némésis une divinité en interaction .....	376
C. Dieux et victoire.....	383
II. Des dieux intercesseurs .....	385
A. Dieux et espaces.....	385
1. Les piliers hermaïques : symboles de la sacralisation des espaces.....	385
2. L'arène, un espace de la mort : la question Libitina.....	388
B. Intercesseurs et espaces.....	390

1. Pluton et Jupiter Latiaris : un mythe littéraire ? .....	390
2. Hermès-Mercure, un dieu qui relie les espaces .....	395
C. Dieux et définitions des identités .....	398
III. Dieux de la mystique impériale.....	400
A. Dieux du prince .....	400
B. Des dieux pour le prince .....	406
1. Des dieux qui protègent les princes.....	406
2. Jeux et salut des princes.....	413
C. Le prince, dieu de l'amphithéâtre ? .....	416
Conclusion .....	422
<b>Conclusion de la deuxième partie .....</b>	<b>424</b>

## Troisième Partie

### *Spectacula arenae* : histoire d'un fait social, politique et religieux..... 427

<b>Introduction.....</b>	<b>428</b>
--------------------------	------------

#### Chapitre VII

<b>L'arène et ses spectacles : aux origines d'une institution romaine .....</b>	<b>431</b>
---	------------

I. L'origine des spectacles de l'amphithéâtre et de leur sacralité.....	433
A. Les oppositions de combattants : une pratique funéraire en Italie.....	433
1. Les hypothèses étrusque et campanienne des origines de la gladiature .....	433
2. Une pratique funéraire, son contexte culturel et ses évolutions.....	438
B. L'amphithéâtre et la création du <i>munus</i> complet.....	444
1. Donner un cadre au spectacle et le nommer.....	444
2. L'amphithéâtre et l'agrégation des <i>venationes</i> et des <i>damnationes</i> au <i>munus</i> .....	449
C. Fixation de règles et évolution des traditions.....	452
II. Les divinités et les jeux aux commencements de l'institution gladiatorienne.....	455
A. Dieux et jeux aux origines des spectacles de l'arène.....	456
1. Jeux et difficultés militaires, les cérémonies de 216 av. J.-C. et le contexte des Guerres Puniques .....	456
2. Les Guerres Puniques, les <i>fora</i> romains et les jeux .....	458
3. Le <i>munus</i> de la fin de la République et du début de l'Empire : une nouvelle sacralité ? .....	460
B. La permanence d'une symbolique funéraire .....	464
1. Jeux et funérailles de Brutus Pera à César .....	464
2. Les jeux funèbres dans la politique des princes .....	467
3. Le <i>munus</i> funéraire des citoyens et des affranchis.....	469
Conclusion .....	479

#### Chapitre VIII

<b>Des spectacles évoluant dans le domaine du sacré.....</b>	<b>482</b>
--	------------

I. Spectacles funéraires, sacrifice aux mânes ou dévotion aux dieux ? .....	483
A. La nature des spectacles à leur origine.....	484
1. L'agonistique gladiatorienne .....	484
2. Un sacrifice humain aux dieux mânes ?.....	485
3. Quel est le sens du rapport entre les jeux et les dieux ?.....	489
B. Fête et <i>catharsis</i> .....	494
II. Éléments de convergence entre deux pratiques : jeux et sacrifices.....	497
A. Jeux et dons.....	497
B. Des victimes employées à restaurer l'ordre : gladiateurs, condamnés et bêtes sauvages .....	503
III. Violence, jeux et sacrifices.....	509
A. La violence des jeux et la nécessité d'une sacralisation.....	509
1. Réflexions sur la violence .....	509
2. Violence et sacralisation des jeux .....	512
B. Jeux et sacrifices, des formes communes de pratique .....	514
1. Définition du sacrifice .....	514
2. Aspects de la nature des sacrifices et des <i>munera</i> .....	518

3. Tuer la violence par la violence : amphithéâtre et apaisement des tensions .....	522
Conclusion .....	528
<b>Chapitre IX</b>	
<b>La religion romaine, vecteur de la vitalité de l'amphithéâtre .....</b>	<b>531</b>
I. La religion impériale au cœur de l'amphithéâtre d'Auguste à Commode .....	534
A. Les spectacles comme exaltation du pouvoir mystique des princes .....	534
1. Calpurnius Siculus et l'éloge de Néron .....	534
2. Martial et l'éloge de Titus .....	537
B. Politique religieuse et politique spectaculaire des princes.....	540
1. Princes, propagandes, jeux .....	540
2. Suétone et l'intérêt accordé aux évergésies amphithéâtrales des princes .....	541
C. Le prince, la <i>pax augusta</i> et la victoire.....	543
1. Un prince garant de la paix .....	543
2. Infléchissement du sens des cérémonies : vers un prince qui assure la victoire ?.....	545
II. Le polythéisme dans l'amphithéâtre au III <sup>e</sup> s. ap. J.-C. ....	547
A. Refondation et jeux à partir des Sévères.....	547
1. Jeux séculaires et inauguration de l'Amphithéâtre Flavien.....	547
2. Rome, l'amphithéâtre et les princes, des Gordiens à la fin du III <sup>e</sup> s. ap. J.-C. ....	549
3. Jeux et dieux des princes au III <sup>e</sup> s. ap. J.-C.....	552
B. L'amphithéâtre et la manifestation de la Victoire impériale .....	553
1. La Victoire et la place grandissante des divinités du destin.....	553
2. Victoire et l'unité de l'Empire : prisonniers de guerre, prêtres impériaux, angoisses religieuses .....	556
III. L'amphithéâtre au moment de la disparition des spectacles, un site attractif pour les Romains attachés aux traditions religieuses ?.....	558
A. Un polythéisme sur la défensive dans l'amphithéâtre .....	559
1. Une réaction païenne dans l'amphithéâtre ?.....	559
2. Païens et chrétiens face au salut de l'Empire.....	560
B. Une permanence des pratiques anciennes.....	561
1. <i>Ludi, munera</i> et pouvoir impérial.....	561
2. L'amphithéâtre, les dieux et la victoire dans les derniers temps des jeux.....	563
C. Amphithéâtre, superstitions et culte des saints .....	568
1. Les superstitions des hommes et l'amphithéâtre à l'époque chrétienne .....	568
2. Épilogue : chasser les démons.....	571
Conclusion .....	572
<b>Conclusion de la troisième partie.....</b>	<b>574</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>578</b>
<b>Liste des illustrations .....</b>	<b>590</b>
<b>Index.....</b>	<b>594</b>
Source.....	594
Noms de lieux.....	610
Noms de divinités.....	613
Auteurs modernes .....	615
<b>Bibliographie.....</b>	<b>621</b>
Sources.....	621
Études.....	631
<b>Table des matières .....</b>	<b>679</b>