



Furor circensis : étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars

Sylvain Forichon

► To cite this version:

Sylvain Forichon. Furor circensis : étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars. Nikephoros: Zeitschrift für Sport und Kultur in Altertum, 2012, 25, pp.159-203. hal-01536805

HAL Id: hal-01536805

<https://hal.science/hal-01536805>

Submitted on 11 Apr 2018

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

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

NIKEPHOROS

Zeitschrift für Sport und Kultur im Altertum

25. Jahrgang

2012



BU DE BORDEAUX



0BXA0038585

WEIDMANN

- H. Kyrieleis, *Olympia. Archäologie eines Heiligtums*. Darmstadt/Mainz 2011 (= Sonderbände der Antiken Welt)
- J. D. Mikalson: »Gods and athletic games«, in: O. Palagia & A. Choremi-Spetsieri (eds.), *The Panathenaic Games*. Oxford 2007, 33–40
- S. G. Miller, *Ancient Greek Athletics*. New Haven & London 2004
- N. J. Nicholson: *Aristocracy and Athletics in Archaic and Classical Greece*. Cambridge 2005
- T. H. Nielsen, *Olympia and the Classical Hellenic City-State Culture*. Copenhagen 2007 (= Historisk-filosofiske Meddelelser 96. The Royal Danish Academy of Sciences and Letters)
- T. H. Nielsen: »Da Zeus gav mig sejren ...« – en note til *IvO* 166«, *AIGIS* 13.1 (2013) 1–3
- T. H. Nielsen, »Panhellenic Athletics at Olympia«, in *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, ed. by P. Christesen/D. Kyle. Malden 2014, 133–45
- W. H. Race, *Pindar. Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*. Cambridge Mass. & London 1997

Furor circensis: étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars¹

Sylvain Forichon

Ausonius CNRS, Université Bordeaux Montaigne

L'enthousiasme suscité par les jeux du cirque, particulièrement par les courses de chars, est fréquemment évoqué par de nombreux écrivains de la Rome ancienne. Si beaucoup d'entre eux l'ont vivement fustigé eu égard à divers préceptes moraux, philosophiques ou religieux, peu en revanche, ont cherché à l'expliquer. À partir des sources littéraires et iconographiques, cet article a pour but d'étudier l'état d'excitation du public à travers leurs émotions. Ces dernières, induites par un ensemble de perceptions sensorielles, provoquaient chez les spectateurs des réactions physiologiques, comme des cris ou des attitudes corporelles, qui aux yeux des auteurs anciens s'apparentaient à la folie, d'où l'emploi récurrent dans nos sources, de termes tels *furor* ou *insania*. En s'appuyant sur divers travaux menés récemment par des chercheurs dans le domaine des neurosciences, de la psychologie des émotions et du sport, la présente étude entend démontrer l'influence et l'importance de différents éléments qui contribuaient à l'excitation des spectateurs comme l'attente avant le spectacle, les paris, les aléas de la course, mais aussi l'importance de divers stimuli sensoriels auxquels le public était soumis, avant et pendant la course.

*Totam hodie Romam circus capit.*² Cette phrase de Juvénal pourrait résumer à elle seule l'image que la plupart des auteurs anciens nous ont transmise du peuple de Rome sous l'ère impériale: une population oisive qui ne demande que du pain et des jeux pour reprendre la formule du même auteur.³ La passion des Romains pour les courses de chars est en effet fréquemment fustigée dans la littérature ancienne et apparaît même comme un *topos* chez les auteurs de l'Antiquité ro-

¹ Je tiens à remercier mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Michel Roddaz, pour sa relecture attentive et ses conseils. Mes remerciements vont également à Jocelyne Nelis-Clément, chargée de recherches au CNRS, ainsi qu'aux deux relecteurs anonymes de la revue *Nikephoros* pour leurs remarques et observations qui m'ont été extrêmement précieuses. Je tiens enfin à remercier Peter French et Janine Bourriau, de l'Université de Cambridge, ainsi que Fabricia Fauquet qui m'a autorisé à publier des schémas issus de ses recherches, dont un de sa thèse, encore inédite. Je reste, bien entendu, seul et unique responsable des éventuelles erreurs que ce travail pourrait comporter. Les abréviations sont celles du *Oxford Classical Dictionary*.

² *Rome aujourd'hui est tout entière au Cirque*: Juv. XI,197. Trad. de P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

³ Juv. X,81.

maine.⁴ Ces derniers semblent d'ailleurs avoir été plus soucieux de critiquer la place démesurée occupée par les *ludi circenses* dans la vie quotidienne et le comportement hystérique du public au cirque, que de décrire la course de chars en elle-même.⁵ Force est de constater qu'à l'exception de quelques textes appartenant au genre épique, il existe assez peu de récits détaillés de courses de chars dans la littérature antique.⁶

En revanche, la folie apparente des spectateurs face aux aléas de la course fut maintes fois évoquée surtout par les premiers auteurs chrétiens, qui y voyaient le principal argument, en plus de l'origine païenne de ces spectacles, pour inciter leurs coreligionnaires à ne pas se rendre au cirque.⁷ Mais des écrivains païens, comme Juvénal,

⁴ Ce poncif a déjà été mis en exergue par divers historiens contemporains comme J.-P. Thuillier: «c'est un véritable *topos* que celui du *panem et circenses* qui occuperait toute la vie des Romains, ou mieux encore toute la vie de tous les Romains de tout l'Empire» (Thuillier 1996, 181). Cette perception des habitants de Rome fut en outre popularisée auprès du grand public par les peintres «pompiers» de la fin du XIXe siècle comme Jean-Léon Gérôme et les péplums du XXe siècle.

⁵ Par exemple, Richard Lim remarque: «Such a notion is frequently given reinforcement, as Roman writers repeatedly commented on the behavior of spectators with far greater interest than on the spectacles themselves.» (Lim 1999, 343).

⁶ La course de chars organisée lors de jeux funèbres était un passage obligé du genre épique dans la littérature ancienne. Le modèle du genre est le chant XXIII de l'*Illiade*, où Homère raconte les courses de chevaux lors des funérailles de Patrocle. Ce récit a servi de modèle par la suite, particulièrement à Virgile, qui dans le livre V de l'*Enéide*, relate la course de navires organisée par Enée lors de jeux funèbres en l'honneur de son père Anchise. Bien qu'il s'agisse de navires et que la course ait lieu sur l'eau, son récit avec la description de l'attitude du public est similaire à celle d'une course de chars. La structure du récit de la course chez Homère et Virgile fut reprise par Silius Italicus, au chant XVI des *Punica*, par Stace au chant VI de la *Thébaïde*, et par Nonnos de Panopolis dans *Les Dionysiaques* au chant XXXVII. Ainsi Silius Italicus décrit dans le chant XVI des *Punica*, ouvrage rédigé à partir de 80 apr. J.-C., les jeux funèbres organisés par Scipion à la mémoire de son père et de son oncle. Il place ces courses dans un cirque comme le montre la mention dans sa description des loges de départ et des gradins, où le public prend place. Il a dû s'inspirer d'une course de char de l'ère impériale, bien qu'il reprenne la structure du texte de Virgile et d'Homère. Toujours selon le modèle homérique et virgilien, Stace dans le livre VI de la *Thébaïde*, composé également sous Domitien, évoque les jeux organisés par les Argiens lors des funérailles d'Achémore. Par la suite au Ve siècle, Nonnos de Panopolis dans les *Dionysiaques*, au chant XXXVII, s'est inspiré des auteurs précédemment cités pour rédiger le récit des concours sportifs qui accompagnent les funérailles du guerrier Opheltès, qui comprenaient des courses de chars.

⁷ Tert. De spect. XVI. Min. Fel., Oct. XII, 5; XXXVII, 11-12. Jer. Ep. XLIII, 3. Lactant. Div. inst. VI, 20, 32.

Martial ou encore Ammien Marcellin,⁸ des philosophes tels Sénèque ou Epictète,⁹ n'ont pas manqué de critiquer le *furor circensis* de leurs contemporains. Cependant, au-delà d'un discours empreint de préjugés moraux ou de préceptes philosophiques ou religieux, sont en fait critiquées les émotions intenses provoquées par les courses de chars et les réactions corporelles qu'elles engendraient chez les spectateurs. Ces dernières apparaissaient aux yeux de l'observateur extérieur comme l'expression de la folie, d'où l'emploi récurrent dans nos sources de termes tels *furor* ou *insania*. Il convient en outre de rappeler qu'à l'exception d'une lettre de Fronton,¹⁰ les témoignages concernant les spectateurs du cirque furent écrits par des auteurs hostiles à ces spectacles. Il semble en tout cas que ce soient ces émotions et leur expression physiologique qui soient au cœur du *furor circensis* si souvent décrié dans la littérature ancienne.

Le corps est devenu au cours de ces vingt dernières années, un objet d'étude majeur en sciences sociales et humaines.¹¹ Concernant l'Antiquité, les travaux et colloques consacrés au corps furent nombreux ces dix dernières années, entre autres sous l'impulsion du Crescam en France.¹² Au sujet des spectacles et plus spécifiquement ceux du cirque, l'attention des chercheurs s'est surtout focalisée sur le corps de l'aurige ou de l'athlète, moins sur celui des spectateurs qui s'agitaient, criaient et les soutenaient dans les gradins.¹³ Cette re-

⁸ Amm. Marc. XIV, 25-26; XXVIII, 28-31. Juv. III, 223-225; VI, 85-87; X, 77-81; XI, 52-54; XI, 197-201. Mart. X, 9, 50, 53, XI, 1.

⁹ Sen. Ep. VII, 1-2; VII, 6-8. Arr. Epict. diss. III, 16. Pour des stoïciens comme Epictète ou Sénèque, la pratique de la philosophie requiert un certain isolement du monde et les passions trop violentes sont à proscrire, par conséquent ces spectacles de par les émotions intenses qu'ils suscitaient, étaient à éviter: Arr. Epict. diss. III, 16. Sen. Ep. VII, 1-2, 6-8.

¹⁰ Fronto Ep. II, 3.

¹¹ Entre autres: Corbin/Courtine/Vigarello 2006; Marzano 2007; Andrieu/Boetsch 2006. Ces derniers constatent d'ailleurs dès leur introduction que «la multiplication des travaux sur le corps envahit toutes les disciplines: nous avons inventorié, rien qu'en France, plus de huit cents thèses sur le corps depuis 1971, soixante laboratoires ou équipes qui travaillent plus ou moins directement sur le corps, une dizaine de collections publiant des ouvrages sur le corps, une vingtaine de séminaires, une revue interdisciplinaire sur le Corps, un «blog du corps», un corpus thématique international inventoriant à ce jour plus de 1000 items pour 100 000 références», 1.

¹² Centre de recherche et d'étude des sociétés et cultures antiques de la Méditerranée, à Rennes. Plusieurs ouvrages, fruit de divers colloques et journées d'études consacrés au corps dans l'Antiquité, furent d'ailleurs publiés au P.U.R: Prost/Wilgaux 2006.

Bodiou/Frère/Mehl/Touraix 2006; Dasen/Wilgaux 2008; mais aussi Moreau 2002. Dupont 1989. Hors de France, on peut citer par exemple: Osborne 2011.

¹³ Par exemple Thuillier 2006 et Thuillier 2002. Voir aussi Brule 2006.

marque est certes moins pertinente au sujet du théâtre¹⁴ ou des combats de gladiateurs. Dernièrement, Garrett Fagan s'est interrogé sur l'attrait des Romains pour les spectacles sanglants de l'amphithéâtre et leurs émotions. Pour ce faire, il eut recours dans une perspective pluridisciplinaire, à la sociologie et aux neurosciences, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives fort intéressantes.¹⁵ Concernant l'iconographie, il convient de citer les travaux de Richard Lim,¹⁶ déjà évoqués, mais aussi ceux de Bettina Bergmann.¹⁷

Les études consacrées aux émotions dans l'Antiquité se sont elles aussi multipliées ces dernières années, mais le plus souvent, elles portaient sur leur expression à travers la littérature, les correspondances ou les discours.¹⁸ En revanche, l'expression des émotions à travers le corps fut moins étudiée à l'exception des larmes ou des lamentations dans le cas du deuil.¹⁹ Pourtant le corps et les émotions sont étroitement liés. Bien que la définition de ce concept soit l'objet depuis plus d'un siècle de nombreux débats dans le monde scientifique,²⁰ David Sander et Klaus Scherer, dans une récente tentative de synthèse, se proposent de définir l'émotion comme «un ensemble de variations épisodiques dans plusieurs composantes de l'organisme en

¹⁴ Sur les spectateurs du théâtre, voir entre autres: Bollinger 1968.

¹⁵ Fagan 2011.

¹⁶ Lim 1999.

¹⁷ Bergmann 2008.

¹⁸ Voir par exemple, pour une étude des émotions à travers la littérature ancienne: Konstan 2006. Gill/Braund 1997. Mac Mullen 2004. À noter qu'un programme de recherches pluridisciplinaire est actuellement mené à l'Université d'Oxford sur les émotions en Grèce ancienne, sous la direction du Prof. Angelos Chaniotis (<http://emotions.classics.ox.ac.uk/>).

¹⁹ Mac Mullen 1980; Prescendi 2008; Prescendi 1995; Erker 2004. Encore que, comme l'a bien démontré D. S. Erker (2004, 268): «La lamentation, une des pratiques féminines du deuil à Rome comme en Grèce, n'est pas une expression spontanée: elle repose sur des formules de poésie orale. Les pleureuses à gages (*praeficae*) sont des techniciennes du deuil: leurs sentiments et leurs émotions ne jouent aucun rôle dans la performance rituelle.»

²⁰ Une des premières tentatives de définition de l'émotion fut celle de William James (James 1884). Selon William James, les changements corporels sont la conséquence d'un fait excitant et l'émotion est le produit de la perception de ces changements dans le corps, soit dans l'ordre chronologique: un stimulus, des réponses corporelles, la sensation de ces changements corporels et *in fine*, l'émotion. Ce serait donc les changements corporels qui sont à l'origine de l'émotion et non l'inverse. Cette définition est l'objet de nombreux débats depuis plus d'un siècle, pour un survol des diverses théories sur cette question, voir: Sander/Scherer 2009. Ces derniers notent «qu'il semble exister autant de définitions de l'émotion qu'il existe de théories de l'émotion (...) Ainsi, Kleinginna et Kleinginna (1981) ont recensé quasiment cent définitions de l'émotion qui rendent compte de la variabilité avec laquelle l'émotion est conceptualisée». (Sander/Scherer 2009, 8-9)

réponse à des événements évalués comme importants par l'organisme. Au lieu d'utiliser le terme «d'état émotionnel» celui d'«épisode émotionnel» est plus approprié car il souligne le fait que l'émotion est un processus dynamique d'une durée relativement brève.²¹ L'émotion repose sur un ensemble de perceptions, évalué par le cerveau, qui peut provoquer des changements psychophysiologiques (accélération du pouls, tremblements, frissons, tension musculaire ...) induisant une expression motrice (du visage, de la voix, des gestes: par exemple un cri d'effroi ou de surprise, des yeux qui s'écarquillent) et des tendances à l'action (fuite en cas de perception d'une menace, ou agressivité physique ...). Ce dernier élément étant considéré non comme une des composantes de l'émotion, mais plutôt comme une conséquence comportementale de cette dernière.²² Selon David Sander et Klaus Scherer, «les psychologues se réfèrent souvent à ces trois composantes – sentiment subjectif, réponse psychophysiologique et expression motrice – en les désignant comme constituant la triade de la réaction émotionnelle».²³

Mais en plus de ce problème de définition, deux approches disciplinaires peuvent être distinguées. La première, qui peut être qualifiée de naturaliste ou de biologiste, dans la lignée des travaux de Charles Darwin,²⁴ considère qu'il existe des émotions primaires et universelles, inhérentes à l'espèce humaine et animale. Des études en ce sens, certes contestées, ont été menées²⁵ sur l'expression faciale des émotions afin de démontrer que ces dernières étaient identifiables par diverses personnes issues de cultures différentes. Mais si de nombreuses études interculturelles des expressions faciales ont pu mettre en évidence une universalité considérable, en revanche, d'autres observations plaident en faveur d'une spécificité culturelle. Ainsi une seconde approche, anthropologique et sociologique considère à l'inverse que les émotions ne sont pas innées et qu'elles relèvent de

²¹ Sander/Scherer 2009, 10.

²² Comme le note Tatjana Aue (2009, 186), «même si la recherche sur les émotions a une tradition considérable et fascinante, le rôle des réactions corporelles dans le déclenchement des émotions reste, en large, un mystère. Nous ne pouvons pas dire si ces réactions précèdent, accompagnent, ou suivent notre sentiment subjectif ou d'autres composantes émotionnelles».

²³ Sander/Scherer 2009, 9.

²⁴ Darwin 1874.

²⁵ On peut citer entre autres les travaux de Paul Ekman: *Darwin and facial expression*, New York 1973; *The face of man: expressions of universal emotions in a New Guinea village*, New York 1980; *Emotion in the human face*, Cambridge 1982. Mais aussi ceux de Carroll E. Izard, par exemple: C. Izard, *The face of emotion*, New York 1971.

l'éducation:²⁶ Ainsi, selon David Le Breton, «les émotions naissent d'une évaluation plus ou moins lucide d'un événement par un acteur nourri d'une sensibilité propre, elles sont des pensées en acte, étayées sur un système de sens et de valeurs. Enracinées dans une culture affective, elles s'inscrivent ensuite dans un langage de gestes et de mimiques en principe reconnaissable (à moins que l'individu ne dissimule son état affectif) par ceux qui partagent son enracinement social.»²⁷

Au vu de ces nombreux débats, au sein desquels il ne s'agit nullement de prendre position, on comprendra aisément la nécessité de rester prudent dans ses affirmations. Toutefois, il paraît justifié d'associer dans le présent article, le corps et les émotions et ainsi d'étudier, dans la perspective d'une histoire des émotions, les formes d'expression corporelle de cet état de fébrilité afin «d'ébaucher la reconstitution d'émotions hypothétiques»²⁸ pour reprendre les propos de l'historien Alain Corbin. Concernant le comportement des spectateurs, je reprendrai pour ma part la dichotomie observée par les chercheurs des foules sportives contemporaines, tel Christian Bromberger. Ce dernier remarque au sujet des supporters du football que leur «participation mimétique et visible se traduit par une dépense corporelle festive, c'est-à-dire excessive, affranchie des pesanteurs de la bienséance et du travail quotidiens. Est-ce à dire pour autant que gestes et vociférations sont des manifestations spontanées, expressions à l'état brut de la force des émotions? Ces pratiques sont, en fait, pour la plupart, étroitement codifiées et ritualisées, à l'opposé donc du défolement anarchique, de la «confusion», de la «viscosité» qu'y perçoivent trop facilement une psychologie et une anthropologie sommaires. On distinguera deux grands types de codification de ces émotions partisans; au premier registre se rattachent attitudes et comportements programmés, parfois répétés et minutés, qui scandent les séquences constantes de scénario d'un match; au second, les réactions ponctuelles – stéréotypées elles aussi mais moins élaborées – qui accompagnent le déroulement singulier et imprévisible de la partie.»²⁹

²⁶ Le Breton 2001.

²⁷ Le Breton 2001, 9.

²⁸ Corbin 2002, 9.

²⁹ Bromberger 1995, 298–299. Christian Bromberger note en outre que: «Le match de football se singularise, par rapport à d'autres formes de représentation (y compris sportives, le silence est de mise autour d'un terrain de tennis), par une intense participation corporelle et sensorielle des spectateurs. Tous les registres de la communication (verbale, gestuelle, instrumentale, graphique), tantôt associés, tantôt disjoints, sont mis en œuvre pour soutenir son équipe, exprimer sa haine de l'autre et scander le «drame sacrificiel» (Bromberger 1995, 297). On comprend

Cette distinction me semble pouvoir s'appliquer aux spectateurs du *Circus Maximus*. Les réactions fortement codifiées et organisées que ce soit les acclamations diverses, entre autres celles adressées à l'empereur, ou certaines manifestations du public de nature politique ne seront pas abordées. De même, les acclamations rythmées et chantées par les supporters des factions, manifestations qui devaient faire l'objet d'une préparation préalable, ne seront pas incluses dans l'analyse.³⁰ Je m'intéresserai seulement aux réactions plus spontanées, moins élaborées du public face aux courses, telles que les auteurs anciens ont pu les décrire. Certes, le cirque offrait d'autres spectacles comme les parades troyennes, ou encore des *venationes*, mais les courses de chars restaient les *maxima spectacula*.³¹ D'ailleurs l'édifice de par sa forme allongée, avait été spécialement conçu pour les accueillir. Chaque course était d'une durée relativement brève et procurait ainsi en un laps de temps assez court une grande multiplicité d'émotions.

Mon propos se focalisera donc sur ce bref moment d'excitation intense et tentera d'analyser, à travers la littérature ancienne, les «épisodes émotionnels» que la course provoquait chez les spectateurs et comment ces derniers les exprimaient avec leur corps. In fine, il conviendra de s'interroger sur une hypothétique corrélation entre la course, l'édifice et les émotions ressenties par le public.

Mais tout d'abord, force est de constater à la lecture des textes anciens que les spectateurs étaient déjà fort excités avant même que les chevaux ne s'élancent des *carceres*. Ainsi avant d'étudier les émotions induites par la course, il convient d'expliquer l'état de nervosité dans lequel bon nombre de spectateurs arrivaient au cirque. Ensuite, dans la mesure où l'émotion est la conséquence d'une perception sensorielle – auditive, visuelle, tactile ou encore olfactive – je tenterai de reconstituer les divers stimuli auxquels le corps du spectateur était soumis lors d'une course de chars dans le cirque. Puis, j'analyserai les

aisément que le rapprochement entre les jeux du cirque et le football des temps contemporains ait souvent été opéré au sujet des spectateurs. Paul Veyne, dans un article paru en 1967, avançait deux raisons principales à cet engouement pour les jeux du cirque et les factions: «L'amour de telle faction, de telle «couleur» du Cirque s'explique d'abord par une grande raison: la passion pure et inexplicable, et par une plus petite: la politique. (...) il ne nous reste plus qu'à prendre notre parti de cette passion désintéressée; pourquoi chercher ici des raisons rationnelles ou intéressées? Le «sens agonistique» et le désir de s'opposer à son prochain suffisent à tout expliquer (il nous faudrait une bonne monographie sur le football en Amérique du Sud et la passion pour les équipes rivales de base-ball aux Etats-Unis). (Veyne 1967, 739–740)

³⁰ Sur cette question, voir Aldrete 1999. Mais aussi: Cameron 1976.

³¹ Ov. Am. 3,2,65.

émissions sonores des spectateurs, à travers leurs cris, expression orale de leurs émotions, et d'en saisir leurs diverses significations. Enfin, j'étudierai diverses attitudes corporelles, comme certaines postures, mais aussi les mouvements oculaires ou ceux des mains décrits par les textes anciens.

La mise en condition des spectateurs avant le départ de la course

Tertullien décrit de la façon suivante les spectateurs arrivant au cirque: *Cum ergo furor interdicatur nobis, ab omni spectaculo auferimur, etiam a circo ubi proprie furor praesidet. Aspice populum ad id spectaculum iam cum furore uenientem, iam tumultuosum, iam caecum, iam de sponsionibus concitatum.*³² On remarquera l'emploi répété du terme *furor*. Comme le précise Jacques-Henri Michel, «est *furiosus* celui que son aliénation mentale rend dangereux pour sa vie comme pour celle des autres. En d'autres termes, c'est l'être atteint de folie meurtrière, le fou furieux, dont l'état est d'ailleurs fait de crises passagères, de périodes de rémission et de moments de lucidité.»³³ *Furor* décrit l'état de celui qui ne se contrôle plus, en proie à la folie la plus extrême. Tertullien a probablement écrit le *De Spectaculis*, peu de temps après l'*Apologeticum* rédigé vers 197 apr. J.-C.³⁴ Alors qu'il venait d'accéder à la prêtrise, il s'adressa à ses fidèles dans le but de les exhorter à se tenir éloignés des édifices de spectacles et des jeux qui s'y déroulaient. Le manque d'assiduité des chrétiens aux offices religieux qui préféraient les jeux du cirque ou les combats de gladiateurs, était une plainte récurrente chez les premiers auteurs chrétiens.³⁵ Il convient donc de ne pas négliger l'aspect didactique de l'ouvrage. Tertullien souhaitait enflammer les esprits et afin de parvenir à les détourner d'une passion régulière, il était donc nécessaire d'utiliser des images fortes et d'adopter un ton véhément, son objectif étant la conversion des pécheurs. La part d'exagération dans les propos de Tertullien est certaine. Cependant Ammien Marcellin à la fin du IVE siècle tient des propos analogues.³⁶ Ces propos sont-ils hyperboliques ou peut-on tenter une explication?

³² Ainsi donc, nous interdire la frénésie, c'est nous soustraire à tout spectacle, surtout au cirque où la frénésie règne en propre. Vois la foule qui se rend à ce spectacle, déjà frénétique, déjà houleuse, déjà aveugle, déjà excitée par les paris: De spect. XVI,1. Trad. de M. Turcan, Paris, éditions du Cerf, 1986.

³³ Michel 1981, 517-518.

³⁴ Turcan 1986, 58.

³⁵ Voir par exemple Clem. Al. Protr. III,11,80,4.

³⁶ XXVIII,31.

Un premier élément important, me semble-t-il, est l'annonce des jeux plusieurs jours à l'avance.³⁷ Ainsi les plus passionnés avaient le temps de discuter avant les courses et les parieurs de réfléchir aux choix les plus judicieux, eu égard à la qualité des chevaux et des auriges annoncés.³⁸ Une inscription gravée sur une plaque de marbre, qui rapporte les exploits du célèbre aurige Dioclès, évoque les diverses stratégies pouvant être mises en œuvre par les auriges durant la course.³⁹ Les spectateurs les plus passionnés les connaissaient sans doute de manière empirique, ainsi qu'ils avaient pu l'observer lors de courses précédentes.⁴⁰ Ce dernier élément, outre le fait de constituer un attrait supplémentaire, concourait à l'excitation générale, en alimentant des conversations avant la course.⁴¹ On notera au passage qu'il s'agit d'un aspect commun avec divers sports contemporains, comme le football, à savoir la possibilité de discuter sans fin sur les diverses tactiques offertes par le jeu afin de remporter la victoire.⁴² Leur connaissance ainsi que celle de la qualité des auriges et des chevaux en lice étaient un élément déterminant pour les parieurs.⁴³ Ces derniers devaient ainsi se demander s'ils avaient fait le bon choix et s'ils n'allaient pas perdre la somme engagée, d'où l'angoisse évoquée par Ammien Marcellin. À travers la question des paris s'exprime l'incertitude de la course. Par définition, il n'est possible de parier seulement qu'en cas d'incertitude. Incertitude et paris sont liés. Ce suspense générerait donc de l'angoisse.

Mais cette angoisse était renforcée par l'attente, d'autant plus semble-t-il, que certains spectateurs arrivaient très tôt, ce qui est confirmé par les propos d'Ammien Marcellin. Certains arrivaient même de loin et devaient camper la nuit précédant les jeux aux abords du

³⁷ Suet. Cl. 21,5. Les *Ludi Saeculares* de Claude furent annoncés plusieurs jours à l'avance (CIL VI,32323; ILS 5050).

³⁸ *ce qui est la passion dominante entre toutes, du lever du jour jusqu'au soir, ils s'épuisent au soleil ou sous la pluie à examiner avec minutie les qualités ou les défauts des cochers et des chevaux. Et c'est une chose tout à fait étonnante de voir une plèbe innombrable, l'esprit envahi par une sorte de passion brûlante, suspendue à l'issue d'une course de chars:* Amm.Marc. XIV,25-26. Trad. de E. Galletier et J. Fontaine, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

³⁹ Dioclès prit la tête, la garda et gagna 815 fois, il passa du deuxième rang au premier et gagna, 67 fois. Il gagna avec handicap 36 fois; il gagna dans divers types de courses 42 fois; il «remonta» à la dernière minute et gagna 502 fois: CIL VI,10048; ILS 5287. Trad. de S. Barthélemy et de D. Gourevitch in: Barthélemy/Gourevitch 1975, 186.

⁴⁰ Sur la technique de conduite des chars, voir Fauquet 2002, 376-377.

⁴¹ Amm.Marc. XVIII,29. Lucien, Nigr. 29.

⁴² Au sujet du football, voir Roumestan 1998, 145. Mais aussi: Bodin 2003, 56.

⁴³ Sur les paris: Mart. XI,I. Juv. XI,202. Petron. Sat. LXX.

cirque, ce qui devait occasionner quelques troubles à l'ordre public, comme ce fut le cas lors de spectacles offerts par César.⁴⁴ Suétone rapporte la violence de Caligula à l'égard de ceux qui prirent place dans le cirque durant la nuit: *Inquietatus fremitu gratuita in circo loca de media nocte occupantium, omnis fustibus abegit; elisi per eum tumultum uiginti amplius equites R., totidem matronae, super innumeram turbam ceteram.*⁴⁵ Il apparaît à travers ce témoignage qu'il était possible de prendre place gratuitement dans le cirque, à condition d'arriver très tôt, ces places devaient être fort convoitées. Pour ceux qui avaient réussi à s'en emparer, l'attente devait être longue. Afin de tuer le temps, des discussions probablement agitées étaient sans doute engagées entre les premiers spectateurs, discussions qui auraient troublé le sommeil de l'empereur. Il semble que Suétone fasse allusion aux jeux organisés par Caligula afin de célébrer la mémoire de Drusilla pendant deux jours lors de son anniversaire.⁴⁶ De fait, lorsque les chars s'élançaient des *carceres* pour la première course, certains spectateurs attendaient dans le cirque et à ses abords depuis plusieurs heures. On se permettra une comparaison avec le football dans les stades. Comme le note Bernard Rimé et Jacques-Philippe Leyens, «des travaux récents ont pu montrer, et c'est sans doute particulièrement important, qu'il n'est même pas nécessaire qu'un spectacle violent se déroule sous les yeux du spectateur pour que s'installent chez lui les effets de ce spectacle. Il suffit que l'individu anticipe un spectacle de violence, c'est-à-dire, qu'il s'attende à y assister. La longueur de l'attente renforce ce processus.»⁴⁷ Ainsi concernant le drame du Heysel du 29 mai 1985 qui provoqua la mort de trente-neuf personnes, ils observent que les violences les plus graves eurent lieu avant le début du match et que «bon nombre de contingents de spectateurs étaient arrivés dans la ville dès le matin. Désœuvrés, ils ont entamé leur attente en déambulant en bandes bruyantes dans les rues. Le remplissage du stade, entrepris tôt dans l'après-midi, a amené des dizaines de milliers de personnes à attendre sur place pendant des heures avec pour unique perspective la rencontre qui ne devait débiter que le soir. (...) Au Heysel, le remplissage du stade a donc duré des heures. Pendant tout ce temps, les spectateurs contraints à l'attente ont

⁴⁴ Suet. Jul. XXXIX.

⁴⁵ *Troublé dans son sommeil par la rumeur des gens qui, dès le milieu de la nuit, s'installaient aux places gratuites dans le cirque, il les fit tous chasser à coups de bâton; dans la bousculade furent écrasés plus de vingt chevaliers romains, et tout autant de matrones, sans compter une foule immense d'autres spectateurs:* Suet. Calig. XXVI. Trad. d'H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

⁴⁶ Dio LIX,13,8.

⁴⁷ Rimé/Leyens 1998, 529-530.

été soumis, à grande fréquence et à haute intensité, à ces signaux sensoriels inhabituels que sont les trompettes, sifflets, pétards, fusées, feux de Bengale, masses colorées de bannières agitées frénétiquement, etc. Or, sur le plan physiologique, de tels signaux ont inmanquablement pour effet d'induire l'état d'hypervigilance du système nerveux central. Dans cet état particulier, l'individu devient spécialement accessible et réactif aux phénomènes émotionnels qui se déroulent autour de lui, qu'il s'agisse de violence, de joie ou de panique.»⁴⁸

Certes, les spectateurs du *Circus Maximus* à Rome n'étaient pas soumis au bruit des pétards ou des feux de Bengale. Mais il apparaît raisonnable au vu des sources littéraires et de ces observations concernant le football, d'affirmer que l'attente avant un affrontement sportif dont le but est de déterminer un vainqueur accentue la nervosité des spectateurs. Ainsi l'incertitude de la course génère donc de l'angoisse, sans doute encore plus forte pour les parieurs, elle-même accentuée par l'attente interminable, et les palabres entre les joueurs, chacun défendant un point de vue contradictoire.

Ensuite, il convient de rappeler que l'ordre d'arrivée et la répartition du public dans le cirque dépendait du statut social de chacun. Le bas peuple, la *plebs frumentaria*, les esclaves et les pèlerins prenaient place dans la partie la plus élevée des gradins, la *summa cavea*⁴⁹ et arrivaient en général les premiers. Ce sont eux qui devaient attendre le plus longtemps. Ils bénéficiaient d'une vue plongeante sur la piste mais aussi sur les autres spectateurs situés dans la partie basse de la *cavea*, où prenaient place l'ordre sénatorial à partir d'Auguste⁵⁰ puis au-dessus, l'ordre équestre à partir de Néron.⁵¹ Cependant, la répétition de différentes mesures sous les Julio-Claudiens afin d'éviter la promiscuité entre les spectateurs de différents statuts dans les gradins, laisse à penser qu'elles étaient peu respectées.⁵² Ainsi ils pouvaient observer non seulement la course mais aussi les membres de l'ordre équestre et sénatorial sans être vus, à moins que ces derniers ne se retournent. L'arrivée de personnalités en vue, issues de l'ordre sénatorial ou équestre, et surtout celle de l'empereur, étaient marquées par des applaudissements et des acclamations. Leur intensité soulignait leur degré de popularité. Cicéron se réjouit que les acclama-

⁴⁸ Rimé/Leyens 1998, 530.

⁴⁹ Sur la répartition des spectateurs dans le cirque en fonction de leur position sociale, voir Bollinger 1968, 10-11 et 17-18; Humphrey 1986, 101-102; Rawson 1987.

⁵⁰ Suet. Aug. XLIV.

⁵¹ Suet. Ner. XI; Tac. Ann. XV,32.

⁵² Nelis-Clément 2008, 438. Concernant le théâtre, Martial évoque les agissements de resquilleurs: Mart. V,8,14.

tions qui marquent son entrée lors des spectacles ne fussent pas accompagnées de sifflements.⁵³ On peut supposer, en espérant ne pas faire preuve d'un excès d'imagination, que l'arrivée de ces personnalités devait parfois susciter chez les spectateurs assis au sommet de la *cavea* des moqueries et des sarcasmes eu égard aux différentes rumeurs qui circulaient sur elles, surtout si les applaudissements apparaissaient timides.⁵⁴ Leur entrée constituait sans doute le premier spectacle, d'autant plus que le fait d'être au sommet des gradins permettait de voir sans être vus et devait susciter un sentiment d'impunité.⁵⁵

Un autre élément à souligner est l'étroitesse des places et les contacts physiques que cela imposait entre les spectateurs. La capacité du *Circus Maximus* fut l'objet de diverses estimations, tout d'abord dans les textes anciens. Sous Auguste, selon Denys d'Halicarnasse, le *Circus Maximus* comprenait 150 000 places.⁵⁶ Pline l'Ancien avance le chiffre plus élevé de 250 000 spectateurs⁵⁷ après les agrandissements de Néron. Quelques décennies plus tard, Pline le Jeune précise que Trajan aurait augmenté de 5000 le nombre de places,⁵⁸ soit si l'estimation de Pline l'Ancien était correcte, 255 000 places. Au IV^e siècle, le catalogue des Régionnaires indique la capacité exagérée de 385 000 spectateurs. John Humphrey l'évalua à environ 150 000 spectateurs, pour une place de 40 cm de largeur sur une profondeur de 50 cm.⁵⁹ Fabricia Fauquet revit cette estimation à la baisse, environ 130 000 spectateurs.⁶⁰ Plus récemment lors du colloque de Bordeaux en 2006, Robert Vergnien, grâce à des calculs réalisés à partir de la reconstitution 3D du *Circus Maximus*, a proposé une estimation plus basse, comprise en 60 000 et 100 000 spectateurs. Mais «ce nombre de places peut être pondéré à la hausse en tenant compte des spectateurs supplémentaires pouvant se tenir debout. Cependant les secteurs où ils pouvaient être ne sont pas clairement identifiables. Pour notre part, nous retenons le chiffre moyen de 80 000 places.»⁶¹

⁵³ C'est pourquoi aux jeux, aux combats de gladiateurs, je recueille de merveilleuses marques d'approbation, sans que nulle flûte pastorale y mêle le moindre sifflet: Cic. Att. I, 16, 11. Trad. de L.-A. Constans, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

⁵⁴ Sur la malignité Romaine, voir: Engel 1972, 338-343.

⁵⁵ Jocelyne Nelis-Clément opère à juste titre le rapprochement avec les arènes de Vérone, ou ceux qui ont payé leur place les plus chères au niveau du parterre font leur entrée les derniers sous les sifflements de ceux qui attendent depuis plusieurs heures: Nelis-Clément 2008, 439, n° 101.

⁵⁶ Dion. Hal. Ant. Rom. III, 68, 3.

⁵⁷ Plin. NH XXXVI, 102.

⁵⁸ Plin. Pan. 51, 5.

⁵⁹ Humphrey 1986, 126.

⁶⁰ Fauquet 2002, 291.

⁶¹ Vergnien 2008, 240.

Il est certain, indépendamment des querelles de chiffres, que les spectateurs devaient être relativement serrés les uns contre les autres. Ovide, dans son *Ars amatoria*, présente à son lecteur les divers lieux de la Rome augustéenne propices aux rencontres amoureuses. Ainsi au sujet du cirque, il lui donne le conseil suivant: *Proximus a domina, nullo prohibente, sedeto, iunge tuum lateri, qua potes usque, latus. Et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi, quod tibi tangenda est lege puella loci.*⁶² Il fait une remarque similaire dans les *Amores*.⁶³

Peter Rose a essayé de calculer la taille de la place par spectateur. Bien entendu, plus la surface accordée pour chaque spectateur augmente, plus leur nombre dans les gradins diminue. Il a résumé ses calculs dans le tableau suivant:

	Theatre of Marcellus (5500 m ²)	Colosseum (1000 m ²)	Circus Maximus (32000 m ²)
0.3 x 0.5 m	42,000	122,000	220,000
0.4 x 0.7 m	22,000	65,000	115,000
0.5 x 0.8 m	16,000	46,000	80,000

Tableau 1: P. Rose, «Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design», *PBSR* 73, 2005, 99-130, 118, tabl. n° 6.

Cependant la capacité du *Circus Maximus* qu'il propose, paraît trop élevée eu égard aux estimations plus récentes proposées lors du colloque de 2006. Selon Peter Rose, la place disponible pour chaque spectateur était d'environ 50 cm de largeur pour une profondeur de 80 cm si l'on retient le nombre de 80 000 spectateurs, son estimation la plus basse. Robert Vergnien a proposé une estimation assez proche pour un nombre quasi-équivalent de spectateurs, soit pour 35 gradins et pour une assise de 60 cm, 66 012 spectateurs pourront être présents alors que pour 40 cm, le nombre serait, selon ses calculs, de 99 019.⁶⁴

⁶² Assieds-toi contre celle qui te plaît, tout près, nul ne t'en empêche; approche ton corps le plus possible du sien; heureusement la dimension des places force les gens, bon gré mal gré, à se serrer, et les dispositions du lieu obligent la belle à se laisser toucher: Ars am. I, 139-142. Trad. d'H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

⁶³ Pourquoi t'écarter? C'est inutile. La séparation nous retient l'un près de l'autre. Au cirque, la disposition matérielle offre cet avantage. Mais toi, le voisin de droite, prends garde à Madame: tu la gênes en te serrant contre elle. Et toi, le spectateur derrière nous, retire tes jambes, si tu as un peu de tenue, et ne froisse pas de ton dur genou les épaules de ma voisine: Am. III, 2. Trad. d'H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

⁶⁴ Vergnien 2008, 240. Vitruve, au sujet du théâtre, recommande une profondeur variant entre deux pieds soit 59,2 cm, et deux pieds et demi soit 74,3 cm, sachant que le même espace servait de siège et de repose pied pour les spectateurs assis sur la rangée au-dessus. La hauteur recommandée est comprise entre un pied

À titre de comparaison dans les stades actuels, la largeur recommandée est de 50 cm par spectateur pour une profondeur de 80 cm et une hauteur de 40 cm.⁶⁵

Quoiqu'il en soit, les spectateurs devaient être relativement serrés les uns contre les autres. En outre, au cirque, les hommes et femmes étaient mélangés, ce qui pouvait permettre de galantes rencontres, facilitées par l'étroitesse des places.⁶⁶ Cette promiscuité renforçait l'excitation par le biais des contacts physiques. On pourra certainement opérer une fois de plus le rapprochement avec le football. Pierre Sansot a souligné, au sujet des supporteurs lors d'un match de football, l'importance des contacts physiques entre les supporteurs qui se frôlent et se poussent, en prenant place dans le stade, comme vecteur d'un sentiment d'unité dans la foule et de mise en condition avant le début du match.⁶⁷ Les contacts physiques, les discussions, l'observation des autres spectateurs qui arrivaient dans le cirque, constituaient donc autant d'éléments qui concouraient à l'excitation ambiante.

Enfin, avant que les courses ne commencent, lors des grands jeux, se déroulait la *pompa*. Cette *pompa circensis* fut décrite par Denys d'Halicarnasse lors d'un passage consacré aux jeux organisés par le dictateur Aulus Postumius, afin de commémorer la victoire de Rome sur les latins à la bataille du lac Regille. Il s'est appuyé, semble-t-il, sur le récit de Fabius Pictor. Ce dernier eut recours vraisemblablement à des témoignages anciens, peut-être des archives auxquelles il a pu avoir accès.⁶⁸ Denys, outre le fait de détailler la composition de la procession, insiste sur l'aspect musical de cette dernière, qui comporte, entre autres, des danseurs. Ainsi les spectateurs observent le défilé au son des flûtes (*αὐλίσκοις*), des lyres d'ivoire à sept cordes (*λύρας ἑπταχόρδους ἑλεφαντίνας*) et des *barbita* (*βάρβιτα*), instrument à plusieurs cordes.⁶⁹ Les danseurs sont de deux types, d'une part, des danseurs costumés en satyres (*οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμπενον χοροὶ*) ou en silènes (*Σιληνοὺς*), d'autre part, des danseurs burlesques en armes, divisés par classes d'âges: les jeunes, les éphèbes et les hommes (*πρῶτοι μὲν ἀνδρῶν, δεύτεροι δ'ἀγενείων, τελευταῖοι δὲ παίδων*). Chaque groupe a à sa tête un danseur qui donne le rythme aux autres

et une paume, soit 37 cm, et un pied et six doigts, soit 40,7 cm, mais il ne donne pas de chiffre pour la largeur: De arch. V,6,3. Voir la trad. de C. Saliou, Paris, Les Belles Lettres, 2009, et ses commentaires p. 240-241.

⁶⁵ John/Sheard/Vickery 2007, 140-145.

⁶⁶ Ov. Ars am. 135-162; Am. III,2. Juv. XI,202.

⁶⁷ Sansot 1984, 326.

⁶⁸ Dion. Hal., Ant. Rom. VII,72.

⁶⁹ Ant. Rom. VII,72,5. Sur la *pompa* voir: Piganiol 1923, 15-31. Sur les danseurs de la *pompa*: Jannot 1992.

et indique le schéma de la danse. Denys parle de mouvements rapides d'une danse guerrière (*τὰς πολεμικὰς καὶ συντόνους κινήσεις*) sur un rythme *προκελευσματικός*, c'est-à-dire qui se compose de quatre valeurs brèves.⁷⁰ Cette description laisse supposer un rythme rapide voire martial. Cet avis est partagé par Valérie Péché et Christophe Vendries.⁷¹ Au cirque, la musique et la danse sont donc présentes avant la course, lors de la *pompa*. Il est certain que cette dernière est source d'émotions diverses. Cicéron avait remarqué que la musique avait la capacité d'influencer le comportement d'un auditoire.⁷² L'influence de la musique sur le comportement a bien été mise en lumière au cours du XXe siècle.⁷³ Dernièrement, Séverine Samson et Delphine Dellacherie, s'interrogeant sur la pertinence de la notion d'«émotions musicales», note que «d'une part, les individus humains rapportent toujours un ressenti émotionnel lorsqu'ils écoutent de la musique; d'autre part, la mesure d'indices neurovégétatifs pendant l'écoute musicale permet de rendre compte objectivement de ce qui est rapporté subjectivement puisque des stimuli musicaux peuvent induire des réactions physiologiques automatiques liées au système émotionnel.»⁷⁴ Nous n'irons pas plus loin dans ces explications en neurosciences, notons simplement que ces recherches ont prouvé que la musique était source d'émotions, l'influence qu'elle exerce sur notre cerveau a pu être observée. Cicéron l'avait compris de façon empirique, ainsi que Dion Chrysostome.⁷⁵ La musique de la *pompa* et la vision des danseurs qui devaient suivre le rythme, étaient un élément supplémentaire qui excitait les sens du spectateur, en l'occurrence l'ouïe et la vue. Ces stimuli excitaient son système nerveux, d'autant plus que la *pompa* marquait, pour ceux qui attendaient depuis plusieurs heures, le début tant espéré des jeux.

Il convient donc de garder présent à l'esprit l'état de nervosité des spectateurs avant même le début de la course. L'incertitude sur son issue, l'angoisse des parieurs renforcée par l'attente, puis une fois assis dans la *cavea*, la sollicitation des divers sens, le toucher par la promiscuité des corps, la vue par l'observation des autres spectateurs

⁷⁰ Ant. Rom. VII,72,6. Selon Jean-René Jannot, dans les témoignages plus tardifs, les danseurs en armes semblent avoir disparu alors que les satyres et les silènes sont encore attestés: Jannot 1992, 58.

⁷¹ Péché/Vendries 2001, 75.

⁷² De leg. II,38.

⁷³ L'influence de la musique sur le comportement humain est attestée aujourd'hui par son utilisation à des fins thérapeutiques. Sur cet aspect voir par exemple l'ouvrage d'E. Lecourt, *La musicothérapie*, Paris 2010.

⁷⁴ Samson/Dellacherie 2010, 75.

⁷⁵ Dio Chrys. II,55.

qui s'installent, puis la vision des danseurs de la *pompa*, l'ouïe par la musique lors du passage de cette dernière et le bruit des conversations entre les autres membres du public, sans oublier les applaudissements et les acclamations à l'entrée de l'empereur et des magistrats. On pourrait rajouter l'odorat, même si nous sommes moins bien renseignés sur ce point. Autant d'éléments qui stimulaient le système nerveux de bon nombre de spectateurs avant même que les chars aient quitté les *carceres*. Il semble que l'on puisse même parler d'une forme de mise en condition du public. La sortie des chars hors des *carceres* marquait sans doute un moment de délivrance, surtout pour ceux qui attendaient depuis plusieurs heures.

Les perceptions sensorielles d'un spectateur lors d'une course au cirque

Mais la course de chars ne devait pas calmer l'excitation des spectateurs, bien au contraire. Intéressons-nous déjà à la course en elle-même. Elle comprenait généralement sept tours de piste,⁷⁶ soit pour le *Circus Maximus* une distance d'environ 5 km. Fabricia Fauquet, grâce à un schéma, a parfaitement illustré le parcours que devait effectuer chaque aurige (Pl. 3/1, Fig. 1). Après être sortis des *carceres*, les chars devaient parcourir dans le cadre du *Circus Maximus*, la distance de 5335 mètres. Ainsi, selon ses estimations, la course durait 12 minutes et 48 secondes ou pour simplifier un quart d'heure. La vitesse moyenne était d'environ 25 km/h.⁷⁷ Cette vitesse, qui certes semble de nos jours bien peu élevée, devait constituer pour l'Antiquité romaine un record de vitesse. Bettina Bergmann remarque d'ailleurs sur plusieurs mosaïques représentant une course de chars, l'effort des mosaïstes afin de donner une impression de dynamisme et de vitesse.⁷⁸

Une étape était particulièrement périlleuse, le contournement des *metae*, qui se produisait quatorze fois durant la course, soit en moyenne un peu moins d'une fois par minute. Le char risquait en effet de se retourner. Diverses mosaïques, comme celle dite de Lyon (Pl. 3/2, Fig. 2), montrent des exemples de chars renversés à la sortie du virage, après le contournement de la borne. Dans la mesure où ce contournement s'effectuait en moyenne toutes les minutes, à chaque

⁷⁶ *Anth. Lat.* I, 197. Sur le caractère symbolique de ce chiffre, voir Fauquet 2008, 267.

⁷⁷ Fauquet 2002, 379.

⁷⁸ Bergmann 2008, 370–371.

minute, tout pouvait basculer, l'ordre des chars sur la piste pouvait en une seconde, être complètement modifié. L'autre étape périlleuse se situait dans chaque ligne droite, le risque était d'être dépassé par un des chars rivaux. Cependant, rien n'était acquis, car si le char de la faction favorite, en tête de la course, venait à être dépassé par un char d'une autre faction, ce dernier pouvait d'une part se renverser lors du prochain virage, ou d'autre part, être lui-même dépassé dans la ligne droite suivante, ou même lors du prochain contournement d'une des bornes. Par conséquent le degré d'instabilité était très grand. Ce n'était réellement qu'au franchissement de la ligne d'arrivée que le spectateur pouvait enfin être sûr du char vainqueur.⁷⁹ L'instabilité d'une course de chars était donc très grande et le suspense important qui en découlait, était source d'excitation. Afin de pouvoir suivre au mieux les aléas de la course, mais aussi d'apprécier l'habileté des auriges, il était fondamental pour le public de bénéficier d'une bonne visibilité.

Or le cirque, selon les études qui ont été menées, n'offrait pas une visibilité optimale. Mais il convient sans doute de rappeler brièvement quelques éléments au sujet de la vision humaine. Tout d'abord, du point de vue physiologique, un objet immobile ne produit dans l'œil qu'une seule image, petite et inversée, proportionnelle à ses dimensions et à son éloignement. Dès lors que l'objet se déplace, une infinité d'images est perçue proportionnellement à la vitesse de déplacement de cet objet. Tout mouvement assure donc ainsi une multiplication extrême d'images. Plus les mouvements et les déplacements sont nombreux et rapides, plus les images sont nombreuses et donc, plus le cerveau et le système nerveux sont sollicités.

Jean Claude Golvin a essayé de définir ce que devaient être les caractéristiques essentielles d'une bonne vision lors d'un spectacle dans l'Antiquité, en s'appuyant sur divers travaux consacrés à la vision et à l'optique.⁸⁰ La vision humaine couvre un angle de 180° dans le sens horizontal et de 140° dans le sens vertical. Cependant, la vision binoculaire qui permet d'apprécier les distances, correspond à un angle plus réduit, à savoir 120°. Selon Jean Claude Golvin, le spectacle doit se situer dans cet angle afin d'être parfaitement perçu. En outre, conformément aux lois de l'optique, une bonne perception visuelle se doit d'être frontale et symétrique. Un objet, pour être bien perçu, doit être placé à une distance comprise entre 12 cm et 60 m. Bien entendu, la perception de l'objet est liée aussi à sa taille. Selon

⁷⁹ Pour un récit vivant d'une course de chars et de ses aléas, voir: Sid. Apoll. Carm. XXIII, 307–427.

⁸⁰ Golvin 1988, 342–343.

Peter Rose, eu égard à la taille d'un char attelé, la distance maximale était supérieure mais ne devait pas excéder les 150/200 m.⁸¹ Pour Jean Claude Golvin une bonne vision du spectacle »doit être binoculaire, axiale, frontale, symétrique, rapprochée, plongeante, dégagée et doit s'effectuer sans effort.«⁸²

Or les courses hippiques, qui étaient un spectacle essentiellement visuel, offraient aux spectateurs une visibilité partiellement altérée. Tout d'abord, il y avait la poussière provoquée par le passage des chars sur la piste sableuse. Ce phénomène fut plusieurs fois évoqué dans les textes anciens⁸³. Mais la principale difficulté était liée à la taille de l'édifice. La longueur de la piste était de 580 m pour le *Circus Maximus*, pour une largeur de 79 m environ. Comme il a été dit précédemment, au-delà de 150/200 m, la vision d'un char devient difficile. La largeur entre l'*euripe* et le mur du podium terminant les gradins variait au *Circus Maximus* entre 32 m et 39 m⁸⁴, ainsi la distance était donc très inférieure à 200 m. Cependant, se pose la question de la taille de l'*euripe* au centre de la piste, surtout de sa hauteur, susceptible d'occulter la vision des chars lorsqu'ils se trouvaient de l'autre côté. L'*euripe* au *Circus Maximus* mesurait environ 335 m de long sur 11 m de large. Sa hauteur est difficile à estimer. Selon Sidoine Apollinaire, cette dernière était basse (*humilem*).⁸⁵ Il paraît évident que plus l'*euripe* était basse, meilleure était la vision. Selon les estimations de Fabricia Fauquet, la hauteur de l'*euripe* devait se situer entre 0,80 m et 1,50 m.⁸⁶ Au-delà d'1,50 m, les spectateurs assis sur les gradins les plus bas, auraient été incapables de voir les chars de l'autre côté de l'*euripe*.⁸⁷ Selon ses calculs, la hauteur de ses murs était inférieure à celle du mur du podium.⁸⁸ Mais l'*euripe* n'était qu'une simple barrière centrale, elle comprenait divers monuments – le monument aux œufs,⁸⁹ aux dauphins⁹⁰ et les obélisques,⁹¹ entre autres⁹² – qui entrav-

⁸¹ Rose 2005, 120–121.

⁸² Golvin 1988, 343.

⁸³ Stat. Theb. VI,411–412; Sil. Pun. 16.325–327 et 469–470; Sid. Apoll. Carm. XXIII,348.

⁸⁴ Tous ces chiffres sont extraits de la thèse de Fabricia Fauquet: Fauquet 2002, 141. Selon ses estimations, la piste du *Circus Maximus* était, de tous les autres cirques connus du monde romain, la plus longue. Voir le tableau comparatif, p. 151.

⁸⁵ Carm. XXIII,359–360. Voir également Fauquet 2002, 188–189.

⁸⁶ Fauquet 2002, 191.

⁸⁷ Fauquet 2002, XXXV.

⁸⁸ Fauquet 2002, 192.

⁸⁹ Le monument aux œufs est attesté pour la première fois en 174 av. J.-C., chez Tite Live 41,27,6.

⁹⁰ Les dauphins sont attestés à partir de 33 av. J.-C.

aient momentanément la vue. A cela, il faut ajouter la hauteur du podium des *metae*, dont la hauteur nettement supérieure à celle de l'*euripe* masquait les attelages dans le virage, alors qu'il s'agissait sans doute de l'aspect le plus excitant de la course.

Ainsi Fabricia Fauquet reconnaît que »la grande largeur de la piste (en moyenne 77 m) ne permettait sans doute pas à tous les spectateurs de percevoir toutes les finesses de la tactique mise en œuvre par les différents cochers«⁹³ et que »toutes les places situées au sein d'un même maenianum n'avaient certainement pas la même qualité en raison de la forme très allongée du cirque.«⁹⁴ Grâce à la maquette informatique du *Circus Maximus*, elle a pu réaliser un schéma permettant de visualiser les meilleures places (Pl. 4/1, Fig. 3).

La meilleure visibilité était offerte par les places les plus foncées sur le schéma car elles offraient une vision latérale du spectacle. En revanche, plus les places apparaissent en clair sur le schéma, plus la visibilité était mauvaise. Plus précisément, ces places ne permettaient d'apprécier qu'une partie de la course, soit le départ des chars au sortir des *carceres*, soit le contournement des premières *metae*. En outre, il est certain que les spectateurs situés au sommet de la *cavea*, bénéficiaient certes d'une vue plongeante, mais percevaient moins les détails de la course même lorsque les chars passaient à leur niveau. En revanche, ceux assis sur les gradins les plus bas voyaient les chars et les auriges de plus près, mais l'*euripe* devait entraver leur vision des chars lorsqu'ils se situaient de l'autre côté, non pas en raison de sa hauteur, mais à cause des différents édifices qui se trouvaient dessus comme il a été dit précédemment.

A cela s'ajoutait la vitesse. Les chars défilaient à vive allure, environ 25 km/h, devant des spectateurs qui, pour la majorité d'entre eux, étaient installés sur les côtés d'une piste fort longue. Quoiqu'il en soit, si certaines places permettaient de mieux suivre le déroulement de la course que d'autres, aucune n'offrait une vision parfaite et continue du spectacle. Ainsi, Sidoine évoque les cochers qui ont disparu aux regards des spectateurs.⁹⁵ En revanche lorsqu'ils devaient les voir réapparaître au loin, et déboucher au sortir d'un virage extrêmement

⁹¹ Le premier, en provenance d'Héliopolis, fut érigé à l'époque d'Auguste, en 10 av. J.-C. D'une hauteur totale de 27,87 m, il se trouve aujourd'hui sur la *Piazza del Popolo* à Rome. Le second, fut installé sous Constance, en 357 apr. J.-C., d'une hauteur totale de 32,15 m, se situe aujourd'hui place Saint-Jean-de-Latran.

⁹² Sur l'*euripe*, ses divers monuments et leurs représentations, voir entre autres: Humphrey 1986, 175–294.

⁹³ Fauquet 2002, 293.

⁹⁴ Fauquet 2002, 304.

⁹⁵ Carm. XXIII,356–357.

risqué, la surprise et l'excitation devaient être à leur paroxysme.⁹⁶ En effet, cette visibilité légèrement entravée, mais contrainte par la taille de l'édifice et la nécessité de ménager un vaste espace permettant aux chars de s'élancer, devait probablement générer chez les spectateurs de la frustration, voire de l'agacement, en tout cas accentuer le degré d'excitation, car durant l'instant où les chars étaient peu ou pas visibles pour le spectateur, l'ordre de la course pouvait s'inverser. Ce jeu de «cache-cache» conjugué à la vitesse de déplacement des chars amplifiait nettement l'effet de spectacle.

Concernant les stades de l'époque contemporaine, Pierre Clanché a établi une corrélation entre les différences d'angles de vue suivant la place occupée et le degré d'excitation éprouvé par le spectateur durant le match.⁹⁷ Ainsi il se demande pourquoi les supporters placés dans les virages paraissent plus passionnés que ceux installés dans les tribunes de face ou d'honneur. L'explication, qui longuement a prévalu, était de caractère socio-économique. Les places derrière les buts sont moins chères et donc occupées par des jeunes issus des milieux sociaux les plus modestes et considérés comme plus enclins au fanatisme et à la violence.⁹⁸ Inversement, les places des tribunes centrales, plus chères, attirent des spectateurs issus de milieux sociaux plus favorisés, censés être moins prompts à la violence. Selon Pierre Clanché, l'explication pourrait résider dans l'angle de vue offert par la place occupée, ainsi le spectateur n'aura pas la même vision du match et vivra plus ou moins intensément l'instabilité du match.⁹⁹ Il s'éloigne donc des interprétations traditionnelles fondées sur l'origine

⁹⁶ Fauquet 2002, 293.

⁹⁷ Clanché 1998.

⁹⁸ Plus globalement, Dominique Bodin note que «Un certain nombre de préjugés et d'idées reçues circulent en matière de composition des foules sportives. Le public qui se rend au stade appartiendrait aux milieux populaires ou aux couches sociales défavorisées. Longtemps méprisés et frappés d'une sorte d'indignité, le sport en général et le football en particulier ont été considérés comme des objets bas de gamme par excellence» (Bodin 2003, 67).

⁹⁹ «Depuis les tribunes, le spectateur a une vision globale des positions relatives du ballon et des joueurs, il peut estimer les intervalles, anticiper sur telle ou telle action, bref il peut prévoir. Pour lui, la situation est moins instable. Pour le spectateur/supporter situé derrière les buts, la perspective étant écrasée, il évalue beaucoup plus difficilement non seulement les placements relatifs, mais aussi la distance du ballon par rapport à la ligne de but. Pour lui, la situation est plus instable: c'est au dernier moment qu'il voit le danger. Par contre, par effet de zoom, il vit beaucoup plus intensément les actions qui se déroulent à l'intérieur de la surface de réparation proche, mais il se trouve dans un plus grand état encore d'instabilité lorsque l'action se déroule dans la surface de réparation opposée. Pour simplifier, on pourrait dire que des tribunes on voit le jeu, et des virages on vit le match.» (Clanché 1998, 20)

sociale des supporters qui induirait une plus ou moins grande aptitude à la violence. L'origine de certains comportements serait due à des facteurs endogènes, comme par exemple les règles du jeu, la configuration du terrain, l'angle de vue différent selon la place occupée dans la tribune.

Bien entendu, il convient de rester extrêmement prudent, ces hypothèses, qui restent débattues dans le champ de la sociologie, ne sont pas forcément applicables aux spectateurs du *Circus Maximus* dans l'Antiquité. D'ailleurs, comme le rappelle le sociologue Dominique Bodin, les études relatives aux effets du spectacle sportif restent encore peu nombreuses.¹⁰⁰ Toutefois, il semble raisonnable de suggérer une corrélation entre la visibilité offerte par une place de spectacle et le degré d'excitation provoqué par ce spectacle. Plus la visibilité est médiocre ou momentanément entravée par divers éléments architecturaux, comme c'était le cas au *Circus Maximus* avec les différents éléments présents sur l'*euripe*, plus l'énervement, l'agacement, ou plus généralement l'excitation du public devaient être accrus, car rappelons le si nécessaire, la course de chars est un spectacle essentiellement visuel.

Enfin, les spectateurs étaient, comme il a déjà été dit, assez proches les uns des autres. Cette proximité physique, outre le fait de permettre à des hommes tels Ovide, de faire de galantes rencontres, devait contribuer à ce que les psychologues des foules appellent la contagion émotionnelle. La foule des spectateurs au *Circus Maximus*, comme à l'amphithéâtre ou celle des stades d'aujourd'hui est assise dans un édifice clos sur lui-même, coupé de l'espace urbain dans lequel il s'insère.¹⁰¹ D'ailleurs, Bettina Bergmann remarque que les diverses représentations des courses de chars dans un cirque ne montrent pas les abords du monument, même lorsque les limites de ce dernier sont figurées à travers la présence des gradins. L'angle de vue choisi isole le cirque de son tissu urbain.¹⁰² Elias Canetti s'était interrogé sur l'influence d'une telle disposition sur le public, qu'il qualifie de masse en anneau. «Toutes les personnes présentes tournent le dos à la ville. Elles se sont retirées de la texture de la ville, de ses murs, de ses rues. Pour tout le temps de leur séjour dans l'arène, elles ne

¹⁰⁰ Bodin 2003, 55.

¹⁰¹ Concernant les stades de football, Pierre Sansot remarque que les spectateurs «tournent le dos à la ville, le stade par sa courbure centripète et sa distribution interne lui dit son indifférence: grillage, murs aveugles, enceinte fermée sur elle-même. Paradoxalement, le stade n'existe que par la ville qui lui fournit son public, sa ferveur, ses fonds, son nom et, cependant, il se sépare d'elle en ses instants essentiels.» (Sansot 1984, 328)

¹⁰² Bergmann 2008, 367.

s'intéressent plus à rien de ce qui se passe en ville. Elles y abandonnent ce que leur vie comporte de relations, de règles, d'habitudes. Leur réunion en grand nombre est garantie pour un temps déterminé, leur émotion leur a été assurée – mais à une condition déterminante: la masse devra se décharger *vers le dedans*. Les rangées sont disposées les unes au-dessus des autres afin que tous voient ce qui se passe en bas. Mais la conséquence en est que la masse est assise face à elle-même. Chacun a mille personnes, mille têtes sous les yeux. Tant qu'il sera là, tous seront là. Ce qui déclenche son émotion les émeut aussi, et il le *voit*. Ils sont assis à quelque distance de lui; les détails qui normalement les distinguent et font d'eux des individus s'effacent. Ils finissent par se ressembler beaucoup, ils se comportent similairement. Il ne remarque plus en eux que ce qui le remplit maintenant lui-même. Leur émotion visible intensifie la sienne.¹⁰³ Bernard Rimé et Jacques-Philippe Leyens remarquent également que »d'une manière générale, d'ailleurs, l'architecture du stade peut jouer un rôle essentiel à l'égard de ces processus sociaux. Ainsi, si les individus sont entassés dans des espaces restreints, les risques d'effets de dépersonnalisation et de contagion sociale s'en trouvent accrus. La vision, face à soi, de véritables murs humains accentuera pour l'individu le processus de dilution dans la foule.«¹⁰⁴ Il est fort probable, dans le cadre du cirque, que la proximité physique entre les spectateurs et leur visibilité mutuelle, favorisaient l'échange dans une acception large. Cet espace clos et cette proximité physique facilitaient également l'émergence d'un sentiment d'appartenance et d'unité chez les membres du public. Plusieurs auteurs, comme Tertullien, insistent sur ce phénomène d'unité des spectateurs,¹⁰⁵ évoqué également par Saint Augustin, à propos de son ami Alypius se rendant à l'amphithéâtre. Alors qu'il maintenait ses yeux fermés afin de ne pas voir le spectacle, une soudaine clameur du public l'incita à les ouvrir:

Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi uehementer eum pulsasset, curiositate uictus et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam uisum contemnere et uincere, aperuit oculos et percussus est grauiore uulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupiuit, ceciditque miserabilius quam ille, quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intrauit et

¹⁰³ Canetti 1966, 26–27.

¹⁰⁴ Rimé/Leyens 1998, 530. Sur la corrélation entre l'architecture d'un stade et le comportement du public: John/Sheard/Vickery 2007, 107.

¹⁰⁵ De spect. XVI,2.

reserauit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus.¹⁰⁶

Le corps d'Alypius, fut donc sollicité d'un point de vue sensoriel, tout d'abord l'ouïe, il entend les clameurs du public, puis la vue, il ouvre les yeux et voit le spectacle. Ainsi ce dernier »envahit« son corps et même son âme selon Saint Augustin. Dès lors Alypius se met à crier avec les autres et ne fait plus qu'un avec la foule.¹⁰⁷ Cet extrait de Saint Augustin souligne que le corps du spectateur assis dans les gradins de l'amphithéâtre, était soumis à diverses perceptions sensorielles – auditives et visuelles principalement – qui suscitaient en lui des émotions. Ces dernières provoquaient ensuite des réactions physiologiques. En l'occurrence, Alypius se mit à crier, à s'emporter avec le reste du public et fut gagné ainsi par la folie des combats. Ce processus devait être aussi valable pour le cirque, comme l'a noté, entre autres, Bettina Bergmann.¹⁰⁸

Concernant la vue, il y avait tout d'abord la vision plus ou moins bonne des chars, contrainte par l'architecture de l'édifice (l'*euripe* et ses monuments, la dimension de la piste), à laquelle s'ajoutait la vitesse, maximale pour l'époque. Chaque spectateur pouvait observer également les autres membres du public qui gesticulaient dans les gradins. Sur le plan auditif, il entendait les cris du reste du public, les bruits qui émanaient de la piste ... Enfin d'un point de vue tactile, la promiscuité des places imposait des contacts physiques entre les membres du public. Le corps du spectateur était donc assailli lors de la course, de perceptions sensorielles, qui renforçaient l'état de tension nerveuse déjà présent avant le début de la course et provoquaient des émotions qui s'exprimaient par des cris.

¹⁰⁶ un incident du combat souleva dans le public une immense clameur dont il ressentit le choc. Vaincu par la curiosité et se croyant assez en garde pour mépriser et vaincre ce qu'il allait voir, quoi que cela fût, il ouvrit les yeux et il fut frappé dans son âme d'une plus grave blessure que ne l'était dans son corps celui que ses regards avaient ardemment cherché; il tomba plus misérablement que le gladiateur dont la chute avait provoqué cette clameur. Celle-ci pénétra par ses oreilles; elle lui ouvrit les yeux pour faciliter le coup qui abattit son âme plus audacieuse encore que forte: Conf. VI,8,13. Trad. de P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

¹⁰⁷ Conf. VI,8,13.

¹⁰⁸ Bergmann 2008, 372.

La verbalisation des émotions

Les hurlements du public dans la *cavea* du cirque furent maintes fois évoqués par les sources anciennes.¹⁰⁹ Ces cris ont plusieurs significations. Je distinguerai, d'une part, les cris liés à un état d'excitation intense face aux aléas de la course, qui expriment vraisemblablement la surprise, l'étonnement, la colère ... mais qui ne s'adressent pas directement à une personne, d'autre part, les cris qui traduisent aussi des émotions mais étaient destinés à un interlocuteur, un cocher ou un autre membre du public. Parmi ces cris «communicatifs» certains exprimaient des émotions «positives», comme la joie à travers les encouragements, les acclamations à l'adresse des cochers et des chevaux. D'autres exprimaient des émotions «négatives» comme la haine, la colère, ou la déception, par le biais des injures.

Tertullien évoque les cris des spectateurs lors du jet de la *mappa* signalant le début de la course.¹¹⁰ Le départ de la course était donné par le jet de la *mappa*, une serviette blanchie à la craie. Ce lancer était très certainement accompagné d'un signal visuel ou sonore.¹¹¹ Étant donné la taille de l'édifice comme il a été dit précédemment, il était impossible pour l'ensemble des spectateurs de percevoir le lancer de cette serviette.

Puis durant la course, les cris des spectateurs ne devaient pas faiblir d'intensité. Ces hurlements du public laissent imaginer sa nervosité. Le bref aperçu du déroulement d'une course esquissé dans la partie précédente laisse entrevoir l'alternance d'émotions en raison du caractère particulièrement instable de cette dernière: espoir, crainte, anxiété, puis à nouveau espoir, puis de nouveau anxiété ... et au final, soit le soulagement si le char de sa faction a gagné, soit la déception, voire la colère, s'il a perdu. Le suspense était donc permanent. Suivant la place occupée par les chars de la faction favorite durant la course, les moments d'angoisse et d'espoir devaient alterner pour les spectateurs au même rythme que les chars couraient et se dépassaient sur la piste. Les cris traduisaient cette multiplicité d'émotions.

À ces cris qui exprimaient seulement une émotion intense, mais ne s'adressaient à personne, s'opposaient d'autres cris, destinés soit à d'autres membres du public – le niveau sonore extrêmement élevé devait obliger les spectateurs à crier pour se parler – soit à des acteurs du spectacle, comme les cochers. À partir des estimations proposées

¹⁰⁹ Juv. VIII,59; XI,197. Tert. De spect. XVI.2.3. Sid. Apoll. Carm. XXIII,315–316. Sil. Pun. XVI,319–345. Sen. Ep. 83,7.

¹¹⁰ De spect. XVI.2.3.

¹¹¹ Fauquet 2008, 264.

par Jocelyne Nelis-Clément, il est possible de dresser le tableau suivant au sujet du volume sonore, exprimé en décibel (dB), produit par la réunion de 150 000 ou de 250 000 spectateurs:

	150 000 spectateurs	250 000 spectateurs
Conversation normale	96 à 101 dB	98 à 103 dB
Cris/Acclamations	114 à 116 dB	116 à 118 dB

Tableau 2: Le volume sonore au *Circus Maximus*¹¹²

À titre de comparaison, entre 100 à 120 dB, le bruit devient insupportable voire même douloureux à partir de 130/140 dB. Une intensité équivalente ou supérieure à 150 dB peut provoquer une déchirure du tympan.¹¹³

En outre, comme le précise Jocelyne Nelis-Clément, l'architecture de l'édifice produisait un phénomène de réverbération acoustique. Les hurlements du public étaient en effet accentués par la présence d'un toit recouvrant tout le portique, ainsi que par la paroi extérieure de l'édifice, produisant ainsi un effet de résonance. Ce dernier devait être augmenté, en outre, par l'utilisation du bois comme matériau de construction.¹¹⁴ Il faut également ajouter que le *Circus Maximus* se situait dans une dépression, la vallée Murcia entre les collines du Palatin et de l'Aventin, ainsi la topographie du site devait amplifier l'effet d'écho.

Les cris s'adressent tout d'abord aux cochers et sont manifestement des cris d'encouragement ou des recommandations. Ainsi il y a tout lieu de croire que les spectateurs ne se privaient pas d'apostropher les auriges. Ovide décrit en ces termes l'attitude d'un cocher: *Me miserum! metam spatioso circuit orbe. Quid facis? admoto proxumus axe subit. Quid facis, infelix? perdis bona uota puellae; Tende, precor, ualida lora sinistra manu!*¹¹⁵ Le public ne s'adressait pas uniquement aux cochers, les chevaux aussi recevaient des recommandations. Ainsi *Silius Italicus* évoque également les cris des spectateurs adressés non

¹¹² D'après les estimations de Jocelyne Nelis-Clément: Nelis-Clément 2008, 452, n° 210.

¹¹³ Nelis-Clément 2008, 452.

¹¹⁴ Nelis-Clément 2008, 437.

¹¹⁵ Hélas! Il a décrit un bien grand cercle autour de la borne. Que fais-tu? Celui qui te suit l'a rasée de près et va te rattraper. Que fais-tu, malheureux? Tu rends inutiles les vœux d'une jolie femme. De grâce tire d'une main vigoureuse sur la rêne gauche: Am. III,2,69–72. Trad. de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

seulement aux conducteurs de chars, mais aussi vraisemblablement aux chevaux.¹¹⁶

Chacun tentait sans doute de crier plus fort que son voisin en espérant que l'aurige et ses chevaux parviendraient à l'entendre au milieu du brouhaha. À ce sujet, il est intéressant de noter que plusieurs textes évoquent la sensibilité des cochers et des chevaux aux encouragements, comme Sidoine Apollinaire: *raucus corda ferit fragor fauentum*.¹¹⁷ Plin l'Ancien n'hésite pas à attribuer la même sensibilité aux chevaux.¹¹⁸ Si son récit peut paraître à premier vue peu crédible, il laisse à penser tout comme l'extrait précédent, que pour les Anciens, ces cris d'encouragements avaient la capacité d'agir sur les cochers et le déroulement de la course. Des remarques similaires ont été faites à l'égard des supporteurs lors des matchs de football. Leurs cris ne sont pas seulement la traduction sonore d'un état d'excitation intérieure. Pour ceux qui hurlent dans les gradins, ils sont avant tout nécessaires car ils permettent d'encourager les joueurs de leur équipe favorite et d'influencer le déroulement de la rencontre.¹¹⁹

Contrairement à ce que pourraient laisser croire certaines critiques acerbes,¹²⁰ les spectateurs étaient loin d'être ignorants. Ils avaient pu observer les diverses tactiques opérées par les auriges, par exemple ménager ses chevaux durant la course et attendre l'avant-dernier tour pour les lancer à fond et profiter ainsi de l'état de fatigue de ceux des concurrents. Le texte de Sidoine Apollinaire déjà évoqué décrit parfaitement les diverses stratégies qui s'offraient à l'aurige durant la course: *Curae est id mediis, ut ille primus, pressus dexteriore concitatu partem si patefecerit sinistram totas ad podium ferens habenas, curru praetereatur intus acto. Tu conamine duplicatus ipso stringis quadriugos et arte summa in gyrum bene septimum reseruas*.¹²¹

¹¹⁶ Pun. XVI,319-345.

¹¹⁷ les cris rauques de leurs partisans frappent les cœurs des concurrents: Sid. Apoll. Carm. XXIII,376. Trad. d'A. Loyer, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

¹¹⁸ Dans le cirque, attelés à un char, ils montrent d'une manière non douteuse qu'ils sont sensibles aux exhortations et à la gloire. Sous l'empereur Claude lors de la célébration des Jeux séculaires dans le cirque, un cocher de la faction blanche, Corax, fut jeté à terre au départ: ses chevaux prirent la tête de la course, et la gardèrent, barrant la route à leurs concurrents, les mettant en désordre, bref faisant contre eux toutes les manœuvres que leur aurait fait faire le plus habile des auriges; et l'on rougissait de voir des chevaux vaincre les hommes en habileté; enfin après avoir accompli le parcours régulier, ils s'arrêtèrent à la ligne de craie du but. HN VIII,159-160. Trad. d'A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

¹¹⁹ Roumestan 1998, 58.

¹²⁰ Voir pour les Anciens, Plin. Ep. IX,6,1-4.

¹²¹ La préoccupation des conducteurs du milieu est, en ce cas, de pousser leur char vers l'intérieur pour dépasser le premier, si celui-ci, par un élan trop à droite,

Ovide, qui vient au cirque afin de faire de galantes rencontres, s'enquiert de savoir quel cocher sa voisine appuie de ses vœux, puis il se compare lui-même au cocher, décrivant comment il dirigerait son char.¹²² Les conseils adressés par les supporteurs aux cochers sont également évoqués dans la correspondance de Fronton, dont l'intérêt pour les courses de chars est attesté.¹²³ Dans une lettre adressée à Marc Aurèle, il lui raconte par le biais d'une courte fable,¹²⁴ comment Jupiter créa le sommeil pour imposer le repos aux hommes. Cette lettre est en fait une réponse à une précédente lettre envoyée par Marc Aurèle, dans laquelle ce dernier avoue à Fronton avoir beaucoup travaillé. Fronton souhaite donc l'inviter au repos. Ainsi après lui avoir raconté la création du Sommeil par Jupiter, il évoque les rêves, dont celui du supporteur qui rêve qu'il prodigue ses conseils à son aurige favori lors d'une course de chars.¹²⁵ Cette anecdote de Fronton, à priori amusante, conforte les autres textes précédemment cités et atteste une fois de plus du degré de connaissance que les spectateurs possédaient, du moins les plus passionnés.

Le fait de crier souligne aussi le sentiment pour le spectateur d'avoir l'illusion de pouvoir influencer sur la course. Face aux hasards de la course, qui est en grande partie responsable de cet état d'effervescence chez le public, le spectateur fort de «sa science» ne peut s'empêcher d'exprimer son avis, de donner ses conseils. Ainsi parfois, quand le cocher paraissait trop maladroit, les insultes devaient succéder aux conseils.

Tertullien affirme: *Ex eo itaque itur in furias et animos et discordias et quicquid non licet sacerdotibus pacis. Inde maledicta conuicia sine iustitia odii, etiam suffragia sine merito amoris*.¹²⁶ Tertullien n'est pas le seul à évoquer la folie des spectateurs, mais il est sans doute celui qui en a donné le récit le plus développé. Il emploie de manière récurrente dans sa description le terme *furor*,¹²⁷ et

a découvert son côté gauche en portant son attelage droit vers les gradins du public. Quant à toi, courbé en deux par l'effort même, tu retiens pourtant tes chevaux et avec une habileté consommée tu les réserves sagement pour le septième tour: Sid. Apoll. Carm. XXIII,365-372. Trad. d'A. Loyer, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

¹²² Am. III,2,9-14.

¹²³ Fronton, Ep. II,3.

¹²⁴ Fronton, Ep. III,8.

¹²⁵ Fronton, Ep. III,12.

¹²⁶ Dès lors, donc, c'est le déchaînement du délire, des passions, des discordes et de tout ce qui est interdit à des prêtres de la paix. De là malédictions et injures sans rien qui justifie la haine, encouragements sans rien qui mérite l'amour: De spect. XVI,4. Trad. de M. Turcan, Paris, éditions du Cerf, 1986.

¹²⁷ De spect. XV,4; XVI,1; XIV,4; XX,5.

ses dérivés *furia* ou le verbe *furere* fréquemment utilisé chez les auteurs anciens pour évoquer la folie du cirque, mais aussi celui d'*insania*.¹²⁸ Il utilise aussi ceux de *dementia*, *discordia*, *maledicta*, *conuicia*. Lactance, dans son *Epitomé*, évoque également les *conuicia* des spectateurs.¹²⁹ Emportés dans la frénésie de la course, les spectateurs ne devaient pas manquer d'invectiver le camp adverse, ou d'insulter un cocher jugé trop lent ou maladroit. Ainsi Ovide reproche à un cocher sa maladresse: *Fauimus ignauo*.¹³⁰ L'adjectif *ignavus* ici substantivé a plutôt le sens de paresseux voire de lâche. Le mot n'est pas à priori une insulte. Mais les spectateurs ne devaient pas toujours être indulgents avec les cochers lorsqu'ils estimaient que ces derniers n'avaient pas été à la hauteur.

Les insultes pouvaient être adressées aussi aux autres spectateurs, supporteurs de la faction adverse, et sur ce dernier point vraisemblablement, les empereurs n'y échappaient pas, comme ce fut le cas pour Lucius Verus: *Denique etiam praesens et cum Marco sedens multas a venetianis est passus iniurias, quod turpissime contra eos faveret*.¹³¹ De même, Tertullien s'interroge: *Sed circo quid amarius, ubi ne principibus quidem aut ciuibus suis parantur?*¹³² Ce déchaînement de passions, en l'occurrence de colère, voire de haine, est également illustré par les nombreuses tablettes de *defixiones* qui ont pu être retrouvées dans le cirque, souhaitant le renversement d'un char et la mort d'un cocher.¹³³ Elles pouvaient être clouées dans le cirque. Leur utilisation souligne la persistance de la haine qui pouvait animer les supporteurs les plus fervents. Elles étaient le plus souvent déposées quelques jours avant la course. Leur utilisation atteste de la volonté de certains spectateurs d'influencer l'issue de la course, même si bon nombre d'entre elles devaient avoir été déposées par des auriges rivaux.

¹²⁸ Apol. XXX,4.

¹²⁹ Lactant. Div. inst. VI,20,32. Trad. de Chr. Ingreteau, Paris, éditions du Cerf, 2007.

¹³⁰ *Nous nous sommes intéressés à un maladroit*. Am. III,2,73. Trad. de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

¹³¹ *Il lui arriva même, un jour qu'il y assistait aux côtés de Marc, de subir les insultes de la faction des Bleus, contre lesquels il prenait parti de façon indécente*, SHA Verus, VI,2. Trad. A. Chastagnol, Paris, R. Laffont, 1994.

¹³² *Or, quoi de plus âpre que le cirque où l'on n'épargne ni ses concitoyens, ni même les princes?* De spect. XVI,7. Trad. de M. Turcan, Paris, éditions du Cerf, 1986.

¹³³ Sur ce sujet, voir Audollent 1904; Gager 1992; Martin 2010, 98–111; Tremel 2004.

Les cris des spectateurs étaient à la fois un moyen de communication, mais aussi d'expression de l'intensité de leurs émotions, qui comme nous l'avons vu dans le cas d'Alypius rapporté par Saint Augustin, pouvaient devenir contagieuses. Comme le note J. Nelis-Clément, « toute la gamme des émotions multiples et diverses ressenties par le public face au spectacle s'exprime en une toile sonore dense et pesante, aux couleurs et aux timbres à la fois riches et variés qui se fondent et se déroulent avec des intensités passant du piano au fortissimo, en se mélangeant aux bruits de la piste auxquels ils donnent la réplique ». ¹³⁴ Mais les cordes vocales n'étaient pas les seules à être sollicitées lors du spectacle, l'ensemble du corps du spectateur était en tension.

Les émotions à travers les gestes et certaines parties du corps

Silius Italicus évoque les spectateurs qui durant la course se penchent en avant comme des auriges, *similes certantibus*.¹³⁵ Sidoine Apollinaire décrit en des termes similaires l'attitude des cochers lors de la course.¹³⁶ Cette attitude corporelle souligne un processus mimétique ou d'identification avec les cochers, et rejoint ce qui a été dit précédemment sur le degré de connaissance des spectateurs dans l'art de conduire un char. Ce comportement traduit en outre une tension assez vive chez les spectateurs et un souci de prendre part pleinement à l'épreuve sportive. Lactance évoque de la façon suivante le comportement du public: *cum exclamare et efferri et exilire coeperint*.¹³⁷ On notera au passage l'emploi du verbe *efferre*, qui signifie littéralement être emporté, transporté par une passion, et du verbe *exilire* qui donne l'image de spectateurs bondissant de leurs sièges. L'ensemble du corps du spectateur est en tension, une tension nerveuse qui provoque une tension musculaire. Comme il a été dit, une émotion engendre des changements psychophysiologiques. Par exemple la colère ou plus généralement une excitation intense provoque une tension musculaire s'accompagnant bien souvent d'une accélération du pouls, ce qui induit une expression motrice ou une tendance à l'action. La vision du spectacle, de ses aléas devait susciter des changements physiolo-

¹³⁴ Nelis-Clément 2008, 449.

¹³⁵ Pun. XVI,320.

¹³⁶ Sid. Apoll. Carm. XXIII,350–355.

¹³⁷ *les spectateurs qui, dès lors, constituent le spectacle, lorsqu'ils se mettent à hurler, s'emporter, trépigner!* Lact. Inst. VI,20,32. Trad. de Chr. Ingreteau, Paris, éditions du Cerf, 2007.

giques. On peut imaginer, comme il a été dit, une accélération du rythme cardiaque et respiratoire, ou encore une tension musculaire accrue. Le fait de trépigner, de se pencher en avant comme les auriges souligne cet état de tension physique qui est le reflet d'une tension nerveuse, induite par les émotions procurées par la course.

Mais la nervosité du public, ajoutée à la compétition entre les factions, pouvait favoriser l'émergence de la violence physique. Les insultes ont été évoquées, mais les coups devaient parfois aussi être échangés. Minucius Felix dans l'*Octavius* se demande: *nam in ludis currulibus quis non horreat populi in se rixantis insaniam?*¹³⁸ L'emploi du participe présent *rixantis*, du verbe *rixare*, laisse à penser que Minucius fait allusion à des querelles, donc à des injures entre spectateurs dont il a déjà été question, mais *rixare* peut évoquer également un affrontement physique. Il est fort probable que la violence verbale pouvait être suivie de la violence physique. Ce processus est bien décrit par Tacite au sujet de la rixe qui opposa les habitants de Nucérie et de Pompéi en 59 apr. J.-C.: *probra, dein saxa, postremo ferrum supere*.¹³⁹ À travers le récit de Tacite, se perçoit une graduation: la violence verbale, puis les injures et enfin la violence physique, qui déborde jusqu'aux abords de l'amphithéâtre.

Clément d'Alexandrie dénonce les bagarres qui se produisent au cirque *οὐδὲ μὴν αἱ ἐπὶ τοῦτοις στάσεις ἐπὶ παιδία*.¹⁴⁰ De même, Lactance, dans l'épitomé des *Institutions Divines*, affirme que le risque de bagarre au cirque est élevé et que par conséquent ces spectacles ne sont pas sans danger: *Circus uero innocentior existimatur, sed maior hic furor est, siquidem mentes spectantium tanta efferuntur insania, ut non modo in conuicia, sed etiam in rixas et proelia et contentiones saepe consurgant*.¹⁴¹ L'emploi des termes *rixas*, *contentiones* et surtout *proelia* laisse entendre qu'il devait éclater des bagarres entre les spectateurs. Ces dernières étaient facilitées par l'état de nervosité de certains, en proie à la folie (*furor*) et à la dé-

¹³⁸ Qui ne frémerait d'horreur, en effet, de voir, aux courses de chars, la folie des spectateurs aux prises les uns avec les autres? Min. Fel. Oct. XXXVII, 11. Trad. de J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

¹³⁹ En effet, en échangeant des invectives selon la licence propre aux petites cités, ils se lancèrent des injures, puis des pierres, enfin des armes: Tac. Ann. XIV, 17. Trad. de P. Wuillemier et J. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

¹⁴⁰ les batailles qui se produisent à cette occasion: Clem. Al. Protr. III, 77, 4. Trad. de Cl. Mondésert et Ch. Matray, Paris, éditions du Cerf, 1970.

¹⁴¹ Le cirque est plus innocent, croit-on, mais la folie y est plus grande, puisque les âmes des spectateurs sont emportées par une démence telle qu'ils se déchainent souvent non seulement en invectives, mais aussi en rixes, combats et querelles: Lactant. Div. inst. 58, 8. Trad. de M. Perrin, Paris, éditions du Cerf, 1987.

mence (*insania*), qui ne contrôlaient plus leurs émotions, ni leurs corps. Si de tels comportements peuvent évoquer le problème du hooliganisme dans nos stades contemporains, il convient, à mon sens, de rester prudent sur l'emploi de ce terme bien que des historiens n'aient pas hésité à employer le terme pour qualifier certains événements, comme la rixe qui opposa les habitants de Pompéi et de Nucérie.¹⁴² En effet, si les études sur ce sujet se sont multipliées, il n'en reste pas moins, selon Dominique Bodin, que la définition du hooliganisme reste un exercice délicat, entre autre en raison des nombreux stéréotypes qui existent sur le sujet.¹⁴³ Il rappelle en outre que «si certains comportements peuvent effectivement trouver leur ancrage dans la foule, comme la contagion des opinions ou des émotions et expliquer partiellement les actes violents, cette incapacité à raisonner limiterait à étudier une violence qui serait soit spontanée, résultat d'une frustration, soit dirigée et orchestrée par des meneurs que la foule suivrait servilement. Il y a là disjonction car les publics violents sont tout à fait conscients de leurs actes; sans préméditation ni organisation, il ne serait d'ailleurs pas possible de parler de hooliganisme.»¹⁴⁴ Un des problèmes de définition du hooliganisme est, entre autres, l'évaluation du caractère prémédité et organisé de ces actes violents, qui ne seraient pas seulement imputables à l'excitation induite par le match et à la perte de contrôle que cette dernière pourrait engendrer chez certains supporteurs. Or il est difficile pour l'historien d'évaluer le caractère prémédité des bagarres et autres faits de violence évoqués par les textes anciens au cirque ou à l'amphithéâtre. Le degré d'excitation pouvait être élevé et aux insultes précédemment évoquées, la violence physique pouvait s'en suivre, mais les affrontements devaient se limiter à quelques groupes ou quelques individus. Concernant le cirque, des révoltes de grande ampleur paraissent avoir été plus nombreuses par la suite à Constantinople, comme celle dite de Nika en 532.¹⁴⁵ Cependant, Gilbert Dagron, dans une récente publication sur l'hippodrome de Constantinople, après avoir passé en revue les différentes émeutes qui éclatèrent au cirque entre les règnes de Théodose II (408–450) et d'Héraclius (610–641),

¹⁴² Huet 2004.

¹⁴³ Il poursuit son propos en affirmant que «si, dans l'imaginaire collectif, le hooligan est un Anglais, jeune, mal inséré socialement, délinquant dans la vie ordinaire, imbibé d'alcool, qui prend prétexte du match de football pour venir commettre ses méfaits dans le stade, la réalité sociale du phénomène est tout autre.» (Bodin 2003, 9).

¹⁴⁴ Bodin 2003, 65.

¹⁴⁵ Voir l'article de Greatrex 1997. Mais aussi celui de Browning 1952. Dernièrement, l'ouvrage de Dagron 2011, 157–161.

note que: »ce rapide parcours de Théodose II à Héraclius permettra d'abord de mesurer la violence, sans doute aussi d'apporter plus que des nuances aux interprétations qui, ou bien voient dans les troubles factionnels de Constantinople l'expression directe de clivages sociaux, ou bien les réduisent à de banales rixes urbaines telles qu'on peut les observer, partout et toujours, dans les villes peuplées et réputées dangereuses. L'action des dèmes ne relève ni de la lutte des classes ni du hooliganisme. Leurs brusques flambées font penser aux émeutes pré-politiques analysées par Eric Hobsbawm, qui mobilisent le « menu peuple » des quartiers périphériques pour des raisons ponctuelles (disette, prix), sans idéologie particulière ou même dans un esprit conservateur et légitimiste.¹⁴⁶ L'étude des causes de ces diverses violences est donc une entreprise complexe. Il est fort probable que l'état de nervosité des spectateurs, ajouté aux rivalités entre les factions pouvait favoriser la violence verbale puis physique. Nonobstant, les quelques bagarres qui pouvaient éclater ne dégénéraient pas forcément en rixes mortelles de grande ampleur. Quant à l'emploi du terme de hooliganisme pour qualifier de tels actes, il convient de rester prudent eu égard à la polysémie qu'il revêt et à la difficulté des sociologues d'aujourd'hui à définir ce mot et à l'utiliser.

Quoiqu'il en soit, certaines parties du corps des spectateurs semblaient être plus sollicitées que d'autres lors de la course. Déjà, avant qu'elle ne commence, lors du tirage au sort des places dans les *carceres*, les yeux étaient fixés sur l'urne d'où sortaient les boules qui devaient déterminer l'ordre dans lequel les auriges allaient prendre place dans les loges.¹⁴⁷ De même, Silius Italicus évoque le public qui a les yeux fixés sur les *carceres* avant le départ de la course.¹⁴⁸ Ces propos paraissent exagérés car comme il a déjà été dit, la taille de l'édifice ne permettait pas à l'ensemble des spectateurs de voir ce tirage au sort. Il est fort probable d'ailleurs que le fait pour un spectateur de ne pas voir l'urne, ni même les *carceres*, devait accroître le suspense et donc la nervosité, il était ainsi obligé d'attendre fiévreusement de voir passer les chars devant lui afin d'en savoir plus.

Toutefois, Ennius, lorsqu'il évoque dans ses *Annales* l'attente anxieuse des Romains lors de la fondation de l'*Urbs* alors que Romulus et Remus consultent les auspices, compare cet instant avec l'attente tout aussi fiévreuse du départ de la course: *Exspectant; ueluti*

¹⁴⁶ Dagron 2011, 181.

¹⁴⁷ Tert. De spect. XVI,2,3. Une représentation de cette urne dans laquelle tournent les boules aux couleurs de chaque faction est aujourd'hui exposée au musée de Berlin. Pour en avoir un aperçu voir Dagron 2011, fig. 6d.

¹⁴⁸ Pun. XVI,315-316.

*consul cum mittere signum uolt, omnes auidi spectant ad carceris oras quam mox emittat pictis e faucibus currus, sic exspectabat populus.*¹⁴⁹

Il semble que le regard fixe sur les bornes de départ, signe de l'attente anxieuse des spectateurs soit devenu un *topos* littéraire. Dion Chrysostome évoque également la tension oculaire du public lors des spectacles: *τὸ ἀνατετάσθαι καὶ ἀποβλέπειν.*¹⁵⁰ Concernant le regard, Jocelyne Nelis-Clément note »l'état d'hypnose qui s'empare des spectateurs, et qui est mis en évidence dans un certain nombre de représentations iconographiques.¹⁵¹ La mosaïque de Gafsa semble en être l'illustration. Les spectateurs représentés dans les tribunes ont en effet les yeux exorbités (Pl. 4/2, Fig. 4). Toutefois, selon Mohamed Yacoub, il convient de voir dans cette représentation la maladresse du mosaïste, et non un souci de réalisme de la part de ce dernier.¹⁵² Cette imperfection dans la représentation du corps humain, au trait grossier, serait caractéristique de l'art africain du Ve et VIe siècle. Il n'est pas certain, en effet, que les mosaïstes aient été toujours suffisamment habiles pour conférer au regard son expressivité.

Mais cet état d'anxiété, traduit par un regard fixe, est bien attesté par les sources littéraires. Il peut déjà s'expliquer par le fait qu'en fonction de la place occupée dans les stalles de départ, le cocher et son attelage étaient plus ou moins favorisés. Les travaux de Fabricia Fauquet ont, en effet, permis de démontrer selon une étude comparative que certains emplacements offraient une position plus favorable que d'autres.¹⁵³ Il n'est pas à exclure que les spectateurs habitués des courses de chars aient de manière empirique compris ce phénomène, et qu'à la vue de la place occupée par les auriges de leur faction favorite dans les *carceres*, ils éprouvaient soit un sentiment d'angoisse accrue si la place paraissait mauvaise, ou au contraire se sentaient plus confiants si la place semblait plus avantageuse. Conformément au procédé du tirage au sort, la première boule extraite de l'urne autorisait la faction de la couleur correspondante à prendre place dans l'un des secteurs. La disposition des chars dans les *carceres* était donc déterminée par le hasard. Dès lors, le responsable de chaque faction pouvait disposer ses trois attelages. Selon Fabricia Fauquet, il est fort plausible »que la disposition des chevaux à l'intérieur même d'une

¹⁴⁹ Ils l'attendent, comme au moment où le consul est prêt à donner le signal, les spectateurs regardent avidement les barrières de départ pour saisir l'instant, où, des loges peintes, s'échapperont les chars: ainsi attendait le peuple: Enn. Ann. 50. Trad. de S. Barthélemy et de D. Gourevitch in Barthélemy/Gourevitch 1975, 180.

¹⁵⁰ Dio Chrys. II,50.

¹⁵¹ Nelis-Clément 2008, 433.

¹⁵² Yacoub 1981, 507.

¹⁵³ Fauquet 2002, 338-343.

faction ait correspondu à une certaine stratégie de course¹⁵⁴ stratégie qui pouvait donner lieu à des débats, voire à des critiques, avant même le début de la course dans les gradins. Cette attente anxieuse se traduisait si l'on en croit ces trois témoignages par un état de fébrilité du public qui ne pouvait détourner son regard fixé sur les *carceres*.

Si les yeux des spectateurs étaient fixés sur les barrières de départ avant le début de la course, en revanche, ils ne cessaient de bouger durant la course, sans doute à la même vitesse que les chars. Silvius Italicus évoque les spectateurs qui suivent tous des yeux leur char favori.¹⁵⁵

Enfin, dernière partie du corps du spectateur à être particulièrement sollicitée, les mains. Plusieurs textes évoquent les applaudissements frénétiques du public lors de la course, à l'adresse des cochers, afin d'exprimer sa joie.¹⁵⁶ Déjà à la fin de l'ère républicaine, selon Varron, des chefs de famille ont préféré utiliser leurs mains pour applaudir aux spectacles plutôt que de s'en servir pour manier la faux et la charrue.¹⁵⁷ Varron exprime une condamnation d'ordre morale, déplorant que les hommes cèdent trop facilement aux plaisirs urbains et à une vie plus confortable par opposition à la vie plus rude mais plus saine à la campagne.¹⁵⁸ Ainsi, au lieu d'utiliser leurs mains à travailler la terre, ils préfèrent s'en servir pour applaudir les spectacles. Ces applaudissements sont fréquemment désignés sous le terme générique de *plausus*.¹⁵⁹ Mais selon les conclusions philologiques d'Annie Dubourdieu et Philippe Moreau,¹⁶⁰ les termes de *tegula* et d'*imbrex*, outre le fait de désigner un certain type de tuile, pouvaient faire référence par analogie à deux formes d'applaudissements différents dans la Rome ancienne. Cependant il demeure difficile d'en définir la signification. *Imbrex* »pouvait s'appliquer à des objets incurvés ou convexes et il a donc été employé pour désigner une manière d'applaudir dans laquelle on frappe l'une contre l'autre les paumes recourbées.¹⁶¹ De même, *tegula*, qui désigne au sens premier une tuile plate, ferait référence par analogie à une autre forme d'applaudissements avec les

¹⁵⁴ Fauquet 2008, 264.

¹⁵⁵ Pun. XVI,320–321. Trad. de M. Martin et G. Devallet, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

¹⁵⁶ Sid. Apoll. Carm. XXIII,400. Sil. Pun. XVI,336.

¹⁵⁷ Varro, Rust. II, praef. 3.

¹⁵⁸ Rust. II, praef. 2: *posséder des terres que la culture rendait très fertiles et être eux-mêmes d'une santé plus robuste. De surcroît, ils n'éprouvaient pas le besoin de gymnases en ville à la mode grecque.*

¹⁵⁹ Sur la question des applaudissements au cirque: Nelis-Clément 2008, 443.

¹⁶⁰ Dubourdieu/P. Moreau 1986.

¹⁶¹ Dubourdieu/P. Moreau 1986, 721.

mains à plat.¹⁶² Il semble, en effet, qu'il existait à Rome, du moins à partir de la fin de l'époque républicaine, une certaine sophistication des applaudissements. Ovide relève que du temps de Romulus, les Romains ignoraient tout *ars*¹⁶³ des applaudissements contrairement à ses contemporains. Suétone fait même allusion à trois manières différentes d'applaudir sous Néron, nommées *bombus*, *imbrex* et *testa*.¹⁶⁴ L'existence de claques organisées est attestée aux théâtres dès l'époque de Plaute,¹⁶⁵ ainsi il est difficile, pour ne pas dire impossible d'évaluer le caractère spontané de ces applaudissements, ce qui ne signifie pas à l'inverse que tout applaudissement spontané était absent. En outre, ces derniers pouvaient être attendus, par exemple au début des jeux lors du passage de la *pompa*,¹⁶⁶ il ne s'agissait donc pas d'encourager un aurige ou de manifester son enthousiasme, mais ils s'apparentaient à un rite. Ils étaient également attendus lors de l'arrivée de l'empereur dans le cirque.¹⁶⁷ Les applaudissements dans les édifices de spectacles de l'Antiquité étaient donc à la fois polysémiques et polymorphes, il s'avère ainsi difficile de les interpréter et d'en évaluer le degré de spontanéité, ce qui ne signifie pas, a contrario, qu'ils étaient systématiquement réglés et attendus.¹⁶⁸

Mais les mains et les bras ne servaient pas seulement à applaudir et à exprimer son enthousiasme. Une anecdote rapportée par Ovide est particulièrement intéressante:

*Fauimus ignauo; sed enim reuocate, Quirites, et date iactatis undique signa togis! En, reuocant!*¹⁶⁹ Si le public juge qu'il y a faute lors du départ ou durant la course il peut demander qu'on la recommence en manifestant. L'élément intéressant est que les spectateurs agitent leurs toges avec leur main afin d'exiger à nouveau le départ de la course.

¹⁶² Dubourdieu/P. Moreau 1986, 722.

¹⁶³ *plausus tunc arte carebant*: Ov. Ars am. 1,113.

¹⁶⁴ Suet. Ner. 20,5–6: *plausuum genera condiscerent (bombos et imbrices et testas uocabant): différentes sortes d'applaudissements, nommés bourdonnements, bruits de tuiles et de tessons.* Trad. d'H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

¹⁶⁵ Plaut. Amph. 64–85.

¹⁶⁶ Ov. Am. III,2,44.

¹⁶⁷ Mart. VIII,11. Selon Martial, le public n'aurait pas cessé d'applaudir Domitien pendant quatre courses.

¹⁶⁸ On rappellera au passage la très grande importance des doigts dans la rhétorique latine et le degré de sophistication des mouvements des doigts et de la main dans la société romaine. Sur cet aspect, voir par exemple l'article de Minaud, 2006.

¹⁶⁹ *Nous nous sommes intéressés à un maladroit. Tout de même faites recommencer, Quirites, et donnez partout le signal en agitant vos toges. Ah! Ils demandent qu'on recommence*: Am. III,2,73–75. Trad. de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Ce geste ne traduit pas directement une émotion intense comme celles qui ont été évoquées précédemment, si ce n'est un sentiment de frustration ou de déception face à la course. Toutefois, cet élément mérite d'être mentionné car il souligne la capacité qu'avaient vraisemblablement les spectateurs d'influer sur la course, et ce par un mouvement du corps, en l'occurrence en agitant un pan de leur toge grâce à leur bras. Ils pouvaient même exiger auprès de l'éditeur des jeux que la course soit annulée et que l'on recommence. Ce genre de scénario est impensable aujourd'hui lors d'un match de football ou de rugby. Cependant il met en évidence un pouvoir important qui était accordé aux spectateurs et qui devait probablement induire un sentiment de puissance chez ces derniers. Si la course, comme il a déjà été dit, est pleine d'incertitudes, elle est soumise aux aléas du destin, le public peut ainsi l'interrompre, rompre l'ordre des choses. Il reste toutefois difficile d'évaluer la fréquence de ce phénomène. Comme l'a remarqué Jean Paul Thuillier, des inscriptions de cochers mentionnent les victoires obtenues lors d'une *revocatio*: «sans doute attribuait-on une valeur particulière à une telle victoire: ce qui surprend un peu aujourd'hui, c'est qu'on semble avoir pu rappeler les concurrents alors que la course était déjà fort avancée, et qu'il paraît étrange que des chevaux fatigués aient pu recourir aussitôt. Mais leur victoire n'en avait alors que plus de prix.»¹⁷⁰ Il semble si on en croit Cassius Dion que ce fut assez fréquent, raison pour laquelle Claude aurait cherché à limiter ces abus.¹⁷¹

En tout cas, le spectateur n'était pas passif. Non seulement, il exprimait par des cris et des gestes son enthousiasme, son angoisse, ou sa colère, mais il pouvait aussi agir directement sur le spectacle, à travers un mouvement corporel, en agitant son bras.

Ainsi comme l'affirme Lactance,¹⁷² le spectacle était autant sur la piste que dans les gradins à tel point que l'on peut se demander jusqu'où certains spectateurs ne déployaient pas autant d'énergie physique que les auriges. Le cirque, comme les autres édifices de spectacles, apparaît dans la littérature ancienne globalement comme un lieu de relâchement des corps¹⁷³ et d'intenses émotions.

Il y avait tout d'abord l'attente anxieuse, l'angoisse générée par les paris, puis le suspense lors du tirage au sort, ensuite la course avec ses

¹⁷⁰ Thuillier 2006, 377.

¹⁷¹ Dio Cass. 60,6,4.

¹⁷² Lact. Inst. VI,20,32.

¹⁷³ Tertullien fustige ces spectateurs comme un tel qui oserait à peine soulever sa tunique en public pour soulager sa vessie ne peut manifester son enthousiasme au cirque sans projeter tout son sexe à la face de tous. De spect. XXI,2. Trad. de M. Turcan, Paris, éditions du Cerf, 1986.

aléas: le contournement des *metae*, les chars se dépassant les uns ... les autres. L'incertitude quant à l'issue finale procurait une multiplicité d'émotions, autant que les textes nous permettent de les entrevoir ou supposer, comme la colère voire la haine si le cocher favori n'était pas jugé à la hauteur et se laissait distancer, l'espoir, s'il revenait en tête, l'attente, la crainte, la désillusion, puis peut-être le soulagement et la joie si son cocher était victorieux ou éventuellement la colère, la frustration ou la tristesse si le cocher était vaincu. L'excitation devait être encore plus grande pour ceux qui avaient eu l'audace de parier de l'argent. La fin de la course marquait un état de délivrance, ainsi la pression et l'excitation pouvaient redescendre. Mais, plusieurs courses se succédaient au cirque durant une journée. Ainsi chaque nouveau départ relançait le suspense. La journée d'un spectateur au cirque était donc marquée par plusieurs moments d'intenses émotions entrecoupés d'intermèdes, comme des chasses ou une parade troyenne.¹⁷⁴

Mais l'édifice de par son architecture renforçait l'excitation. La vision plus ou moins bonne du spectacle suivant la place occupée, mais jamais optimale, devait renforcer le suspense car pendant un laps de temps plus ou moins long, la course échappait au regard. De plus, la vision des autres spectateurs en délire, ainsi que l'écho de leurs cris devaient contribuer à ce que les psychologues modernes nomment la contagion émotionnelle. Ce dernier aspect a été évoqué par Sénèque¹⁷⁵ ou Epictète,¹⁷⁶ qui ont eu d'ailleurs recours à la métaphore médicale,

¹⁷⁴ Suet. Calig. XVIII.

¹⁷⁵ Sen. Ep. I,7,1-2: *Tu me demandes ce qu'à mon avis il faut tout d'abord éviter? La foule. Tu n'es pas encore en mesure de t'y risquer sans péril. Pour moi, du moins, j'avouerai ma faiblesse. Jamais je ne regagne mon logis avec le même caractère qu'au départ. Quelque chose est dérangé de mon équilibre intérieur; quelque tentation bannie reparaît. Songe à ces malades qu'un long état de faiblesse a tellement éprouvés qu'ils ne peuvent être transportés au dehors sans accident: c'est l'histoire de notre âme, longtemps souffrante, convalescente encore. La fréquentation du monde ne vaut rien. Il se trouve toujours quelqu'un pour nous faire aimer le vice, pour l'imprimer en nous, pour nous en communiquer la souillure à notre insu. Généralement parlant, plus nombreux est le public auquel nous nous mêlons, plus grand est le péril. Rien cependant ne fait autant de tort à la moralité que de traîner dans les spectacles: les vices alors s'insinuent plus facilement sous le couvert du plaisir.* Trad. de Fr. Préhac et d'H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

¹⁷⁶ Arr. Epict. diss. III,16,11-15: *C'est la raison pour laquelle les philosophes recommandent de s'éloigner même de sa propre patrie, parce que les vieilles habitudes nous tiraillent et ne permettent point de commencer à prendre un nouveau pli (...) ainsi les médecins envoient-ils également les malades chroniques dans une autre région et sous un autre climat, et ils font bien. Vous, de même, à vos anciennes habitudes, substituez-en de nouvelles; affermissez en vous vos opinions, mettez-les en pratique. Mais non: d'ici vous courez au spectacle, aux combats de*

en décrivant le corps du spectateur comme un corps malade possédé par la folie contagieuse. Mais sur ce sujet, Epictète est plus pessimiste que Sénèque. En effet, si ce dernier met en garde chacun face au danger que représente une foule en délire, Epictète considère qu'un individu à lui seul peut suffire à en influencer un autre. Cette folie du cirque, susceptible d'être contagieuse, fut évoquée aussi par les premiers auteurs chrétiens, particulièrement Tertullien,¹⁷⁷ mais également Saint Augustin au sujet de son ami Alypius lorsqu'il vivait encore à Carthage: *Quam dum exponerem et oportune mihi adhibenda uideretur similitudo circensium, quo illud quod insinuabam et iucundius et planius fieret cum inrisione mordaci eorum, quos illa captiuasset insania, scis tu, deus noster, quod tunc de Alypio ab illa peste sanando non cogitauerim.*¹⁷⁸ Saint Augustin décrit ainsi la passion des jeux du cirque chez Alypius telle une maladie contagieuse (*pestis*), qu'il est possible de guérir (*sanare*). De même l'expression *captiuasset insania*, littéralement ceux qui sont prisonniers de la folie, souligne la volonté de Saint Augustin de présenter son ami Alypius comme captif d'une force qui le dépasse, d'une maladie mentale contagieuse qui asservit sa volonté. Bien entendu, ce recours à la métaphore de la maladie a pour objectif principal d'éloigner les chrétiens de ces spectacles qui continuaient à attirer les foules en cette fin de IV^e siècle, d'où le recours à des images fortes afin de choquer les esprits.

Si d'autres facteurs, concouraient bien entendu à l'attrait du cirque, comme la dimension religieuse ou la rencontre avec le pouvoir à travers la présence de l'empereur et des magistrats, ces derniers avaient d'ailleurs bien compris tout le bénéfice qu'ils pouvaient en retirer sur le plan politique, il semble vraisemblable que la passion du cirque se nourrissait en grande partie d'elle-même et que son succès était largement dû à cette multiplicité d'émotions. Ces dernières induisaient des gestes, des cris, donc des réactions physiologiques qui ont été bien retranscrites par les auteurs anciens.

gladiateurs, au gymnase des athlètes, au cirque; puis, de là-bas vous revenez ici, et à nouveau d'ici vous retournez là-bas, sans répit. Trad. de J. Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

¹⁷⁷ Apol. 38,4. De Spect. XVI.

¹⁷⁸ *En le commentant il me parut opportun de tirer une comparaison des jeux du cirque, pour donner à l'idée que j'essayais de faire comprendre plus d'agrément et de clarté, en lançant quelques traits mordants contre les esclaves de cette sottise manie. Vous le savez, mon Dieu, je ne songeais guère à ce moment-là à guérir Alypius de cette peste.* Conf. VI,7,12. Trad. de P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Cependant, il faut se garder d'une vision caricaturale. En effet, si les textes évoquant les spectateurs du cirque sont nombreux, d'une part, ils ne s'intéressent qu'aux spectateurs les plus passionnés, or d'autres sources se font l'écho du peu d'intérêt de certains pour ces spectacles, preuve que leur attrait n'était pas universel,¹⁷⁹ d'autre part, ils portent un regard critique et méprisant sur ces derniers. Ce mépris, en fait, est plus largement celui de la foule, du *vulgus*, fréquemment présentée dans la littérature ancienne, comme impulsive et versatile, encline aux passions, qu'elle ne peut refreiner. S'interrogeant sur la conception de la foule chez les Anciens, Hélène Ménard remarque que »la foule est perçue par les auteurs comme essentiellement réactive. (...) La foule est ainsi soumise à des émotions, dont le champ est assez large, de la haine ou la colère à la pitié, en passant par l'exaspération. (...) Cette émotivité de la foule l'entraîne aussi à dépasser les limites de la raison. Il n'est donc pas surprenant que le thème de la *furor* soit très présent dans les sources.«¹⁸⁰ Le comportement des spectateurs au cirque est donc semblable à celui de toute foule. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la tradition littéraire de tendance aristocratique ait fustigé l'hystérie collective du *Circus Maximus*, en mettant l'accent sur l'émotivité et l'impulsivité du public, reprenant ainsi les nombreux préjugés qui existaient à l'égard de la plèbe. Il n'est pas surprenant non plus, que la condamnation devienne beaucoup plus ferme lorsqu'il s'agit des empereurs tels Néron ou Caligula entre autres.¹⁸¹ Cette émotivité et cette perte de contrôle de soi apparaissaient au cirque comme une tare inhérente du peuple, mais elles ne seraient être tolérées chez les empereurs. Ainsi, la plupart des empereurs passionnés par les jeux, tels Néron ou Caligula furent rangés par la tradition littéraire dans la catégorie des mauvais empereurs.

Nos sources sont donc empreintes de préjugés et force est de constater que peu de textes, parmi ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, furent écrits par des amateurs des courses de chars, à l'exception de Fronton, qui avoue dans une lettre adressée à un certain Volumnius Quadratus sa passion pour les courses de chars.¹⁸² Cependant les nombreux objets du quotidien, mais aussi les fresques ou les mosaïques ayant trait au cirque et aux courses de chars, attestent de la passion

¹⁷⁹ Voir par exemple Pline le Jeune: Plin. Ep. IX,6,1-4. Mais aussi certains empereurs comme Tibère: Suet. Tib. 47; Hadrien: SHA Hadr. VIII,2; M. Aur. Med. I,5.

¹⁸⁰ Ménard 2002, 71.

¹⁸¹ Sur Néron: Suet. Ner. XXII,1-4. Mais aussi Caligula: Suet. Calig. LV, ou encore Vitellius: Tac. Hist. II,91,2, Suet. Vit. XIV,3.

¹⁸² Fronton, Ep. II, 3.

des Romains pour ces dernières et prouvent que cette passion n'était pas seulement un thème littéraire. Mais si les auteurs anciens ont fustigé l'état de *furor* de leurs contemporains au cirque, peu ont tenté de le comprendre, à l'exception des premiers auteurs chrétiens pour lesquels l'état de démence du public n'était possible que par l'action démoniaque, d'où la dangerosité du cirque et la nécessité de s'en tenir éloigné afin de ne pas être la proie des démons.¹⁸³ Mais pourrait-on le leur reprocher alors que beaucoup plus récemment, le sociologue Pierre Sansot, au sujet des supporteurs dans les stades, se plaint qu'«on parle trop souvent de leurs cris, de leurs hurlements. L'observateur attentif relève plus de nuances: l'enthousiasme certes ou même le délire ou des colères stupides et injustifiées mais aussi les quolibets, la peur, le silence, la gêne des applaudissements voulus à contretemps ou encore les bravos qui s'adressent en hommage à l'équipe adverse quand elle joue crânement et avec brio.»¹⁸⁴ J'ai donc tenté, autant que les sources anciennes le permettent, d'être cet «observateur attentif» et d'essayer d'en restituer les nuances.

¹⁸³ Comment donc des gens de cette sorte ne s'exposeraient-ils pas à être possédés du démon? (...) De toute façon, à ces témoignages s'en ajoutent beaucoup d'autres concernant des gens qui, entrant en communion avec le diable aux spectacles, se sont coupés du Seigneur. Personne, en effet, ne peut servir deux maîtres. De spect. XXVI,1 et 4. Trad. de M. Turcan, Paris, éditions du Cerf, 1986.

¹⁸⁴ Sansot 1984, 331.

Bibliographie

- G. S. Aldrete: *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore 1999
- B. Andrieu/G. Boetsch: *Dictionnaire du corps*. Paris 2006
- G. Audollent: *Defixionum tabellae quotquot innotuerent tam in Graecis Orientis*. Frankfurt 1904
- T. Aue: »Psychophysiologie des émotions«, in *Traité de psychologie des émotions*, ed. D. Sander/K. R. Scherer. Paris 2009, 157–188
- S. Barthélemy/D. Gourevitch: *Les loisirs des Romains: textes latins et traductions, documents commentés*. Paris 1975
- B. Bergmann: »Pictorial Narratives of the Roman Circus«, in *Le cirque romain et son image*, ed. J. Nelis-Clément/J.-M. Roddaz. Pessac 2008, 361–391
- D. Bodin: *Le Hooliganisme*. Paris 2003
- L. Bodiou/D. Frère/V. Mehl/A. Touraix: *L'expression des corps: gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*. Rennes 2006
- T. Bollinger: *Theatralis licentia. Die Publikumsdemonstrationen an den öffentlichen Spielen im Rom der früheren Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben*. Bâle 1968
- Chr. Bromberger: *Le match de football, ethnologie d'une passion partisane à Marseille*. Naples/Turin/Paris 1995
- R. Browning: »The Riot of A.D. 387 in Antioch: The Role of the Theatrical Claques in the Later Empire«, *The Journal of Roman Studies* 42 (1952) 13–20
- P. Brule: »Le corps sportif«, in *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, by F. Prost/J. Wilgaux. Rennes 2006, 263–287
- A. Cameron: *Circus factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford 1976
- E. Canetti: *Masse et puissance*. Paris 1966
- P. Clanché: »Football, instabilité et passion«, in *Le spectacle du sport*, ed. B. Leconte/G. Vigarello. Paris 1998, 9–23
- A. Corbin: *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798–1876)*. Paris 2002
- A. Corbin/J.-J. Courtine/G. Vigarello: *Histoire du corps*. Paris 2006

- G. Dagron: *L'hippodrome de Constantinople: Jeux, peuple et politique*. Paris 2011
- Ch. Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Paris 1874
- V. Dasen/J. Wilgaux: *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*. Rennes 2008
- A. Dubourdieu/P. Moreau: »Imbrex et Tegula: la technique des applaudissements à Rome«, *Latomus* 45 (1986) 717–730
- Fl. Dupont: »Le corps«, in *La vie quotidienne du citoyen romain sous la République*, ed. Fl. Dupont. Paris 1989, 267–321
- J.-M. Engel: *Tacite et l'étude du comportement collectif*. Dijon 1972
- D. S. Erker: »Voix dangereuses et forces des larmes: le deuil féminin dans la Rome Antique«, *Revue de l'histoire des religions* 221/3 (2004) 259–291
- G. G. Fagan: *The lure of the arena: social psychology and the crowd at the Roman games*. Cambridge 2011
- F. Fauquet: *Le cirque romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*. Thèse de 3ème cycle, Bordeaux III 2002
- F. Fauquet: »Le fonctionnement du cirque: déroulement d'une course chars«, in *Le cirque romain et son image*, ed. J. Nelis-Clément/J.-M. Roddaz. Pessac 2008, 261–290
- J. G. Gager: *Curse tablets and binding Spells from the Ancient World*. Oxford 1992
- C. Gill/S. M. Braund: *The passions in Roman thought and literature*. Cambridge 1997
- J.-C. Golvin: *L'amphithéâtre romain, essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*. Paris 1988
- G. Greatrex: »The Nika Riot: a Reappraisal«, *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997) 60–86
- V. Huet: »La représentation de la rixe de l'amphithéâtre de Pompéi: une préfiguration du l'»hooliganisme?« *Histoire urbaine* 10, (2004) 89–112
- J. Humphrey: *Roman circuses. Arenas for chariot-racing*. Berkeley 1986
- W. James: »What's an Emotion?« *Mind* IX (1884)

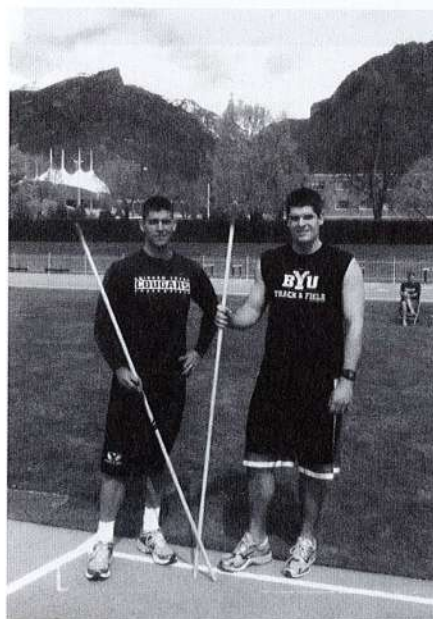
- J.-R. Jannot: »Les danseurs de la pompa du cirque, témoignages textuels et iconographiques«, *R.E.L.* 70 (1992) 56–68
- G. John/R. Sheard/B. Vickery: *Stadia: a Design and Development Guide*. Oxford 2007
- D. Konstan: *The emotions of ancient Greek: studies in Aristotle and classical literature*. Toronto 2006
- D. Le Breton: *Les passions ordinaires: anthropologie des émotions*. Paris 2001
- R. Lim: »In the temple of laughter: visual and literary representations of spectators at roman games«, in *The art of ancient spectacle*, ed. B. A. Bergmann/Chr. Kondoleon. London 1999, 342–365
- R. Mac Mullen: »Romans in Tears«, *Classical Philology* 75,3 (1980) 254–255
- R. Mac Mullen: *Les émotions dans l'histoire ancienne et moderne*. Paris 2004
- M. Martin: *Sois maudit! Malédiction et envoûtements dans l'Antiquité*. Paris 2010
- M. Marzano: *Dictionnaire du corps*. Paris 2007
- H. Ménard: *L'ordre public dans l'Occident romain: violences et désordres populaires en milieu urbain (du IIème au IVème siècle ap. J.-C.)*. Thèse de 3ème cycle, Paris IV 2002
- J.-H. Michel: »La folie avant Foucault: furor et ferocia«, *Antiquité Classique* 50 (1981) 517–525
- G. Minaud: »Des doigts pour le dire: Le comput digital et ses symboles dans l'iconographie romaine«, *Histoire et mesure* 21/1 (2006) 3–34
- Ph. Moreau: *Corps romains*. Grenoble 2002
- J. Nelis-Clément/J.-M. Roddaz: *Le cirque romain et son image*. Pessac 2008
- J. Nelis-Clément: »Le cirque romain et son paysage sonore«, in *Le cirque romain et son image*, ed. Nelis-Clément/Roddaz. Paris, 2008, 431–457
- R. Osborne: *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge 2011

- V. Pécché/Chr. Vendries: *Musique et spectacles dans la Rome antique et l'Occident romain*. Paris 2001
- A. Piganiol: *Recherches sur les jeux romains*. Strasbourg 1923
- F. Prescendi: »Le deuil à Rome: mise en scène d'une émotion«, *Revue d'histoire des religions* 225/2 (2008) 297–313
- F. Prescendi: »Il lutto dei padri nella cultura romana«, in *La mort au quotidien dans le monde romain, actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV* (Paris-Sorbonne 7–9 octobre 1993), ed. Fr. Hinard. Paris 1995, 147–154
- F. Prost/J. Wilgaux: *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes 2006
- E. Rawson: »Discrimina ordinum: the Lex Julia Theatralis«, *PBSR* 55 (1987) 83–114
- B. Rimé/J.-Ph. Leyens: »Violence dans les stades: la réponse des psychologues«, *La Recherche* 198 (1998) 528–531
- P. Rose: »Spectators and Spectator Comfort in Roman Entertainment Buildings: A Study in Functional Design«, *PBSR* 73 (2005) 99–130
- N. Roumestan: *Les supporters de football*. Paris 1998
- S. Samson/D. Dellacherie: »La neuropsychologie des émotions musicales«, in: *Musique, Langage, Emotions, Approche neuro-cognitive*, ed. R. Kolinsky/J. Morais/I. Peretz, Rennes 2010, 75–88
- D. Sander/K. R. Scherer: *Traité de psychologie des émotions*. Paris 2009
- D. Sander/K. R. Scherer: »La psychologie des émotions: survol des théories et des débats essentiels«, in *Traité de psychologie des émotions*, by D. Sander/K. R. Scherer. Paris 2009, 1–39
- P. Sansot: »Une sociologie des émotions sportives«, *Cahiers internationaux de sociologie* LXXVII (1984) 323–338
- J.-P. Thuillier: *Le sport dans la Rome antique*. Paris 1996
- J.-P. Thuillier: »Gestuelle sportive en Etrurie et à Rome«, in *L'expression des corps: gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, ed. L. Bodiou/D. Frère/V. Mehl/A. Touraix. Rennes 2006, 375–385

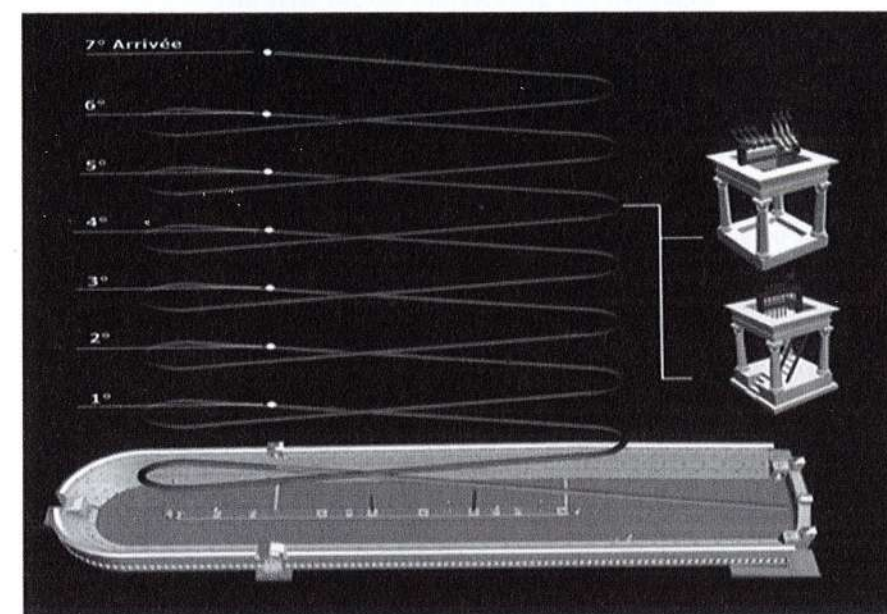
- J.-P. Thuillier: »Le corps du sportif romain«, in *Corps romains*, by Ph. Moreau. Grenoble 2002, 251–266
- J. Tremel: *Magica agonistica*. Hildesheim 2004 (= Nikephoros Beihefte 10)
- M. Turcan: *Tertullian, Les spectacles*. Trad. de M. Turcan. Paris 1986
- R. Vergnien: »Origine de l'usage de la Réalité Virtuelle à l'Institut Ausonius et les premiers travaux sur le Circus Maximus«, in *Le cirque romain et son image*, ed. J. Nelis-Clément/J.-M. Roddaz. Pessac 2008, 235–242
- P. Veyne: »Autour d'un commentaire de Pline le Jeune«, *Latomus* 26 (1967) 723–751
- M. Yacoub: »Les aspects particuliers de la scène de course dans la mosaïque du cirque de Gafsa«, *Cahiers de Tunisie* 29 (1981) 495–513



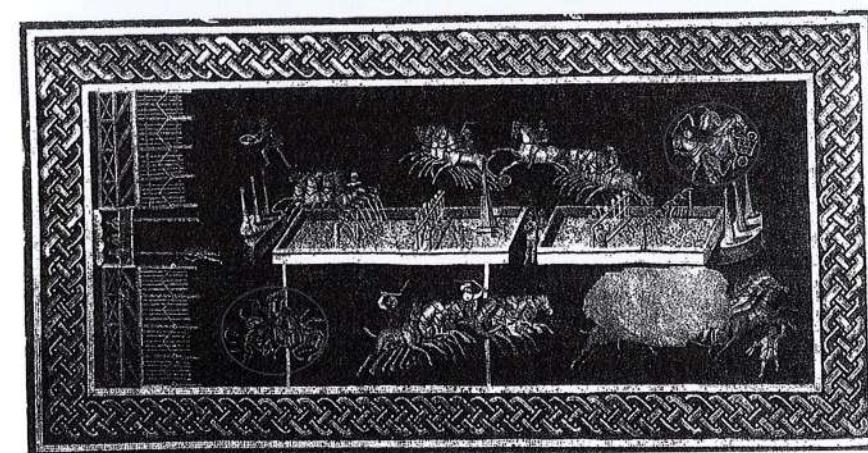
Pl. 2/1, fig. 3 (Murray et al., p. 145): One of the throwers preparing to throw the javelin with the *ankyle*. The *ankyle* was secured temporarily to the javelin by wrapping it back on itself three times around the javelin (see inset). The grip was completed by inserting the first three fingers into the loop of the *ankyle* and then using the last two fingers and thumb to hold on to the javelin. The photograph is by the authors.



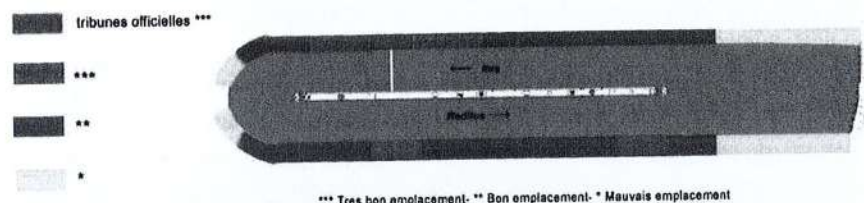
Pl. 2/1, fig. 3
(Murray et al., p. 145):
The two javelin throwers from Brigham Young University, Provo, Utah, USA. Both are holding the javelins that were used, and the athlete on the left has the *ankyle* fastened around the javelin's shaft. Note how dirty the javelin tips are. The javelins would pierce the grass infield about 15 cm when they landed. The photograph is by the authors.



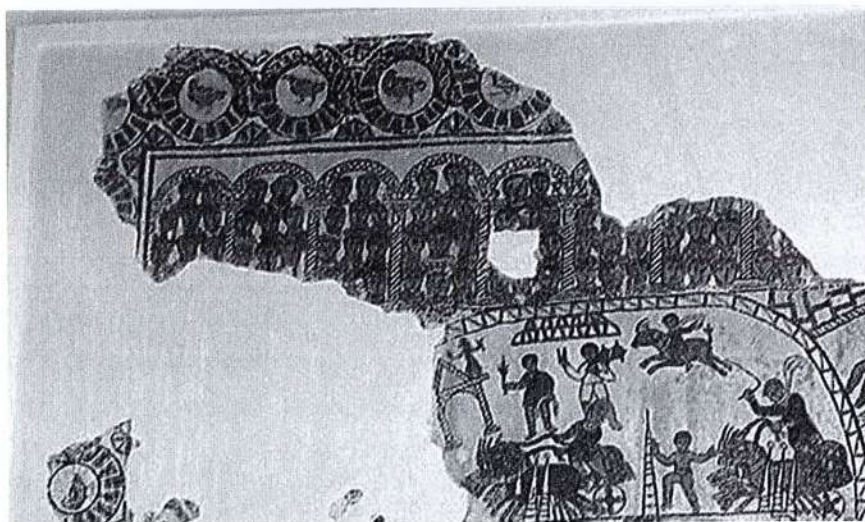
Pl. 3/1, fig. 1 (Forichon, p. 174): Fauquet 2008, 268



Pl. 3/2, fig. 2 (Forichon, p. 174):
Mosaïque dite de Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine, Lyon



Pl. 4/1, fig. 3 (Forichon, p.177): Fauquet 2008, 409, fig. 133

Pl. 4/2, fig. 4 (Forichon, p.191):
Détail de la mosaïque dite de Gafsa, Musée du Bardo, Tunis

Hinweise für die Einreichung von Beiträgen

- Für die Begutachtung können Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer oder neugriechischer Sprache eingereicht werden.
- Mit dem Manuskript ist eine Zusammenfassung (max. 800 Zeichen) in Originalsprache und in Englisch einzusenden.
- Das Manuskript wird anonymisiert zwei Gutachtern vorgelegt.
- Wird ein Beitrag für den Druck angenommen, erhalten die Autorinnen und Autoren die Fahnen zur einmaligen Korrektur.
- Nach Erscheinen werden den Autorinnen und Autoren vom Verlag 30 kostenlose Sonderdrucke ihres Beitrages zugesandt.

Manuskriptgestaltung

- Fließtext ohne Formatierungen (Formatvorlagen, Tabulatoren etc.); Hervorhebungen *kursiv* (nicht fett, keine Unterstreichungen etc.).
- Absätze und Zwischenüberschriften getrennt durch Leerzeilen.
- Wörtliche Zitate griechischer und lateinischer Autoren, transkribierte Zitate in anderen Originalsprachen kursiv, ohne Anführungszeichen.
- Wörtliche Zitate moderner Autoren in doppelten Anführungszeichen („“).
- Verweise auf Sekundärliteratur ausschließlich durch Kurzzitate in Fußnoten.
Beispiel: Crowther 2003; García Romero 2009, 35.
- Die verwendeten Werke sind in einem Literaturverzeichnis am Ende des Beitrages anzuführen, alphabetisch nach Autor bzw. Herausgeber gereiht.

Literaturverzeichnis

Monographien (mit Reihenangabe)

Jean-Paul Thuillier: *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*. Roma 1985 (= BEFAR 256)

Zeitschriftenartikel

Fernando García Romero: »Lessico agonistico nelle Trachinie di Sofocle.« *Nikephoros* 22 (2009) 33–57

Beiträge in Sammelwerken

Nigel Crowther: »Elis and Olympia: City, Politics and Sanctuary.« In *Sport and Festival in the Ancient Greek World*, edited by David Phillips and David Pritchard. Swansea 2003, 75–100

Sammelwerke

David Phillips/David Pritchard (Hg.): *Sport and Festival in the Ancient Greek World*. Swansea 2003

Onlinequellen

Autor (Erstellungsdatum): Titel, URL (Datum des letzten Aufrufs)

Abbildungen

Die Autorinnen und Autoren tragen Sorge für die Abdruckrechte. Abbildungen sind in reproduktionsreifer Form (Photos im TIF-Format, mind. 600 dpi) und durchnummeriert zu übermitteln. Bildunterschriften sowie Abbildungsnachweise sind beizufügen.

An English version is available, contact the editors for 'Notes for contributors'.