



**HAL**  
open science

# Violence et jeux publics dans la Rome impériale : étude comparative des heurts entre spectateurs lors des pantomimes et des courses de chars

Sylvain Forichon

► **To cite this version:**

Sylvain Forichon. Violence et jeux publics dans la Rome impériale : étude comparative des heurts entre spectateurs lors des pantomimes et des courses de chars. Véronique Dasen; Typhaine Haziza. Violence & jeu de l'Antiquité à nos jours, Presses Universitaires de Caen, pp.193-210, 2023, Symposia, 978-2-38185-204-1. 10.4000/books.puc.27286 . hal-04338187

**HAL Id: hal-04338187**

**<https://hal.science/hal-04338187>**

Submitted on 18 Dec 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# VIOLENCE ET JEUX PUBLICS DANS LA ROME IMPÉRIALE : ÉTUDE COMPARATIVE DES HEURTS ENTRE SPECTATEURS LORS DES PANTOMIMES ET DES COURSES DE CHARS \*

Étudier les rapports des sociétés antiques à la violence est un travail délicat pour un historien du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> dans la mesure où les sources anciennes ne permettent pas toujours de savoir comment certains comportements, qui nous paraissent violents de nos jours, étaient jugés par les Anciens. Toutefois, les heurts qui ont éclaté entre les spectateurs lors des jeux scéniques à Rome au I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. furent manifestement perçus à cette époque comme des formes inacceptables de violence au regard des termes employés par les auteurs anciens pour les qualifier et des sanctions prises par les autorités (Sénat, empereurs, magistrats) pour tenter d’y mettre fin. Tous ces incidents eurent lieu apparemment lors de pantomimes, un spectacle de danse très prisé durant l’époque impériale. Si la question de son origine demeure débattue, il est établi que ce genre théâtral fit son apparition à Rome vers 23 ou 22 av. J.-C.<sup>2</sup> et qu’il fut rapidement inclus dans le programme des *ludi scaenici*. Lors d’une pantomime, tandis qu’un chœur ou un soliste, accompagné d’instrumentistes, relatait sous la forme d’un chant un passage de la mythologie grecque ou un épisode (pseudo)historique, un danseur – le pantomime (*pantomimus*) – incarnait à lui seul tous les protagonistes de l’histoire (dieux, mortels, hommes, femmes, enfants, animaux). Portant une longue

---

\* Je tiens à remercier Typhaine Haziza et Véronique Dasen pour leur invitation et leur accueil chaleureux à Caen en octobre 2019, ainsi qu’Hélène Ménard et Anne Bajard pour leur relecture.

1. Sur la notion de « violence » et les problèmes méthodologiques que pose son étude à travers les siècles, nous renvoyons le lecteur à l’article introductif de Véronique Dasen et Typhaine Haziza dans ce volume. Sur la question plus spécifique de la perception par les auteurs anciens de la violence lors des spectacles: M. Wistrand, *Entertainment and Violence in Ancient Rome: The Attitudes of Roman Writers of the First Century A.D.*, Göteborg, Acta universitatis gothoburgensis (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia ; 56), 1992.
2. Sur les origines de la pantomime romaine et la date de son apparition : J. Jory, « The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime », *BICS*, t. XXVIII, 1981, p. 147-161; R. Beacham, « The Emperor as Impresario: Producing the Pageantry of Power », in *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, K. Galinsky (dir.), Cambridge – New York, Cambridge University Press (Cambridge Companion to the Classics), 2005, p. 167-172; M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain – Paris – Dudley, Peeters (Bibliothèque d’études classiques ; 51), 2007, p. 3.

tunique et un masque à bouche fermée, car il n'était pas censé chanter ni parler, le pantomime ne faisait qu'exprimer les actions et les émotions des différents personnages grâce à sa gestuelle et aux postures de son corps<sup>3</sup>. Ce danseur est aussi désigné dans les textes latins par le terme plus général d'*histrio*, ce qui n'est pas sans poser des difficultés d'interprétation.

De prime abord, il est difficile de comprendre pourquoi des bagarres, parfois mortelles, ont éclaté lors de ces spectacles. Un autre sujet d'interrogation tient au fait que ces violences auraient apparemment cessé après le règne de Trajan, du moins selon les conclusions de Marie-Hélène Garelli<sup>4</sup>. Il est vrai que nous n'avons pas trouvé dans la littérature ancienne d'autres mentions explicites d'incidents du même type à Rome après cette période. En revanche, des heurts en lien avec la pantomime ont éclaté à Antioche au IV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> et de nouveau à Rome au VI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.<sup>6</sup>. Sur les violences dans les théâtres romains au I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., nos principales sources d'information sont Tacite, Suétone et Dion Cassius, mais leurs témoignages souvent contradictoires ne permettent que difficilement d'en cerner l'origine. Plusieurs historiens modernes ont tenté de déterminer les facteurs déclencheurs de ces heurts<sup>7</sup>. Si les conclusions de leurs travaux divergent quelque peu, il en ressort au moins deux causes fondamentales. La première serait la forme même de ce spectacle<sup>8</sup>. Seul danseur présent sur la scène, le pantomime focalisait l'attention et les regards de tout le public. Par ses mouvements, il transmettait toute une palette de sensations et d'émotions à son auditoire. Certains témoignages nous confirment que des spectateurs se laissaient parfois émouvoir par sa danse ou reproduisaient ses gestes durant le spectacle<sup>9</sup>. Néanmoins, ce phénomène de « contagion émotionnelle » reste à mieux expliquer,

- 
3. D'une manière générale sur la pantomime : M.-H. Garelli, *Danser le mythe...* ; I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, Londres, Duckworth (Classical Literature and Society), 2007 ; R. Webb, *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard University Press, 2008 ; *New Directions in Ancient Pantomime*, E. Hall, R. Wyles (dir.), Oxford – New York, Oxford University Press, 2008 ; F. Dupont, P. Letessier, *Le théâtre romain*, Paris, Armand Colin (Lettres Sup.), 2012, p. 137-146 ; R. Webb, « Le "corps parlant" du danseur antique : gestuelle, identité et perception », in *Corps en scènes* (Actes des rencontres recherche et création, 9-10 juillet 2014, organisées par l'ANR et le Festival d'Avignon), C. Courtet, M. Besson, F. Lavocat, A. Viala (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 45-57.
  4. M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 196.
  5. Sur ces heurts à Antioche : 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*, t. XLII, n° 1 et 2, 1952, p. 13-20.
  6. Sur ces incidents à Rome au VI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. : Cassiodore (*Variae*, I, 20 ; I, 27 ; I, 30 ; I, 31 ; I, 32 ; I, 33).
  7. E.J. Jory, « The Early Pantomime Riots », in Maistor : *Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning*, A. Moffatt (dir.), Canberra, Australian Association for Byzantine Studies (*Byzantina Australiensia* ; 5), 1984, p. 57-66 ; W.J. Slater, « Pantomime Riots », *Classical Antiquity*, t. XIII, n° 1, 1994, p. 120-144 ; M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 196-200 ; C. Courrier, *La plèbe de Rome et sa culture (fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – fin du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome (BEFAR ; 353), 2014, p. 669-671.
  8. M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 198 ; E.J. Jory, « The Early Pantomime Riots », p. 63-64 ; R. Webb, « Le "corps parlant"... », p. 56-57.
  9. Ovide, *Les remèdes à l'amour*, 753-754 ; Suétone, *Caligula*, LIV, 1 ; Lucien, *De la danse*, LXXXIII.

en faisant appel à d'autres disciplines comme la psychologie ou les neurosciences. Il faudrait aussi évaluer son impact sur ces violences. La deuxième cause serait les rivalités artistiques qui opposaient les danseurs<sup>10</sup>. La pantomime prenait régulièrement la forme d'un concours<sup>11</sup> où les différents candidats étaient soutenus par des partisans, secondés parfois par une claque<sup>12</sup>. Ces groupes de supporters semblent d'ailleurs avoir été à l'origine de plusieurs bagarres selon les sources. D'autres raisons d'ordre socio-politique ont été aussi évoquées par quelques chercheurs. Dans un article paru en 1994, William J. Slater a affirmé que des chevaliers, en lien avec les *iuuenes*, auraient été impliqués directement dans des bagarres sous le règne de Tibère<sup>13</sup>, ce qui n'est pourtant pas explicite dans nos sources. Plus récemment, Catherine Gourdet a suggéré que des rivalités politiques entre différents clans aristocratiques pourraient avoir été, du moins en partie, à l'origine de ces incidents<sup>14</sup>, la très grande majorité des pantomimes étant vraisemblablement des affranchis<sup>15</sup> et plusieurs d'entre eux avaient pour patron et protecteur un membre de l'ordre sénatorial ou équestre, voire l'empereur. Selon Catherine Gourdet, des membres des *ordines* auraient instrumentalisé, par divers moyens, des compétitions artistiques entre les pantomimes et leurs supporters afin de servir leurs propres ambitions politiques ou celles de leur famille. Elle reconnaît cependant que cette hypothèse ne repose que sur un nombre réduit d'indices<sup>16</sup>. De son côté, Pascal Arnaud a constaté une synchronie entre ces violences dans les théâtres et plusieurs crises politiques, souvent en période de tensions successorales, encore que des rapports de cause à effet ne soient jamais clairement mentionnés dans les sources<sup>17</sup>. Si les résultats de ces travaux paraissent séduisants, ils n'en demeurent pas moins assez hypothétiques. Ces violences semblent d'autant plus incompréhensibles que des rivalités très fortes existaient également entre les factions du cirque et leurs supporters durant les courses de chars, lors des *ludi circenses*, sans que cela n'ait

10. E.J. Jory, « The Early Pantomime Riots », p. 64-65; M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 198.

11. Les pantomimes interprétaient probablement tour à tour la même histoire, comme le laisse entendre un passage de Lucien (*De la danse*, LXXXIV).

12. Sur la claque dans les théâtres: P. Arnaud, « L'empereur, l'histrion et la claque, un jeu réglé et ses dérèglements », in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine* (Actes du colloque de Tours, 3-4 mai 2002), C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais (Perspectives historiques; 9), 2004, p. 293-296.

13. W.J. Slater, « Pantomime Riots ».

14. C. Gourdet, « Pantomimes et grandes familles sous le Haut-Empire », in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine* (Actes du colloque de Tours, 3-4 mai 2002), C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais (Perspectives historiques; 9), 2004, p. 307-325.

15. C. Gourdet, « Pantomimes et grandes familles... », p. 308-309. Plus largement, sur les histrions: H. Leppin, *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, R. Habelt (Antiquitas. Reihe 1, Abhandlungen zur alten Geschichte; 41), 1992.

16. C. Gourdet, « Pantomimes et grandes familles... », p. 308.

17. P. Arnaud, « L'empereur, l'histrion et la claque... », p. 298-299.

donné lieu (apparemment !) à des heurts aussi graves dans la Rome impériale, du moins au regard de notre documentation<sup>18</sup>.

Ce constat est une autre source d'interrogations pour les historiens modernes. Nombre d'auteurs antiques ont décrit la très grande excitation qui régnait dans les gradins des cirques lors des courses de chars<sup>19</sup> à la faveur de plusieurs éléments : fortes émotions collectives, suspense intense jusqu'à la fin de la compétition, rivalités entre les équipes et leurs partisans, paris... Autant de facteurs qui auraient pu favoriser des affrontements physiques parmi le public<sup>20</sup>. Malgré cela, les bagarres dans les cirques semblent avoir été assez rares à Rome, du moins nettement moins graves que celles qui eurent lieu dans les théâtres au I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. ou, par la suite, à Constantinople entre le milieu du V<sup>e</sup> et le début du VII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Jean-Paul Thuillier a expliqué ce phénomène par la présence et l'efficacité des soldats dans les cirques<sup>22</sup>. Ce paramètre est certes à prendre en considération<sup>23</sup> et il est vrai que Néron, au début de son règne, avait ordonné aux soldats de se retirer des jeux<sup>24</sup>. Comme les bagarres se multipliaient dans les théâtres, les soldats ont finalement reçu l'ordre de revenir dans les gradins deux ans plus tard<sup>25</sup>. Pour autant, des incidents s'étaient déjà produits dans les théâtres sous le règne de Tibère, alors que la présence des soldats à cette époque est confirmée par Tacite<sup>26</sup>. Par ailleurs, le retrait des soldats concernait l'ensemble des jeux, donc aussi les *ludi circenses*, or des violences semblables dans les cirques ne nous sont pas connues pour cette période. Il apparaît étrange, enfin, que les soldats aient eu plus de mal à maintenir l'ordre dans les théâtres, alors que ces édifices étaient bien moins grands que les cirques, en particulier le *Circus Maximus*,

18. Comme nous l'avons déjà souligné dans S. Forichon, *Les spectateurs des jeux du cirque à Rome (du I<sup>er</sup> siècle a.C. au VI<sup>e</sup> siècle p.C.)*. Passion, émotions et manifestations, Pessac, Ausonius (Scripta Antiqua; 133), 2020, p. 266-267.

19. Sur ce point : S. Forichon, « *Furor circensis* : étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars », *Nikephoros*, t. XXV, 2012, p. 159-203, et *Les spectateurs des jeux du cirque...*, p. 168-175.

20. D'une manière générale, sur les courses de chars de la Rome impériale : S.W. Bell, « Horse Racing in Imperial Rome : Athletic Competition, Equine Performance, and Urban Spectacle », *The International Journal of the History of Sport*, t. XXXVII, n° 3-4, 2020, p. 183-232.

21. Sur ces violences à Constantinople : A. Cameron, *Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 271-296 ; G. Dagron, *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 2011, p. 153-184.

22. J.-P. Thuillier, « Une journée particulière dans la Rome antique. Pour une topographie sportive de l'*Vrbs* », in Roma illustrata. *Représentations de la ville* (Actes du colloque international de Caen, 6-8 octobre 2005), P. Fleury, O. Desbordes (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen (Symposia), 2008, p. 415. À l'inverse, Alan Cameron a souligné l'absence d'un véritable service d'ordre dans l'hippodrome de Constantinople plusieurs siècles plus tard (*Porphyrius the Charioteer*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 237).

23. Sur la présence des soldats lors des spectacles de la Rome impériale : S. Bingham, « Security at the Games in the Early Imperial Period », *Échos du monde classique / Classical Views*, t. XLIII, n° 18, 1999, p. 369-379.

24. Tacite, *Annales*, XIII, 24, 1.

25. Tacite, *Annales*, XIII, 25, 4.

26. Tacite, *Annales*, I, 77.

et avec un nombre de spectateurs moins important. L'absence, comme la présence, des soldats n'est donc pas un facteur aussi déterminant qu'il n'y paraît et il semble que les raisons invoquées jusqu'à présent pour expliquer la faible gravité des bagarres dans les cirques et, à l'inverse, leur ampleur dans les théâtres de la Rome impériale sont encore insuffisantes.

Selon nous, une approche comparative permettrait d'aller plus loin sur ces questions. En mettant en parallèle la pantomime et la course de chars, nous pourrions identifier, pour chacun de ces deux spectacles, des éléments qui leur étaient propres et qui sont susceptibles d'avoir exacerbé ou, au contraire, atténué l'agressivité entre les spectateurs et, *in fine*, les violences physiques.

Dans un premier temps, nous reviendrons brièvement sur la chronologie des heurts lors des pantomimes et sur les termes par lesquels ils sont désignés dans les textes antiques. Nous comparerons ces mots avec ceux qui sont employés à propos des incidents dans les cirques. Puisque les auteurs anciens pointent souvent du doigt la responsabilité des pantomimes et de leurs partisans lors de ces violences, nous verrons, dans un second temps, de quelle manière ils pouvaient perturber le spectacle et s'il en était de même pour les cochers et les supporteurs au cirque. Enfin, la musique et la danse étant deux composantes fondamentales du spectacle des pantomimes, nous essayerons de comprendre, dans un troisième temps, si et comment ces deux éléments pourraient avoir joué un rôle dans ces troubles. Précisons que nous avons exclu de notre étude tous les cas de violence exercée par des empereurs à l'encontre des spectateurs durant les jeux<sup>27</sup>, de même que toutes les formes d'animosité (cris, injures, menaces) du public à l'égard des autorités<sup>28</sup>.

## Les heurts entre spectateurs lors des pantomimes et des courses de chars : quelques points de chronologie et de vocabulaire

Un premier incident se serait produit peu de temps après l'apparition de la pantomime à Rome vers 23 av. J.-C., mais les sources divergent quant à la gravité des faits. Selon Suétone, Auguste « chassa Pylade de la Ville et de l'Italie, au motif qu'il avait montré du doigt et désigné à tous un spectateur par lequel il était sifflé »<sup>29</sup>. La sanction peut sembler excessive, même s'il était interdit de faire nommément allusion à une personne encore en vie sur la scène d'un théâtre<sup>30</sup>. Dion Cassius apporte une précision supplémentaire

27. Par exemple : Flavius Josèphe, *Les Antiquités Juives*, XIX, 24-27 ; Hérodien, IV, 6, 4-5.

28. Sur ce point : S. Forichon, « Manifestations à caractère politique et troubles à l'ordre public dans les édifices de spectacle à Rome (I<sup>er</sup> siècle a.C. – IV<sup>e</sup> siècle p.C.) : étude chronologique et typologique », *Nikephoros*, t. XXVIII, 2015-2022, p. 93-151.

29. Suétone, *Auguste*, XLV, 4 : *Pyladen urbe atque Italia summouerit, quod spectatorem, a quo esibilabatur, demonstrasset digito conspicuumque fecisset* (trad. modifiée de G. Flamerie de Lachapelle, Les Belles Lettres, 2016).

30. Cette interdiction est rapportée par Cicéron (*La République*, IV, 10, 11). Elle semble avoir été encore en vigueur à la fin du III<sup>e</sup> / début du IV<sup>e</sup> siècles apr. J.-C. (Arnobe, *Contre les Gentils*, IV, 34.4).

qui pourrait expliquer l'expulsion de Pylade : son geste aurait déclenché une sédition (στάσις)<sup>31</sup>. Ses partisans s'en sont-ils pris au spectateur qui avait osé le siffler ? Dion ne le précise pas. Quoi qu'il en soit, Pylade revint dans l'*Urbs* en 18 av. J.-C.<sup>32</sup> et nous n'avons plus trace dans notre documentation de nouveaux incidents jusqu'à la mort d'Auguste. En revanche, dès le début du règne de Tibère, des troubles sont signalés de nouveau. Tacite fait juste état d'une *discordia* due à des rivalités entre histrions<sup>33</sup>. Dion Cassius se montre plus disert :

À cette époque, l'un des histrions ayant refusé de paraître sur la scène du théâtre, lors des Augustales, pour le prix fixé, la foule se révolta, et le trouble ne s'apaisa que quand les tribuns du peuple eurent, le jour même, assemblé le Sénat et lui eurent demandé la permission d'excéder les dépenses réglées par la loi<sup>34</sup>.

Alors que Tacite emploie le terme général d'*histrion*, Dion Cassius utilise celui d'ὄρχηστής, ce qui laisse entendre qu'il s'agissait bien d'un pantomime. Selon l'historien grec, ces troubles seraient dus au refus d'un danseur de monter sur scène pour le « prix fixé » (τεταγμένος μισθός). Nous supposons que le montant de sa rémunération lui semblait insuffisant. Cela dit, on peine à saisir une fois encore pourquoi la foule s'est révoltée<sup>35</sup>. Était-elle agacée par les exigences du danseur ou par le manque de moyens alloués à ces jeux<sup>36</sup> ? Quelle que fût la raison de cette révolte, de nouveaux incidents eurent lieu l'année suivante et, pour la première fois semble-t-il, des spectateurs ont

31. Dion Cassius, LIV, 17, 4 : « De la sorte, si la rigueur de ses règlements indisposait quelques personnes, cette concession et le rappel du danseur Pylade, banni par suite d'une *sédition* (στάσις), ramena les esprits » (trad. d'E. Gros, Librairie de Firmin Didot Frères, 1865 ; nous soulignons). Macrobe (*Les Saturnales*, II, 7, 19) fait peut-être allusion à cet incident. Il précise en tout cas que la rivalité de Pylade et d'Hylas aurait été à l'origine, du temps d'Auguste, d'une sédition parmi le public (*populi seditio*).

32. Dion Cassius, LIV, 17, 4.

33. Tacite, *Annales*, I, 54, 2 : « les jeux en l'honneur d'Auguste qu'on célébrait alors pour la première fois furent troublés par la *discordie due à une rivalité entre histrions* (*discordia ex certamine histrionum*) » (trad. de H. Goelzer, CUF, 1958 ; nous soulignons).

34. Dion Cassius, LVI, 47, 2 : Κάν τούτω τὸ πλῆθος τῶν ὄρχηστῶν τινος μὴ ἐβελήσαντος ἐπὶ τῷ τεταγμένῳ μισθῷ ἐς τὸ θέατρον ἐν τοῖς Αὐγουσταλίοις ἐσελθεῖν, ἐστασίασε· καὶ οὐ πρότερον ἐπαύσαντο ταραττόμενοι πρὶν τοὺς δημάρχους τήν τε βουλὴν αὐθημερὸν συναγαγεῖν, καὶ δεηθῆναι αὐτῆς ἐπιτρέψαι σφίσι πλείον τι τοῦ νενομισμένου ἀναλώσαι (trad. modifiée d'E. Gros, Librairie de Firmin Didot Frères, 1866). Signalons qu'Alberto Dalla Rosa (Université Bordeaux Montaigne) prépare actuellement une nouvelle édition et traduction de ce livre aux Belles Lettres.

35. D'autant plus que cette pression « des professionnels des spectacles » sur les *editores* n'était pas propre au théâtre. Quelques années plus tard, en 54 apr. J.-C., Aulus Fabricius s'est vu proposer un prix excessivement élevé par les chefs (*domini*) des factions du cirque alors qu'il préparait des jeux durant sa préture. Faute d'avoir pu obtenir des chevaux à un coût raisonnable, Aulus Fabricius dut se résoudre à organiser des courses de chars tirés par des chiens. La faction des Blancs et celle des Rouges acceptèrent de prendre le départ, alors que celles des Verts et des Bleus décidèrent de boycotter la compétition (Dion Cassius, LXI, 6, 2-3). Pour autant, les sources n'évoquent aucun trouble parmi les spectateurs.

36. Sur le maigre financement alloué aux *ludi Augustales* au début du règne de Tibère : M.A. Cavallaro, *Spese e spettacoli. Aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudia*, Bonn, Dr. Rudolf Habelt GmbH (Antiquitas. Reihe 1, Abhandlungen zur alten Geschichte ; 34), 1984, p. 121-130.

trouvé la mort<sup>37</sup>. La division de la foule (*dissensio uugli*), évoquée par Tacite, paraît être en lien avec les rivalités qui opposaient les danseurs et leurs partisans. Mais pourquoi des magistrats ont-ils été insultés et par qui ? Ont-ils été soupçonnés de favoriser un concurrent plutôt qu'un autre ? Quoi qu'il en soit, après ces incidents, plusieurs mesures furent prises, dont certaines concernaient le salaire des acteurs<sup>38</sup>, ce qui laisse à penser que la question du montant de leur rémunération était en partie au cœur de ces troubles. Ces dispositions n'ont manifestement pas suffi à ramener durablement le calme, puisqu'en 23, des incidents sont mentionnés par plusieurs auteurs, mais leurs témoignages sont une fois de plus divergents. Suétone évoque un meurtre (*caedes*) commis dans un théâtre à la suite d'une querelle. Tibère aurait pris alors la décision d'expulser les histrions et les meneurs des factions<sup>39</sup>. Pour sa part, Tacite ne mentionne que l'expulsion des histrions :

Ensuite, comme les préteurs multipliaient leurs plaintes, restées bien souvent sans effet, César finit par faire un rapport sur la licence des histrions : souvent ils troublaient la tranquillité publique et portaient le déshonneur dans les familles ; le divertissement jadis emprunté aux Osques, qui ne procurait à la foule qu'un très faible amusement, en était venu à un tel degré de scandale et de violence qu'il fallait pour le réprimer l'autorité des sénateurs. Les histrions furent alors chassés d'Italie<sup>40</sup>.

Il demeure une ambiguïté dans ce passage à propos de l'identité de ces histrions. L'expression « *oscum quondam ludicrum* » renvoie de toute évidence à l'atellane, qui est un genre théâtral bien différent de la pantomime<sup>41</sup>, tandis que les troubles à

37. Tacite, *Annales*, I, 77 : « Cependant les désordres du théâtre (*theatri licentia*), qui avaient commencé l'année précédente, éclatèrent alors avec plus de gravité. Outre des individus parmi la plèbe, même des soldats et un centurion furent tués et un tribun du prétoire blessé, en cherchant à empêcher les insultes aux magistrats et la division de la foule (*dissensio uugli*) » (trad. avec modifications de H. Goelzer, CUF, 1958 ; nous soulignons). Valère Maxime (II, 4, 1) fait sans doute aussi référence à ces violences lorsqu'il affirme que les théâtres « ont, non sans provoquer la honte en temps de paix, souillé plaisir et piété du sang des citoyens (*uoluptatem et religionem ciuili sanguine [...] macularunt*) », pour réaliser les monstruosité présentées sur la scène » (trad. de R. Combès, CUF, 1995 ; nous soulignons). Velleius Paterculus (II, 126, 2) évoque très succinctement une *seditio* que dut réprimer Tibère.

38. Tacite, *Annales*, I, 77.

39. Suétone, *Tibère*, XXXVII, 2 : « Après un meurtre (*caedes*) commis au théâtre dans le feu d'une querelle, il [Tibère] relégua les meneurs des factions et les histrions (*capita factionum et histriones*) qui étaient à l'origine de la discorde, et jamais aucune prière du peuple (*populus*) ne put le convaincre de les rappeler » (trad. modifiée de G. Flamerie de Lachapelle, Les Belles Lettres, 2016 ; nous soulignons).

40. Tacite, *Annales*, IV, 14, 3 : *Variis dehinc et saepius inritis praetorum questibus, postremo Caesar de immodestia histrionum rettulit: multa ab iis in publicum seditiose, foeda per domos temptari; Oscum quondam ludicrum, leuissimae apud uulgum oblectationis, eo flagitiorum et uirium uenisse <ut> auctoritate patrum coercendum sit. Pulsi tum histriones Italia* (trad. de P. Wuilleumier, CUF, 1990).

41. L'atellane, nommée ainsi d'après la ville d'Atella en Campanie, est aussi appelée jeux osques (*ludi osci*). Il s'agissait d'un genre théâtral comique, la teneur du texte étant parfois grossière, voire obscène. Les acteurs, à l'origine des amateurs, puis des professionnels, portaient des masques spécifiques qui correspondaient à des personnages typés. Introduit à Rome vraisemblablement au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ce spectacle connut un renouveau au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. sous l'impulsion de différents auteurs qui lui



la tranquillité publique et le déshonneur dans les familles sont plus probablement imputables à des pantomimes. Cette sanction ne serait pas due à un meurtre, comme l'affirme Suétone, mais parce qu'ils portaient atteinte à l'ordre public et aux bonnes mœurs. Quant à Dion Cassius, il n'évoque que l'expulsion des histrions qu'il justifie par les séditions (στάσεις) et parce qu'ils déshonoraient les femmes, vraisemblablement par des relations intimes, comme le suggère le verbe αἰσχύνω<sup>42</sup>. Quelles que fussent les raisons de cet exil, les textes n'évoquent plus de nouveaux incidents jusqu'à la mort de Tibère en 37. On peut déduire de plusieurs passages de la *Vie de Caligula*<sup>43</sup> que les pantomimes ont été rappelés à Rome par ce dernier, mais aucune source ne rapporte de bagarre sous son règne lors de ces spectacles, pas plus d'ailleurs que sous celui de Claude<sup>44</sup>.

En revanche, à la fin de l'année 55, des heurts éclatèrent de nouveau. Néron aurait ordonné aux soldats de se retirer des jeux sous prétexte qu'une partie d'entre eux aurait été corrompue<sup>45</sup>. Dans les temps qui suivirent, des combats (*proelia*) auraient eu lieu dans les théâtres. Tacite en impute la responsabilité à l'empereur qui les aurait encouragés<sup>46</sup>. Suétone affirme même que Néron y aurait pris part un jour<sup>47</sup>, ce dont doutent certains historiens modernes<sup>48</sup>. En tout cas, face à la gravité de la situation,

---

donnèrent une forme plus littéraire, apparemment des parodies de tragédie, tout en conservant le côté burlesque. Sur l'atellane: F. Dupont, P. Letessier, *Le théâtre romain*, p. 131-135.

42. Dion Cassius, LVII, 21, 3: « Il [Tibère] bannit les acteurs de Rome et ne leur accorda aucun endroit où exercer leur talent, parce qu'ils déshonoraient les femmes et réveillaient des séditions (ὄτι τὰς τε γυναῖκας ἤσχυνον καὶ στάσεις ἤγειρον) » (trad. de J. Aubergier, *Les Belles Lettres*, 1995; nous soulignons).
43. Suétone, *Caligula*, XXXVI, 1; LIV, 1; LV, 1 et LVII, 4.
44. Néanmoins, selon Tacite (*Annales*, XI, 13, 1), un consulaire nommé P. Pomponius Secundus aurait reçu des insultes (*probra*) en public dans un théâtre, en 47, de même que plusieurs femmes de haut rang. Claude promulgua de sévères édits, dont le contenu n'est pas précisé par Tacite.
45. Tacite, *Annales*, XIII, 24, 1.
46. Tacite, *Annales*, XIII, 25, 4: « Par l'impunité et des récompenses, il [Néron] transforma aussi une licence badine et les cabales des histrions (*ludicram [...] licentiam et fautores histrionum*) en combats (*proelia*) pour ainsi dire, y assistant en personne, caché ou le plus souvent en public, jusqu'au moment où, devant les discordes populaires et la crainte d'un mouvement plus grave, on ne trouva d'autre remède que de chasser les histrions d'Italie et de poster à nouveau des soldats au théâtre » (trad. modifiée de P. Wuilleumier, CUF, 1978; nous soulignons).
47. Suétone, *Néron*, XXVI, 2: « Pendant la journée aussi il [Néron] se faisait transporter furtivement en chaise à porteurs au théâtre, où depuis la partie supérieure de l'avant-scène il assistait à des querelles impliquant des pantomimes, dont il était à la fois l'instigateur et le spectateur. Un jour qu'on en était venu aux mains et qu'on s'affrontait à coups de pierres et de morceaux de bancs, lui-même aussi lança quantité de projectiles sur le public, et blessa même grièvement un préteur à la tête » (trad. de G. Flamerie de Lachapelle, *Les Belles Lettres*, 2016).
48. Si Edward Champlin, par exemple, ne semble pas remettre en cause la participation de Néron et l'impute à son jeune âge (*Nero*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 2003, p. 152-153), Marie-Hélène Garelli se montre plus dubitative (M.-H. Garelli-François, « Néron et la pantomime », in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine* [Actes du colloque de Tours, 3-4 mai 2002], C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais [Perspectives historiques; 9], 2004, p. 360; M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 188 et 197).

Néron dut se résoudre à expulser d'Italie les pantomimes et leurs partisans en 56<sup>49</sup>. Les danseurs furent rappelés à Rome en 60<sup>50</sup>. D'autres sanctions furent prises à leur rencontre dans les décennies suivantes, sans doute en raison de nouveaux incidents, mais les textes donnent très peu d'informations. Suétone précise seulement que Domitien « interdit la scène aux histrions tout en leur accordant le droit d'exercer leur art dans les maisons des particuliers »<sup>51</sup>. Nerva autorisa les pantomimes à remonter sur scène, toutefois la date exacte de cette mesure est inconnue. Trajan aurait interdit les pantomimes au début de son règne<sup>52</sup>, sans que l'on sache pourquoi. À la fin de l'année 102 ou au début de l'année 103, il autorisa à nouveau les pantomimes à se produire en public, manifestement par affection pour un danseur<sup>53</sup>.

Les expressions employées dans ces textes laissent entrevoir le degré de violence de ces incidents. Si des querelles (*discordiae*) et des insultes (*probra*) sont rapportées, il est aussi question de combats physiques (*proelia*) et de violences (*uires*) – le mot *uirs* désignant généralement la force brutale par laquelle on cherche à imposer sa volonté à autrui<sup>54</sup> –, voire de meurtre (*caedes*). À maintes reprises également, le terme *seditio* est utilisé, de même que son équivalent en grec *στάσις*. Or, *seditio* comme *στάσις* expriment non seulement la division de la cité, mais aussi l'opposition aux détenteurs de l'autorité prête à se transformer en guerre civile<sup>55</sup>. Pour ce qui est des jeux du cirque, plusieurs auteurs, en particulier des prédicateurs chrétiens, ont fustigé l'état d'excitation du public durant les courses – et pas seulement à Rome –, état qui relève

49. Suétone, *Néron*, XVI, 2. Selon P. Arnaud (« L'empereur, l'histrion et la claque... », p. 288), cette mesure d'expulsion, comme celle prononcée sous Tibère, n'aurait concerné en réalité que quelques histrions. D'une manière plus générale, sur l'attitude de Néron par rapport à la pantomime: M.-H. Garelli-François, « Néron et la pantomime ».

50. Tacite, *Annales*, XIV, 21, 4.

51. Suétone, *Domitien*, VII, 1: *interdixit histrionibus scaenam, intra domum quidem exercendi artem iure concesso* (trad. de G. Flamerie de Lachapelle, Les Belles Lettres, 2016).

52. Selon un passage ambigu de Pline le Jeune (*Panegyrique de Trajan*, XLVI, 1-3): « On a obtenu que le peuple romain souffrit la suppression des pantomimes, mais on n'a pas obtenu qu'il la désirât ! Les gens t'ont demandé une mesure qu'un autre imposait et ils se sont mis à considérer comme un bienfait ce qui avait été une obligation. La suppression des pantomimes ne t'a pas été réclamée par des cris moins unanimes qu'à ton père [Nerva] leur reprise. Dans les deux cas avec raison ; car il y avait convenance et à reprendre les représentations supprimées par un mauvais prince [Domitien ?] et une fois reprises à les supprimer » (trad. de M. Durry, CUF, 1959). Cette interdiction peut être datée d'entre janvier 98 (début du règne de Trajan) et 101 apr. J.-C., date la plus communément admise du *Panegyrique*, encore que la datation de ce texte demeure hypothétique (voir les commentaires de Marcel Durry dans son édition du *Panegyrique* dans la CUF, p. 86-87).

53. Dion Cassius, LXVIII, 10, 2.

54. H. Ménard, *Maintenir l'ordre à Rome (II<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles ap. J.-C.)*, Seyssel, Champ Vallon (Époques), 2004, p. 10.

55. H. Ménard, *Maintenir l'ordre à Rome...*, p. 11. Sur les différents sens du mot *seditio*: H. Ménard, *L'ordre public dans l'Occident romain: violences et désordres populaires en milieu urbain (du II<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, thèse d'histoire, Université Paris IV, 2002, 2 vol., 613 p. (dactyl.), p. 22-27. Sur ces questions de vocabulaire: P. Arnaud, « L'empereur, l'histrion et la claque... », p. 297-298.

selon eux de la folie. Les termes *furor*<sup>56</sup>, *insania*<sup>57</sup>, *dementia*<sup>58</sup> reviennent d'ailleurs fréquemment dans leurs écrits. Plusieurs auteurs font mention également de dispute (*discordia*<sup>59</sup>, *contentio*<sup>60</sup>) et d'invective (*conuicium*<sup>61</sup>) entre les spectateurs durant les courses. Pour autant, des rixes de grande ampleur ne sont pas évoquées, du moins à notre connaissance, lors des *circenses* de la Rome impériale<sup>62</sup>. Quelques témoignages évoquent certes des *rixae* dans des cirques<sup>63</sup> – encore qu'il ne s'agisse pas toujours, là encore, de cirques de Rome – mais, dans les textes juridiques classiques, la *rixa* n'oppose le plus souvent que deux individus<sup>64</sup>. Il ne s'agissait donc *a priori* que de petites bagarres entre quelques personnes. En outre, nous n'avons pas connaissance d'une quelconque expulsion de supporteurs des factions à la suite d'un incident grave lors des *ludi circenses* à Rome<sup>65</sup>. Notons d'ailleurs qu'aucun acte de violence physique ne peut leur être imputé dans les cirques de la Rome impériale au regard de notre documentation<sup>66</sup>. En résumé, les violences entre spectateurs lors des *ludi circenses* à Rome semblent avoir été le plus souvent d'ordre verbal, tandis qu'au théâtre, lors des pantomimes, elles furent à plusieurs reprises d'ordre physique. Comment expliquer cette différence ? Dans la mesure où plusieurs auteurs anciens mettent en avant la responsabilité des pantomimes et de leurs partisans dans ces violences, il faut voir de quelle manière ils pouvaient semer le trouble et s'il en était de même pour les cochers et les supporteurs des factions au cirque.

## Les pantomimes, les cochers et leurs supporteurs

La présence de supporteurs lors des pantomimes est attestée par Tacite et Suétone sous le règne de Tibère, mais ils pourraient être apparus dès l'époque augustéenne. Ils

56. Tertullien, *Les spectacles*, XVI, 1-2; Lactance, *Institutions divines*, VI, 20, 32; Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, LVIII, 8.

57. Minucius Felix, *Octavius*, XXXVII, 11; Lactance, *Institutions divines*, VI, 20, 32; Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, LVIII, 8; Saint Augustin, *Les Confessions*, VI, 7, 11.

58. Tertullien, *Les spectacles*, XVI, 3.

59. Tertullien, *Les spectacles*, XVI, 4.

60. Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, LVIII, 8.

61. Tertullien, *Les spectacles*, XVI, 4.

62. En revanche, Philostrate l'Athénien (*Vie d'Apollonius de Tyane*, V, 26) décrit des spectateurs qui s'entretenant lors de courses de chars à Alexandrie dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. Voir aussi Dion de Pruse, *Discours*, XXXII, 89. Sur ce dernier texte, nous renvoyons à la traduction et au commentaire de D. Kasprzyk, C. Vendries, *Spectacles et désordre à Alexandrie : Dion de Pruse : Discours aux Alexandrins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire, série Histoire ancienne), 2012.

63. Par exemple: Minucius Felix, *Octavius*, XXXVII, 11; Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, LVIII, 8.

64. H. Ménard, *L'ordre public dans l'Occident romain...*, p. 18.

65. Au IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., Ammien Marcellin (XV, 7, 2) relate certes une sédition (*sedition*) après l'arrestation d'un cocher. Toutefois, cet incident n'a vraisemblablement pas eu lieu dans un cirque et Ammien ne précise nullement que des partisans des factions étaient impliqués.

66. S. Forichon, *Les spectateurs des jeux du cirque...*, p. 267-268.

sont désignés dans les textes antiques par le terme générique de *fautor* ou par le nom du danseur qu'ils soutenaient, allongé du suffixe *-ianus*<sup>67</sup>. L'apparition des groupes de supporteurs au cirque semble être un peu plus tardive puisqu'ils ne sont mentionnés dans les sources écrites qu'à partir de la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.<sup>68</sup>. Si le mot *fautor* est aussi parfois employé à leur propos<sup>69</sup>, ils sont plus fréquemment désignés dans nos sources par la couleur de la faction qu'ils encourageaient. Les *uenetiani* étaient les partisans de la faction bleue (*factio ueneta*)<sup>70</sup>, tandis que les *prasiniani* étaient ceux de la faction verte (*factio prasina*)<sup>71</sup>. Par ailleurs, dans une inscription funéraire publiée en 1987, un dénommé A. Postumius Tantalus est qualifié de *russatianus*, soit de supporteur de la faction rouge (*factio russata*)<sup>72</sup>. Il apparaît ainsi une première différence de taille entre les supporteurs des pantomimes et ceux des factions du cirque. Alors que les premiers soutenaient un individu, les seconds encourageaient une équipe, ce qui ne les empêchait pas pour autant d'aduler un aurige en particulier et même certains chevaux<sup>73</sup>. Néanmoins, les cochers n'avaient pas à proprement parler de fan-club personnel et plusieurs d'entre eux changeaient d'équipe au cours de leur carrière<sup>74</sup>, comme les footballeurs de nos jours. De plus, lors d'une course, chacune des quatre factions pouvait aligner plusieurs chars dans les stalles de départ, jusqu'à trois par équipe au *Circus Maximus* par exemple, ce qui portait en tout à douze le nombre de concurrents sur la piste. Par conséquent, l'attention des supporteurs, et plus globalement du public au cirque, ne se focalisait pas sur un seul individu, comme lors des pantomimes<sup>75</sup>, mais sur les différents cochers qui rivalisaient sur la piste.

67. Par exemple, une inscription découverte à Pompéi fait mention des *Paridiani*, soit les partisans de Pâris: *CIL*, IV, 7919.

68. Sur ce point: S. Forichon, *Les spectateurs des jeux du cirque...*, p. 101-102. D'une manière générale sur les supporteurs des factions: J.-P. Thuillier, «*Circensia* 3. Les supporteurs des factions du cirque romain», *REA*, t. CXXI, n° 2, 2019, p. 455-461.

69. Tacite, *Histoires*, II, 91, 2.

70. Histoire Auguste, *Vie de Vêrus*, VI, 2; *CIL*, VI, 9719; VI, 10 044; VI, 10 059.

71. Pétrone, *Satyricon*, LXX; Histoire Auguste, *Vie de Vêrus*, VI, 6.

72. *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini: inediti, revisioni, contributi al riordino*, S. Panciera (dir.), Rome, Edizioni di storia e letteratura (Tituli; 6), 1987, p. 99-105, n° 36. Contrairement à ce qu'affirme Anna Illuminati dans le commentaire de cette inscription (p. 104), A. Postumius Tantalus n'était pas un élèveur de chevaux pour le compte de la faction rouge, mais l'un de ses supporteurs. Cette erreur a déjà été signalée par Jean-Paul Thuillier («*Circensia* 3...», p. 458-459).

73. Plusieurs passages de la littérature ancienne confirment cette adulation pour les cochers et les chevaux: Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, 186; Suétone, *Caligula*, LV, 3; Lucien, *Nigrinos*, XXIX; Histoire Auguste, *Vie de Vêrus*, VI, 3-6. Sur ce point: J.-P. Thuillier, «*Circensia* 3...», p. 458-461.

74. Par exemple, Dioclès, un cocher du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., fut d'abord membre de la faction des Blancs, puis de celle des Verts, et ensuite de celle des Rouges (*CIL*, VI, 10 048). Sur ces « transferts » de cochers entre les factions: J. Nelis-Clément, « Les métiers du cirque, de Rome à Byzance: entre texte et image », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, t. XIII, 2002, p. 275-276.

75. Cette focalisation du public sur le danseur soliste a déjà été soulignée par J. Jory, « The Early Pantomime Riots », p. 64 et par W.J. Slater, « Pantomime Riots », p. 128.

Plusieurs textes évoquent aussi des représentations que les pantomimes donnaient en privé. Comme nous l'avons déjà précisé, la majorité de ces danseurs – quand les sources nous permettent de déterminer leur statut – était des affranchis et nombre d'entre eux avaient pour patron un membre de l'ordre sénatorial ou équestre, ce qui les amenait à se produire dans des demeures aristocratiques<sup>76</sup>, voire à la cour impériale. La remarque de Tacite, selon laquelle les pantomimes portaient le déshonneur dans les familles<sup>77</sup>, est manifestement une allusion à ces spectacles privés et aussi, probablement, aux relations (très !) intimes que certains auraient eu avec leurs protectrices ou patrons. Les pantomimes jouissaient en effet d'une réputation sulfureuse, notamment au sujet de leurs mœurs<sup>78</sup>. Quelques-uns semblent même avoir été de véritables « sex-symbols », alimentant bien des fantasmes, notamment auprès des femmes<sup>79</sup>, ce qui fut apparemment nettement moins le cas des cochers. Si certains de ces cochers ont parfois entretenu également des relations avec des membres des *ordines*<sup>80</sup>, voire avec des empereurs<sup>81</sup>, ils n'avaient pas la possibilité, comme les pantomimes, de se donner en spectacle chez des particuliers, l'organisation d'une course de chars nécessitant un espace adapté et l'intervention de tout un personnel qualifié<sup>82</sup>. Au regard de ces différents éléments, les relations entre les pantomimes et leurs partisans étaient fort probablement plus exclusives, voire plus fusionnelles, que celles qui unissaient les cochers aux supporteurs de leur faction, sachant que la fascination exercée par ces danseurs sur leurs admirateurs n'était peut-être pas toujours et seulement due à leur talent artistique...

- 
76. Un exemple bien connu est la troupe de pantomimes qu'entretenait Ummidia Quadratilla, une septuagénaire de l'ordre sénatorial, au début du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Ses danseurs se donnaient en spectacle dans des théâtres et à son domicile (Pline le Jeune, *Lettres*, VII, 24, 4). Notons qu'un passage du *Digeste* (XXXVIII, 1, 27), en fait un texte de *Iulianus* du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., précise que les pantomimes affranchis doivent non seulement jouer pour le compte de leur patron, mais aussi gratuitement pour les amis de ce dernier s'ils organisent des jeux.
77. Tacite, *Annales*, IV, 14, 3.
78. Comme le résume Clément Bur (*La citoyenneté dégradée. Une histoire de l'infamie à Rome [312 av. J.-C. – 96 apr. J.-C.]*, Rome, École française de Rome [Collection de l'EFR; 544], 2018, p. 479) : « Ni vraiment *puer*, ni vraiment *uir*, efféminé, le comédien était perçu comme ayant une vie sexuelle débridée contraire aux *mores*. Usant de son corps pour procurer du plaisir aux spectateurs et à ses protecteurs, il apparaissait à certains comme un prostitué ».
79. Juvénal (*Satires*, VI, 63-66) décrit de manière très crue les réactions de spectatrices devant les danses lascives d'un pantomime. Sur le succès des histrions auprès des femmes : M.C. Spadoni Cerroni, « Donne e spettacoli a Roma ed in Italia in età imperiale », *RIL*, t. CXXVIII, 1994, p. 222-226.
80. La très grande majorité des cochers semble avoir été des esclaves ou des affranchis, encore que le statut social nous échappe pour plus de la moitié des noms qui nous sont parvenus. Voir sur ce point l'étude de G. Horsmann, *Die Wagenlenker der römischen Kaiserzeit : Untersuchungen zu ihrer sozialen Stellung*, Stuttgart, F. Steiner (Forschungen zur antiken Sklaverei; 29), 1998.
81. Par exemple, Caligula s'était lié d'amitié avec Eutycus, un cocher des Verts (Flavius Josèphe, *Les Antiquités Juives*, XIX, 4, 4), de même qu'Élagabal avec les auriges Protogène et Gordius (Histoire Auguste, *Vie d'Élagabal*, VI, 3-4).
82. Sur les différents professionnels qui entouraient les cochers dans les factions : J. Nelis-Clément, « Les métiers du cirque... ».

Lors des concours de pantomimes, le comportement du public avait très certainement une incidence sur l'issue de la compétition. Bien que l'on ne sache pas très bien sur quels critères était appréciée la performance des danseurs<sup>83</sup>, la victoire devait dépendre, entre autres, de l'intensité des applaudissements et des acclamations que chacun recueillait lors de sa prestation. Par conséquent, plus les supporteurs d'un pantomime l'applaudissaient et l'acclamaient, plus ils favorisaient sa victoire<sup>84</sup>. D'où l'intérêt aussi des claques au théâtre, qui secondaient parfois les groupes de partisans. Leurs membres cherchaient à rallier à leur cause les autres spectateurs et ils pouvaient avoir recours à des intimidations<sup>85</sup>, ce qui n'était probablement pas sans provoquer la colère des supporteurs des danseurs rivaux. De tels agissements ne pouvaient que favoriser des bagarres dans les gradins. Au cirque, les applaudissements et les hurlements de la foule n'avaient aucune conséquence sur l'issue de la course. La palme de la victoire revenait au cocher qui avait franchi le premier la ligne d'arrivée, après avoir contourné plusieurs fois la barrière, dite euripe, au centre de la piste. Certes, une partie du public disposait du droit de *reuocatio*. Cette pratique nous est connue grâce à un témoignage d'Ovide datant de l'époque augustéenne<sup>86</sup>. Si des spectateurs estimaient qu'il y avait eu une faute de la part d'un des cochers, ils pouvaient réclamer, en agitant ostensiblement un pan de leur toge dans les gradins, l'arrêt immédiat de la course et le retour des chars dans les stalles de départ. Néanmoins, selon le texte d'Ovide, ce droit était réservé aux spectateurs ayant la citoyenneté romaine. Qui plus est, ce type de réclamation a été par la suite plus rigoureusement encadré par une loi d'époque claudienne afin d'éviter que la durée des jeux ne s'allonge trop<sup>87</sup>. Même si une partie du public, les citoyens en l'occurrence, avait la possibilité par ce biais d'interrompre la course, il n'en reste pas moins que la victoire ne dépendait que de la dextérité des cochers et de la qualité de leurs chevaux, et non des acclamations et des applaudissements de la foule comme lors des concours de pantomimes.

Enfin, la forme même du spectacle des pantomimes et la disposition de la scène par rapport aux gradins dans les théâtres occasionnaient des échanges, parfois tendus, entre le danseur et l'assistance. Le pantomime avait face à lui l'essentiel des spectateurs, ce qui lui permettait d'observer leurs réactions à travers son masque et sans doute aussi de les entendre, malgré la musique et les chants. Un passage de Macrobe le confirme. Tandis que Pylade interprétait le dieu Hercule en proie à la fureur, des spectateurs se seraient mis à rire car ils trouvaient que sa façon de marcher n'était

83. Sur ce point : R. Webb, « The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime », in *L'organisation des spectacles dans le monde romain* (huit exposés suivis de discussions, Vandœuvres – Genève, 22-26 août 2011), K.M. Coleman, J. Nelis-Clément (dir.), Genève, Fondation Hardt (Entretiens sur l'Antiquité classique ; 58), 2012, p. 251-252.

84. Cet aspect a déjà été souligné par A. Cameron, *Circus Factions...*, p. 236.

85. Sur les méthodes employées par ces claques : P. Arnaud, « L'empereur, l'histrion et la claque... », p. 294-295.

86. Ovide, *Les Amours*, III, 2, 73-75. Sur la *reuocatio* : S. Forichon, *Les spectateurs des jeux du cirque...*, p. 235-236.

87. Dion Cassius, LX, 6, 4-5.

pas correcte pour un histrion et qu'il s'écartait du personnage. Pylade s'en rendit compte, sans doute après les avoir vus ou entendus rire. Il retira alors son masque et les apostropha vertement<sup>88</sup>. Plus largement, il n'était pas difficile pour des spectateurs mal intentionnés de semer le trouble lors de ces spectacles. Les partisans d'un danseur, notamment, pouvaient facilement déstabiliser ses rivaux par des sifflets ou des railleries. Tacite fait sans doute allusion à ce genre d'attitude lorsqu'il dénonce l'*immodestia* ou encore la *lasciuia* de certains supporteurs<sup>89</sup>. Si le chahut devenait trop important ou si le pantomime ne supportait plus les moqueries de quelques-uns, il pouvait s'arrêter de danser, comme l'a fait Pylade, et le spectacle alors s'interrompait. Au cirque, s'il arrivait, comme nous l'apprend Ovide, qu'un cocher fût injurié par un spectateur mécontent<sup>90</sup>, il ne pouvait pas se permettre d'arrêter son char, car la course aurait continué sans lui. Plus globalement, les interactions entre les cochers et le public étaient *a priori* impossibles durant une course. Les auriges se déplaçaient à vive allure sur une piste longue de plusieurs centaines de mètres et l'attention de chacun était absorbée par la conduite de ses rivaux. Qui plus est, la configuration des lieux au cirque était très différente de celle d'un théâtre. Les cochers, durant la course, avaient en permanence les spectateurs sur le côté. Il leur était donc très difficile d'observer leurs réactions, tout au plus parvenaient-ils à les entendre au milieu du brouhaha<sup>91</sup>. L'attitude des supporteurs dans les gradins des cirques n'avait donc pas de répercussions, ni sur la course, ni sur son résultat. En revanche, au théâtre, le bon déroulement du concours, comme son issue, était grandement déterminé par les réactions du public. Enfin, il nous semble que la danse et la musique lors des pantomimes pourraient avoir aussi contribué à ces incidents, de par les émotions et l'excitation qu'elles procuraient à la foule.

## Les effets de la danse et de la musique sur le public lors des pantomimes

Selon un témoignage de Lucien, le pantomime exprimait successivement différentes émotions fortes, comme l'amour, la colère, la fureur ou encore le chagrin<sup>92</sup>. Sa danse prenait ainsi une connotation violente, lorsqu'il venait par exemple à simuler la folie<sup>93</sup>, ou érotique, lorsqu'il mimait le désir physique, voire l'acte sexuel<sup>94</sup>. Le public se serait parfois laissé gagner par les émotions du danseur et aurait cherché à reproduire ses gestes. Selon Lucien, alors qu'un pantomime interprétait le personnage d'Ajax en pleine

88. Macrobe, *Les Saturnales*, II, 7, 16.

89. Tacite, *Annales*, I, 77.

90. Ovide, *Les Amours*, III, 2, 73.

91. Sur le volume sonore durant les courses : S. Forichon, *Les spectateurs des jeux du cirque...*, p. 168-169.

92. Lucien, *De la danse*, LXVII.

93. Lucien, *De la danse*, LXXXIII.

94. Cet aspect est évoqué par plusieurs auteurs anciens : Juvénal, *Satires*, VI, 63-66 ; Novatien, *Les spectacles*, VI, 5 ; Minucius Felix, *Octavius*, XXXVII, 12 ; Lactance, *Institutions divines*, VI, 20, 29 ; Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, LVIII, 6.

crise de folie, il se laissa emporter par son jeu au point de devenir réellement fou lui-même. Plusieurs spectateurs devinrent fous à leur tour et imitèrent ses gesticulations<sup>95</sup>. L'authenticité des faits a certes été mise en doute par Ruth Webb<sup>96</sup>, cependant Caligula aurait eu également pour habitude de reproduire, en public lors des spectacles, les mouvements de l'histriion<sup>97</sup>. D'autres auteurs décrivent un phénomène d'imitation semblable lors des courses. Des spectateurs auraient eu tendance à se pencher en avant dans les gradins comme les cochers sur leur char<sup>98</sup>. Ces réactions mimétiques paraissent être en lien avec une catégorie bien particulière de neurones présents dans le cerveau humain, dits « neurones miroirs »<sup>99</sup>, qui s'activent aussi bien lorsque nous réalisons une action que lorsque nous regardons cette même action effectuée par d'autres individus<sup>100</sup>. Ce phénomène expliquerait également pourquoi des spectateurs, lors des pantomimes, pouvaient ressentir les émotions exprimées par le danseur sur la scène<sup>101</sup>, d'autant plus que d'autres expériences ont révélé que le cerveau humain est capable d'identifier les émotions manifestées par autrui uniquement par ses gestes, et pas seulement par ses expressions faciales<sup>102</sup>. Lors des pantomimes s'ajoutaient également les effets de la musique. Selon plusieurs auteurs antiques<sup>103</sup>, la musique et le chant, d'une manière générale, constituaient de puissants vecteurs d'émotions capables d'apaiser ou, au contraire, d'exciter un auditoire. Au cours des dernières décennies, plusieurs expériences scientifiques ont permis de mesurer les effets de la musique sur le corps humain. La plupart de ces recherches tendent à démontrer que l'écoute de la musique induit fréquemment plusieurs changements psycho-physiologiques (frissons, tressaillements, modifications du rythme cardiaque, de la pression artérielle, de la

95. Lucien, *De la danse*, LXXXIII. Sur ce passage: I. Lada-Richards, « Becoming Mad on Stage: Lucian on the Perils of Acting and Spectating », *BICS*, t. XLIX, 2006, p. 145-164. Plus largement, sur ce traité: I. Lada-Richards, *Silent Eloquence...*

96. R. Webb, « The Nature and Representation... », p. 252.

97. Suétone, *Caligula*, LIV, 1.

98. Silius Italicus, *La guerre punique*, XVI, 320; Dion de Pruse, *Discours*, XXXII, 81 et 94.

99. Cette hypothèse a déjà été émise par R. Webb, « Le "corps parlant"... », p. 56, n. 23.

100. Selon G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob (Sciences), 2007, p. 110: « le lien étroit entre les réponses visuelles et les réponses motrices des neurones miroirs semble indiquer, en effet, que la simple observation de l'action accomplie par un tiers évoque dans le cerveau de l'observateur un acte moteur potentiel analogue à celui spontanément activé durant l'organisation et l'exécution effective de l'action. Toutefois, dans le premier cas, celui-ci demeure un *acte potentiel* (ou plutôt une "représentation motrice interne"), tandis que dans le second cas, il se traduit par une série concrète de mouvements ».

101. *Ibid.*, p. 11: « à l'instar des actions, les émotions aussi apparaissent comme étant immédiatement partagées: la perception de la douleur ou du dégoût chez autrui active les mêmes aires du cortex cérébral que celles qui sont impliquées lorsque nous éprouvons nous-mêmes de la douleur ou du dégoût ».

102. Sur ce point: B. de Gelder, A. de Borst, R. Watson, « Perception des expressions émotionnelles corporelles: bases neurales », in *Corps en scènes* (Actes des rencontres recherche et création, 9-10 juillet 2014, organisées par l'ANR et le Festival d'Avignon), C. Courtet, M. Besson, F. Lavocat, A. Viala (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 95-103.

103. Par exemple: Cicéron, *Traité des lois*, II, 38; Dion de Pruse, *Discours*, XXXII, 55 et 57-58.



respiration...) <sup>104</sup>. Par ailleurs, le rythme de la musique et l'intensité du son auraient un rôle déterminant <sup>105</sup> dans l'envie de danser ou plus largement de bouger que l'on éprouve parfois à l'écoute de certaines chansons <sup>106</sup>. En ce qui concerne la pantomime romaine, nous ignorons si la musique était plutôt lente ou plutôt rythmée. Son tempo devait varier selon les émotions des personnages incarnés sur la scène <sup>107</sup>. En tout cas, l'association de la musique, du chant et de la gestuelle du danseur avait de toute évidence un impact émotionnel sur la foule lors des pantomimes, comme le laisse entendre un passage d'Ovide. Selon ce dernier, le son des différents instruments (cithares, flûte et lyres), mêlé à la voix des chanteurs, et les mouvements cadencés du danseur émeuvent les âmes (*eneruant animos*) des spectateurs <sup>108</sup>. Malheureusement, Ovide ne dit pas clairement dans quel sens – sédatif ou stimulant – cela agissait, mais il est certain que la pantomime suscitait toutes sortes d'émotions chez les spectateurs, ce qui pourrait avoir contribué à générer une forme d'excitation, voire parfois d'agressivité entre eux.

## Conclusion

Il apparaît, au terme de cette étude, que la conjonction de plusieurs facteurs propres à la pantomime pourrait avoir suffi, à elle seule, à provoquer ces violences. Incontestablement, ces dernières ont été en grande partie générées par le comportement des danseurs et de leurs partisans dans les théâtres. Lors des concours, les réactions du public avaient des conséquences considérables, tant sur le déroulement que sur l'issue de la compétition. Si les applaudissements et les acclamations contribuaient fort probablement à la victoire d'un candidat, les sifflets et les railleries, à l'inverse, favorisaient sa défaite, ou du moins venaient perturber sa prestation. Ce mode de fonctionnement ne pouvait que produire des tensions dans les gradins entre les différents groupes de supporteurs, dans la mesure où ces derniers rivalisaient aussi

104. Sur ce point, voir la synthèse de D.A. Hodges, « Psychophysiological Measures », in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, P.N. Juslin, J.A. Sloboda (dir.), Oxford – New York, Oxford University Press, 2010, p. 283-294.

105. *Ibid.*, p. 284 : « *In terminology usage, music with high arousal potential is often referred to as stimulative by music therapists [...], and is characterized by music that emphasizes rhythm rather than melody or harmony and is faster, louder, and more staccato than average, with wide pitch ranges and abrupt, unpredictable changes. Conversely, music with low arousal potential, or sedative music, emphasizes melody and harmony more than rhythm, and is slower, softer, and more legato, with narrow pitch ranges and gradual, predictable changes.* ».

106. *Ibid.*, p. 294.

107. Selon une hypothèse déjà émise par E. Hall, « Introduction : Pantomime, A Lost Chord of Ancient Culture », in *New Directions in Ancient Pantomime*, E. Hall, R. Wyles (dir.), Oxford – New York, Oxford University Press, 2008, p. 27-28.

108. Ovide, *Les remèdes à l'amour*, 753-754. Sur les différents instruments lors des pantomimes : V. Pêché, C. Vendries, *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain : sous la République et le Haut-Empire*, Paris, Errance (Hespérides), 2001, p. 51-53 ; A. Vincent, *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, École française de Rome (BEFAR ; 371), 2016, p. 241.

entre eux pour imposer leur candidat et nuire à ses rivaux. Certains, apparemment, n'ont pas hésité à en venir parfois aux mains.

En outre, par leur danse en solo, les pantomimes concentraient sur eux, durant toute la représentation, les regards et l'attention du public. Accompagnés par le son des différents instruments, le tempo de la musique et le chant du chœur, ils transmettaient à l'auditoire toute une série d'émotions, parfois très fortes. Ce phénomène de « contagion émotionnelle », mentionné dans plusieurs témoignages, pourrait avoir également contribué à l'émergence de comportements agressifs durant le spectacle quand la danse du pantomime se faisait elle aussi violente. Nous avons vu aussi que des danseurs n'ont pas hésité à interrompre brutalement le spectacle, forts de leur ego, s'ils se sentaient offensés par l'attitude d'une partie du public. Au cirque, un cocher ne pouvait pas se permettre d'arrêter son char en raison d'un simple mouvement d'humeur. De plus, les hurlements, comme les sifflets, des partisans et plus largement du public n'avaient aucune incidence sur les résultats de la course. Concernant les violences lors des pantomimes, d'autres facteurs plus conjoncturels (période de tensions successorales, problèmes annonaires, rivalités entre différentes *gentes*...) ont pu parfois y contribuer indirectement, même si une fois encore les sources ne sont guère explicites à ce sujet.

Dans sa monographie sur la pantomime romaine, Marie-Hélène Garelli s'est demandé pourquoi les heurts lors des pantomimes semblent avoir cessé après le règne de Trajan<sup>109</sup>. Si un « effet de source » ne peut être totalement exclu, il se pourrait que les sanctions répétées contre les pantomimes et leurs partisans au cours du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., au moment même où des groupes de supporteurs se structuraient autour des factions du cirque, aient fini par détourner l'intérêt et la ferveur des Romains pour la pantomime au profit des courses de chars, du moins dans un premier temps. Par la suite, dans le courant du V<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., les pantomimes ont été intégrés aux factions du cirque – à Constantinople, à Rome et dans d'autres cités – mais la date exacte et les raisons de ce processus demeurent encore assez mal connues<sup>110</sup>. En tout cas, les factions du cirque deviennent à partir de cette période des structures nettement plus complexes que dans la Rome du Haut-Empire, regroupant désormais l'ensemble des professionnels des spectacles (ceux du cirque comme ceux du théâtre), ainsi que leurs partisans<sup>111</sup>. Ce phénomène d'agrégation est probablement l'un des éléments, parmi d'autres, qui a conduit à la résurgence des violences en lien avec la pantomime à Rome dans la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.

Sylvain FORICHON

*Institut Ausonius (UMR 5607)*

*Institut de recherche sur l'architecture antique (UAR 3155)*

109. M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 200.

110. Sur ce point : R. Webb, « The Nature and Representation... », p. 239-240 et les références bibliographiques qu'elle cite.

111. Sur les factions du cirque au Bas-Empire : A. Cameron, *Circus Factions...*