



**HAL**  
open science

# La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive

Violaine Malineau

► **To cite this version:**

Violaine Malineau. La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.113-134. hal-04405650

**HAL Id: hal-04405650**

**<https://hal.science/hal-04405650>**

Submitted on 19 Jan 2024

**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.

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

LITTÉRATURES  
SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV  
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*  
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :  
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN  
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Emmanuelle BRUN  
*Directeur de publication :* Yves LICHTENBERGER  
*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,  
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2  
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

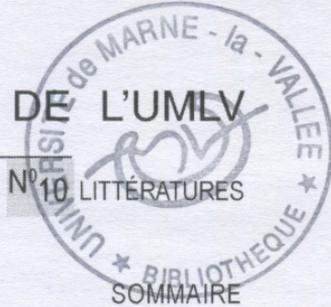
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168



Présentation du numéro .....	5
<b>Hélène Laplace-Claverie</b> , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx <sup>e</sup> siècle .....	7
<b>Marie Fourmaux</b> , La féerie théâtrale au xx <sup>e</sup> siècle ou la parole enchantée .....	21
<b>Nathalie Macé</b> , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? .....	37
<b>Marlène Merrien</b> , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin .....	55
<b>Guillaume Mainchain</b> , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i> .....	69
<b>Carole Halimi</b> , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style .....	89
<b>Violaine Malineau</b> , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive .....	113
<b>Jeanyves Guérin</b> , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix <sup>e</sup> et xx <sup>e</sup> siècles .....	135
-----	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003 .....	151
-----	
Actualités .....	153

# La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive

Violaine Malineau

L'art des pantomimes est une spécialité romaine apparue à partir du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., qui s'est développée tout au long de l'époque impériale<sup>1</sup>. Bien que le genre ait été influencé par les arts scéniques préexistants, les anciennes théories qui lui attribuaient autrefois des origines grecques voire égyptiennes sont aujourd'hui considérées comme erronées<sup>2</sup>. Les auteurs antiques attribuent son invention à un duo célèbre formé sous le règne d'Auguste par deux affranchis, Pylade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie, tradition qui a perduré au moins jusqu'au v<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans l'Antiquité tardive, les genres classiques que sont la comédie et la tragédie avaient été respectivement supplantés – pour ne pas dire remplacés – sur les scènes contemporaines par le mime et la pantomime. Cette dernière connut un immense succès à Rome et dans le reste de l'Empire, notamment en Égypte et dans l'Orient hellénisé. Elle faisait l'objet de querelles de rhéteurs, qui rédigeaient tantôt des diatribes contre le genre, comme Aelius Aristide dont l'œuvre n'est pas conservée, tantôt des défenses, comme Lucien de Samosate et Libanios qui constituent nos principales sources d'information<sup>4</sup>.

Il s'agissait d'un spectacle de danse muet mettant en scène dieux et héros, interprété par un soliste accompagné par un chanteur ou un chœur relatant l'action. Augustin les définissait ainsi : "les acteurs au théâtre font comprendre et développent des pièces entières sans paroles, au moyen de la danse<sup>5</sup>". Dans les textes de l'Antiquité tardive, l'accent est toujours mis sur cette éloquence de la gestuelle des pantomimes : Cassiodore au vi<sup>e</sup> siècle parle à leur sujet de "silence retentissant" (*silentium*

*clamosum*<sup>6</sup>) ; Sidoine Apollinaire décrit encore les fameux Caramallus et Phabaton “à la bouche close et aux gestes parlants”<sup>7</sup>. Aussi leurs masques se caractérisent-ils par leur bouche fermée qui les différencie des masques tragiques et comiques, comme l’a montré John Jory dans ses travaux sur l’iconographie des pantomimes<sup>8</sup>.

La profession de danseur exigeait une formation contraignante, tant physiquement qu’intellectuellement. L’entraînement impliquait l’acquisition d’une grande souplesse et l’apprentissage d’une gestuelle codifiée appropriée, dont seuls les spectateurs érudits étaient à même d’apprécier la pertinence<sup>9</sup>. Le genre puisait son inspiration dans la mythologie, et un danseur soliste pouvait interpréter successivement plusieurs personnages au cours d’une même représentation<sup>10</sup>. La formation physique était donc complétée par une formation intellectuelle, le métier nécessitant une connaissance approfondie des mythes.

Pour l’Antiquité tardive, notre connaissance de la pantomime repose essentiellement sur des sources littéraires à caractère poétique ou polémique (rhétoriques ou patristiques). Les sources épigraphiques du haut Empire permettaient de retracer une histoire du genre à travers des séries d’épithames et de palmarès de vainqueurs ; ce type de document disparaissant au IV<sup>e</sup> siècle, nous manquons de sources directes pour prolonger cette histoire au-delà du III<sup>e</sup> siècle. Alors que nous sommes informés sur l’organisation de la profession et le statut particulier des danseurs par les chroniqueurs et historiens byzantins, les témoignages iconographiques sont rarement pris en compte dans cette perspective. En nous appuyant sur le fait que les images et les textes s’éclairent mutuellement, nous montrerons que les représentations de pantomimes tardives – qui évoquent et nomment des artistes réels – suivent des codes iconographiques et symboliques précis, qui reflètent le statut social particulier de cette catégorie professionnelle, et le contexte exclusif dans lequel s’exerce son droit au portrait.

## Iconographie théâtrale

L'iconographie théâtrale antique<sup>11</sup> comprend essentiellement des représentations de masques, des figurines évoquant un genre théâtral ou un personnage type, des illustrations de pièces comiques ou tragiques<sup>12</sup> ou des groupes d'artistes scéniques. Dans le dernier cas, les images juxtaposent des artistes œuvrant dans des disciplines différentes, musicales et théâtrales, associés à des tables de prix : elles représentent des concours (*agones*) ou des jeux (*ludi*) à l'issue desquels les vainqueurs recevaient des prix, sous forme de couronnes, de palmes ou d'argent<sup>13</sup>.

À défaut d'inscription mentionnant la date, la nature de l'événement ou le nom des protagonistes, aucune de ces images ne semble représenter un spectacle réel ou une personne ayant existé. Les scènes qui réunissent des personnages masqués renvoient à des pièces de théâtres célèbres connues en tant qu'œuvres littéraires, et non à des mises en scène précises. Jamais elles ne montrent des événements historiques dont on aurait voulu conserver le souvenir, ni des acteurs célèbres – vivants ou morts – dans l'exercice de leur métier ; il s'agit d'images types et non de représentations anecdotiques de spectacles contemporains.

En revanche, dans l'iconographie théâtrale antique, il existe de rares portraits qui se limitent à des contextes bien précis. Les plus nombreux sont les portraits des dramaturges classiques célèbres, encore en vogue dans l'Antiquité tardive. Ils appartiennent à la catégorie des portraits de poètes, c'est-à-dire à une série évoquant les grands auteurs de la littérature grecque et romaine. Le choix des dramaturges ayant droit au portrait, que l'on retrouve d'un bout à l'autre de l'Empire jusqu'à la fin de l'Antiquité<sup>14</sup>, est extrêmement restreint : il correspond à une sélection de poètes et de philosophes classiques étudiés dans les écoles de rhétorique, que tout citoyen éduqué devait connaître. Aussi les portraits de dramaturges doivent-ils être rapprochés du milieu scolaire et culturel plutôt que de la sphère théâtrale.

D'autre part, quelques rares monuments funéraires comportent des portraits d'acteurs, signalant leur profession sur leur tombe. Leurs traits

ne paraissent pas individualisés : dans le cas de l'autel de Marcus Quarenus Arescon, dédié à sa mémoire par sa mère et conservé au musée de Thessalonique, ce sont le costume et le masque qui permettent d'identifier le métier du tragédien. En revanche, la stèle de la mime Bassila à Aquilée ne figure l'actrice que sous forme d'un buste indifférencié dans un médaillon, et c'est l'épithète détaillant sa carrière qui permet de connaître son métier<sup>15</sup>. Ces deux exemples montrent que dans le contexte du portrait, pour signifier une même information, écrit et image peuvent se compléter aussi bien qu'être interchangeables, dans le but de rappeler la qualité d'acteur du défunt : il y a équivalence fonctionnelle du portrait littéraire (épithète ou épigramme) et du portrait imagé. De plus, la présence du nom suffit seule à évoquer la personne, rendant facultative la référence physique au modèle, de même qu'une ressemblance physique identifiable par le spectateur – qui peut être de convention, dans les portraits de poètes par exemple – permet d'omettre l'apposition du nom.

## Iconographie et prosopographie des pantomimes

Ces remarques s'appliquent aux représentations de danseurs de pantomime, dont nous connaissons des portraits littéraires – par exemple sous forme d'épithète ou d'ekphrasis<sup>16</sup> –, comme le long poème funéraire dédié au pantomime Vitalis dont il vante ses multiples talents<sup>17</sup>. Aucune figure n'est associée à ces documents.

Nous savons par ailleurs qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, des portraits de pantomimes et de conducteurs de chars avaient été exposés dans les portiques publics de Constantinople, d'où l'autorité impériale les fit retirer en 394<sup>18</sup>. Nous ignorons dans quel matériau ils étaient faits, une grande partie de la documentation iconographique étant perdue en raison du caractère périssable des supports. Peut-être qu'à l'instar des portraits funéraires du Fayoum, il existait des portraits d'artistes peints sur bois ou sur toile aux traits individualisés, mais faute de témoignages précis, nous ne pouvons guère spéculer sur leur apparence. Le savoir faire des imagiers de l'Antiquité tardive permettait de fabriquer des portraits réalistes ;

nous ne savons pas s'ils ont usé de cette compétence pour représenter des acteurs. Une grande partie du corpus des représentations de pantomimes impériaux rassemblé par J. Jory est constituée de personnages brandissant des masques aux lèvres closes. Faute de traits individualisés ou de noms, il s'agit de figures types et non de portraits de danseurs<sup>19</sup>. Un portrait, c'est d'abord une personne que les spectateurs sont capables de reconnaître : l'image a pour fonction de la faire exister socialement *in absentia*. En l'absence de portraits de pantomimes célèbres – qui ont pu théoriquement circuler mais que nous serions bien incapables d'identifier aujourd'hui –, seule la présence d'une inscription mentionnant l'identité du danseur permet de faire entrer une image dans cette catégorie. Quelques rares représentations peuvent être assimilées à des portraits de danseurs du fait que les personnages y sont nommés ; ce sont elles qui retiendront ici notre attention<sup>20</sup>.

Une étude prosopographique permet d'en identifier cinq, juxtaposant figures types d'acteurs et noms caractéristiques. Quatre d'entre elles ne sont pas antérieures à l'Antiquité tardive, dont trois apparaissant sur des médaillons contorniates. Il s'agit de médailles de bronze au contour aplati frappées pendant moins d'un siècle, entre la visite de Constance II à Rome (357) et le consulat de Petronius Maximus (443). Leur fonction sujette à diverses interprétations n'a pas été clairement établie. Leur caractère officiel est cependant assuré par la présence de profils impériaux au revers de la plupart d'entre eux. D'autre part, leur iconographie est clairement liée à l'univers des spectacles, puisqu'elle représente essentiellement des scènes de cirque, des gladiateurs, des musiciens, des masques de théâtre, des pantomimes ou encore des athlètes.

C'est le recoupement de noms figurant sur quelques-uns de ces contorniates avec des pantomimes connus par les textes qui a permis d'identifier certains personnages. Tenter de déterminer au cas par cas s'il peut s'agir des mêmes individus ou de personnes différentes ayant porté le même nom n'est guère pertinent. Une étude prosopographique approfondie a en effet permis de mettre en évidence l'existence dès le Haut Empire de dynasties de pantomimes, qui reprenaient fréquemment

les mêmes noms<sup>21</sup>. Dans l'Antiquité tardive, nous ne connaissons plus de Bathylle, de Pylade ou de Pâris, mais l'usage répété de noms nouvellement apparus tels que Karamallos, Margarites, Helladios ou encore Chrysomallos et leurs équivalents féminins, montre que l'usage de pseudonymes stéréotypés a continué d'exister chez les acteurs au moins jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>.

Le premier médaillon figure un personnage brandissant une couronne, accompagné de la formule de victoire "*Karamalle nicas*", au revers d'un profil de l'empereur Valentinien III (425-455)<sup>23</sup> (Fig. 1). Nous ne connaissons qu'un seul exemplaire de ce contorniate, conservé au musée de Porec en Croatie.

Dans l'Antiquité tardive, Karamallos (ou en latin Caramallus) est le pseudonyme de pantomime dont nous retrouvons le plus d'occurrences. Il désigne une personne "à la tête chevelue" : le danseur appartenait donc certainement à la catégorie des *emmalloi* ou danseurs chevelus, comme certains de ses homonymes<sup>24</sup>. Au V<sup>e</sup> siècle, le nom de Karamallos est encore attesté dans une lettre d'Aristénète et un poème de Sidoine Apollinaire qui l'affectent tous deux à des danseurs<sup>25</sup>, avant de revenir par deux fois chez le chroniqueur Jean Malalas. Ce dernier affecte le pseudonyme au premier danseur ou au favori de la faction des Bleus de Constantinople en 486, puis en 520<sup>26</sup>. Le premier, originaire d'Alexandrie, portait le nom d'Autokyon avant d'adopter son pseudonyme. Il est évident que le Karamallos de 520 ne peut pas être le même danseur que celui qui est nommé chez Sidoine Apollinaire, qui remonte aux environs de l'année 463<sup>27</sup>. Plusieurs artistes ont certainement adopté le même pseudonyme prestigieux. Le témoignage le plus ancien du nom de Karamallos est donné par un papyrus d'Oxyrhynchos daté de l'année 423, où il est porté par le père d'un fonctionnaire probablement né au IV<sup>e</sup> siècle ; c'est le seul exemple où ce nom ne soit pas celui d'un pantomime<sup>28</sup>.

Le second médaillon présentant une iconographie comparable, toujours accompagnée par une formule de victoire : "*Margarita vincas*"<sup>29</sup>. Margarites est également attesté comme nom de pantomime (Fig. 2). D'après Jean Malalas, Margarites Katzamyas était un danseur originaire

de Cyzique sur la Propontide, nommé à la tête de la faction des Blancs en 486<sup>30</sup>. Par ailleurs, Margarito était le nom de scène de sainte Pélagie. En grec, le pseudonyme Margarites, qui signifie "perle" ou "pierre précieuse", évoquait peut-être le port de bijoux.

Uran(i)us apparaît sur une série de médaillons similaires plus abondante, tous identiques<sup>31</sup> (Fig. 3). Contrairement à Karamallos et Margarites, le nom d'Uran(i)us est un *unicum*.

Nous connaissons d'autres personnages nommés et figurés dans une posture comparable sur des médaillons contorniates, mais le fouet qu'ils portent à la main et leur vêtement court sont caractéristiques des conducteurs de chars.

Au cours du v<sup>e</sup> siècle, les artistes de théâtre furent intégrés aux factions du cirque (Bleus, Verts, Blancs et Rouges). Faute de sources, nous ignorons quels furent l'occasion et le moment exact de cette assimilation. Un peigne copte provenant d'Antinoé en Égypte et conservé au musée du Louvre dont l'iconographie s'apparente aux contorniates précédents, montre cette fois une danseuse victorieuse<sup>32</sup> (Fig. 5). L'inscription dit : "Vive la fortune d'Helladia et des Bleus ! Amen !". La formule de victoire entre cette fois dans le cadre des compétitions qui opposaient les différentes couleurs, et qui perdurèrent en Orient comme à Rome jusque dans la première moitié du vi<sup>e</sup> siècle. Dans une épigramme, Léontios le Scolastique chante également une Helladia, danseuse à Constantinople au vi<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>33</sup>. Nous soulignerons enfin la parenté onomastique avec Helladios d'Emèse, premier danseur des Rouges de Constantinople à partir de 486, et Helladius danseur des Verts à Rome au début du vi<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Le nom caractérise des artistes originaires de Grèce, de même qu'on connaît une pantomime naine appelée Macédonia (la macédonienne) et une danseuse nommée Libania (la libanaise). Les pseudonymes des pantomimes pouvaient donc aussi bien évoquer une caractéristique physique (les cheveux), une particularité vestimentaire ou ornementale (les bijoux), ou encore une provenance géographique.

## Caractéristiques des portraits de pantomimes

Philippe Bruneau distingue deux fonctions du portrait qu'il appelle la "pose" et la "pause". Est appelée "pose" la transformation de l'apparence naturelle du sujet représenté, afin de le montrer sous un certain angle, dans une attitude particulière, doté d'attributs choisis. La "pause" fixe l'image de la personne en un temps, lieu et milieu donné<sup>35</sup>.

### La pose

Les représentations de pantomimes se caractérisent par leur posture, mais aussi par leurs vêtements et accessoires, et par les figures qui les accompagnent et constituent leur équipement<sup>36</sup>.

La physionomie des quatre "portraits" sus mentionnés n'est pas individualisée, ce que ne permettrait d'ailleurs pas la taille très réduite des supports. Indifférenciées, les images paraissent interchangeable, seule l'apposition d'un nom permettant d'identifier des personnes particulières.

Karamallos et Helladia apparaissent en position statique, tandis que Margarites et Uran(i)us sont en appui sur leur jambe droite, la jambe gauche fléchie, parfois avec un léger déhanchement, les pieds tournés vers la gauche et la tête vers la droite, ce qui peut faire penser à un mouvement de danse. Ce caractère est particulièrement visible dans la série des médaillons d'Uran(i)us. Ce mouvement gracieux était jadis interprété comme un mouvement typiquement féminin. En tenant compte du caractère efféminé que les sources littéraires tardives prêtaient unanimement aux pantomimes, Andreas Alföldi a rectifié à juste titre l'identification du sexe des personnages.

André Maricq voyait comme attribut de la figure de Karamallos, deux tresses serpentant depuis la nuque du comédien jusqu'à sa main gauche baissée. Cet élément renverrait à une caractéristique physique du danseur, appartenant comme son nom l'indique à la catégorie bien connue par ailleurs des pantomimes chevelus (*emmaloi*). Les reproductions

de l'objet que nous avons pu consulter, sur lesquelles ce détail – qu'Andreas Alföldi ne mentionne pas – est presque invisible, ne nous permettent pas de confirmer ou d'infirmer la présence de cet élément. Aucun autre trait physique n'est à remarquer dans cet ensemble d'images. John Jory suggère d'attribuer à la présence d'un masque "l'expression lugubre" de Karamallos, mais la petite taille des médaillons permet difficilement de spéculer sur des détails si peu clairs.

Dans son catalogue, Alföldi décrit prudemment des "figures portant de longs vêtements". Margarites et Karamallos portent par-dessus une chlamyde attachée à l'épaule par une fibule, tandis qu'Uran(i)us ne revêt qu'une longue tunique. Nous noterons, malgré la taille réduite du support, que l'imagier a esquissé des motifs décoratifs dans la partie inférieure des vêtements, sous forme de traits verticaux figurant peut-être des franges, ou de croisillons. Ce détail marque sans doute une volonté de représenter la richesse de la décoration des longues robes des pantomimes. On retrouve exactement le même motif ornant l'encolure et le bas du vêtement d'Helladia sur le peigne copte du Louvre. Nous ne pouvons pas affirmer s'il s'agit de costumes de scènes ou de costumes d'apparat. En effet, depuis une époque reculée, il était d'usage à Rome d'offrir de riches vêtements en guise de cadeaux de prestige aux artistes méritants. Rien n'exclut d'ailleurs que ceux-ci aient ensuite servi de costumes de scène.

Chacune des figures brandit soit une couronne agonistique – c'est le cas de Margarites et de Karamallus – soit une petite palme dans le cas d'Uran(i)us. L'objet que tient Helladia dans sa main gauche ressemble à une couronne dont la partie supérieure serait tronquée par le cadre de l'image, mais une observation de près dans la vitrine du musée pousse plutôt à y voir une forme lancéolée, comme l'avait fait remarquer Marie-Hélène Rutchowskaya dans un article consacré au peigne d'Antinoé. Peut-être s'agit-il d'une palme plutôt que d'une couronne ? Dans tous les cas, il semble difficile d'y voir autre chose qu'une récompense. On pourrait également penser à une *mappa*, linge que le consul lâchait sur la piste pour donner le signal de départ des jeux. Mais le costume du personnage, qui ne ressemble guère à une toge consulaire, correspond bien en

revanche à celui des figures de pantomimes. De plus, la juxtaposition de l'épigraphe et des personnages latéraux invite à reconnaître une représentation de l'artiste plutôt que de l'organisateur des jeux.

D'autre part, Margarites et Uran(i)us sont chacun accompagnés d'une petite figure ailée portant une couronne et symbolisant la victoire. Cesano pense qu'un personnage du même type se trouve à côté de la main gauche de Karamallos, mais le personnage qui l'accompagne est difficilement identifiable : pour Jory il s'agirait de la *tyche* de la ville où le concours s'était déroulé. Pourtant, l'élément vertical se trouvant sur sa gauche pourrait aussi bien être interprété comme une massue d'Héraklès ou le pilier sur lequel s'appuie une muse. Faute de meilleure photographie que celle du catalogue d'Alföldi, nous sommes enclins à spéculer sans pouvoir trancher.

Plus intéressants sont les deux assistants qui encadrent l'arcade sous laquelle se tient Helladia. Ils lèvent la main vers elle, selon une composition identique à celle d'un bol de verre gravé de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle conservé au musée de Cologne, figurant Apollon vainqueur de Marsyas<sup>37</sup> (Fig. 6). Comme Helladia, le dieu muni de sa lyre se tient debout sous un arc flanqué de deux personnages qui tendent le bras vers lui. Au-dessus de cette figure, le second registre est occupé par une représentation du supplice de Marsyas. Ce parallèle confirme que nous sommes dans le cadre d'une iconographie agonistique. Un second peigne dépourvu d'iconographie présente une formule comparable : "Vive la fortune d'Eusèbe !" <sup>38</sup>. Ces assistants ont la même fonction que les putti brandissant des couronnes : leur geste d'acclamation met l'accent sur le caractère victorieux de l'artiste.

Les différents éléments de l'équipage que l'on vient d'inventorier confirment que nous avons bien affaire à des danseurs vainqueurs lors de concours : pose victorieuse brandissant un prix (palme ou couronne), personnages acclamant ou symbolisant la victoire et peut-être vêtements d'apparat. L'iconographie renforce ici le sens de l'inscription. Ces médaillons frappés à Rome qui datent de la fin du IV<sup>e</sup> ou du début du V<sup>e</sup> siècle montrent que des concours de pantomime avaient certainement survécu

en Occident jusqu'à une époque assez tardive. Quant au peigne d'Helladia, il témoigne du contexte concurrentiel en Orient, entre pantomimes des différentes factions.

## La pause

Les portraits que nous avons observés ne sont pas individualisés. Ils associent l'image type d'un pantomime vainqueur – c'est-à-dire d'un personnage en costume d'apparat brandissant un trophée – à un nom. Peu importe la physionomie du danseur, peu importent les rôles qu'il a interprétés : l'accent est mis sur un seul élément : la victoire qui le fait changer de statut. L'imagier romain aurait su représenter un acteur célèbre interprétant un rôle, en lui donnant les traits d'une personne et le vêtement d'un personnage, utilisant le même procédé que pour représenter un empereur sous les traits d'une divinité dont il s'octroyait les vertus ; aucun exemple de ce type datant de l'Antiquité tardive ne nous est cependant parvenu<sup>39</sup>. Un pantomime n'est jamais représenté dans l'exercice de son art, mais à un moment précis de sa carrière : celui de sa victoire. Sous Néron, les pantomimes étaient encore exclus des compétitions<sup>40</sup>, auxquelles Louis Robert a montré qu'ils furent intégrés aux alentours de 160 après J.-C. : Les *Sebasta* de Naples, seul concours comprenant des épreuves pantomimiques à l'époque de Lucien, furent peut-être à l'origine de l'introduction de la discipline dans le programme thymélique des compétitions sacrées<sup>41</sup>. Des palmarès de pantomimes vainqueurs sont connus par l'épigraphie aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles<sup>42</sup>. Ce type de documentation épigraphique disparaît dans l'Antiquité tardive, mais nous savons par ailleurs que certains concours sacrés étaient encore célébrés au IV<sup>e</sup> siècle, comme les *Capitolia* et les *Ilia* de Rome qui comportaient des épreuves dramatiques et musicales. C'est ce qu'a montré Maria Laetizia Caldelli sur la base d'un document iconographique<sup>43</sup>. Il s'agit d'un fond de verre doré du IV<sup>e</sup> siècle représentant un aulète tragique vainqueur brandissant une palme ; il se tient debout entre un pilastre où s'accumulent cinq couronnes, et une stèle ornée de deux couronnes au-dessus desquelles

sont inscrits les noms des deux concours dont elles constituent le prix. L'objet est accompagné d'une formule de victoire semblable à celle qu'on trouvera plus tard sur les contorniates.

Au IV<sup>e</sup> siècle, les concours étaient encore sacrés. Au-delà de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, lorsque furent interdits les cultes païens, leur mention disparaît de la documentation. Le témoignage des contorniates, puis l'incorporation tardive des artistes de la scène aux factions permettent de suivre l'évolution progressive des compétitions dramatiques à la fin de l'Antiquité, sous une forme sécularisée dès le V<sup>e</sup> siècle, puis dans le cadre des troupes officielles de l'état jusqu'au milieu VI<sup>e</sup> siècle où elles disparurent définitivement<sup>44</sup>.

Qu'elles aient été confectionnées par les pouvoirs publics ou à titre privé, ces images avaient pour fonction d'assurer la renommée d'un vainqueur, géographiquement – c'est-à-dire dans le reste du monde romain – et temporellement – après sa victoire, voire par-delà sa propre mort. Nous savons que certains artistes, ayant acquis un grand succès dans leur région, se faisaient connaître au-delà des frontières de leur province d'origine : avec deux comparses d'Alexandrie et d'Emèse, les jeunes Karamallos et Margarites respectivement originaires d'Alexandrie et de Cyzique furent en effet offerts aux factions de Constantinople par Longin, frère de l'empereur Zénon, pour remplacer les chefs de factions vieillissants. Pour ces jeunes recrues, sans doute sélectionnées avec soin parmi les éléments les plus prometteurs de leurs cités, c'était l'occasion de faire carrière dans la capitale et de gagner les honneurs d'un public averti, tant pour leur propre prestige que pour celui de leurs cités d'origine. Vers 530, Choricios de Gaza soulignait encore combien les villes étaient fières d'envoyer leurs comédiens à Constantinople<sup>45</sup>. Mais loin de témoigner de l'existence de troupes itinérantes, le passage de Malalas semble montrer au contraire que les acteurs attachés à une cité n'étaient pas libres de leurs mouvements et déplacés sur demande des autorités. De plus, seuls de rares élus dont la réputation avait dépassé les frontières de leurs provinces connaissaient un tel destin et étaient amenés à se produire devant l'empereur et sa cour.

Les vainqueurs aspiraient en outre à la postérité ; certains textes font parfois connaître des acteurs morts depuis plusieurs siècles. Leur souvenir ne s'était pas perdu grâce à la diffusion d'épigrammes élogieuses, et peut-être de portraits perdus que décrit une série d'épigrammes de l'Anthologie Palatine. Mais seul le nom de l'artiste – éventuellement associé à des caractéristiques ou des prestations particulières – devenait célèbre, le visage de l'acteur restant anonyme.

De plus, rien ne prouve que les médailles aient été frappées au moment de la victoire de Karamallos, Margarites ou Uran(i)us. Le seul indice de datation dont nous disposons est la présence au revers de bustes impériaux identiques à ceux qui apparaissent sur les monnaies. Il s'agit de l'empereur Valentinien III qui a régné de 425 à 455, dans le cas des contorniates de Karamallos et Margarites. La présence de cet empereur fournit un *terminus post quem* mais ne suffit pas à dater les objets. Car, en effet, il n'est pas rare de trouver au droit des contorniates, des portraits d'empereurs du passé : C'est le cas de la série des médaillons d'Uran(i)us, où figure l'empereur Trajan (98-117), mais qui pourtant n'ont pas été frappés avant la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle.

## Statut des pantomimes et droit au portrait

On peut s'interroger sur l'existence de portraits de pantomimes plutôt que de toute autre catégorie d'artiste aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Cette prééminence s'explique sans doute par le changement de statut de ces artistes dans l'Antiquité tardive, intégrés aux factions du cirque. Au VI<sup>e</sup> siècle, les pantomimes avaient pris une telle importance au sein de ces organisations professionnelles, que les cochers, montreurs d'animaux et familles de mimes étaient subordonnés à un maître de danse exerçant une fonction de leader et d'intendant<sup>46</sup>. Certains contorniates semblent d'ailleurs montrer des pantomimes dans leur fonction de chef de chœur, révélatrice de ce nouveau statut ; c'est le cas de Milicus qui apparaît au revers de médaillons à l'effigie de Valentinien III et de Théodose II<sup>47</sup> (Fig. 4). D'après Cassiodore, sous le règne de Théodoric, ils étaient eux-mêmes dési-

gnés par le peuple parmi plusieurs candidats proposés, sous le patronage de grands personnages désignés par le souverain pour éviter les débordements du public. Ces premiers danseurs étaient chargés du recrutement et de la distribution des salaires au sein de la troupe<sup>48</sup> ; ce mode de rémunération semble montrer que si les pantomimes des Bleus et des Verts s'affrontaient encore dans des duels à Rome au début du VI<sup>e</sup> siècle à Rome, ils le faisaient d'abord pour défendre leur couleur et pour leur gloire personnelle, plutôt que pour l'obtention du prix.

Le portrait semble n'être prescrit qu'en cas de victoire. Le caractère générique des figures invite à penser que certains supports (comme les peignes d'ivoire) étaient peut-être préparés à l'avance, et le nom inscrit plus tard, au moment de la victoire. Ce n'est pas le cas des contorniates, frappés à l'aide de matrices comme des monnaies.

Le statut victorieux seul semble donc avoir conféré aux acteurs, infâmes par définition, un "droit au portrait". L'infamie frappant la profession était une disposition relevant du droit classique<sup>49</sup>, qui s'appliquait aussi bien aux comédiens qu'aux chanteurs, danseurs et musiciens. Aux yeux de la loi comme pour les instances religieuses, tout était moralement honteux chez le comédien : sa personne, ses actes, sa fréquentation entachant la moralité de ses proches, et le portrait du comédien lui-même était porteur l'infamie : en 394, par un décret adressé au préfet du prétoire, Honorius et Théodose firent interdire les portraits d'acteurs dans les portiques et des lieux publics traditionnellement consacrés à l'exposition des figures impériales, considérant qu'ils souillaient ces lieux honorables<sup>50</sup>.

Prescrit lorsque le personnage est victorieux, afin d'assurer sa renommée (qui peut alors intégrer l'histoire officielle des spectacles), le portrait est proscrit dans les rues de la ville, aux côtés des portraits impériaux et de magistrats : son affichage public n'est autorisé que dans le cadre des monuments de spectacles, en particulier à l'entrée des théâtres.

## Conséquences et conclusions

### Identification des types

Du point de vue iconographique, l'identification de portraits de professionnels grâce à l'onomastique permet d'apparenter les représentations d'un type professionnel (le pantomime) à un type bien connu par ailleurs (la Victoire). La conséquence est la suivante : parmi toutes les images analogues qui, en fonction d'un contexte pouvant éventuellement être précisé par des attributs spécifiques, évoquent tour à tour une victoire militaire, une victoire agonistique ou une victoire chrétienne, il faut désormais compter l'image des pantomimes victorieux.

Si l'on recherche des figures semblables ailleurs dans l'iconographie de l'Antiquité tardive, on se rend compte que celles-ci se confondent avec la personnification de la Victoire. On peut dès lors se demander si dans certains cas, l'assimilation systématique d'un personnage féminin tenant une couronne au-dessus de sa tête à une allégorie de la Victoire n'est pas abusive, et si l'on ne peut pas rapprocher certaines de ces figures de danseurs ou de danseuses de pantomime. L'attribut que constituent les ailes nous paraît à cet égard pertinent, bien que la même image de Victoire aptère brandissant une couronne puisse exprimer plusieurs significations. Sur certains supports où l'iconographie ludique était fréquente, il est étonnant de ne trouver aucune représentation relative au théâtre, genre pourtant le plus répandu dans l'Antiquité tardive du fait qu'il était moins onéreux et complexe à mettre en œuvre que les spectacles du cirque et de l'amphithéâtre. Les représentations de courses de chars et de combats d'animaux abondent par exemple sur les lampes en céramique africaines. Du fait qu'à partir des <sup>IV</sup><sup>e</sup>-<sup>V</sup><sup>e</sup> siècles, les scènes chrétiennes y sont également fréquentes, on a systématiquement interprété les images anépigraphes de personnages brandissant des couronnes comme des figures de martyrs, malgré l'absence de tout symbole chrétien<sup>51</sup>. C'est peut-être sans compter sur l'imagerie des pantomimes, que

les chercheurs ont tardé à identifier. Il ne serait pas étonnant que – comme on le constate pour d'autres types de schémas iconographiques – les figures de danseurs victorieux aient été récupérées et détournées de leur sens initial par les imagiers chrétiens, entraînant pour le spectateur une possible confusion d'interprétation, voire une impossibilité de les distinguer à coup sûr en l'absence d'attributs déterminants.

Une fois identifié le type du pantomime vainqueur, notre étude implique donc de reprendre désormais le corpus des images de victoires dans son intégralité. Grâce aux costumes, coiffures et attributs, mais aussi au répertoire iconographique de certains types d'objets au sein duquel les spectacles apparaissent prépondérants et les images théâtrales rares ou absentes, on doit pouvoir aujourd'hui proposer une nouvelle signification à un certain nombre de représentations de victoires.

## **Portrait et société**

Représentée sur des supports de petite taille, la morphologie des pantomimes est indifférenciée. Faute d'élément iconographique permettant d'identifier un artiste précis, on peut considérer qu'on a affaire à un portrait, uniquement dès lors qu'une inscription le nomme. L'image n'a plus pour vocation que d'accompagner l'inscription, précisant d'une part le genre dans lequel l'artiste exerçait sa profession – identifiable grâce à la pose (vêtement et mouvement) – et d'autre part son statut de vainqueur – reconnaissable grâce aux prix (couronne ou palme), attributs marquant le moment de la carrière qui est figuré. Mais c'est l'inscription nominale qui permet l'identification du portrait, et non l'image qui n'est jamais ressemblante.

De même que les inscriptions commémorant les vainqueurs de compétitions musicales ou les palmarès d'artistes, l'image des pantomimes vainqueurs avait une fonction commémorative. Dans l'espace public des cités romaines, le droit au portrait n'était le privilège que de quelques vivants (empereur, magistrats, notables) et de personnages prestigieux du passé (par exemple les poètes). C'est vraisemblablement dans ce

cadre public que furent frappés les médaillons contorniates, qui – quelle que soit leur vocation exacte encore discutée<sup>52</sup> – permettaient de propager géographiquement la renommée des pantomimes vainqueurs, de diffuser cette information auprès du peuple, et d'en conserver la tradition longtemps après leur disparition. Plus que de simples objets commémoratifs, les contorniates sont vecteurs d'une certaine unité culturelle, du fait qu'ils servent à faire connaître les danseurs vainqueurs à travers la société, l'espace et le temps, en un mot de les faire exister dans la société de l'Antiquité tardive.

Les chroniqueurs byzantins relatent plusieurs émeutes engendrées par des querelles entre factions, entraînant périodiquement le bannissement des acteurs et l'interdiction des fêtes<sup>53</sup>. D'après Malalas, suite aux événements de la fête des Brytes en 501-502, ce sont les quatre danseurs des factions qui furent tenus pour responsables de l'insurrection<sup>54</sup>. En suggérant l'impact que pouvait avoir aux yeux des partisans l'exil punitif de leurs vedettes favorites, cet épisode montre bien le pouvoir symbolique attribué à certains danseurs, chefs de file des factions. Mais si la popularité des pantomimes leur assurait un certain prestige et des privilèges sociaux, le pouvoir s'employait d'une part à les cantonner au cadre de leur milieu professionnel (les danseurs vedettes administraient certes les factions, mais ils demeuraient infâmes dans la société) et d'autre part à empêcher que leur gloire ne rivalise avec celle de l'empereur, des magistrats et des notables (en interdisant les portraits d'artistes dans l'espace public aux côtés des portraits officiels).

**Violaine Malineau**  
**Université de Marne-la-Vallée**

## Notes

- 1 H. Bier, *De saltatione pantomimorum*, Brühl, 1920 ; Louis Robert, "Pantomimen im grieschichen Orient", *Hermès*, n°65, 1930, p. 106-122 ; Otto Karl Weinreich, *Epigrammstudien, I : Epigram und Pantomimus nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Tübingen, C. Winter, 1948, (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, n°34) ; Ernst Wüst, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. XVIII, 3, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1949, s. v. "Pantomimus", col. 833-869 ; Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palerme, Presso l'Accademia, 1957, (Quaderni dello Istituto di filologia greca della Università di Palermo, n°1) ; Mario Bonaria, "Dinastie di pantomimi latini", *Maia*, N. S., n°11, 1959, p. 224-242 ; Minos Kokolakis, "Pantomimus and the Treatise *peri orchêséos*", *Platon*, n°11, 1959, p. 3-56 ; Hartmut Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, 1992, (*Antiquitas*, n°41) ; Margaret Molloy, *Libanios and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New York, Oms-Weidmann, 1996, (*Altertumswissenschaftliche Texte und Studien*, n°31).
- 2 C'est ce que montre Marie-Hélène Garelli-François dans son habilitation à diriger des recherches *Danser le mythe. La pantomime gréco-romaine : essai d'évaluation critique des documents pour une définition du genre*, soutenue à l'Université Paris X-Nanterre, dont la publication est actuellement en préparation.
- 3 Zosime, *Histoire nouvelle*, I, 6, 1, (éd. Paschoud, p. 13). La liste des sources mentionnant ces deux artistes est donnée par H. Leppin, *Histrionen...*, *op. cit.*, p. 217 et p. 284.
- 4 Lucien, *De saltatio* ; Libanios, *Or.*, LXIV est édité, traduit et commenté dans l'ouvrage de M. Molloy, *Libanios...*, *op. cit.*
- 5 Augustin, *De magistro*, III, 5, (éd. Thonnard, p. 26-27).
- 6 Cassiodore, *Variae*, IV, 51, 8, (trad. Valérie Fauvinet-Ranson, "Une restauration symbolique de Théodoric : le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae*, IV, 51)", *Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Cahier n°8, 2000, p. 37-42).
- 7 Sidoine Apollinaire, *Carmen*, XXIII, 263-306, (éd. Loyen, p. 154-155).
- 8 John Jory, "The Drama of the Dance : Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime", in William J. Slater (éd.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, (E. Togo Salmon Papers, n°1), p. 1-27 ; *Idem*, "Some cases of mistaken identity ? Pantomime masks and their context", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n°45, 2001, p. 1-20. Il publiera prochainement un corpus des documents iconographiques relatifs à la pantomime dans la troisième édition du volume initialement édité par T.B.L. Webster dans les suppléments du Bulletin of the Institute of Classical Studies (Londres), sous le titre *Monuments Illustrating Tragedy, Satyr Play, and Pantomime*.
- 9 Lucien, *De salt.*, 81-84 ; Augustin, *De doctrina christiana*, II, 3, 4 ; II, 25, 28.
- 10 J'ai étudié le répertoire religieux de la pantomime dans l'Antiquité tardive à l'occasion d'un colloque consacré aux jeux et spectacles dans l'Antiquité tardive, dont les actes paraîtront en 2005 dans les *Cahiers du GRHIS* publiés par les Presses Universitaires de Rouen. Pour les époques précédentes, voir le catalogue de thèmes dressé par E. Wüst, in *RE*, *op. cit.*, col. 847-849 révisé par M. Kokolakis, *Pantomimus...*, *op. cit.*, p. 51-54 et M. Molloy, *Libanios...*, *op. cit.*, appendice I, p. 277-297. Voir aussi M. H. Garelli-François, *Danser le mythe...*, *op. cit.* (à paraître).
- 11 Voir Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961, et le corpus régulièrement réactualisé de Thomas Bertram Lonsdale Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, Institute of Classical

- Studies, 2<sup>e</sup> éd. 1967 (1<sup>e</sup> éd. 1962), (BICS Supplement, n°20) ; *Id.*, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 2<sup>e</sup> éd. 1978 (1<sup>e</sup> éd. 1960), (BICS Supplement, n° 39) ; *Id.*, *Monuments illustrating New Comedy*, 3<sup>e</sup> éd. révisée par John Richard Green et Axel Seeberg, 1995 (1<sup>e</sup> éd. 1961), (BICS Supplement, n°50). Nous renvoyons aussi aux récents travaux de J. Jory, *op. cit.* et de Richard Green et Eric Handley, *Images of the Greek Theatre*, Londres, British Museum Press, 1995. Pour l'Antiquité tardive, voir les images réunies dans ma thèse : V. Malineau, *Le Théâtre dans l'Antiquité tardive de la Tétrarchie à Justinien. Histoire des spectacles et des monuments*, Université Paris IV-Sorbonne, 2002.
- 12 Le répertoire varie peu, tant pour la tragédie que pour la comédie, et nous ne conservons d'illustrations que de quelques œuvres, principalement de Ménandre, Térence, Eschyle et Euripide.
- 13 Voir par exemple la mosaïque dite de l'*agon musical* à Piazza Armerina : Noël Duval, "Les concours sur les mosaïques de Piazza Armerina : prix et tirage au sort. L'influence de l'agonistique grecque", in Salvatore Garrafo (éd.) *La villa romana del Casale di Piazza Armerina. Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania*, (Piazza Armerina, 28 septembre-1<sup>er</sup> octobre 1983), Catania, Università di Catania, 1980, p. 157-169 ; *Idem*, "L'introduction des couronnes métalliques et des "cylindres de prix" en Occident d'après l'*Histoire Auguste*", in G. Bonamente, N. Duval (éd.), *Historiae Augustae Colloquium Parisinum*, (Chantilly), NS, t. I, Macerata-Paris, De Boccard, 1991, p. 171-182 ; *idem*, "Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur les mosaïques", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, NS, n°22, (1987-1989), 1992, p. 177-209.
- 14 Pour l'Antiquité tardive, voir par exemple Sérafim Charitonidis, Lilly Kahil, René Ginouvès, *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berne, Francke Verlag, 1970.
- 15 Carlo Corbato, "L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana", *Dioniso*, n°10, 1947, p. 188-203.
- 16 L'ekphrasis est une description de tableau. Quelques portraits tardifs de danseurs et danseuses sont conservés dans l'*Anthologie grecque*, VII, 563 ; XI, 225 ; et surtout XVI, 283-288.
- 17 *Anthologie latine*, 487a.
- 18 *CTh*, XV, 7, 12 pr. [29/6/394] ; *CJ*, XI, 41, 4 [394].
- 19 J. Jory, "The Drama... ", *op. cit.*, fig. 4, 6, 11, 12, 13.
- 20 Nous retenons la définition du portrait donnée par Philippe Bruneau, "Le portrait", *Ramage*, n°1, p. 71-93.
- 21 Mario Bonaria, "Dinastie di pantomimi latini", *Maia*, N. S., n°11, 1959, p. 224-242.
- 22 Alan Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 171.
- 23 Andreas Alföldi, Elizabeth Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*, Berlin, Walter De Gruyter, 1976, (Deutsches Archäologisches Institut. Antike Münzen und geschnittene Steine, 6, 1), n°478, p. 155, pl. CXCII, 1.
- 24 À propos des pantomimes chevelus, voir André Maricq, "Tablettes de défixion de Fig", *Byzantion*, n°22, 1952, p. 360-368, ainsi que ma thèse : V. Malineau, *op. cit.*, p. 304-309.
- 25 Aristénète, *Lettres d'amour*, I, 26, (éd. Vieillefond, p. 50) ; Sidoine Apollinaire, *Carmen*, XXIII, 263-306, (éd. Loey, p. 154-155).
- 26 Malalas, *Chronograph.*, 386, (XV, 12), (éd. Thurn, p. 311 ; trad. Jeffreys, p. 214-215) ; 412, (XVII, 8), (éd. Thurn, p. 339 ; trad. Jeffreys, p. 232).
- 27 A. Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, *op. cit.*, p. 176.
- 28 *PSI*, 87, 5 ; *PSI*, 689, fr.
- 29 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n° 228-230, p. 214, pl. 189, 6 ; pl. 190, 6 ; pl. 191, 1-3.

- 30 Malalas, *Chronograph.*, 412, (XVII, 8), (éd. Thurn, p. 339 ; trad. Jeffreys, p. 232).
- 31 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n°227, p. 215, pl. 157, 5-6.
- 32 Alphonse Dain, *Inscriptions grecques du musée du Louvre : les textes inédits*, Paris, Belles Lettres, 1933, n°217, p. 186-187 ; Nathalie Bosson, Sydney H. Aufrère (éd.), *Égyptes... l'égyptien et le copte*, Lattes, musée archéologique Henri Pradès, 1999, n°92, p. 274-275, fig. 92a-b, p. 280 ; Marie-Hélène Rutchowskaya, "Le peigne d'Helladia", *Études coptes*, n° 7 : *Neuvième journée d'études Montpellier 3-4 juin 1999*, éd. Nathalie Bosson, Paris-Louvain-Sterling, Peeters, 2000, (Cahiers de la bibliothèque copte, n° 12), p. 235-244.
- 33 *Anthologie grecque*, 284 et 286, (éd. Aubreton, p. 187).
- 34 Cassiodore, *Variae*, I, 20 et I, 32.
- 35 P. Bruneau, "Le portrait", *op. cit.*, p. 80-90.
- 36 Je réserve ailleurs le terme de "panoplie" à l'équipage caractérisant un rôle : V. Malineau, "Les éléments du costume de théâtre dans l'Antiquité tardive", in François Chausson et Hervé Inglebert (éd.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2004, (Textes, images et monuments de l'Antiquité au Moyen Âge), p. 153-168.
- 37 Fritz Fremersdorf, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Golaufgaben aus Köln*, Cologne, Verlag der Löwe, 1967, p. 178-179, pl. CCXLV ; Waldemar Haberey, "Gravierte Glesschale und sogenannte Mithrassymbole aus einem spätrömischen Grabe von Rodenkirchen bei Köln", *Bonner Jahrbücher*, n°149, pl. VI-VII.
- 38 Paris, Musée du Louvre, inv. E 21168. Marie-Hélène Rutchowskaya., "Le peigne d'Helladia", *op. cit.*, p. 239, fig. 3.
- 39 Seul l'autel funéraire du pantomime Theocritus Pylades, qui date du II<sup>e</sup> siècle, associe le thème du spectacle représenté (*Troadas*) à la figure de son interprète, muni d'une lance et d'un bouclier en guise de panoplie : J. Jory, *op. cit.*, p. 17-18, fig. 19.
- 40 Tacite, *Ann.*, XIV, 21, 4, (éd. Willeumier-Hellegouarc'h, p. 88)
- 41 Lucien, *Salt.*, 32, (éd. Harmon, V, p. 242-243 ; trad. Terreaux, p. 72) ; Russel Mortimer Geer, "The Greek Games at Naples", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n°66, 1935, note 19 ; Louis Robert, "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermes*, n°65, 1930, p. 119.
- 42 William J. Slater, "The pantomime Tiberius Iulius Apolaustus", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 36, 3, 1995, p. 263-292 (le palmarès fait l'objet d'un tableau p. 286-288). Voir aussi Louis Robert, "Inscriptions de l'Antiquité et du Bas-Empire à Corinthe : compte-rendu de Corinth VIII 3", *Revue des études grecques*, n°79, 1966, p. 756-758 = *Opera minora selecta*, t. VI, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1989, p. 574-577 ; H. Leppin, *Histrionen...*, *op. cit.*, p. 204-211 ; William J. Slater, "Inchriften von Magnesia 192 revisited", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n°37, 1996, p. 195-204 ; M. H. Garelli-François, *Danser le mythe...*, *op. cit.*
- 43 Maria Laetizia Caldelli, *L'Agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Rome, Istituto italiano per la storia antica, 1993, (Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la storia antica, 54), p. 113 ; *Id.*, "Ricordo di agoni su un vetro dorato iscritto", *Archeologia Classica*, n°45, 1, 1993, p. 399-407.
- 44 V. Malineau, "Le théâtre dans les cités de l'Italie tardo-antique", à paraître dans les Actes du colloque *Les cités de l'Italie tardo-antique (IV<sup>e</sup>- VI<sup>e</sup> siècle) : institutions, économie, société, culture et religion*, organisé à l'École Française de Rome les 11-13 mars 2004 par Massimiliano Ghilardi, Christophe Goddard et Pierfrancesco Porena.
- 45 Choricios, *Apologie des mimes*, 56-58, (éd. Foerster, p. 357 ; éd. Graux, p. 224 [VIII, 2-3] ; trad. Stephanis, p. 84-86).

- 46 V. Malineau, "Le théâtre...", *op. cit.*, p. 313-316.
- 47 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n°231, p. 214, fig. 187, 9 ; 189, 1-5 ; 190, 7-8.
- 48 Cassiodore, *Var.*, I, 33.
- 49 *Dig.*, III, 2, 1 ; III, 2, 2, 5, et le commentaire d'Augustin, *Civ. Dei*, II, 11-13, (éd. Dombart-Kalb, p. 336-345).
- 50 *CTh*, XV, 7, 12 pr. [29/6/394] ; *CJ*, XI, 41, 4 [394].
- 51 Par exemple, John J. Hermann et Annewies van den Hoek, *Light from the Age of Augustine. Late Antique Ceramics from North Africa*, (Exposition, Andover-Harvard Theological Library, 3 avril-2 juin 2002), n°45-47, p. 56-58.
- 52 On a voulu en faire des jetons de jeux, des tickets d'entrée aux spectacles, des objets souvenirs, des récompenses, ou selon l'hypothèse aujourd'hui contestée d'Alföldi, des objets de propagande anti-chrétienne utilisés par l'aristocratie païenne. Je n'ai pas eu accès à l'article de Jerzy Kolendo, "Maximarum personarum minuta compendia". Aluzja do kontorniatów w traktacie agronomicznym Palladiusa" [= *Une allusion aux contorniates dans le traité agronomique de Palladius*], in *Moneta mediaevalis. Studia numizmatyczne i historyczne ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Suchodolskiemu*, n°65, Varsovie, 2002, p. 349 et suiv.
- 53 John Jory, "The Early Pantomime Riots", in Ann Moffat (éd.), *Maistor : Studies for Robert Browning*, Camberra, Australian Association for Byzantine Studies, 1984, p. 57-66 ; William J. Slater, "Pantomime Riots", *Classical Antiquity*, n°13, 1994, p. 120-144.
- 54 Malalas, *Exc. de insid.*, frg. 39, (éd. Jeffreys, p. 222).



1. Contorniate de Karamallos  
(d'après Alföldi, pl.192-2)



2. Contorniate de Margarites  
(dessin de l'auteur)



3. Contorniate d'Uran(i)us  
(dessin de l'auteur)



4. Contorniate de Milicus  
(dessin de l'auteur)



5. Peigne en ivoire d'Helladia (Louvre)  
(dessin Pia Imbar)



6. Bol de verre avec Apollon et Marsyas  
(Bonn, Rheinisches Landesmuseum)  
(dessin de l'auteur)