



HAL
open science

Des soldats sur la scène comique : espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain

Marie-Hélène Garelli

► To cite this version:

Marie-Hélène Garelli. Des soldats sur la scène comique : espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain. Colloque “ OÙ courir ? ”, CRATA, Mar 2000, Toulouse, France. pp.321-336. halshs-00514301

HAL Id: halshs-00514301

<https://shs.hal.science/halshs-00514301v1>

Submitted on 4 Jan 2016

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.

Des soldats sur la scène comique : espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain

M.H. GARELLI-FRANCOIS
(Université de Toulouse-Le Mirail)

L'accès des soldats à la scène était, en principe, formellement interdit à Rome et puni de mort. Le texte du *Digeste* est très clair¹. La loi concerne, évidemment², des soldats-citoyens à part entière. On refuse à l'acteur le droit de défendre sa patrie et, par extension, même si les théâtres de Rome sont un lieu de reconnaissance politique depuis l'époque républicaine, il existe une rupture entre l'espace de la vie civique et celui du jeu théâtral. Juvénal en offre une image frappante dans un passage de la *Satire* 8³ condamnant les nobles ruinés qui, pour un salaire (élément important de l'*infamia*), montent sur scène où ils incarnent les personnages ridicules du mime. C'est sur l'évolution significative du sens de cet acte qui consiste, sous l'Empire, au cours d'une période très précise, pour un marin, pour un vigile, ou pour un légionnaire, à monter sur la scène et, plus précisément, la scène du mime, que je souhaiterais mettre l'accent aujourd'hui. Ni transgression de la loi, ni pollution de l'espace civique, cette pratique correspond-elle à une évolution naturelle du sens de la pratique théâtrale sous l'Empire ou s'agit-il, simplement, d'une interférence intentionnelle mais éphémère des espaces civique et dramatique ?

¹ *Dig.* 47, 19, 14. *Quaedam delicta pagano aut nullam aut leuiorem poenam irrogant, militi uero grauiorem. Nam si miles artem ludicram fecerit, uel in seruitutem se uenire passus est, capite puniendum Menander scribit.*

² Cf. les remarques de M. Ducos, 1990, p. 21 et n. 15.

³ V. 195-199: *Finge tamen gladios inde atque hinc pulpita poni,
quid satius? Mortem sic quisquam exhorruit, ut sit
zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi?
Res haut mira tamen citharoedo principe mimus
nobilis. Haec ultra quid erit nisi ludus?*

Je me fonde sur une série d'inscriptions dont trois au moins sont romaines, les autres occidentales ou orientales.

Vigiles acteurs

Je commencerai par deux inscriptions de Rome souvent mentionnées mais moins souvent étudiées dans le détail, *C.I.L.* 6, 1063 et 1064. Ces inscriptions, retrouvées à Florence, mais provenant de Rome furent étudiées à la fin du XIX^e siècle par Mommsen.

Sources:

- *C.I.L.* 6, 1063 et 1064.
- Dessau, *I.L.S.* 2178 et 2179.
- M. Bonaria, *Mimi Romani*, 1965 n° 337 et 336.

Bibliographie:

- T. Mommsen, 1870.
- L. Robert, 1936, p.240.
- M. Bonaria, 1965, p. 240-241.
- P. Puppini, 1988, p. 10.
- H. Leppin, 1992, p. 9, 12, 51, 157.
- R. Sablayrolles, 1996, p. 391-393.

Il s'agit de *ludi* donnés par des vigiles et des marins de la flotte de Misène. Ces inscriptions sont précieuses car ce sont les plus détaillées que nous possédions sur des représentations de mimes d'époque impériale.

Le texte des deux dédicaces, indique d'abord, les noms des dédicataires de la famille impériale (l'empereur Caracalla et sa mère), les noms du préfet et du sous-préfet des vigiles, des centurions et sous-officiers concernés (en 1064 le *tesserarius*, sous-officier de liaison), puis le nom de l'édile des jeux qui en 212 n'est autre qu'un simple vigile nommé édile par ses compagnons d'armes, Claudius Gnorimus et qui était peut-être le même en 211 (vigile de la 6e cohorte qui figure sur les deux inscriptions et peut donc avoir exercé la même fonction). Beaucoup des indications qui figurent en 1063 ont disparu en 1064.

Puis vient la partie intéressante du texte de la dédicace concernant les artistes:

- 6, 1064 : *ludos edidit ob di(em natalem..)/ agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nomininus / infrascriptis Cluui Glaber archimimus, Demetri Ammoni Archimimus Graecus / Valeri Heraclida, stupidus grecus, Lucilius Marcianus stupidus grecus, Aureli Alexander, scenicus grecus, Aureli Serene, scenicus grecus, Varenii Fortunate scenicus grecus, Flavius Iouinus scripsit.*
- 6, 1063 : *Claudius Gnorimus / aedilis factus a vexillatione ludos edidit de (dicationis cum? Mommsen) / (sui) S A (croa) matis, item scenici Cluuius Glaber Archi(imimus) / Caetenius Eucarpus Archimimus, Volusius Inventus, Idiot, Suellius Secundinus Idiot Lucilius Marcianus, Archimimus, Vindicus Felix (disparu)/ (Fl) Saturninus Scurra, Datibus Baianus opera feliciss(ima) // dedicata III id. APR; As(pro) / et Aspro consulibus.*

Les deux documents attestent des représentations célébrant le *dies natalis* "jour anniversaire" de Septime Sévère, le 11 avril⁴. Chaque inscription est accompagnée de *latercula* où figurent des noms de vigiles classés par cohorte et par centurie. L'inscription 1064 est manifestement antérieure à la 1063 : elle est clairement datée de 212 ap. J.C. par les noms des consuls. On note en particulier le progrès dans la hiérarchie de quelques vigiles, dont Caetenius Eucarpus qui, de *scenicus* en 1064, est devenu *archimimus* en 1063, et Lucius Marcianus qui est *stupidus graecus* en 1064 et *archimimus* en 1063. La 1063, clairement datée du 11 avril 212, célèbre cet anniversaire après la mort de l'empereur sous le règne de Caracalla et la 1064 pourrait être datée du 11 avril 211, si l'on admet qu'elle célèbre aussi le *dies natalis* de l'empereur après sa mort, sous Caracalla (Septime Sévère étant mort le 4 février 211)⁵. La distance d'un an entre les deux inscriptions paraît justifiée par les modifications peu nombreuses qui interviennent d'une liste à l'autre : le chef de la troupe, Cluvius Glaber, n'a pas changé et garde autour de lui quelques fidèles acolytes, dont deux, Lucilius Marcianus et Caetenius Eucarpus prennent des responsabilités. Un bon nombre des soldats mentionnés dans la liste du bas réapparaissent dans l'inscription de 212 et 18 seulement n'apparaissent que sur l'inscription de 211. Cela peut correspondre aux évolutions de carrière, aux *missiones* diverses, peut-être à des abandons.

Il s'agit, sans aucun doute possible, de mimes. Le genre est attesté par l'indication de rôles caractéristiques, aussi bien en Grèce qu'à Rome : l'*archimimus*, chef de troupe et metteur en scène, joue le rôle principal, le *stupidus*, mari stupide et chauve, est l'un des personnages qui reviennent le plus souvent dans les allusions au mime⁶ avec le *scurra*, l'esclave bouffon, qui dans nos inscriptions⁷ figure aussi parmi les *scaenici*. On trouve dans la liste du bas, dont le sens reste à préciser, outre le *stupidus* et le *scurra* déjà

⁴ Cf. R. Sablayrolles, 1996, p. 391, qui faisait les remarques sur les différences hiérarchiques entre les deux inscriptions. Septime Sévère est né le 11 avril 145, plutôt, sans doute, que 146.

⁵ L'inscription 6, 1064 célébrerait alors le jour anniversaire de l'empereur deux mois après sa mort. Une distance plus grande est-elle possible ? Les chercheurs admettent généralement la proximité chronologique des deux inscriptions. Mais il n'est pas impossible de supposer aussi une célébration du *dies natalis* du vivant même de l'empereur.

⁶ L. Cicu, 1988, p. 170. L'auteur rappelle la relation étroite (de soumission) qui lie cet acteur *secundarum partium* à l'acteur principal.

⁷ Cf. l'étude détaillée de P. Corbett, 1986, p. 52-61 qui met en évidence l'existence de *mimici scurrae*, les "bouffons de mime". *Scurra* est fréquemment employé comme un équivalent de *mimus*. Le personnage serait issu de la pratique des *circulatores* avec lesquels il entretenait des liens de proximité. Mais ici, *scurra* correspond à un rôle. En tant que tel, Corbett le rapproche de celui du *seruus callidus* de Plaute, c'est-à-dire d'un rôle essentiel de la comédie. On rectifiera toutefois (p. 53) l'interprétation erronée (comme nous le verrons) de l'inscription C.I.L. 6, 1063 : "Hence his presence among the military = Iuventus". Il est évident que si nos vigiles et marins montent sur scène, c'est en raison, au contraire, de leur origine sociale humble. Il n'y a aucune raison ici de rapprocher cette pratique de la reconstitution historique livienne (7, 2). Pour les légionnaires ce sont les raisons religieuses qui l'emportent.

nommés, un *exodiarius*, rôle bien répertorié et étudié⁸ dont la fonction paraît assimilable à celle de l'*emboliarius*, artiste exécutant, en solo, des intermèdes comiques entre les pièces ou/et à la fin des jeux. On rencontre également divers *scenici* (en principe "les acteurs") appellation qui, en l'absence d'autre précision, peut désigner, d'une manière générale, les acteurs *primarum* et *secundarum partium*, les premiers et seconds rôles, sur lesquels nous sommes renseignés par les textes et l'épigraphie⁹. Quant à la *mulier* et le rôle que Mommsen restitue en *pecuniosus*, ils sont abondamment attestés par l'archéologie, les papyrus grecs et les textes latins d'époque impériale, d'Ovide à Sénèque, le *Satiricon*, où, au cours d'inénarrables aventures, les personnages inventent un mime dont l'intrigue est fondée sur la ruine d'un riche personnage accompagné de ses esclaves¹⁰.

Ces documents soulèvent une difficulté liée à la distinction qu'ils opèrent entre *scenici* et *acroamata*, c'est-à-dire au sens du terme technique *acroamata*. On a pensé, sans tenir compte des *latercula*, que les *acroamata* étaient les *scenici*. On les a parfois définis, au contraire, comme les "musiciens" accompagnant les *agentes* qui, eux-mêmes, seraient les *scenici*. Ne convient-il pas d'élargir cette définition?

Il est effectivement tentant de lier le terme aux *acroaseis*, les auditions musicales devenues fréquentes dès l'époque hellénistique, et de traduire *acroamata* par "les musiciens". Mais la recherche épigraphique¹¹ a montré depuis longtemps que, dans les inscriptions grecques d'époque hellénistique et d'époque impériale, les *acroamata* désignent les artistes en général, danseurs, musiciens, et, bien-sûrs, mimes. Dans une inscription grecque de Priène¹², figure parmi les *acroamata* le premier παντόμιμος connu de l'histoire du spectacle antique. Une inscription de Delphes¹³ du II^e ou III^e siècle, c'est-à-dire d'une époque assez proche de celle de nos inscriptions, mentionne les *acroamata* en tête d'une liste comprenant des *komodoi* et des *kitharodoi*. Le document le plus clair et le plus intéressant est une inscription grecque de Gythion (ville du Péloponnèse)¹⁴ où figure un texte de loi de l'époque de Tibère fixant l'organisation des *Cesarea* célébrant Auguste et la famille impériale. Elle atteste de façon formelle que les *acroamata* désignent l'ensemble des artistes participant aux *agônes thymelikoi*,

⁸ *Schol.* Juv. 3, 175 et *Gloss.* 5, p. 67, 11. Cf. L. Cicu, 1988, p. 60-61.

⁹ On rencontre en effet, dans une autre inscription, une dénomination plus précise, *scenicus principalis*, que nous mentionnerons plus loin (C.I.L. 10, 3487) et qui est un équivalent de *princeps*, terme qui désigne aussi l'acteur principal de mime.

¹⁰ Sur le riche cf. entre autres Cicéron, *Phil.* 2, 27-65 (*exsultabat gaudio persona de mimo, modo egens, repente diues*); Sénèque (*Ep.* 114, 6) sur le riche; Petrone, *Satiricon* 117.

¹¹ Seyrig, 1929, p. 87 s'appuyant sur la première publication et le commentaire de Kougeas (*Hellenica*, 1, 1928, p. 7-44) et L. Robert, 1936; P. Puppini, 1988.

¹² *Inschr. von Priene*, 113, 64-66. Elle peut être rapprochée d'une série d'exemples (cf. L. Robert, 1930 et 1936) appartenant aux époques hellénistique et impériale, montrant que ces *acroamata* désignent un ensemble d'artistes divers et non simplement les *scenici* ou les musiciens.

¹³ *IG II²*, 2153. Cf. L. Robert, 1936.

¹⁴ Cf. H. Seyrig, 1929; S.E.G. XI, 1954, n° 923; V. Ehrenberg et A. H. M. Jones, 1955, n° 102.

rhapsodes, musiciens mais aussi, ce qui est significatif, des mimes¹⁵, puisqu'on prévoit quatre θύραξ μιμικάς, des "portes pour les mimes".

L'inscription 6, 1063 distingue les *scenici* des *acroamata*. Les deux termes paraissent utilisés, dans nos inscriptions latines, au sens technique qu'ils revêtent à l'époque impériale : *acroamata* désigne un ensemble d'artistes, musiciens mais aussi chanteurs, danseurs, et encore acteurs, qui ont participé à une représentation "thymélique", et *scenici* est une désignation générale pour les acteurs de mime proprement dits, ce qui correspond aux habitudes épigraphiques.¹⁶ Dans les inscriptions impériales, *scenici* désigne soit les acteurs en général, soit, bien souvent, les simples mimes (*scenicus* apparaît plus fréquemment que *mimus*). Un glossaire suggère même l'équivalence¹⁷ *Atellani, skènikoi, archaiologoi, biologoi*. Dans l'inscription 1063 *item scenici* pourrait donc être placé sur le même plan que *Gnorimus*¹⁸. Nous aurions alors une série de sept *scenici*, sept mimes acteurs *primarum et secundarum partium*, ce que devaient être les rôles de l'*archimimus*, du *stupidus* et du *scurra*. Nous ne sommes pas trop mal renseignés sur le nombre de personnages principaux d'un mime dramatique, qui ne paraît pas s'être beaucoup modifié au cours des siècles : trois ou quatre¹⁹. Avec sept *scenici*, on peut avoir

¹⁵ Le sens du terme *acroamata* est souvent lié à l'emploi de l'adj. *thymelikos*; on décèle à Gythion une marque de l'évolution vers le sens latin et impérial du terme: *thymelikoi anthropoi* mentionnés, entre autres, par Plutarque (*Sylla*, 36, 1: mêlés à des femmes-mimes et des citharistes). Cf. sur ce sens, W. Aly, P.W., 1936, s.v. *Thymelicus*. L'inscription de Gythion ne parle pas d'*agônes skènikoi kai thumelikoi*, comme le laissait attendre le sens traditionnel de l'expression : "concours musicaux et scéniques", mais seulement d'*agônes thymelikoi* (l. 19) comprenant des mimes. Les deux catégories ont presque fusionné, et se serait développée sous l'Empire une acception du terme *thymelicus* = *mimicus*. Cf. les récents travaux de L. Cicu, 1988 (p. 51-52) qui relève toute une série d'interférences, notamment dans le monde latin, entre *thymelicus* et *mimicus* (pour l'époque républicaine : l'épithaphe de Basilla, peut-être du II^e siècle av. J.-C.) et la mention (certes douteuse) chez Festus qui rapproche le mime (438 Lindsay, s.v. *Thymelici: libertinus mimus magno natu qui ad tibicinem saltaret*) du *thymeticus*.

¹⁶ Dans les inscriptions latines, le pantomime est clairement nommé *pantomimus*, alors que, pour les mimes, la dénomination varie: si le directeur de troupe est toujours nommé *archimimus*, dans les autres cas l'acteur indique plutôt sa spécialisation (*stupidus* par ex.) ou sa place dans la hiérarchie théâtrale : *secundarum, tertiarum partium*..

¹⁷ Cf. *Corp. Gloss. Lat.* 2, p. 22, 40-42. *mimus* apparaît dans *C.I.L.* 6, 10108 = *I.L.S.* 5214 et l'inscription républicaine *C.I.L.* 1, 1297 = *I.L.S.* 5221.

¹⁸ L. Robert, 1936, traitait les *scenici* comme des *acroamata*, parce qu'il ne tenait pas compte de la liste du bas, à notre avis essentielle.

¹⁹ Sur un document archéologique peut-être ancien (quoique la datation en soit, à notre avis, très douteuse) concernant le mime, une lampe d'Athènes (cf. M. Bieber, 1939, fig. 415) on distingue trois *mimologoi*, personnages d'une pièce; les papyrus grecs édités par Manteuffel (1930) et Page (1950) confirment aussi le chiffre de trois ou de quatre comme une moyenne pour les personnages présents sur scène: la *Querelle* comprend quatre personnages (ce qui ne signifie pas nécessairement quatre acteurs, mais peut-être moins) ; l'*Ivrogne* en comprend deux; *Leucippé* compte trois protagonistes, un barbier, une vieille, un ouvrier. Pour Rome, Ovide dans ses *Tristes* (2, 497-500) mentionne une association

joué deux ou trois pièces (ou davantage si chaque acteur a incarné plusieurs rôles, ce qui n'est pas certain). Le chiffre est confirmé par le nombre d'*archimimi* et de *stupidi* dans chaque inscription.²⁰

La liste du bas : une troupe ?

Sachant que les *scenici* sont différenciés, au moins dans les inscriptions, des *acroamata*, artistes en général, où sont alors les *acroamata* dans le cas qui nous occupe? Mommsen supposait que les noms figurant sur le *laterculum* étaient ceux de donateurs, qui avaient participé par une somme d'argent à l'édition des jeux souhaitant, à ce titre, faire figurer leurs noms. Qu'ils aient, d'une manière ou d'une autre, participé financièrement, soit à l'édition des jeux (ce qui n'est indiqué nulle part et reste à démontrer) soit, plus sûrement encore, à la réalisation de l'inscription elle-même, comme cela est attesté par d'autres inscriptions²¹, paraît naturel. Dans nos inscriptions, le nombre total de soldats sur la liste du bas ne varie guère d'une année à l'autre, 38 à 40. De la part de simples donateurs, peut-être pouvait-on s'attendre à des variations plus importantes d'une année sur l'autre et, surtout, à un nombre de bienfaiteurs beaucoup plus élevé. Une cohorte de vigiles atteignait, sous les Sévères, mille soldats.²² S'il y avait sept cohortes, donc sept mille vigiles, auxquels il faut ajouter les marins de la flotte en garnison à Rome, on s'étonnera à bon droit que si peu de soldats aient fait preuve de générosité pour célébrer le culte impérial, surtout lorsqu'on connaît les liens très étroits que les Sévères entretenaient avec leur armée. La question du mode de financement demeure de toute façon en suspens et il faut bien, en définitive, que ce financement ait incombé d'une manière ou d'une autre à Gnorimus puisqu'il joue le rôle du magistrat éditeur. On a plutôt l'impression qu'un lien plus fort, un intérêt commun rassemble tous ces hommes. Les *latercula* montrent que certaines cohortes ne fournissent qu'un ou deux soldats, ce qui est peu et correspond plus raisonnablement à la proportion, finalement assez faible, de soldats qui pouvaient être concernés par la pratique théâtrale. (à peu près 6 pour 1000 = 0,6 pour 100). S'il est admis que, dans le mime, un nombre restreint d'acteurs principaux jouent sur scène²³ on sait aussi, d'après les papyrus concernant les mimes grecs d'Égypte d'époque impériale, qu'un personnel nombreux pouvait participer à une représentation de mime. Les indices les plus clairs

typique de trois rôles de mime : un mari sot, une femme rusée et un amant élégant. Le *Satiricon* (80) évoque un mime où figurent un père, un fils, un riche. Juvénal (*Sat.* 8, 197) suggère aussi trois personnages: le *stupidus*, la femme et le *collega* qui doit être le rival.

²⁰ En 6, 1064 il y a deux *stupidi graeci*. Or la présence d'un *stupidus*, le personnage chauve qui joue le rôle du mari trompé et bête implique la présence d'un rival et d'une femme qui constituent les trois personnages principaux de la pièce. Deux *stupidi*, comme deux *archimimi*, impliquent en principe la représentation de deux intrigues fondées sur l'histoire du mari trompé.

²¹ Par exemple à Bouillae, cf. *C.I.L.* 2408 = *I.L.S.* 5196 : les artistes donnent une somme d'argent pour honorer l'*archimimus* L. Acilius Eutyches : l. 8, *ex aere collato*.

²² R. Sablayrolles, 1996, p. 329.

²³ Cf. le commentaire de Leppin, 1992, p. 51, n. 8 sur ces inscriptions : les *scenici* mentionnés en haut ne seraient que les acteurs principaux, comme nous le pensons aussi.

sont, tout simplement, les indications scéniques qui figurent sur les papyrus: un mime comme le *Charition*²⁴ implique la constitution d'un chœur identifiable dans les papyrus par la mention ΚΟΙ(ΥΝΗ) et la présence de musiciens: on a identifié, parmi les sigles, les castagnettes, la flûte et un T qui semble signifier Tympanismos. Si les pièces représentées par nos vigiles et marins sont des mimes de music-hall dans le genre du *Charition*, avec trois ou quatre acteurs de premiers et de seconds rôles, un chœur, des musiciens, peut-être des danseurs (faut-il être plus réservé dans la mesure où il s'agit de vigiles?), mais aussi des figurants ou des acteurs de catégories plus humbles, *tertiarum* et *quartarum partium*, qui faisaient bien partie des *acroamata*, l'ensemble peut atteindre, pour une pièce, un nombre important de personnes occupées.

Cela indiquerait que la liste d'ensemble est celle d'un véritable *grex*, une troupe constituée, qui pouvait s'entraîner et donner des représentations plus régulières qu'il n'y paraît sur ces deux inscriptions. Les noms du haut figurent systématiquement aussi dans les listes du bas: les *scenici* reprennent leur place au milieu de leurs acolytes et compagnons de scène. L'hypothèse, encore fragile, peut être étayée par un faisceau de remarques.

L'inscription 1063 est clairement fondée sur une juxtaposition du vocabulaire dramatique et militaire: on forme une *uexillatio* (l. 4: *aedilis factus a uexillatione*), c'est-à-dire un détachement militaire, formation sérieuse, chargée d'une mission militaire bien précise (on connaît la *uexillatio* d'Ostie chez les vigiles et les tâches de construction de monuments de routes, de fortifications confiées aux *uexillationes* des légions) mais cette *uexillatio* nomme l'un de ses membres édile, ce qui est une fonction civile n'appartenant pas à la hiérarchie militaire, comme le notait bien R. Sablayrolles. L'inscription 1063 mêle, d'une manière apparemment toute naturelle pour ses auteurs, la hiérarchie militaire²⁵ et la hiérarchie théâtrale: les deux mentions *archimimus* accompagnant les noms de Cluvius Glaber et Caetenius Eucarpus sont sur le même plan que celle du *tesserarius*. Si cette curieuse équivalence hiérarchique figure sur l'inscription et doit donc être pérennisée, c'est, vraisemblablement, que nous n'avons pas affaire ici à une bouffonnerie militaire comme on était peut-être en droit de l'attendre de ce milieu-là. La présence de la hiérarchie (préfet, sous-préfet et *frumentarii* qui encadrent le spectacle et y assistent) montre aussi que tout cela est une affaire importante.

Un second indice peut être tiré des inscriptions elles-mêmes: dans la liste du bas de l'inscr. 6,1064, certains soldats figurent avec une précision indiquant un rôle: riche, femme... et n'apparaissent pourtant pas parmi les *scenici* du haut. On saisit mal cet oubli de *scenici* dans la liste du haut. Il ne peut pas s'agir d'acteurs subalternes puisque l'un des deux est un *scurra*, or un *scurra* figure parmi les *scenici* en 6,1063 et, d'autre part, il y a parmi eux un *archimimus* qu'on s'étonne de voir relégué à cette place. Une explication possible serait que certains soldats du *laterculum* ont pu souhaiter être distingués du

²⁴ Page, p. 336-349; cf. les remarques de L. Robert, 1936; A. Swieder, 1954-55, et P. Puppini, 1988.

²⁵ Cf. la mention du *tesserarius* à côté du nom de Fulvius Socrates, sous-officier de liaison au plus bas de la hiérarchie et qui doit être le plus haut gradé parmi tous ceux du bas

reste de la troupe en mentionnant leur spécialisation, un rôle qu'ils ont déjà incarné dans d'autres circonstances. Sans avoir joué, ils peuvent avoir souhaité souligner leur fonction d'acteurs, au même titre que les autres... D'autres justifications, meilleures sans doute, pourraient être avancées. Mais il est pour nous à peu près certain que la liste du bas est bien la liste complète de la troupe, avec les divers artistes qu'elle pouvait comporter.

Marins et vigiles associés

Plusieurs indices suggèrent une troupe, qu'il faut emprunter à d'autres inscriptions grecques et latines concernant vigiles et marins. Les marins de la flotte de Misène sont peu représentés sur nos inscriptions (quatre hommes chaque fois) mais semblent plus réguliers puisqu'on retrouve trois noms d'une inscription à l'autre. Or on peut montrer que les marins de la flotte exerçaient bien la fonction d'acteurs dans un cadre qui devait être celui que définissent nos inscriptions, ce qui est naturel étant donné les relations qu'ils entretenaient avec le Colisée, dont la *caserna Misenatium* était très proche, et leur rôle dans l'installation du matériel lourd comme le *uelum*. Deux inscriptions montrent que certains marins devaient appartenir à une troupe : *C.I.L.* 10, 3487 (de Misène) non datée, épitaphe d'un soldat de la flotte de Misène, Seleucos, originaire de Séleucie qui a été *scenicus principalis*, où le titre de *scenicus* figure sur le même plan que *miles* : *scenicus* serait alors une spécialisation qui rappelle l'appartenance à un corps ou à une association, suggérant une participation plus qu'occasionnelle, en tout cas mémorable²⁶. Une inscription de Salone des *IGRR* I, 552 libellée de la même manière, mentionne un Flavius Zenon, retraité, qui fut *biologos*, l'une des appellations grecques désignant un mime. Vérification faite, aucun de ces deux hommes ne figure sur nos listes. Cela implique bien que les marins de la flotte ne figuraient pas par hasard sur l'inscription 1063 et qu'il y a eu d'autres jeux, à d'autres occasions, donnés dans ce cadre. On y ajoutera au moins une inscription concernant un vigile : *C.I.L.* 6, 3042 qui fait partie de la série de *graffiti* figurant sur les parois de l'*excubitorium* de la septième cohorte de vigiles, datable de l'époque des Sévères, mentionne un Felicianus, de la centurie de Fectus, qui se dit *scenicus*. Ce Felicianus n'est pas inscrit sur ces listes, a donc été intégré à la troupe à un autre moment. Il est impossible d'intégrer à ce corpus l'inscription du *C.I.L.* 6, 3059 malgré les affirmations de Leppin²⁷ : *Mimi* qui apparaît sur l'inscription est le *cognomen* du centurion qui est soit un hapax, *Mimus*, soit une confusion, en cursives, entre la ligature *pr* et *m*, *Mimus* pour *Primus*, un *cognomen* mieux attesté²⁸.

²⁶ L'inscription est conforme aux modèles traditionnels fournis par les inscriptions de mimes qui mentionnent fréquemment le type de rôle joué, *archimimus*, *stupidus*, acteur *secundarum*, *tertiarum* ou *quartarum partium* ; cf. *C.I.L.* 6, 10103 = Dessau 5199 ; *C.I.L.* 6, 10118 = Dessau 5201 ; *C.I.L.* 14, 4198 = Dessau 5200.

²⁷ 1992, p.157.

²⁸ Ces indications de graphie nous ont été fournies par R. Sablayrolles qui a étudié précisément ces inscriptions sur place.

D'autre part, il existe une autre inscription latine de Bouillae (Latium) concernant le mime, souvent utilisée pour déterminer la composition des troupes de mime: c'est l'inscription connue de l'*archimimus* L. Acilius Eutyches, *C.I.L.* 14, 2408²⁹ dont le *laterculum* comporte soixante noms, chiffre un peu plus élevé que celui de nos acteurs soldats, souvent cité comme la taille maximale connue pour une troupe de mime³⁰. Nos inscriptions de vigiles évoquent celles d'artistes liés entre eux par les liens d'un *grex*, qui correspond ici à la *uexillatio*, honorant tout particulièrement certains acteurs.

Le problème serait assez simple si nos documents se limitaient à ces inscriptions de vigiles et de marins. Mais il existe aussi deux inscriptions (nous n'avons pas trouvé trace d'autres documents significatifs) de la même époque (les Sévères) concernant, cette fois-ci, des légionnaires: *A. E.* 1913, 124 (= *ILS* 9493), datée très précisément du 5 novembre 207. Il s'agit d'une inscription de Lyon sur un soldat émérite de la légion qui fut *scaenicus*, terme que les autres inscriptions ainsi que les remarques faites précédemment nous incitent à traduire par "mime". Dans une étude consacrée au *pollio*, Dietz³¹ montre que les légionnaires appartenant à la schola des *polliones* étaient des soldats lettrés qui constituaient des Bildungs-offiziere, dont les Sévères se sont peut-être servis pour améliorer l'image de leur armée et attirer une élite. Ces *polliones*, organisés en association, pouvaient faire partie de troupes de théâtre. Une autre inscription de Doura-Europos (ville orientale sur l'Euphrate)³² qui fait partie d'une série d'inscriptions mithriaques, mentionne un légionnaire qui est *scenicus*, donc presque certainement un mime. Ces deux légionnaires *scenici* ne sont évidemment pas isolés et ne peuvent avoir donné leurs représentations que dans le cadre d'une troupe ou d'une association, ou celle des *polliones* ou de la *uexillatio* à Doura Europos.

²⁹ Dessau, *I.L.S.* 5196. Cf. L. Cicu 1988, p. 167 suivi par R.C. Beacham, 1991 en déduit, comme Nicoll, 1931, p. 85 que les troupes pouvaient atteindre un nombre très élevé de personnes (dans ce cas, sans doute exceptionnel, soixante).

³⁰ Le texte rappelle, dans sa forme même, nos deux inscriptions de vigiles: on honore l'*archimimus* peut-être originaire de la ville, qui a reçu de ses concitoyens les honneurs de décurion. L'inscription est à l'initiative de 60 personnes qui ont participé financièrement à l'inscription (*ex aere collato*) et qui se présentent comme *adlecti scaenicorum*. En réalité (cf. Jory, 1970) les *adlecti* sont un collège de 60 membres qui a pu effectivement travailler avec Eutyches, et dont certains chercheurs pensent qu'ils constituaient sa troupe, comme c'était le cas pour des pantomimes célèbres auxquels était lié un *grex* hors de Rome. Que ces *adlecti*, qui paraissent effectivement avoir entretenu des liens étroits avec l'acteur, constituent sa troupe ou seulement une association qui a participé avec lui à une représentation, on sait qu'ils comprenaient dans leurs rangs des acteurs *tertiarum et quartarum* ainsi que des artistes en tous genres, aidant à la représentation. On peut noter que le système est le même: un ensemble d'artistes s'associent et, sur leurs propres deniers, honorent l'un des leurs.

³¹ 1985, p. 250-251.

³² F. Cumont et M.I. Rostovtzeff, 1939, n°860; *A. E.* 1940, n° 229 (= *CIMRM* I 62). Les éditeurs du rapport préliminaire mentionnent que *scaenicus* signifie acteur dans une langue familière. Ils rapprochent l'inscription de celles des vigiles, supposant qu'il s'agit là encore de mimes.

Une première conclusion pourrait être tirée : nous aurions, au moins dans le cas de nos vigiles, peut-être aussi pour les légionnaires, des *greges*, ensembles d'artistes associés en vue de représentations. Le fonctionnement de la *uexillatio* paraît comparable au fonctionnement traditionnel d'une troupe de théâtre. Rien n'interdit de penser que ces pièces ont été présentées sur une scène traditionnelle, dans les formes dramatiques qui étaient celles du mime en Grèce et à Rome.

À partir de là, nous pouvons aborder les trois questions essentielles que soulève cette inscription. Pourquoi des soldats? Pourquoi du théâtre? Pourquoi du mime?

Les soldats et le culte impérial

On justifie aisément, par le statut social des vigiles et des marins, l'absence d'*infamia* dans la pratique théâtrale, sur laquelle nous n'insisterons pas. Les vigiles n'ont jamais été totalement intégrés à l'armée, où ils occupaient une position intermédiaire et marginale qui a été attentivement étudiée³³. D'autre part, les vigiles étaient les hommes des Sévères, qui leur accordaient une faveur exceptionnelle. Enfin, ces mimes étaient joués dans le cadre du culte impérial du *dies natalis*. Or les vigiles avaient un sorte de privilège du culte impérial à Rome qu'ils pratiquaient sous diverses formes, toujours avec cette superposition de l'officiel et du privé. L'Augusteum de la caserne d'Ostie est une bonne illustration de l'ampleur prise par le culte impérial chez les vigiles. Tout cela paraît à première vue assez cohérent.

On peut recourir, d'un point de vue sociologique, au même type d'explication à propos des marins de la flotte de Misène : ils sont en général d'origine humble et en majeure partie étrangers. D'autre part, leur activité scénique peut-être induite par leur présence indispensable aux manœuvres du *velum* au Colisée et la situation de leur caserne tout près de l'amphithéâtre.

On explique plus mal les *scaenici* issus de la légion, à Lyon et à Doura Europos. Certes, le petit nombre d'inscriptions conservées pourrait les faire apparaître comme des exceptions peu significatives. En réalité je les crois essentielles. Il faut évidemment supposer une évolution de la législation, ce qui me paraît tout à fait probable à l'époque des Sévères, période de mutation générale dans le statut des soldats. D'une manière générale, comme l'a montré par exemple Mario Bonaria, l'*infamia* et la législation concernant les acteurs ont été sujettes à de nombreuses variations, déterminées par l'humeur plus ou moins "théâtrale" de certains empereurs³⁴. Mais l'acte de monter sur scène ne fut certainement pas fortuit et un élément précis y poussa sans doute les légionnaires en Orient comme en Occident. Ce fut, là encore, le culte impérial. Pour Lyon, les travaux minutieux de D. Fishwick³⁵ mentionnent, parmi les divers témoignages de fêtes du culte impérial, les fêtes sévériennes de Lyon. On peut supposer

³³ R. Sablayrolles, 1996, *passim*.

³⁴ Cf. M. Ducos, 1990.

³⁵ 1992, vol. II, 2, p. 498 qui s'appuie précisément sur notre inscription de légionnaires (*AE* 1913) pour avancer l'hypothèse d'une fête du culte impérial à Lyon le 5 novembre 207.

que la victoire de Septime Sévère à Lyon en 197 ap. J.C. (qui date toutefois du 19 février) fut à l'origine de la célébration de cette fête. On ne sait rien d'autre sur ces jeux. Pour Doura Europos, en Orient, nous sommes en revanche bien renseignés. Des *uexillationes* de deux légions y étaient envoyés au début du III^e siècle.³⁶ Et l'on sait que les soldats y célébraient en grande pompe le culte impérial, que nous connaissons à la fois par des documents archéologiques, des peintures, et aussi par le fameux *Feriale Durianum*,³⁷ daté d'Alexandre Sévère (entre 223 et 227), calendrier de fêtes militaires du culte impérial, célébrant, à côté du *dies imperii* et des diverses victoires, plusieurs *natales* d'empereurs. Ce *Feriale Durianum* a été étudié comme l'un des nombreux calendriers de fêtes envoyés par Rome aux troupes stationnées dans diverses parties de l'Empire. On peut donc supposer, comme le suggère Fishwick, qu'ailleurs aussi dans l'Empire, de semblables fêtes militaires du culte impérial avaient lieu. C'est dans ce contexte que se situerait la participation de certains soldats comme *scenici*.

On relève ainsi une série de coïncidences qui incitent à généraliser les remarques faites précédemment: sous le règne de Septime Sévère se constituent, dans le cadre de la célébration du culte impérial, auquel les Sévères sont extrêmement attachés, des troupes de soldats *scenici* qui dans le cadre de *ludi militares*, intégrés aux célébrations très importantes du culte impérial dans l'armée, donnent des pièces qui sont, vraisemblablement, des mimes. Il semble que l'on assiste à un renversement des valeurs, les soldats *scenici*, quel que soit leur corps, devaient constituer une vitrine de l'armée, des *litterati* plus cultivés que les autres mis en avant pour la célébration du culte impérial. Ce phénomène serait spécifique de l'époque des Sévères car, même si nos inscriptions ne sont pas toutes datées, il est fort peu vraisemblable que les quelques inscriptions non datées soient antérieures ou postérieures au règne de ceux que l'on surnomma les "empereurs-soldats".

Les Sévères et le théâtre

Un premier argument, insuffisant, consisterait à souligner que les Sévères ont mené une politique favorable au théâtre et, surtout, qu'ils ont su l'utiliser dans leur propagande. La grande affaire culturelle du règne de Septime Sévère fut les *ludi saeculares* de 204, célébrés en grande pompe, dont on a conservé les actes épigraphiques³⁸ et surtout des monnaies frappées à cette période, commémorant les *ludi saeculares*. Plusieurs font figurer l'empereur devant un décor qui est, clairement, un décor de théâtre à *siparium*, comme cela est fréquent à l'époque impériale³⁹. Cela suppose des représentations luxueuses, faisant appel à des spectacles multiples nécessitant une différenciation des espaces scéniques dans des *ludi* dont on a pu montrer qu'ils eurent une signification de propagande politique très particulière et spécifique à ces jeux. Les

³⁶ *AE*, 1934, 276; 1937, 239.

³⁷ Cf. J. Helgeland, 1978, p. 1481-1488 et D. Fishwick, 1992, p. 488-489.

³⁸ Commentés par G.B. Pighi, 1941, p. 289-290.

³⁹ Les monnaies sont étudiées par Traversari, 1956, qui les utilise pour expliquer le fonctionnement des rideaux de scène dans les théâtres de l'Empire.

vigiles ont été mêlés à la célébration de ces fêtes, non comme acteurs, mais comme chargés de la sécurité.⁴⁰ Ils ont assisté à ce que pouvait être l'impact des *ludi* et du théâtre et constaté l'attachement de l'empereur à ces manifestations. On sait d'ailleurs que Caracalla avait restauré des *agônes* de type grec, à la fois athlétiques et musicaux, les *Heraclea*.⁴¹ Il est assez logique de lier cet intérêt marqué des Sévères pour le théâtre, à la présence de soldats-acteurs dans des troupes constituées et formant des *uexillationes*. On doit, dans ce cadre, souligner la valeur religieuse très forte de ces pratiques théâtrales militaires. Comme ce culte était pratiqué aussi par des légionnaires, on peut se demander laquelle des deux pratiques, celle des légionnaires en province ou de vigiles à Rome précéda l'autre.

On note, parmi les trois corps envisagés, marins, vigiles, et légionnaires, la présence, à l'époque des Sévères, d'orientaux et de pérégrins. Les travaux de M. Reddé sur la flotte⁴² ont déterminé assez précisément les origines géographiques des marins de la flotte de Misène: un peu plus du tiers étaient des Egyptiens, et beaucoup venaient de la province d'Asie c'est-à-dire les deux grands foyers du mime sous l'Empire. (nos deux marins identifiés venaient de Séleucie et de Salone). Pour les vigiles, les origines sont difficiles à préciser à partir des *cognomina*. On trouve toutefois, parmi les *archimimi*, metteurs en scène et acteurs principaux, un Demetrius Ammon qui doit être un Egyptien et Datibus Baianus, sans doute un Africain. L'époque des Sévères se caractérise par un élargissement très net du recrutement militaire, dans tous les corps. Il est intéressant, même si la chose n'est pas probante en soi, que la pratique théâtrale des troupes de vigiles, comme celle des légionnaires, ait coïncidé avec un élargissement du recrutement, spécifique de l'époque sévérienne. Cela expliquerait en particulier les précisions *archimimus graecus* ou *scenicus graecus* (plus bizarre encore) dans la liste des *scenici*: un certain nombre de ces acteurs pourraient avoir transporté de leur pays d'origine non seulement une pratique qui leur était familière mais aussi des modèles de type gréco-oriental.

D'autre part, l'association très précise de jeux scéniques, *ludi scaenici* ou *agones thymelikoi*, au *dies natalis* d'un empereur est bien attestée en Grèce et en Egypte. En Grèce, à Gythion dans le document concernant la famille d'Auguste, en Egypte, par un papyrus trouvé dans le village de Tetubnis. Nous retrouvons cette association aux *Sebasta* de Naples, qui commencent par une célébration du *dies natalis* d'Auguste et comprennent des *agônes* de type thymélique (mais dans ce cas, on représente plutôt des pantomimes). D'autre part on sait qu'en Asie, les *koina Asias* (étudiés par L. Robert⁴³) qui sont des fêtes du culte impérial fondées sur des combats de gladiateurs, annexent le mime au II^e siècle ap. J.C. On n'oubliera pas que nos soldats entretiennent, pour beaucoup, des liens avec l'Orient. A Rome, les manifestations accompagnant le *dies*

⁴⁰ R. Sablayrolles, p. 54 d'après une lettre de recommandation de Septime Sévère aux 15 *uir*.

⁴¹ Probablement fondés par Trajan. *IG* 14, 714; *Hist. Aug. Vie d'Alex. Sévère*, 35. Cf. sur ce point I.R. Arnold, 1960.

⁴² 1986.

⁴³ 1936, p. 247-248.

natalis sont, en très grande majorité, des *munera*, des *circenses*, des *uenationes*⁴⁴. Seuls les jeux Palatins, instaurés par Livie, auraient comporté des *theoriae*⁴⁵ qui se déroulaient dans un théâtre construit devant le palais impérial. Cela confirme peut-être aussi notre hypothèse précédente: c'est sans doute l'élargissement considérable du recrutement en général qui a pu conduire à une importation à Rome des pratiques admises en Orient. Les *ludi militares* des légions ont-ils précédé et influencé ceux des vigiles? Nous avons trop peu d'inscriptions datées pour affirmer quoi que ce soit de solide. D'autre part, toutes les inscriptions ne sont pas précisément datées. Dans l'ensemble, elles appartiennent majoritairement à l'époque des Sévères. Il ne faut pas se fier au nombre et à l'importance des inscriptions: la rareté des inscriptions de légionnaires n'implique pas une rareté de la pratique des *ludi militares*. Les inscriptions des vigiles pourraient commémorer une sorte de nouveauté inhabituelle à Rome, beaucoup moins étonnante en Syrie ou en Egypte. On sait aussi que Septime Sévère a généralement étendu aux vigiles les coutumes de l'armée, en particulier en ce qui concerne le culte impérial. Septime Sévère fait d'eux des *militēs*. On peut supposer que les représentations des vigiles étaient garanties par une pratique plus large dans l'Empire. Cela expliquerait les traits gréco-orientaux que nous relevons à propos des inscriptions de vigiles. Si l'on doit rechercher une antériorité ou une influence quelconque, notre hypothèse serait plutôt que les Sévères ont introduit à Rome, par le biais des vigiles, très attachés à l'empereur, les *ludi militares* pratiqués en Orient. Il nous semblerait, en tout cas, très aventureux de considérer nos deux inscriptions de vigiles et de marins comme une particularité bien romaine, liée à une spécificité des vigiles.

Dans une importante étude consacrée aux concours grecs de Rome⁴⁶, L. Robert étudiait très précisément la multiplication des concours sacrés dans les pays grecs. Cette multiplication atteignit précisément son apogée à l'époque des Sévères, surtout dans trois régions, la Bithynie, puis, à l'autre bout, la région de Tarse, Anazarbe et Castabala, enfin le centre de l'Asie Mineure (Ancyre de Galatie et Césarée de Cappadoce). Le savant avait déjà montré que ces régions étaient "des points de départ", "des bases" pour les armées romaines chargées de protéger l'Asie Mineure contre les menaces des Parthes: ces régions portent les traces des itinéraires d'aller et de retour pour Septime Sévère, Caracalla puis Elagabal. Nous retrouvons, avec ces itinéraires jalonnés de jeux et de fêtes (Antonineia, Pythia, Severeia...) en l'honneur des Sévères, le lien très fort théâtre-armées qui réapparaît dans nos inscriptions. Ce sont, à notre avis, ces itinéraires orientaux, à la fois militaires et religieux, des empereurs romains, qui doivent être à l'origine des célébrations de *ludi militares* dans le cadre du culte impérial. Ils permettent d'entretenir la dévotion à l'empereur dans ces régions éloignées, où il s'agit de défendre les intérêts de Rome. On assiste donc, dans l'Orient grec, à une superposition significative des célébrations théâtrales et religieuses, et des célébrations militaires du culte impérial, c'est-à-dire de l'espace dramatique et civique. Une fois posé ce cadre (qui nous paraît être le seul justifiable), c'est-à-dire celui d'un

⁴⁴ Cf. Ville, 1981.

⁴⁵ *Ant. Juives*, 19, 75; cf. Fishwick, 1992, vol. II, p. 583.

⁴⁶ 1970 p. 23-24.

fouisonnement des jeux sur les traces des armées des Sévères, on peut expliquer les jeux donnés par nos vigiles comme une extension (rapide sans doute) à Rome d'un phénomène généralisé à l'Empire et lié à la propagande impériale où le théâtre et les jeux, comme on l'a vu, jouaient un rôle majeur. Si nos vigiles ont joué des mimes à Rome, ce fut sans doute un effet de la volonté d'extension à ce corps, par les Sévères, des règles en vigueur dans l'armée. Mais ce qui était possible dans l'Orient grec pour un légionnaire, ne l'était sans doute pas à Rome, où seuls les vigiles et les marins, à cause de leur origine sociale et de leur position un peu marginale dans l'armée, ont, d'après la documentation conservée, joué des mimes. Il est improbable que des prétoriens aient pu s'adonner à cette activité.

Jouer des mimes

Le mime, déjà pratiqué dans les célébrations civiles du *dies natalis* en Orient comme nous l'avons vu, y est clairement associé aux *munera*. A Rome, le mime commence d'être intégré aux *munera* à partir de 80 et de l'inauguration du Colisée, avec par exemple, le transfert d'arguments de mimes comme le *Laureolus* aux spectacles de l'arène, mais aucun document n'indique que des représentations théâtrales séparées aient été ajoutées aux *munera* pour le *dies natalis* de l'empereur. D'autre part, l'Égypte et l'Orient sont des foyers du mime. Cela nous paraît être un argument fondamental qu'il n'est pas besoin de développer ici⁴⁷.

Sous l'Empire, c'est le mime qui semble avoir le plus souvent suscité l'amateurisme: nous l'avons noté avec le passage féroce de Juvénal (*Sat.* 8). On supposera que, moins technique, exigeant moins de prouesses artistiques que la pantomime, la tragédie chantée ou la citharodie par exemple, il était plus accessible à des non-spécialistes. On ajoutera à cela le caractère collectif de la représentation que soulignait B. Schouler⁴⁸. Contrairement à la pantomime, représentée, à cette époque, par un acteur soliste, le mime dramatique était généralement donné par une troupe. Ce caractère collectif, manifeste dans la plupart des témoignages, est très marqué dans nos inscriptions d'où se dégage une sorte de solidarité sympathique.

En termes de symbolique de l'espace dramatique, nous retrouverions, de manière surprenante, une affirmation forte de la valeur religieuse du théâtre par le biais de ces *ludi*, ce qui contredit les assertions trop fréquentes sur l'oubli progressif du sens religieux du théâtre sous l'Empire. La *uexillatio* de vigiles et marins n'est pas seulement un regroupement d'ordre militaire ou théâtral à l'image d'une troupe, elle a une signification religieuse très forte, qui apparaît dans les représentations de *uexillationes* à Doura-Europos⁴⁹.

⁴⁷ Cf. sur cette extension dans l'Orient grec le développement de L. Robert, 1936.

⁴⁸ 1987, p. 282-283 sur les caractéristiques et les mérites comparés des mimes et des pantomimes sous l'Empire.

⁴⁹ Cf. un tableau du mur Nord du pronaos du temple des dieux palmyréniens. Description chez F. Cumont, *Fouilles de Doura-Europos* et ses remarques sur le *uexillum* qui dans le culte joue un rôle semblable à celui des *signa* et des *imagines*.

À l'époque des Sévères comme d'ailleurs dès les débuts de l'Empire, la scène est dominée par deux grands genres, mime et pantomime, qui correspondent non à une opposition entre espace comique et espace tragique, mais à deux perceptions et deux utilisations symboliques de l'espace dramatique. L'un, espace de l'étrangeté et de l'exotisme, celui de la pantomime, reprend à son compte la représentation d'un ailleurs spatial et temporel, qui caractérisait déjà le théâtre classique d'époque républicaine: une représentation de l'Autre. Luxe, vêtement différent, emploi des masques, thèmes mythologiques... tout l'appareil théâtral y est mis à contribution pour créer une distanciation, sans parler de la gestuelle raffinée de l'illusion dont parlent Lucien et Libanios⁵⁰. La pantomime appartient pleinement à un espace théâtral défini par une scène. Le merveilleux et l'étrange sont des facteurs de son succès.

Autant la pantomime renvoie au public l'image de l'Autre sous toutes ses formes, autant le mime renvoie l'image de soi sous une forme distanciée. L'épigraphe et les textes en donnent une idée assez précise. Le genre, parce qu'il appartient autant à la rue qu'à la scène, et que, jusque sous l'Empire, ses acteurs conservent les marques de cette double appartenance, représente un espace de proximité et de familiarité. L'espace du mime est perméable, mobile, toujours dépendant du monde extérieur et de ses modifications. C'est ce qui justifie la confusion toute littéraire, sous l'Empire, entre espace du mime et espace de la vie.⁵¹ Le *Satiricon*, qui joue si intelligemment de la superposition du réel et de l'imaginaire, du réalisme et de la fantaisie, maîtrise avec raffinement ce jeu sur la confusion des espaces.⁵² Le mime est la référence omniprésente justifiée par une réalité tacite : la vie est un mime et le mime est la vie. Ce serait, outre

⁵⁰ Lucien, *Danse*, 63; 68; Libanios, 64, 117.

⁵¹ C'est souvent sur des exemples tirés du mime que se fonde l'image de la comédie de la vie. Sénèque, *Nat. Q.* 4, *praef.* 12 ; *nolo tamen displiceas tibi, quasi male egeris mimum* ; *Ep.* 26, 5 : *simulatio et mimus* ; *Ep.* 80, 7-8 (dans le *mimus* de la vie humaine, les grands ne sont que des acteurs en costume)... Bien souvent, *fabula* renvoie aussi à *mimus*. *Ep.* 77, 20 : *quomodo fabula, sic uita non quam diu, sed quam bene acta sit, refert... bonam clausulam impone* : sur l'improvisation de la fin. C'est le mime qui semble servir de modèle, dès l'époque d'Auguste et même déjà à l'époque de Cicéron, à beaucoup de réflexions sur l'irruption du théâtre dans la vie ou sur la confusion des espaces dramatique et civique ou public et privé : cf. Cicéron sur Clodius : il est l'*actor* et l'*acroama* de pièces qu'il joue lui-même : *acroama* fait songer au mime ; *Pro Caelio* 27, 65 : l'aventure de Licinius se termine comme un dénouement de mime (*mimi... exitus*) non de comédie (*fabulae*). Chez Sénèque, Mécène s'enfuyant agit comme dans un mime (*Ep.* 114, 6). Paroles d'Auguste à la fin de sa vie (*Aug.* 99, 1)... Pour une étude complète de la comparaison entre théâtre et vie, cf. M. Kokolakis, 1960.

⁵² La vie est un mime où chacun joue son rôle. Le mime figure soit comme le modèle implicite de certaines aventures des héros (en partic. le moment de la tempête, par. 114 et suivants, qui est une véritable aventure de mime), soit comme leurre, et c'est le cas le plus intéressant, c'est-à-dire comme fiction intégrée à la vie réelle (par 117: *Quid ergo, inquit Eumolpus, cessamus mimum componere?*) dont il finit par devenir le substitut : les trois héros jouent des rôles de composition qui leur permettent de bénéficier à Crotona de la considération de tous.

les arguments purement techniques qui ne sont pas négligeables, l'une des raisons qui ont pu le faire préférer par nos soldats.

Bibliographie

- I.R. ARNOLD, 1960, "Agonistic Festivals in Italy and Sicily," *A. J. A.*, 64, p. 245-251.
- F. BERNINI, 1915, "Studi sul Mimo", *Ann. Sc. Norm. di Pisa*, 27, p. 9-151.
- M. BIEBER, 1939, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton.
- M. BONARIA, 1965, *Romani Mimi* (ed.), Rome.
- L.CICU, 1988, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.
- P. CORBETT, 1986, *The Scurra*, Scottish Classical Studies, Edinburgh.
- F. CUMONT et M.I. ROSTOVITZ, 1939, *The Excavations at Dura Europos. Preliminary Report 7*.
- K. DIETZ, 1985, "Der *pollio* in der römischen Legion", *Chiron* 15, p. 235-252.
- M. DUCOS, 1990, "La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales" dans *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (ed. J. Blänsdorf), p. 7-18.
- V. EHRENBERG, A. H. M. JONES, 1955, *Documents Illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius*², Oxford.
- D. FISCHWICK, 1992, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult in the Western Provinces of the EPROER n° 108*, vol. II, 2, Leyde.
- J. HELGELAND, 1978, "Roman Army Religion", *ANRW*, II, 16, 2, p. 1470-1505.
- E.J. JORY, 1970, "Associations of Actors in Rome", *Hermes*, 98, p. 224-253.
- M. KOKOLAKIS, 1960, *The Dramatic Simile of Life*, Athènes.
- H. LEPPIN, 1992, *Histrionen*, Bonn.
- G. MANTEUFFEL, 1930, *De opusculis graecis Aegypti e papyris, ostracis, lapidibusque collectis*, Warsawa, p. 41-59 et 125-170.
- T. MOMMSEN, 1870, "Schauspielen Inschriften", *Hermes*, p. 303.
- A. NICOLL, 1931, *Masks, mimes and miracles*, Londres.
- D.L. PAGE, 1950, *Select Papyri. Literary papyri poetry*, Londres, p. 332-371.
- G.B. PIGHI, 1941, *De ludis saecularibus*, Milan.
- P. PUPPINI, 1985, "Espressioni mimiche a simposio", *Quaderni di Filologia Classica dell'Università di Trieste*, 5, p. 37-52.
- P. PUPPINI, 1988, *Il Mimo anonimo : forma di spettacolo "popolare" d'età ellenistico-romana. Quaderni del giornale filologico ferrarese*, 10, Ferrare.
- M. REDDE, 1986, *Mare Nostrum*, Paris et Rome.
- H. REICH, 1903, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, 2 t., Berlin.
- L. ROBERT, 1930, "Pantomimen im grieschichen Orient", *Hermes*, p. 107-122.
- L. ROBERT, 1936, "ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ", *R.E.G.*, 49, p. 235-254.
- L. ROBERT, 1970, "Deux concours grecs à Rome", *CRAI*, p. 6-27.
- R. SABLAYROLLES, 1996, *Libertinus miles. Les cohortes de vigiles*, Rome, Ecole Française.
- B. SCHOULER, 1987, "Les sophistes et le théâtre au temps des Empereurs", *Cahiers du Gita*, p. 93-106.
- H. SEYRIG, 1929, *Revue Archéologique*, p. 84 sqq.
- A. SWIDEREK, 1954-55, "Le mime grec en Egypte", *Eos* 47, p. 63-74.
- G. TRAVERSARI, 1956 "Monete commemorative dei 'Ludi saeculares Septimi' con scena teatrale a 'siparia' ", *Rivista italiana di numismatica*, 58, p. 21-30.
- G. VILLE, 1981, *La gladiature en occident*, Rome, Ecole Française.