

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉÂTRE ET ÉTRANGERS À ROME DURANT LES DERNIERS SIÈCLE DE LA
RÉPUBLIQUE ET AU HAUT-EMPIRE (III^e SIÈCLE AV. J.-C.-III^e SIÈCLE AP. J.-C.)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN HISTOIRE

PAR
ÉLOÏSE ROUSSEAU

JUILLET 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'était pas donnée d'avance, mais l'enrichissement que l'on en tire et les liens que l'on développe nous rappellent constamment les raisons qui m'ont poussée à démarrer cette aventure. Il serait bien malhonnête de prétendre que cette détermination vient de moi seule. Tout au long de ce mémoire, j'ai eu la chance de compter sur mes collègues, amis et proches que je me dois de remercier.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance et ma gratitude à ma directrice de mémoire, Marie-Adeline Le Guennec, ainsi qu'à ma co-directrice, Éloïse Letellier-Taillefer. Leur appui a été un pilier essentiel dans la rédaction de ce mémoire. J'ai pu compter sur leurs encouragements, leurs multiples relectures et suggestions dans ce travail qui aurait été bien plus fastidieux sans leur présence. Elles ont su m'accompagner avec pédagogie et patience. Pour ceci, je les remercie chaudement. Merci également à Marie-Adeline pour les opportunités professionnelles qu'elle m'a offertes et pour sa confiance dès le baccalauréat, qui a grandement motivé mon choix de poursuivre une maîtrise en histoire romaine.

Je souhaite aussi les remercier pour m'avoir fait découvrir Pompéi, lors d'une mission épigraphique durant l'été 2022. Y mettre pour la première fois les pieds et étudier les sources anciennes à la première personne restera un souvenir que je garderai longtemps en moi. Un grand merci également aux autres membres de l'équipe : Louis Autin, Manon Gentilhomme, Khalil Khoujet El Khil et Javiera Hiault-Echeverria.

Je remercie évidemment les personnes qui étaient présentes au quotidien lors de la rédaction de ce mémoire : Zakaria, présent depuis sa première page et qui n'a cessé de m'encourager, Hugo qui m'accompagne depuis l'autre côté de l'Atlantique, Anastasia et Ivan, et enfin Alex sans qui cette rédaction aurait été bien plus difficile.

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude envers mes parents, Stéphane et Florence, ainsi que mes grands-parents qui ont toujours cru en moi et m'ont offert leur soutien constant dans mes études universitaires.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : L'ÉLABORATION D'UNE ÉTUDE ALLIANT THÉÂTRE ROMAIN ET ÉTRANGERS	8
1.1. De la période médio-républicaine au début de l'Empire : un contexte favorable à une étude conjointe des étrangers et du théâtre à Rome.....	8
1.1.1. L'expansion territoriale de Rome et l'ouverture au théâtre.....	9
1.1.2. La multiplication des édifices théâtraux dans le monde romain	12
1.1.3. Théâtre et étrangers sous l'Empire : des enjeux de moindre importance ?	14
1.1.4. Théâtre et étrangers dans le monde romain : une étude à grande échelle	15
1.2. Historiographie du théâtre et de l'étranger : la possibilité d'une étude juxtaposée ?	16
1.2.1. Le théâtre romain : vers une historiographie multidisciplinaire.....	17
1.2.1.1. Le théâtre comme genre littéraire.....	17
1.2.1.2. Les études architecturales du théâtre	21
1.2.1.3. Le développement des synthèses sur le théâtre romain antique	23
1.2.1.4. Fonction politique et symbolique du théâtre	24
1.2.1.5. Le théâtre comme fait social total.....	26
1.2.2. La question des étrangers dans l'historiographie romaniste : du juridique au culturel ...	29
1.2.2.1. Études juridiques de l'étranger	30
1.2.2.2. L'avènement de la linguistique comparée et son impact dans les études juridiques.....	31
1.2.2.3. Le tournant culturel de la question de l'étranger : le débat sur la romanisation.....	33
1.2.2.4. Histoire culturelle et remise en question du romano-centrisme	35
1.2.2.5. L'histoire des représentations et l'exemple des barbares	36
1.2.2.6. Études sociales sur les étrangers.....	39
1.2.2.7. Migrations et mobilités.....	41
1.2.3. La réunion de la question du théâtre et des étrangers dans les recherches récentes.....	43

1.3.	Pour une association du théâtre et des étrangers dans le contexte romain : axes de problématisation	47
1.3.1.	Définir l'étranger dans le contexte du théâtre romain	47
1.3.2.	Qui étaient les étrangers au théâtre ?	49
1.3.3.	Représentation de la question de l'étranger.....	50
1.4.	Méthodologie et sources	52
1.5.	Théâtre et étrangers dans le monde romain : une enquête transversale.....	59
CHAPITRE 2 : DÉFINITION ET IDENTIFICATION DE L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE LATIN.....		61
2.1.	L'approche lexicale pour définir et identifier l'étranger dans les sources littéraires	61
2.1.2.	Considérations méthodologiques.....	63
2.1.3.	Analyse lexicale.....	65
2.1.3.1.	Termes équilibrés dans le corpus de Plaute et Sénèque : <i>hospes, barbarus, alienus</i>	65
2.1.3.1.1.	<i>Hospes, hospitium</i>	65
2.1.3.1.2.	<i>Barbarus</i>	69
2.1.3.1.3.	<i>Alienus</i>	72
2.1.3.2.	Termes moins présents chez Plaute et Sénèque.....	77
2.1.3.2.1.	<i>Peregrinus</i>	77
2.1.3.2.2.	Termes rares : <i>aduena, externus</i>	81
2.2.	Identifier l'étranger au théâtre : méthodes non lexicales.....	84
2.2.1.	Identifier l'étranger grâce à ses vêtements	84
2.2.2.	Identifier l'étranger à partir de sa provenance géographique	86
2.2.3.	L'étude des noms à connotation étrangère	91
2.2.4.	Identification de la mobilité.....	94
2.3.	L'étranger « théâtral » : éléments de définition et de typologie.....	98
CHAPITRE 3 : REPRÉSENTATIONS ET RELATIONS AVEC L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE LATIN		103
3.1.	Représentations de l'étranger : un portrait péjoratif ?	105
3.1.1.	Les représentations neutres : la garde-robe de l'étranger et le manteau du voyageur... ..	106
3.1.2.	Des stéréotypes pour une représentation plus péjorative : le cas de l'immoralité.....	109
3.1.2.1.	La question des prostituées.....	109
3.1.3.2.	<i>In tusco modo</i> : les mœurs étrusques	112
3.2.	Les rapports vis-à-vis de l'étranger : entre dépréciation et intégration	115

3.2.1.	Les rapports individuels.....	116
3.2.1.1.	Ignorance et duperie	116
3.2.1.2.	L'étranger inculte ?.....	118
3.2.1.3.	Moquerie.....	123
3.2.2.	Hostilité politique : des peuples inconquis	125
3.2.3.	La mise en scène par Rome d'un rapport plus inclusif vis-à-vis de l'étranger	128
3.2.3.1.	Représentation des liens diplomatiques au théâtre	128
3.2.3.2.	L'autoreprésentation de Rome à travers le théâtre comme lieu d'accueil	
	et d'hospitalité.....	132
3.3.	Conclusion : des rapports ambivalents	135
CHAPITRE 4 : PRÉSENCE EFFECTIVE DE L'ÉTRANGER AU THÉÂTRE.....		138
4.1.	Prosopographie des acteurs étrangers.....	139
4.1.2.	Méthodologie.....	140
4.1.3.	Présentation des résultats.....	143
4.1.3.1.	Sociologie des acteurs étrangers.....	143
4.1.3.1.1.	Troupes d'acteurs et mobilité.....	144
4.1.3.1.2.	La question du genre.....	148
4.1.3.1.3.	Le statut juridique des acteurs étrangers	151
4.1.3.1.4.	Spécialités professionnelles des acteurs étrangers.....	153
4.1.3.2.	Mobilité des acteurs.....	156
4.1.4.	Un lien entre mobilité et condition d'étranger ?.....	166
4.2.	Un public étranger au théâtre ?.....	173
4.2.1.	Études de cas sur les spectateurs étrangers.....	174
4.2.1.1.	Le cas des ambassadeurs germain.....	174
4.2.1.2.	Les graffitis de Pompéi.....	177
4.2.2.	La législation sur le placement des spectateurs étrangers	179
4.2.2.1.	La <i>Lex coloniae Genetiuae</i>	179
4.2.2.2.	La <i>Lex Iulia Theatralis</i>	183
4.2.3.	Cas remarquables concernant le placement des spectateurs étrangers	
	à l'échelle locale.....	185
4.3.	Conclusion.....	188
CONCLUSION.....		190
Annexe 1. Résumé et personnages des pièces du corpus théâtral du mémoire.....		194

Annexe 2. Fiches prosopographiques des acteurs pris en considération dans l'étude244
BIBLIOGRAPHIE310

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 : Pièces de théâtre utilisées pour l'enquête.....	53
Tableau 2.1 : Peuples mentionnés dans le corpus théâtral	87
Tableau 3.1 : Catégories d'analyses utilisées pour la sociologie des acteurs étrangers.....	146
Tableau 3.2 : Acteurs membres de troupes d'artistes.....	145
Tableau 3.3 : Répartition des individus du corpus par genre	148
Tableau 3.4 : Répartition des individus du corpus par statut juridique.....	151
Tableau 3.5 : Répartition des artistes de la scène selon la profession.....	154
Tableau 3.6 : Répartition des fiches prosopographiques par période	157
Tableau 3.7 : Lieux d'origine et de commémoration des artistes de la scène	160
Tableau 3.8 : Répartition des artistes de la scène selon le type de mobilité	163
Tableau 3.9 : Causes de la mobilité des artistes de la scène	163

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Antip. Th.	Antipater de Thessalonique
Ath. Nauc	Athénée de Naucratis
<i>AE</i>	<i>Année Épigraphique</i>
<i>BCAR</i>	<i>Bolletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma</i>
<i>CIL</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
Dio Cass.	Dion Cassius
<i>EDR</i>	<i>Epigraphic Database Roma</i>
Hist. Aug.	Histoire Auguste
<i>ILS</i>	H. Dessau, <i>Inscriptiones Latinae Selectae, I-III</i>
<i>IRT</i>	<i>Inscriptions of Roman Tripolitania</i>
Jer.	Saint Jérôme
Macr.	Macrobe
Mart.	Martial
<i>SEG</i>	<i>Supplementum epigraphicum Graecum</i>
Sen.	Sénèque
Suet.	Suétone
Tac.	Tacite

RÉSUMÉ

Notre étude a pour objectif d'explorer la condition de l'étranger dans le cadre du théâtre romain, à la fin de la République et au Haut-Empire. Cette période visée par notre étude est en effet marquée par d'importantes transformations politiques liées à l'agrandissement de l'Empire territorial romain. Étant donné que le théâtre est un phénomène qui se développe sur l'ensemble de ce territoire, surtout à partir du règne d'Auguste, et que des populations d'étrangers hétérogènes s'y déplaçaient de façon indifférenciée, nous avons choisi d'élaborer une recherche à grande échelle, avec une attention particulière sur certaines régions qui constituaient de grands centres théâtraux comme la région campanienne. La ville de Rome est par ailleurs au cœur de ce corpus en raison de son importance au niveau des pratiques théâtrales, et de son accueil d'un grand nombre d'acteurs et de spectateurs étrangers.

Nous adoptons une approche transversale afin de cibler la tension qui existe entre les mentalités véhiculées dans les pièces de théâtre, et le traitement effectif de l'étranger dans le contexte du théâtre. Puisque le théâtre et la question de l'étranger à Rome semblent avoir connu des développements conjoints, à la fois sur le plan chronologique et géographique, notre principale question est de savoir dans quelle mesure le théâtre constitue un cadre pertinent pour l'étude de la question de l'étranger dans le monde romain. Il s'agit donc d'établir une définition adéquate de l'étranger propre au théâtre. De plus, la question de la représentation de l'étranger demeure fondamentale, à la fois pour confronter ces mentalités à la présence réelle de l'étranger au théâtre à travers l'épigraphie, mais aussi pour analyser en miroir la manière dont Rome se donnait à voir aux publics étrangers. Le concept de microcosme est également mobilisé tout au long de l'étude, dans la mesure où la société théâtrale semble représenter un « modèle-réduit » de Rome, rassemblant les élites jusqu'aux classes les plus basses, autour de la personne de l'Empereur. C'est véritablement à partir du Principat que le théâtre se dote de cette nouvelle signification universalisante, pour laquelle les étrangers vont jouer un rôle majeur, à la fois en tant qu'acteur et que spectateur dans un *cosmos* nouvellement réordonné. Les conflits extérieurs ayant marqué Rome représentent également la toile de fond de notre étude pour expliquer certains choix de représentation des différents groupes d'étrangers dans les textes.

Un premier chapitre traite de l'historiographie de ces deux sujets, en expliquant nos stratégies pour les réunir au sein d'une même étude. Le deuxième chapitre porte sur la définition et l'identification de l'étranger au théâtre dans les sources anciennes, ce qui constitue notre cadre d'analyse pour les troisième et quatrième chapitres qui portent respectivement sur les représentations et rapports vis-à-vis de l'étranger, et sur leur présence réelle au théâtre.

Mots-clés : Rome, République, Plaute, Sénèque, Empire, théâtre, *ludi scaenici*, étranger, acteur, spectateurs, représentations, hospitalité, microcosme, mobilité, barbare, pèlerin.

INTRODUCTION

Comme le suggère l'étymologie du mot « théâtre », qui vient du verbe θεάομαι, *theáomai* signifiant en grec ancien contempler, regarder, admirer, l'histoire des théâtres est marquée par un enjeu de visibilité, dès son apparition dans la culture romaine. Les premiers *ludi scaenici*¹, donnés à Rome ont eu lieu pour la première fois en 364 av. J.-C., en s'inspirant des traditions étrusques, pour se faire voir et entendre des dieux et espérer d'eux la résolution des troubles agitant la cité². Élément originellement étranger à la culture romaine, en tant qu'édifice et pratique, au croisement de deux cultures, grecque et romaine, et même trois si l'on y ajoute la culture étrusque, le théâtre représente un espace essentiel devenu un des fondements de la civilisation romaine. Il a véritablement contribué au rayonnement de cette « civilisation du spectacle »³ à travers les époques, et à travers les différentes régions de l'Empire romain auprès des peuples conquis. Les Romains n'eurent de cesse d'utiliser le théâtre, comme pratique et lieu, et le spectacle en général pour mettre en scène la vie de la cité. C'est véritablement l'ensemble de la société romaine que l'on montrait et ordonnait dans les gradins du théâtre. Ceux-ci offraient donc un moyen à la fois de voir et d'être vu, bien que cette intégration ne se limitait pas aux seuls citoyens romains. Les différentes législations concernant le placement des spectateurs dans les gradins des théâtres en sont un exemple frappant. La loi d'Urso, aussi appelée *Lex Coloniae Genetivae*, mise en place à la fin de la République indique notamment des catégories précises de spectateurs admis au théâtre, dont les hôtes publics et les étrangers de passage, ce qui constitue un témoignage précieux de la manière dont les étrangers pouvaient investir le théâtre⁴. Ceux-ci étaient donc bien intégrés au sein de la société théâtrale qui

¹ Pour des études sur l'origine et l'utilisation du terme, voir Dominique Briquel, « *Ludi/Lydi* : jeux romains et origines étrusques », *Ktèma*, vol. 11, n° 1, 1986, p. 161-167 ; Jean-Paul Thuillier, « Sur les origines étrusques du théâtre romain », dans *Spectacula. II, Le théâtre antique et ses spectacles : actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992, p. 201-208.

² Pierre Gros, *L'architecture romaine : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris, Picard, coll. « Manuels d'art et d'archéologie antiques », vol. 1 : Les monuments publics, 2011, p. 273.

³ Cette expression renvoie aux travaux de Florence Dupont : *L'acteur-roi, ou, Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 17. En utilisant cette expression comme titre de son premier chapitre, l'autrice entend montrer que le théâtre, et par extension les spectacles en général, furent les fondements de la société romaine.

⁴ *CIL* II, 5439.

reconnaissait leur importance en tant que spectateurs, dans la mesure où Rome se donnait à voir elle-même grâce au théâtre et aux représentations qui s’y donnaient.

Du point de vue des textes, la tradition littéraire fut florissante dès le III^e siècle av. J.-C. et resta vivante jusqu’à l’époque impériale. Les pièces de grands dramaturges, à l’image de Plaute et Sénèque, inspirées de la littérature grecque, n’ont eu de cesse d’être représentées sur les scènes des théâtres et d’inspirer les auteurs des siècles futurs. Empruntant aux contextes culturels et politiques grec et romain, ces pièces mettent en scène une série de personnages types dont un nombre significatif se révèle être étrangers. Ce n’est ainsi pas par hasard que Plaute met en scène un Carthaginois au moment même des guerres puniques qui opposent Rome et Carthage⁵. Car le III^e siècle av. J.-C., en plus d’être une période d’effervescence littéraire touchant le théâtre, constitue également l’agrandissement rapide du territoire romain. Ayant vu la fin des guerres d’Italie qui ont accordé à Rome le contrôle de la péninsule, et l’expansion vers la Grèce et l’Afrique du Nord, cette période correspond à l’affirmation des ambitions impérialistes de Rome exacerbées par la lutte entre Rome et Carthage pour la domination de la Méditerranée⁶. Ainsi, la réappropriation et la diffusion de pièces de théâtres inspirées par les auteurs grecs est véritablement symptomatique de l’hégémonie de Rome qui devient non seulement la nouvelle puissance politique du monde méditerranéen, mais aussi un centre culturel et littéraire.

Ces aspects semblent donc faire du théâtre un lieu favorable pour l’étude des étrangers à Rome, qui sera au cœur de ce mémoire de recherche. De fait, le théâtre fait l’objet depuis quelques années d’une utilisation nouvelle par les historiens, qui le mobilisent pour voir, regarder, observer certaines pratiques peu évoquées par les sources anciennes, qui révèlent davantage d’informations quant aux aspects littéraires et politiques du théâtre. Par exemple, la question des spectateurs⁷, en particulier

⁵ Voir Marie-Hélène Garelli, « Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le *Poenulus* de Plaute », *Cahiers des études anciennes*, vol. LI, 2014, p. 183-201. Nous étudierons la question plus en profondeur dans le chapitre 3.

⁶ Claude Nicolet, *Les structures de l’Italie romaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle Clío » n° 8, 1987, p. 273.

⁷ Alexandre Vincent, « Rome, scène ouverte. Les enjeux urbains des édifices de spectacles temporaires à Rome », *Histoire urbaine*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 61-87.

sous le prisme des femmes⁸ ou des étrangers et de l'accueil⁹ devient de plus en plus exploitée par les recherches actuelles. Ce cadre est en outre particulièrement intéressant, encore plus que d'autres édifices de spectacles, par l'usage de la parole, qui renforce cet enjeu de représentation et de visibilité. D'autre part, c'est le seul des édifices de spectacle romains où est présent un mur de scène, vers lequel tous les regards sont tournés, renforçant la valeur politique de l'édifice¹⁰. En ce sens, le théâtre romain semble nous apporter des clés de compréhension, non seulement concernant la société romaine vue de l'intérieur, mais aussi à propos des rapports entre Rome et l'étranger.

Notons que par théâtre, il ne faut pas entendre seulement un genre, mais aussi un type de bâtiment avec une diversité de pratiques et une chronologie pas forcément unitaire par rapport aux autres types d'édifice de spectacles. Le *theatrum* romain se distingue d'un point de vue architectural par la *cauea* en demi-cercle, qui s'inscrit dans une continuité avec la *scaena*, le démarquant ainsi du théâtre grec, dont la *skéné* (scène) est peu développée par rapport à l'ensemble constitué par les *koilon* (gradins) et l'*orchestra* où évolue le chœur, et est détachée de ceux-ci. D'ailleurs, l'*orchestra* romaine est plutôt un espace réservé aux sièges des notables, qu'une continuité de la *scaena*, et représente un espace résiduel par rapport à son homologue grec. Ainsi, il est différent de l'amphithéâtre aussi bien du point de vue architectural que de celui des pratiques, mais aussi des autres édifices de spectacle. En effet, le théâtre accueille exclusivement les *ludi scaenici*, ou jeux de la scène mettant en scène des *histriones* (acteurs). Notons que le terme est davantage représenté dans la littérature que dans l'épigraphie dans la mesure où il s'agit d'un terme général concernant l'activité sur scène plutôt que d'une profession particulière. Le mime et la pantomime constituaient les deux types de pièces de théâtre principaux. Le premier était un type de spectacle fondé sur la danse et la musique, mettant en scène des intrigues légères, parfois grossières ou stéréotypées. Les mimes s'organisaient parfois en troupe lorsqu'ils se spécialisaient en un rôle particulier. Le rôle principal était détenu par l'archimime, qui dirigeait également la troupe. Nous ne pouvons pas dater avec certitude l'apparition du mime sur la scène théâtrale, mais d'après

⁸ Agathe Migayrou, *Des femmes sur le devant de la scène : modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*, Thèse de Doctorat (Histoire), Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi La Sapienza, 2018, Paris, Rome, 673 p.

⁹ Éloïse Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains : lieux publics, lieux d'accueil, lieux d'hospitalité ? », *Topoi Orient - Occident*, n° 21, 2021, p. 275-291.

¹⁰ P. Gros, *L'architecture romaine...*, p. 273.

certaines sources littéraires et épigraphiques, la pratique serait apparue entre le II^e siècle av. J.-C.¹¹ et le I^{er} siècle av. J.-C.¹². Quant à la pantomime, elle s'est développée à l'époque impériale sous l'influence de grands acteurs comme Pylade ou Bathylle¹³. Les spectacles de pantomimes mettaient principalement en scène des sujets mythologiques, avec une association entre le jeu d'acteur, le chant et la danse¹⁴. Pouvant s'affronter dans des concours spécialisés, les pantomimes pouvaient devenir extrêmement populaires auprès du public et de la cour impériale¹⁵. Ces types de représentations s'articulaient autour de deux grands registres théâtraux : la tragédie et la comédie incarnées dans notre corpus respectivement par Sénèque et Plaute. Les *ludi* peuvent être de différentes natures : on parle alors de *ludi circenses* pour les jeux du cirque, de *ludi funebres* pour les jeux que donnent les grandes familles lors de funérailles. De plus, ils sont seulement publics, et se donnent généralement dans le cadre de célébrations. D'autres représentations comme les *munera*, les plus communes d'entre elles, les *naumachiae* ou les *uenationes*, se donnaient la plupart du temps dans les amphithéâtres, parfois au cirque, mais pas au théâtre. En somme, le théâtre représente un cadre dramatique, architectural et social qui, par la diversité de ses apports, justifie une approche dédiée.

Toutefois, l'étude des étrangers au théâtre demande à bien penser le cadre chronologique pertinent pour notre enquête. À la période où Plaute écrit ses comédies, la présence des étrangers au théâtre est peu documentée par les sources anciennes hors du corpus dramatique. Il faut en effet attendre la fin de la République et le début du Principat pour que soient mentionnés les étrangers dans la législation liée au théâtre, avec notamment la promulgation de la *Lex Iulia Theatralis* par Auguste, dans la mesure où celle-ci se présente comme une des stratégies pour réorganiser la société romaine après les troubles de la fin de la République. D'un autre côté, l'affirmation de Rome comme centre culturel et l'épanouissement du théâtre à partir de la période médio-républicaine ont entraîné

¹¹ Ovide, *Les Fastes*, V, 325-330 ; *CIL* I², 1861 datée du début du II^e siècle av. J.-C.

¹² Cicéron, *Lettres aux amis*, IX, 16.

¹³ Voir fiches prosopographiques n° 4 et 5 en annexe. Sur la prosopographie mise en place dans ce mémoire, cf. *infra* chapitre 1.

¹⁴ Pour une étude détaillée de l'introduction de la pantomime à Rome, voir l'œuvre majeure de Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain Peeters, coll. « Bibliothèque d'études classiques » n° 51, 2007, 511 p.

¹⁵ Voir chapitre 4 et annexe n°2.

l'arrivée massive de certains acteurs étrangers venus des provinces orientales de l'Empire qui ont contribué au renouvellement du genre et des pratiques théâtrales. Les derniers siècles de la République et le Haut-Empire s'avèrent dès lors une période stimulante pour penser l'évolution du théâtre au regard de la « question de l'étranger »¹⁶.

Durant ces périodes, l'étranger demeure toutefois une notion difficile à saisir dans une perspective romaine. Si dans la littérature, il est davantage représenté comme modèle d'altérité, servant différentes vocations dramatiques, la réalité sociale et politique de l'étranger fait de lui une figure aux multiples aspects, parfois bien intégrée dans l'ensemble social romain. L'étranger peut être tour à tour barbare, antagoniste culturel par excellence, invité de la cité bénéficiant de ses lois d'hospitalité¹⁷, acteur, spectateur ou encore voyageur anonyme ou bien marchand reconnu. Dans toutes ses formes, l'étranger est présent, et même visible au sein du théâtre, et représentait une composante essentielle de la scène et du public des *ludi scaenici*, non seulement dans le cadre du divertissement, mais aussi dans la mesure où il s'agit également d'une manifestation de la complexité des relations entre Rome et le monde extérieur et entre les autres cités, comme le montrent les normes liées à l'organisation des spectateurs dans les gradins que nous verrons dans le dernier chapitre.

Ce mémoire aspire dès lors à étudier les représentations, perceptions mais aussi la réalité effective de la présence de l'étranger au théâtre, ainsi que ses évolutions. Notre travail portera sur une période qui s'étend du III^e siècle av. J.-C, correspondant au moment où s'épanouit la littérature théâtrale à Rome, au III^e siècle ap. J.-C, et notamment à l'année 212 ap. J.-C. qui marque l'octroi de la citoyenneté romaine à tous les étrangers libres de l'Empire par la *Constitutio Antoniniana*, dite « édit de Caracalla ». Bien que cette dernière ne fasse pas complètement disparaître la notion d'étranger, ce changement marque l'aboutissement de tout un processus d'intégration des pérégrins au sein du corps civique et social romain, ayant été amorcé depuis plusieurs siècles. De la même façon, l'effervescence artistique et littéraire liée au théâtre semble s'affaiblir après le Haut-Empire.

¹⁶ Yves Perrin, « L'étranger à Rome au Haut-Empire, ou des vertus et des limites d'un questionnement anachronique », dans Pilar González-Bernaldo *et al.* (dir.) *Étrangers et sociétés : Représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 29-44.

¹⁷ Marine Miquel, « L'étranger à Rome dans les sources littéraires du I^{er} siècle avant J.-C. : au miroir de la conquête », *Siècles*, n° 44, 2018 [en ligne].

Ce rapprochement chronologique résulte certes davantage de la coïncidence, mais il n'en demeure pas moins que les sources concernant ces deux aspects se raréfient à partir du III^e siècle ap. J.-C. D'un autre côté, le cas des étrangers et le théâtre dans le monde romain constituent deux phénomènes globaux pouvant être étudiés à grande échelle. Nous verrons que notre analyse sera influencée par la prédominance de Rome dans les sources et par quelques cas mieux documentés, tels que Pompéi. Toutefois, pour les besoins liés à la constitution du corpus de sources, nous nous sommes consacrés à rassembler des sources rattachées à des régions très diversifiées de l'Empire territorial romain, allant de la Gaule, jusqu'aux provinces orientales en passant par l'Égypte.

Durant la période couverte par notre enquête, le théâtre romain s'est érigé en un espace où la réalité politique et sociale de Rome s'entrelace avec la représentation artistique. Dans ce contexte, la présence d'étrangers sur la scène et dans les textes revêt une importance particulière, dans la mesure où ceux-ci servent de véhicules narratifs pour explorer les relations entre Rome et les autres nations, peuples, cités tout en offrant aux spectateurs une réflexion sur l'identité romaine elle-même. De même, on le verra, les pratiques reliées au théâtre mettent en exergue les rapports entre Rome et l'étranger à travers les règles relatives à l'hospitalité publique et au placement des spectateurs. En somme, il s'agit dans ce mémoire d'envisager le théâtre comme cadre d'étude pour la question de l'étranger. Comment définir un étranger dans ce cadre précis ? Comment les étrangers étaient-ils représentés sur scène et quels étaient les enjeux de ces choix de représentation ? Qui étaient ces étrangers présents au théâtre, à la fois comme motif dramatique, comme acteurs et comme spectateurs ?

Afin de répondre à ces questions, nous mobiliserons un corpus composé à la fois de sources littéraires, dramatiques et historiques, et de sources épigraphiques concernant les acteurs et les spectateurs dans une moindre mesure. L'enjeu sera d'analyser conjointement ces sources afin d'étudier les représentations symboliques de l'étranger ainsi que son traitement et sa présence effective au sein du théâtre. Pour accompagner ces analyses, le catalogue prosopographique des professionnels de théâtre étrangers ainsi que les résumés des pièces de théâtres du corpus seront disponibles en annexe afin de proposer un meilleur regroupement des sources que nous avons utilisées.

Ce mémoire explorera ainsi les différents aspects des questionnements que nous venons d'annoncer. Il s'agira donc, dans le premier chapitre, d'aborder les différentes tendances historiographiques sur le théâtre et l'étranger pour comprendre comment ces deux sujets peuvent être réunis au sein de notre étude. Dans le deuxième chapitre, nous nous concentrerons sur la définition et les modes d'identification de l'étranger dans le contexte du théâtre latin. Ensuite, à partir du cadre qui aura été dressé, le troisième chapitre se penchera sur les représentations de l'étranger véhiculées au théâtre, ainsi que sur les relations avec l'étranger qui découlent de ces représentations, aussi bien entre les personnages des pièces de théâtre, qu'entre locaux et étrangers dans le monde romain. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous aborderons la question de la présence effective des étrangers au théâtre à partir du cas des professionnels de la scène et des spectateurs.

CHAPITRE 1 : L'ÉLABORATION D'UNE ÉTUDE ALLIANT THÉÂTRE ROMAIN ET ÉTRANGERS

Les études sur le théâtre romain, et celles sur les étrangers à Rome, ont de longue date retenu l'attention de l'historiographie de l'antiquité romaine. Cependant, le choix d'utiliser le théâtre comme cadre d'étude des minorités politiques et culturelles à Rome reste une stratégie peu utilisée par les historiens de la période. Éloïse Letellier-Taillefer, pour introduire son étude sur l'hospitalité et le théâtre à Rome, explique en effet que pour les historiens spécialisés, les édifices de spectacles, auxquels sont inclus les théâtres constituent des « espaces aux formes typologiques très stéréotypées, répondant à des besoins précis, en l'occurrence l'organisation des différents genres de spectacle donnés à l'occasion des *ludi* ou des *munera* »¹⁸. En d'autres mots, ce sont des édifices principalement étudiés pour leur fonction première, une fonction ludique, occultant les autres usages effectifs que le peuple romain pouvait faire du théâtre, ou les autres aspects de la civilisation romaine qui s'y donnent à voir. Nous entendons pour notre part montrer ici que, malgré le vide historiographique qui caractérise une telle approche, il est possible de mener une étude qui associe le théâtre et les étrangers dans le monde romain dans une perspective sociale, politique, culturelle, qui dépasse la seule question du divertissement. Ce chapitre permettra de dégager les principes d'une telle étude, d'un point de vue spatio-chronologique, conceptuel et documentaire, et d'approfondir les questionnements de recherche auxquels celle-ci visera à répondre, en nous appuyant sur les apports, mais aussi en ciblant les manques, de l'historiographie du sujet.

1.1. De la période médio-républicaine au début de l'Empire : un contexte favorable à une étude conjointe des étrangers et du théâtre à Rome.

Dans cette étude, ainsi que nous l'avons brièvement amené dans l'introduction de ce mémoire, nous ciblerons la période entre l'apparition des premières pièces de théâtre écrites, et l'édit de

¹⁸ Éloïse Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains ... », p. 275.

Caracalla qui accorde la citoyenneté à tous les étrangers libres de l'Empire, soit du milieu du III^e siècle av. J.-C.¹⁹, jusqu'au début du III^e siècle ap. J.-C.²⁰.

1.1.1. L'expansion territoriale de Rome et l'ouverture au théâtre

Du fait de cette périodisation, les interactions entre la culture grecque et le monde romain représentent la toile de fond qui structurera notre étude, débutant avec les premiers mouvements d'expansion romaine dans la Méditerranée orientale. Mentionnons à ce titre les guerres de Macédoine, entre 214 et 146 av. J.-C., qui ont conduit à un interventionnisme plus affirmé de Rome dans le monde politique grec. Ces événements ne marquent pas le début des relations entre Rome et la Grèce, mais celles-ci se retrouvent transformées, devenant davantage politiques alors que les rapports étaient jusque-là plutôt individuels et personnels. Cette période marque aussi l'incorporation progressive de la culture grecque dans le monde romain, que ce soit au niveau des arts, des pratiques ou de la religion, qui atteint aussi le théâtre avec la représentation de pièces issues du répertoire grec²¹.

Cette période d'ouverture territoriale autour de la Méditerranée, que l'on peut étendre jusqu'aux guerres puniques à partir du milieu du III^e siècle av. J.-C., coïncide avec l'épanouissement de la littérature théâtrale²². Bien que nous n'écartions pas la question des origines du théâtre à partir de 364 av. J.-C., la période sera peu documentée dans notre étude en raison de la rareté des sources, surtout littéraires. Notons simplement que cette date représente un moment particulièrement intéressant dans l'histoire de Rome, dans la mesure où les Romains eux-mêmes, notamment

¹⁹ Florence Dupont, *Histoire littéraire de Rome*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2022, 684 p.

²⁰ Arnaud Besson, *Constitutio Antoniniana. L'universalisation de la citoyenneté romaine au 3^e siècle*, Bâle, Schwabe Verlag, 2020, 481 p.

²¹ Jean-Louis Ferrary, *Philhellénisme et impérialisme : aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique, de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Paris, École française de Rome, coll. « Classiques École française de Rome », 2014, p. 517-526 ; F. Dupont, *L'acteur-roi...*, p. 133-156 ; Louis Robert, *Noms indigènes dans l'Asie-Mineure gréco-romaine*, Paris, A. Maisonneuve, coll. « Bibliothèque archéologique et historique de l'institut français d'archéologie d'Istanbul », n° 13, 1963, 659 p.

²² Mireille Cèbeillac-Gervasoni, « Les transformations de Rome. Société, art, littérature », dans *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2014, [En ligne].

certaines représentants de l'élite romaine, avaient conscience des enjeux liés à l'importation d'une pratique étrangère telle que le théâtre²³.

Mais surtout, l'histoire du genre théâtral et l'histoire architecturale des édifices de théâtre suivent des évolutions distinctes. En effet, Tite-Live, dans *l'Histoire romaine*, explique que les premières performances théâtrales ont eu lieu en 364 av. J.-C., sans bâtiment dédié toutefois, pour apaiser le courroux des dieux, qui avaient apporté la peste à Rome :

Et hoc et insequenti –anno C- Sulpicio Petico C- Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit. Et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scenici, noua res bellicoso p-pulo - nam circi modo spectaculum fuerat²⁴.

En outre, Valère-Maxime met davantage en avant les origines étrusques du théâtre, concernant la dénomination des histrions, qu'il rapproche de l'étrusque *hister*, et la présence d'acteurs étrusques sur scène :

Spectaculo contenta, quod primus Romulus raptis uirginibus Sabinis Consualium nomine celebrauit uerum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis iuuentus rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit, ea que res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit cuius decora pernicitas uetusto ex more Curetum Lydorum que, a quibus Tusci originem traxerunt, nouitate grata Romanorum oculos permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est²⁵.

²³ Edmond Frézouls, « La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique », dans Hubert Zehnacker (éd). *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité : actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981*, Leyde, E.J. Brill, coll.« Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques », n° 7, 1983, p. 193–214.

²⁴ Tite-Live, *Histoire romaine*, VII, 2 : « Cette année et l'année suivante, sous le consulat de C. Sulpicius Peticus et de C. Licinius Stolon, la peste continua [...] mais, comme rien ne calmait encore la violence du mal, ni la sagesse humaine, ni l'assistance divine, la superstition s'empara des esprits, et l'on dit qu'alors, entre autres moyens d'apaiser le courroux céleste, on imagina les jeux scéniques : c'était une nouveauté pour ce peuple guerrier qui n'avait eu d'autre spectacle que les jeux du Cirque. », trad. par : Raymond Bloch, *Histoire romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1968

²⁵ Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, II, 4, 4 : « Jusqu'alors il s'était contenté des spectacles du cirque que Romulus célébra pour la première fois en l'honneur du dieu Consus, lors de l'enlèvement des Sabines, Mais l'habitude qu'ont les hommes de s'attacher à développer les choses faibles en leur commencement fit qu'aux paroles de respect envers les dieux, la jeunesse, qui aime à s'ébattre sans art et sans règle, ajouta des gestes. Cela fournit l'occasion de faire venir d'Étrurie un pantomime dont la gracieuse agilité, imitée des antiques Curètes et des Lydiens d'où les Étrusques tirent leur origine, charma par son agréable nouveauté les yeux des Romains. Et comme le pantomime se nommait *hister* dans la langue étrusque, le nom d'*histrion* fut donné à tous les acteurs qui montent sur scène. », trad. par : Pierre Constant, *Actions et paroles mémorables*, Paris, Garnier, vol. 1-2, 1961.

D'autre part, la littérature théâtrale latine est mise par écrit bien plus tard que la création des premiers jeux scéniques, marqués tout au long de leur histoire par une forte importance de la musique et de la danse²⁶, et dans le prolongement d'un héritage étrusque. Il semble donc que l'arrivée du théâtre écrit à Rome s'inscrive davantage dans une tradition grecque, adoptée à Rome à partir de l'ouverture de l'Empire au monde hellénistique. En effet, selon Cicéron, qui s'appuie sur les écrits de Titus Pomponius Atticus, Livius Andronicus, fit jouer pour la première fois une pièce de théâtre en latin, traduite du grec vers 240 av. J.-C.²⁷ :

*Atqui hic Livius (qui) primus fabulam C- Claudio Caeci filio et M- Tuditano consulibus docuit anno ipso ante quam natus est Ennius, post Romam conditam autem quarto decimo et quingentesimo, ut hic ait, quem nos sequimur*²⁸.

En 235 av. J.-C., d'après Aulu Gelle dans les *Nuits Attiques*, c'est Cnaeus Naevius qui fit représenter ses écrits au théâtre²⁹. Le même auteur fait de Plaute, le plus connu des auteurs de comédies latines, le contemporain de Caton l'Ancien, les deux personnages ayant vécu dans le contexte de la deuxième guerre punique, qui opposa Rome à Carthage entre 219 et 202 av. J.-C. : *Ad deinde annis fere post quindecim bellum aduersus Poenos sumptum est, atque non nimirum longe M. Cato orator in ciuitate et Plautus poetain scena floruerunt*³⁰.

Entre la fin du III^e siècle et le début du II^e siècle av. J.-C., on remarque une certaine effervescence de la culture littéraire latine liée au théâtre qui se prolonge jusqu'au I^{er} siècle ap. J.C., avec les œuvres de Sénèque. Parmi d'autres auteurs de la période, citons en outre Quintus Ennius, Caecilius Statius, ayant vécu tous deux au tournant des III^e et II^e siècle av. J.-C.³¹, ou encore Térence, dont

²⁶ Cela restera très important sur les scènes théâtrales avec la pantomime par exemple. Voir M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*

²⁷ F. Dupont, *Histoire littéraire de Rome...*, p. 135.

²⁸ Cicéron, *Brutus*, XVIII, 72 : « Or, c'est Livius qui, le premier, fit représenter une pièce de théâtre, sous le consulat de Caius Claudius, fils de Caecus, et de Marcus Tuditanus, un an avant la naissance d'Ennius, et cinq cent quatorze ans après la fondation de Rome, au compte, que j'adopte, de notre ami Atticus. », trad. par Jules Martha, *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

²⁹ Aulu-Gelle, *Nuits Attiques* XVII, 21, 4 : *eodemque anno Cn. Naevius poeta fabulas apud populum dedit; quem M. Varro in libre de Poetis primo stipendia fecisse ait bello Poenico primo.*

³⁰ *Ibid* : « on reprit la guerre contre les Carthaginois ; bientôt M. Caton et Plaute fleurirent, l'un comme orateur dans l'État, l'autre comme poète sur la scène. », trad. par : M. Mignon, *Les Nuits attiques*, Paris, Garnier frères, 1934.

³¹ Pierre Grimal, « La première poésie », dans, *Id.*, *La littérature latine*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 327, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 9-28 ; F. Dupont, *Histoire littéraire de Rome...*

les œuvres ont été produites au milieu du II^e siècle av. J.-C. Plus qu'une concomitance, Mireille Cébeillac-Gervasoni observe un lien direct entre le foisonnement de la culture littéraire latine et l'ouverture de Rome à la culture hellénique ainsi que nous avons commencé à l'aborder en introduction. Les guerres de Macédoine sont selon elle une des causes de cette ouverture à la fois aux populations, et à la culture grecque en général. Outre le brassage des populations, et l'installation de certaines d'entre elles à Rome, les bibliothèques et les ouvrages grecs représentent par exemple des butins de guerre extrêmement précieux, désormais accessibles aux élites romaines et qui vont influencer des artistes locaux³². Ainsi cette hellénisation culturelle a également touché les premiers auteurs de théâtre latin qui ont essentiellement traduit en latin des pièces grecques³³. Cependant, gardons à l'esprit les biais chronologiques qui concernent les sources théâtrales, et notons que la disponibilité des témoignages documentaires concernant le théâtre présente de grandes disparités selon le type de sources en question et les époques. Ainsi, alors que les sources épigraphiques et archéologiques sont plus nombreuses pour la période tardo-républicaine et le Principat, les principaux écrits théâtraux conservés ont été produits soit durant la période médio-républicaine dans le cas des comédies de Plaute, soit durant la dynastie des Julio-Claudiens (première partie du I^{er} siècle ap. J.-C.) dans le cas des tragédies de Sénèque.

1.1.2. La multiplication des édifices théâtraux dans le monde romain

Après l'essor du théâtre comme genre, le théâtre évolue également en tant qu'espace. Ne disposant d'aucune construction dédiée, les jeux scéniques, ainsi que d'autres représentations telles que les combats de gladiateurs, eurent d'abord lieu au sein d'édifices temporaires, montés et démontés au fil des besoins de la cité³⁴. Si dans l'*Urbs*, le premier théâtre permanent fut construit seulement en 55 av. J.-C., d'autres régions de l'Italie furent dotées de théâtres plusieurs décennies auparavant (si on s'en tient aux théâtres construits en contexte romain, hors théâtres grecs de Grande Grèce et de Sicile). Quant à la présence de théâtres dans le sud de l'Italie et en Sicile, elle s'explique par des

³² M. Cébeillac-Gervasoni, « Les transformations de Rome... », p. 173-180.

³³ F. Dupont, *Histoire littéraire de Rome...*, p. 135.

³⁴ Il ne sera pas question ici d'étudier cette question dans le détail, qui a déjà fait l'objet d'un grand intérêt historiographique illustrant d'une part la difficulté de retracer l'histoire des édifices de théâtre dans la ville de Rome, et d'autre part les évolutions multiples de l'implantation de ces édifices à travers l'Empire. Voir à ce titre : A. Vincent, « Rome, scène ouverte... », ainsi que le catalogue des édifices incluant les édifices temporaires dans Giovanna Tosi (dir.), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Rome, Quasar, 2003, p. 11-650. La question est évoquée également par P. Gros dans *L'architecture romaine...*, p. 274-275.

influences culturelles variées, notamment grecques, car l'histoire même du théâtre n'est pas le fruit d'un processus linéaire et homogène dans toutes les régions du monde romain. En effet, de nombreuses disparités existent entre les provinces de l'Empire, l'Italie, et la ville de Rome elle-même au niveau de l'implantation des édifices théâtraux, et sans doute également au niveau de la production théâtrale littéraire et spectaculaire, même si nos sources sont très disparates selon les contextes dans ce domaine. En effet, les plus anciens des bâtiments recensés ont été construits en Italie du sud, comme à Pompéi³⁵ : un premier théâtre y a été édifié au II^e siècle av. J.-C., et un autre théâtre plus petit fut construit en même temps que l'amphithéâtre, au début du premier siècle avant notre ère avec la transformation de la cité en colonie romaine, entre 80 et 70 av. J.-C.³⁶. Contrairement au premier théâtre, qui semble s'inscrire à l'origine davantage dans un héritage grec, le petit théâtre et l'amphithéâtre semblent résulter d'un processus de « romanisation », après l'installation des colons dans la cité, ou marquent en tout cas la présence de Rome et de sa culture qui s'intensifie³⁷. Ainsi, dans ce contexte, les édifices théâtraux, en plus de leur fonction ludique, semblent à la fois se présenter comme d'importants marqueurs de l'affirmation de la présence romaine et d'un certain hellénisme persistant dans la région.

En somme, à partir de la période medio-républicaine, à l'évolution politique de Rome, menant à l'intégration progressive de populations étrangères et à l'expansion de son territoire, correspond une effervescence littéraire et architecturale. De fait, au-delà de la simple coïncidence chronologique, le théâtre se présente alors comme un des témoignages de l'ouverture de Rome aux étrangers. En effet, l'histoire du théâtre étant marquée par les transferts culturels, l'ouverture politique de Rome et son expansion territoriale ont facilité l'incorporation d'éléments étrangers tels que le théâtre, qui se sont adaptés à la culture latine, et qui se sont eux-mêmes exportés dans des contextes originellement étrangers à Rome. En somme, bien que la question des étrangers reste relativement indépendante de celle de l'évolution du théâtre romain, ces deux aspects peuvent être

³⁵ P. Gros, *Ibid.* ; Myriam Fincker, Éloïse Letellier-Taillefer et Stéphanie Zugmeyer, « Théâtres de Pompéi – Campagne 2016 », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, Les cités vésuviennes, 2018, [en ligne].

³⁶ *CIL X*, 844 et *CIL X*, 852.

³⁷ On rappellera toutefois que depuis plusieurs décennies, le concept de romanisation est largement remis en question dans l'historiographie, ainsi que nous le verrons plus en détail dans la partie suivante de ce chapitre. Voir notamment Hervé Inglebert, « Les processus de romanisation », dans Hervé Inglebert, Gilles Sauron, Pierre Gros (dir.) *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Nouvelle Clio », 2005, p. 421-449.

réunis au sein de cette étude si l'on y voit des conséquences conjointes des évolutions politiques et territoriales de Rome.

1.1.3. Théâtre et étrangers sous l'Empire : des enjeux de moindre importance ?

Si l'on s'intéresse à présent aux bornes finales du projet, nous constatons un double phénomène entre une certaine diminution de l'importance des enjeux liés à l'étranger dans la société romaine et l'essoufflement du foisonnement de la littérature théâtrale. Effectivement, à partir du I^{er} siècle, les créations théâtrales se font de moins en moins nombreuses. Par exemple, un des derniers grands dramaturges romains dont il nous reste suffisamment de textes, Sénèque, meurt dès 65 ap. J.-C., sous le règne de l'empereur Néron. En revanche, cela ne remet pas en question la vitalité de la vie théâtrale, mais d'autres types de spectacles que le théâtre « littéraire » prennent de plus en plus de place (mime et pantomime). D'un autre côté, la question de l'étranger devient de moins en moins un enjeu de société au Haut-Empire, avec des accessions à la citoyenneté de plus en plus nombreuses des étrangers libres habitant au sein de l'Empire romain³⁸. L'octroi progressif de la citoyenneté aux pérégrins est un processus qui va aboutir en 212, avec l'édit de Caracalla amenant à la création d'une forme de citoyenneté universelle³⁹. Cet édit donne en effet de manière systématique la citoyenneté à tous les pérégrins de l'Empire, ce qui conduit à l'effacement de la frontière juridique qui les séparait des citoyens romains. Même si l'on ne constate pas de lien direct et apparent entre ces deux phénomènes, évolution du théâtre et de la question de l'étranger, on pourrait se demander si l'importance moindre des enjeux liés aux pérégrins a pu exercer une influence sur la diminution de leur représentation au théâtre, dans le contexte général d'un essoufflement de la création littéraire au théâtre. Ainsi, si nous avons surtout choisi de nous concentrer sur le théâtre littéraire dans l'élaboration de notre datation, c'est parce qu'il s'agit de l'aspect où la documentation est la plus facilement accessible, et son évolution la plus tangible. Le travail de définition de l'étranger que nous effectuerons dans le chapitre suivant montrera que le critère juridique n'est pas le plus significatif pour penser l'étranger dans le cadre du théâtre, nuanciant l'intérêt de retenir l'édit de Caracalla, promulgué en 212 ap. J.-C. comme borne finale du sujet. Dans la mesure où ces deux aspects, le théâtre et la question de l'étranger à Rome, ne

³⁸ Jean-Pierre Martin, « Chapitre 5 - Les rouages de l'administration », dans *Id.*, *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2014, p. 251-269.

³⁹ William Seston, « La citoyenneté romaine », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 43, n° 1, 1980, p. 15.

disparaissent pas complètement des sources mais deviennent progressivement moins visibles, il s'agit surtout de considérer l'édit de Caracalla comme le point final d'un effet de source lié à la raréfaction de la documentation liée au théâtre et à l'intégration progressive des étranges livres de l'Empire.

Il semble possible d'un point de vue chronologique de réunir la question du théâtre et de l'étranger pour l'Antiquité romaine. En effet, autant au début qu'à la fin de la période qui nous intéresse, un développement parallèle peut être observé entre le théâtre, en tant que genre littéraire et bâtiment, et la présence de populations étrangères dans le monde romain. Ces deux phénomènes connaissent un certain dynamisme avec les conquêtes successives de Rome autour de la Méditerranée, et son interventionnisme de plus en plus affirmé dans les mondes grecs entre le III^e et le II^e siècle av. J.-C. et semblent connaître un essoufflement relatif à l'issue du Haut-Empire.

1.1.4. Théâtre et étrangers dans le monde romain : une étude à grande échelle

Dans la mesure où l'histoire du théâtre est caractérisée par les transferts culturels, et évolue différemment selon les régions de l'*Imperium Romanum*, il sera nécessaire dans cette étude de porter un regard global sur le monde romain, en ciblant aussi plus particulièrement les régions où la documentation est la plus abondante. Ainsi nous porterons une attention accrue aux mondes grecs (Grèce/Grande-Grèce) et italiens, en distinguant bien la ville de Rome du reste de la péninsule, qui constitue un cadre important pour le mémoire, en particulier avec le cas de Pompéi en raison d'une documentation épigraphique importante. En effet, dans la mesure où les Romains reconnaissaient déjà l'héritage direct de la culture grecque sur le théâtre romain, tant au niveau des textes que de l'architecture, prendre en considération les interactions entre ces deux cultures paraît inévitable. En outre, nos recherches ont montré qu'une étude large des différentes régions de l'Empire s'avère pertinente en raison de la disponibilité des sources épigraphiques. La prosopographie réalisée dans le cadre de cette étude met en lumière des trajectoires individuelles d'acteurs venant d'Égypte et des provinces orientales de l'Empire, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. D'un autre côté, les provinces gauloises offrent des exemples intéressants de la manière dont le théâtre permet d'observer les relations entre cités, à l'échelle locale et régionale, particulièrement en Gaule Narbonnaise où la présence romaine est la plus visible, et où l'on retrouve une documentation significative concernant les pratiques liées au théâtre à l'échelle locale.

Nos recherches ont aussi révélé, plus ponctuellement, entre autres, des témoignages venus d’Afrique du Nord, de Gaule Lyonnaise, de la Macédoine ou encore des régions arabiques. En somme, l’étude de l’étranger au théâtre aux périodes républicaine et impériale montre aussi la nécessité d’appréhender le monde romain dans son ensemble, afin de mieux saisir les connexions entre cités et entre provinces que le théâtre peut mettre en avant. Porter notre étude sur une plus grande diversité de régions a également contribué à la constitution d’un corpus de sources plus complet, à la fois en latin et en grec, mais aussi dans des langues plus rares.

Le théâtre semble ainsi révélateur concernant l’ouverture culturelle de Rome et la présence croissante d’étrangers dans le monde romain, dans un contexte où Rome, via l’impérialisme notamment, s’ouvre aux influences étrangères dont le théâtre fait partie. D’un autre côté, nous verrons que le théâtre lui-même est un vecteur de la représentation des étrangers, que ce soit dans la littérature, ou au moyen d’usages spécifiques du théâtre par les populations étrangères. Un regard sur l’historiographie de ces deux sujets va à présent nous permettre d’approfondir ces réflexions tout en continuant de montrer que le lien pouvant être établi entre théâtres et étrangers n’est pas seulement chronologique ou de l’ordre de la coïncidence, justifiant de les réunir dans ce mémoire.

1.2. Historiographie du théâtre et de l’étranger : la possibilité d’une étude juxtaposée ?

Le théâtre et les étrangers dans le contexte de la Rome antique font respectivement l’objet d’une historiographie foisonnante, aussi bien en France que dans le monde anglo-saxon ou dans l’historiographie italienne, mais comme deux champs distincts. Ainsi, comme nous le montrerons plus en détail ensuite, le théâtre antique, grec comme latin, constitue un centre d’intérêt dès la Renaissance, à la fois comme lieu et comme pratique, et comme genre littéraire. Cet intérêt s’exprime même dès la redécouverte des textes antiques si l’on étudie le théâtre comme genre littéraire. Les chercheurs ont depuis étudié le théâtre sous des angles et des approches extrêmement variés. L’étude du théâtre à Rome est donc un point de convergence d’une grande variété de

domaines historiques, allant de l'histoire politique⁴⁰ à l'histoire des mentalités⁴¹, en passant par l'histoire des femmes⁴², l'histoire urbaine⁴³ ou architecturale⁴⁴.

La question des étrangers n'en est, quant à elle, pas moins complexe, car l'étranger est une figure protéiforme pour l'Antiquité romaine. Avant les années 1980, la question des étrangers dans le monde romain reste relativement absente des préoccupations des historiens, en dehors des études sur le droit romain qui se concentrent sur la figure du pérégrin. Ces études furent ensuite renouvelées par l'évolution de l'histoire sociale et culturelle du monde romain, dans les dernières décennies du XX^e siècle. Il convient donc de présenter séparément ces deux évolutions historiographiques, avant de montrer comment, depuis une dizaine d'années, les historiens ont proposé de réunir ces deux sujets, à l'instar de la présente étude qui entend se situer dans ce mouvement. Notons que vu l'étendue de l'historiographie sur ces thématiques, notre approche est nécessairement partielle et donne un aperçu des grandes lignes des recherches en vue de mieux cerner notre propre sujet.

1.2.1. Le théâtre romain : vers une historiographie multidisciplinaire

Nous avons vu en première partie de ce chapitre que la chronologie du théâtre ne fait pas l'objet d'une évolution linéaire dans la mesure où il est nécessaire de distinguer la littérature théâtrale de ses pratiques sociales et architecturales. Ainsi, nous construirons notre bilan historiographique selon ces grandes thématiques afin de voir comment elles ont fait l'objet d'un intérêt toujours renouvelé chez les historiens.

1.2.1.1. Le théâtre comme genre littéraire

L'approche littéraire a marqué les débuts de l'historiographie sur le sujet. En effet, les textes du théâtre latin intéressent depuis leur redécouverte, à l'époque moderne comme le montre l'influence

⁴⁰ E. Frézouls, « La construction du *theatrum lapideum* ... », p. 193-214.

⁴¹ Jean-Noël Robert et Georges Vigarello, *L'Empire des loisirs : l'otium des Romains, précédé d'un entretien avec Georges Vigarello*, Paris, Belles lettres, coll. « Signets » n° 15, 2011, 297 p.

⁴² A. Migayrou, « Des femmes sur le devant de la scène... »

⁴³ A. Vincent, « Rome, scène ouverte... », p. 61-87.

⁴⁴ P. Gros, *L'architecture romaine...*

de Plaute auprès de de la postérité, dès l'Antiquité tardive, jusqu'à des auteurs comme Molière dont une des pièces, l'*Avare*, écrite en 1668 a été inspirée directement de l'*Aulularia* de Plaute⁴⁵.

Avant la deuxième moitié du XX^e siècle, les études concernant la littérature théâtrale latine étaient surtout philologiques. Il s'agissait en effet de traduire et de commenter les pièces de théâtre connues. Les éditions des Belles Lettres ont ainsi effectué un travail remarquable en faisant paraître les éditions scientifiques des pièces de Plaute et de Sénèque, constamment renouvelées et corrigées⁴⁶. Une des questions qui dominait l'historiographie était par ailleurs de saisir l'originalité du théâtre de Plaute face à ses inspirations grecques⁴⁷. Il s'agissait notamment de déterminer si son théâtre tenait davantage de l'adaptation libre ou de la simple traduction, ce qui représente un des questionnements sous-jacents de notre étude dans la mesure où nous nous consacrerons à évaluer les rapports à l'étranger à travers les textes de la littérature théâtrale latine. Les recherches menées durant la période, aidées par la découverte de nouveaux manuscrits grecs, comme celle en 1968 d'un papyrus en grec dont dépendent des vers des *Bacchis* de Plaute⁴⁸, ont ainsi permis de plaider en faveur de la première hypothèse à l'aide de comparaisons rigoureuses avec ses prédécesseurs grecs⁴⁹. À la fin du siècle, les études philologiques concernant le théâtre latin sont toujours d'actualité, mais évoluent vers la théorie littéraire et la redéfinition du genre théâtral tout en étudiant la façon dont les textes reflètent les tendances politiques, économiques ou sociales de l'époque des auteurs⁵⁰.

⁴⁵ Eckard Lefèvre, « L'*Aulularia* de Plaute, l'*Avare* de Molière et la version originale grecque : des formes différentes du comique », *Kièma*, vol. 22, n° 1, 1997, p. 227–235.

⁴⁶ Plaute, *Théâtre complet*, trad. par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1932 ; Plaute, *Théâtre complet*, trad. par Florence Dupont, Paris, Les Belles Lettres Paris, 2019 ; Sénèque, *Tragédies*, trad. par Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1924 ; Sénèque, *Tragédies*, trad. par François-Régis Chaumartin et Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres Paris, 2019.

⁴⁷ Voir Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmann, coll. « Philologische Untersuchungen » n° 28, 1922, 435 p. Référence sur le sujet.

⁴⁸ Henry David Jocelyn, « Le théâtre et l'histoire du texte de comédies de Plaute », *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 38, n° 1, 1992, p. 338.

⁴⁹ Michael Fontaine et Adele Scafuro, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 2-3.

⁵⁰ Voir par exemple Léon Nadjo, « La question de l'argent dans le théâtre comique romain », *Archives de philosophie du droit*, n° 42, 1997, p. 85-103 ; Aurèle Cattin, « La géographie dans les tragédies de Sénèque », *Latomus*, vol. 22, n° 4, 1963, p. 685-703.

Les décennies 1980 et 1990 sont en particulier influencées par les travaux modernes sur la « crise du personnage au théâtre »⁵¹. L'ouvrage fondamental de Robert Abirached, publié pour la première fois en 1978, entreprend de présenter et d'analyser les théories et les manières de construire le personnage dans le théâtre occidental dans le cadre de la représentation d'une action où la frontière entre fiction et réalité est questionnée. Ainsi, les bouleversements successifs de la construction du personnage théâtral ont impliqué une remise en question de son statut, allant jusqu'à questionner la nécessité de son existence propre. Incontournable dans le cadre des études théâtrales en général, cet ouvrage a influencé les auteurs spécialisés sur le théâtre latin qui ont entrepris d'étudier les textes théâtraux en ciblant précisément certains personnages afin de se questionner sur leur statut et leur construction. Cette approche est aussi choisie dans le but de confronter les représentations de certains personnages-types comme la femme perfide ou le maître trompé par l'esclave, ou de personnages particuliers à la réalité effective de l'époque⁵². Notons par ailleurs la parution en 1991 d'un catalogue de tous les personnages de la comédie plautinienne. L'auteur y adopte des perspectives philologiques et onomastiques afin d'associer les noms des personnages, rassemblés en ordre alphabétique, à une potentielle fonction théâtrale, en se questionnant sur leur formation, origine, ou relation avec la tradition grecque constituant ainsi un ouvrage majeur pour notre étude⁵³. L'aboutissement de ces questionnements liés au personnage de théâtre antique peut être vu dans la parution de l'étude de Marion Faure-Ribreau en 2012 : *Pour la beauté du jeu : la construction des personnages dans la comédie romaine*⁵⁴. Dans cet ouvrage, l'autrice remet en question la vision traditionnelle du personnage de théâtre considéré comme un être de fiction représentant une tranche de vie de la société romaine aux spectateurs. En effet, elle soutient que le personnage est une figure conventionnelle construite et animée par le jeu théâtral qui doit être lui-même pris en compte dans le cadre des *ludi*. Ce cadre, par sa dimension rituelle et par l'infamie qui réduit l'identité sociale des acteurs conduit ainsi l'autrice à conclure que le personnage de comédie latine est le résultat de conventions comiques, et non le miroir de la vie quotidienne des spectateurs auxquels il s'adresse.

⁵¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 1994, 506 p.

⁵² Voir : George Fredric Franko, « The Characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus* », *The American Journal of Philology*, vol. 117, n° 3, 1996, p. 435-452 ; André Arcellaschi, « Lydus, "paedagogus et servus" dans les "Bacchides" de Plaute », *Pallas*, n° 38, 1992, p. 327-336.

⁵³ Matías López López, *Los personajes de la Comedia Plautina: nombre y función*, Edita Pagès, Leyde, 1991, 324 p.

⁵⁴ Marion. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu : la construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection d'études anciennes. Série latine », 2012, 447 p.

L'érudition de cette étude ainsi que la précision des analyses des textes de théâtre que propose M. Faure-Ribreau sont donc essentielles pour notre propre mémoire.

Enfin, les historiens de la littérature romaine n'hésitent pas à se détacher des textes pour aborder d'autres aspects liés par exemple à la mise en scène. En 2011, est publiée *Le théâtre romain* par Florence Dupont, œuvre majeure sur le sujet⁵⁵. Synthèse à la fois anthropologique, historique et littéraire, elle s'adresse en même temps aux historiens et aux professionnels du théâtre contemporain. Cette synthèse représente un apport conséquent à l'historiographie, en montrant que les textes des dramaturges romains sont à interpréter en considérant le lien étroit que ceux-ci avaient avec les édifices dans lesquels ils étaient joués. Ainsi, pour l'autrice, le théâtre à Rome est bien plus qu'un ensemble de textes, mais représente des pratiques revêtant une dimension rituelle importante. F. Dupont, grâce à cette approche anthropologique a ainsi redynamisé les études littéraires sur le théâtre en les associant avec l'aspect rituel et pratique des *ludi*. Notons que la réinsertion des textes théâtraux dans un cadre plus large de jeu scénique et de rituel nous amène à considérer des répercussions possibles pour notre étude : certains aspects de la représentation de l'étranger pouvaient être véhiculés en dehors du texte (costume par exemple) et sont aujourd'hui perdus.

Enfin, ouvrage incontournable publié en 2014, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*⁵⁶ rassemble une quarantaine d'études dédiées à la comédie antique. L'introduction de l'ouvrage représente un bon aperçu de l'historiographie sur la comédie grecque et latine en s'intéressant à la fois à l'étude des performances des textes, et montre que les années 1960 et 1970 furent une période très dynamique pour les recherches sur ces deux sujets. L'ouvrage souligne notamment la contribution de Cesare Questa par rapport à ses traductions en italien des textes de Plaute, et ses publications détaillées sur les comédies plautiniennes entre la fin des années 1950 et les années 1970⁵⁷. Cet ouvrage est particulièrement intéressant dans la mesure où il fait le point sur les multiples évolutions historiographique liées à la comédie antique, en incluant entre autres des

⁵⁵ Florence. Dupont et Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup : arts du spectacle », 2017, 336 p.

⁵⁶ M. Fontaine et A. Scafuro, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy...*

⁵⁷ Voir Cesare Questa *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne, Picardo paron, 1967, 282 p. ; *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1968. 65 p.

chapitres sur l'origine de la comédie, son contexte social, juridique, culturel de diffusion sa réception durant l'antiquité, le cas des acteurs et du spectacle. Quant à Sénèque, son théâtre a également suscité un intérêt dans l'historiographie de la littérature latine, surtout depuis les quarante dernières années, au même titre que ses autres écrits. Cependant, les recherches ciblent davantage la portée philosophique de ses pièces, allant jusqu'à questionner leur aspect dramatique dans la mesure où certains auteurs considèrent que leur composition n'est pas adaptée aux représentations théâtrales⁵⁸. Bien que l'objet de notre étude ne soit pas de nous positionner sur ces aspects, les recherches que nous avons mentionnées nous offrent un cadre théorique important pour comprendre la portée du théâtre de Plaute et de Sénèque. En effet, dans la mesure où nous questionnerons les manières dont l'étranger est représenté ainsi que leur lien avec la réalité, ces considérations sur la performativité du théâtre, la construction des personnages et les intentions de leurs auteurs sont essentielles pour étudier la construction de l'étranger dans notre corpus théâtral.

1.2.1.2. Les études architecturales du théâtre

L'aspect architectural du théâtre constitue un autre jalon important de l'historiographie. De la Renaissance jusqu'au XX^e siècle, d'innombrables études furent produites sur les édifices théâtraux, les auteurs entreprenant de recenser et de décrire les composantes de ces édifices, en s'appuyant notamment sur le *De Architectura* de Vitruve, redécouvert à la Renaissance et qui reste la référence première à cette époque, avant même les vestiges archéologiques, alors peu nombreux. Certains vestiges archéologiques déjà connus vont également être étudiés dans une perspective architecturale plus que politique ou sociale. Notons que l'intérêt pour les théâtres antiques et romains en particulier a aussi été le fait d'architectes eux-mêmes impliqués dans la conception de théâtres modernes⁵⁹. Très tôt, on note ainsi un grand intérêt pour les édifices théâtraux, comme en témoignent les premières fouilles faites à Pompéi dès 1748⁶⁰. La Gaule également fait l'objet d'un

⁵⁸ Sur ces questions, voir Jean-Pierre Aygon (éd.), *Sénèque, un philosophe homme de théâtre ? Actes de la Table ronde de Paris des 30-31 mars 2012*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, 208 p.

⁵⁹ Licisco Magagnato, « The Genesis of the Teatro Olimpico », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, n° 3/4, 1951, p. 209-220.

⁶⁰ William Van Andringa, *Pompéi : mythologie et histoire*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 2013, 319 p.

certain intérêt dès le XVII^e siècle, les cités comme Arles, Orange ou Nîmes étant considérées comme des « petites Rome » en raison de leurs édifices de spectacle⁶¹.

Cet intérêt pour les études architecturales du théâtre romain se prolonge durant tout le XX^e siècle à la suite de la découverte ou à la redécouverte de nombreux édifices plus ou moins bien conservés à travers tout le monde romain. Dès 1914, Jules Formigé publie ses *Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange*, où il se livre à un compte rendu descriptif de ces deux édifices, déjà connus pour leur état de conservation exceptionnel⁶². On y trouve un état des lieux synthétique des éléments architecturaux tels que les gradins et la problématique de l'accès des spectateurs, la question de l'acoustique, ou bien la structure des édifices et l'étude de leur toit, scène, planchers, murs. Ceux-ci sont confrontés avec les remarques de Vitruve dans son *Traité sur l'architecture*⁶³, dont le cinquième livre constitue la seule référence antique sur l'architecture des édifices théâtraux et donc le seul point de repère théorique pour les archéologues.

À l'image des observations de J. Formigé, ces études qui ont pour objectif de montrer à quoi devait ressembler un théâtre romain typique (souvent en l'opposant à un modèle de « théâtre grec », dans une dichotomie reprise de Vitruve), sont très abondantes jusqu'au XX^e siècle. Les spécialistes ont entrepris dans cette perspective de dresser des synthèses et catalogues des édifices connus, à la manière de Aldo Neppi Modona et de son ouvrage *Gli edifici teatrali Greci e Romani*⁶⁴, qui laisse de côté toute remarque interprétative ou n'ayant pas de lien avec l'architecture ou de Silvio d'Amico et son *Enciclopedia dello Spettacolo*⁶⁵, dressant un inventaire complet des différents édifices de spectacle, toujours une référence aujourd'hui. Jalon important de la littérature sur les théâtres antiques, notons le catalogue dirigé par Paola Ciancio Rossetto et Giuseppina Pisani Sartorio, multilingue et aussi systématique que possible pour les théâtres grecs

⁶¹ Fabienne Dugast, *Les édifices de spectacles antiques de Gaule Narbonnaise : documents iconographiques, interprétations, restaurations.*, Thèse de Doctorat (histoire), Université Paris-Sorbonne, Paris, 2003, p. 13.

⁶² Jules Formigé, *Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange*, Paris, C. Klincksieck, 1914, vol. 13, 65 p.

⁶³ Vitruve, *De l'architecture*, trad. par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, 2015, 776 p.

⁶⁴ Aldo Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani: teatri, odei, anfiteatri, circhi*, Florence, L.S. Olschki, 1961, 341 p.

⁶⁵ Silvio D'Amico (ed.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1954-1962.

et romains⁶⁶. Enfin parmi des catalogues plus récents, notons ceux de G. Tosi pour l'Italie⁶⁷, Frank Sear, *Roman Theatres, an Architectural Study*⁶⁸ et de Hans Peter Isler *Antike Theaterbauten : Ein Handbuch*⁶⁹ publiée en 2017 où son auteur y entreprend de dresser une évolution typologique du théâtre comme bâtiment. Bien que ces considérations architecturales ne représentent pas le cœur de notre étude, elles demeurent cependant importantes, surtout dans le cas des spectateurs et de leurs placements, dans la mesure où l'organisation des gradins répondait à des objectifs sociaux et politiques précis que nous évoquerons dans le dernier chapitre de ce mémoire.

En somme, le théâtre a traditionnellement été étudié strictement comme un édifice servant à accueillir des spectacles ludiques, tirés d'une production littéraire foisonnante. Les études architecturales et littéraires ont ainsi été les deux piliers principaux dans l'historiographie du sujet, aboutissant au développement de synthèses plus complexes et approfondies qui vont inciter à porter un œil plus attentif sur d'autres aspects et fonctions du théâtre. Ces études traditionnelles sont certes importantes pour contextualiser l'enquête, mais il est important de prolonger cette diversification des approches dans le sens d'une enquête sur les étrangers.

1.2.1.3. Le développement des synthèses sur le théâtre romain antique

Loin d'avoir été délaissées par les chercheurs, les études architecturales des édifices de théâtre latins se sont constamment enrichies de nouvelles questions avec la multiplication d'approches multidisciplinaires permettant une meilleure compréhension des contextes politiques et sociaux dans lesquels se sont ancrés les développements des théâtres. Dès 1851 est ainsi publié *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, première synthèse d'importance sur le sujet qui, contrairement aux autres études mentionnées précédemment, associe architecture, iconographie et littérature⁷⁰. Jalon important de l'histoire des

⁶⁶ Paola Ciancio Rossetto et Giuseppina Pisani Sartorio, *Teatri greci e romani : alle origini del linguaggio rappresentato : censimento analitico*, Rome, Edizioni SEAT, 1994, 3 vol.

⁶⁷ G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli...*

⁶⁸ Frank Sear, *Roman Theatres: an Architectural Study*, Oxford, Oxford University Press, 2006, coll. « Oxford Monographs on Classical Archaeology », 465 p.

⁶⁹ Hans Peter Isler, *Antike Theaterbauten*, Austrian Academy of Sciences Press, 2017, 852 p.

⁷⁰ Friedrich Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1851, 118 p.

théâtres, initialement publiée en 1939⁷¹, et rééditée en 1961⁷², *The History of the Greek and Roman Theater* de Margaret Bieber est une synthèse historique retraçant la genèse et l'évolution du théâtre grec et romain. Ainsi, l'autrice analyse successivement les développements du théâtre aux périodes archaïque, classique et hellénistique, ainsi que la Rome républicaine et impériale, allant du VI^e siècle av. J.-C. au IV^e siècle ap. J.-C. Bien que l'approche de l'autrice, essentiellement archéologique et descriptive (866 illustrations accompagnent son propos), ne nous renseigne pas sur la signification culturelle, ou politique de ces développements, elle se détache de la simple chronique et de la seule typologie. Elle entreprend en effet de s'éloigner d'une approche purement architecturale, et propose de concilier la littérature, l'iconographie et l'architecture pour récapituler le plus fidèlement possible les grandes étapes de l'évolution du théâtre antique. Plus récemment, Pierre Gros publie un ouvrage monumental sur l'architecture romaine, dont le premier tome porte sur les bâtiments publics⁷³. L'auteur y dresse une typologie précise des édifices de spectacle et de leurs différents éléments, mais sans se limiter désormais à une approche strictement architecturale dans la mesure où ces édifices doivent désormais être compris en relation avec les structures politiques, économiques, religieuses, ainsi qu'avec l'évolution des mentalités des individus.

1.2.1.4. Fonction politique et symbolique du théâtre

Peu à peu donc, l'étude des théâtres s'est détachée de l'observation stricte d'édifices connus et de considérations proprement architecturales ou littéraires grâce à leur ancrage dans les évolutions politiques, religieuses et sociales du monde romain, liées au contexte des *ludi*⁷⁴. De plus, la mise en relation des édifices de théâtre avec le cadre plus large de la ville a permis aux chercheurs de s'intéresser à ce qui se produisait en dehors des murs des théâtres. Cette insertion des théâtres dans ces contextes plus larges a donc rendu possible la diversification des recherches sur le sujet, et l'élaboration de nouveaux axes d'études.

⁷¹ Margaret Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1939, 467 p.

⁷² Margaret Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961, 2^e ed., 343 p.

⁷³ Pierre Gros, *L'architecture romaine...*

⁷⁴ À ce titre, voir Eric Csapo, et W.-J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, 435 p.

Dès 1959, John Arthur Hanson propose de relier les édifices de spectacle avec la sphère religieuse en explorant les relations entre l'architecture des théâtres et celles des temples, à partir des vestiges existant hors de Rome⁷⁵. Dans l'historiographie française, Edmond Frézouls a, pour sa part, contribué à l'évolution de l'histoire politique des théâtres, en questionnant le retard de Rome par rapport aux autres villes d'Italie, et les stratégies mises en place par Pompée pour imposer la construction du premier théâtre permanent de la ville⁷⁶. Publiée à l'occasion du 7^e colloque du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antique, cette contribution témoigne d'un changement historiographique qui met davantage l'accent sur les structures politiques, sociales, idéologiques, qui président à la construction des théâtres. Progressivement, se développe un lien réciproque entre les enjeux de la construction des théâtres dans Rome et les transformations politiques au tournant de la République et de l'Empire⁷⁷.

Pour illustrer la manière dont le théâtre se comprend de plus en plus en relation avec les structures urbaines de Rome, il convient de mentionner deux contributions de P. Gros, au colloque international de Rome de mai 1985 intitulé *L'Urbs : espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.)*.⁷⁸ et à celui de mars 1992, *L'Italie d'Auguste à Dioclétien*, dans lesquelles il propose une réflexion portant sur le théâtre en tant que motif caractéristique de *l'urbanitas*⁷⁹. Questionnant les raisons ayant poussé à la multiplication de ces édifices en Italie, l'auteur soutient que les théâtres ont été progressivement utilisés pour mettre en scène le pouvoir impérial, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des gradins. Ceux-ci sont ainsi devenus une des « composantes essentielles de l'espace urbain »⁸⁰, permettant de structurer et de hiérarchiser les différents éléments des sociétés romaines. De cet aspect découlait son importance en termes politiques et sociaux, expliquant, entre autres, les raisons pour lesquelles il est devenu un lieu de rassemblement

⁷⁵ John Arthur Hanson, *Roman Theater-Temples*. Princeton, Princeton University Press, 1959, 112 p.

⁷⁶ E. Frézouls : « La construction du *theatrum lapidum*... ».

⁷⁷ Monique Clavel-Lévêque, *L'empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris, CNRS Éditions, 1984, 232 p.

⁷⁸ Pierre Gros. « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne » dans *L'Urbs : espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985) Rome, École Française de Rome, 1987. p. 319-346.

⁷⁹ Pierre Gros, « Les théâtres en Italie au I^{er} siècle de notre ère : situation et fonctions dans l'urbanisme impérial », dans *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Actes du colloque international de Rome (25-28 mars 1992)*, Rome, École Française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », n° 198, 1994, p. 285-307.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 306.

sous l'Empire, et un moyen d'expression à la fois pour la plèbe qui ne bénéficiait pas des mêmes possibilités que l'aristocratie, et aussi pour les élites dirigeantes. Plus récemment, l'étude des édifices temporaires a également permis de questionner différemment l'ancrage des théâtres dans les villes romaines⁸¹. Ceci implique d'accorder une attention particulière à l'insertion urbaine des théâtres, avec les problématiques logistiques ainsi que les pratiques, sociales, quotidiennes, politiques et religieuses que ces choix urbanistiques entraînent.

En somme, les intérêts des historiens et des archéologues se sont progressivement orientés vers l'extérieur des théâtres, ou en tout cas se sont détournés de l'intérêt pour les seules représentations théâtrales pour explorer la relation entre ces édifices et les cités dans lesquelles ils sont insérés. Ceci est particulièrement intéressant pour notre étude dans la mesure où les pratiques et représentation liées au théâtre qui impliquent les étrangers doivent être étudiées avec le contexte politique dans lequel elles s'insèrent. Ceci peut concerner la politique globale de l'Empire, que ce soit au niveau des multiples régulations encadrant le théâtre, ou bien les politiques locales à travers les règlements des cités.

1.2.1.5. Le théâtre comme fait social total

À l'analyse des contextes politiques ayant régulé l'évolution du théâtre latin, se superposent des questionnements d'ordre social. En effet, les développements de l'histoire et de l'anthropologie sociale ont initié le défrichage d'importantes questions liées aux pratiques et aux individus prenant part aux représentations et aux spectacles. Ces nouveaux regards ont contribué à mieux rendre compte de la complexité des raisons de l'importance des spectacles dans la société romaine et du caractère protéiforme de ces pratiques.

En 1985, F. Dupont dans *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*⁸² privilégie ainsi la synchronie des faits par rapport à une perspective trop historique, qui fausserait notre compréhension du théâtre latin en le cantonnant au « faux problème des origines »⁸³. L'autrice

⁸¹ A. Vincent, « Rome, scène ouverte... » p. 61-87.

⁸² F. Dupont, *L'acteur-roi...*

⁸³ *Ibid*, p. 131.

développe une approche anthropologique qui lui permet de rendre compte de la signification politique, sociale et culturelle du théâtre dans la société romaine, dans laquelle le spectacle occupe une place de premier rang si bien que la mise en scène du spectaculaire a souvent lieu hors des murs du théâtre. Elle note la réserve de l'historiographie de la civilisation romaine par rapport au théâtre ainsi que la préférence plus ou moins affirmée des historiens pour le théâtre grec et leur attention particulière portée sur les textes et la littérature : Pierre Grimal, dans *La civilisation romaine*, ne consacre par exemple que quelques pages à l'art théâtral, pages qui ne traitent principalement que de l'origine et du contenu des représentations⁸⁴. F. Dupont entendait proposer une nouvelle interprétation, fondée sur le lien entre le spectaculaire et le politique dans la société romaine, afin de mieux saisir les raisons et le sens de l'omniprésence du théâtre en sortant du huis-clos architectural des édifices théâtraux et du cadre littéraire. Elle justifie par exemple l'infamie⁸⁵ dont sont frappés les acteurs, par une nécessité de séparer la sphère civique et spectaculaire dans la réalité du métier d'acteurs. Elle soutient que ces aspects, politique/civique et ludique/spectaculaire se retrouveraient autrement amalgamés, voire unifiés au sein d'un ensemble centré sur le spectaculaire, l'émotion et la mise en scène, ce qui, dans une certaine mesure, nuirait à l'équilibre de la société romaine : « C'est pourquoi l'acteur n'est pas un citoyen, il ne peut pas, il ne doit pas l'être. Car il est essentiel que le civique et le scénique ne se mêlent pas. [...] Si la coupure doit être partout affirmée entre théâtre et politique, c'est parce que leur parenté, leur proximité, rend toujours possible un glissement de l'un à l'autre »⁸⁶.

Cet aspect est particulièrement intéressant pour notre étude dans la mesure où nous tenterons de mettre en lumière des traitements et situations particulières relatives aux acteurs étrangers. De fait la notion d'infamie est importante à retenir pour comprendre ces situations, et pour la croiser avec d'autres qui seraient propres à la condition d'étranger⁸⁷. Cette question a également été traitée par

⁸⁴ Pierre Grimal, *La Civilisation romaine*, Paris, Flammarion, 2009, 480 p.

⁸⁵ À Rome, l'infamie désignait, pour les citoyens, un statut juridique dégradé, marqué par la perte de certains droits politiques. C'était, entre autres, le sort de certains professionnels exerçant le « travail du corps » : prostituées, acteurs, danseurs, gladiateurs par exemple. Pour une étude détaillée de la question, voir Clément Bur, *La citoyenneté dégradée : une histoire de l'infamie à Rome, 312 av. J.-C.-96 apr. J.-C.*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2022, 690 p.

⁸⁶ F. Dupont, *L'acteur-roi...* p. 97.

⁸⁷ Nous verrons également que c'est une des notions qui permet de circonscrire la profession d'acteur dans la construction de notre étude prosopographique. Bien que ce ne soit pas l'aspect le plus visible dans la documentation

Christophe Hugoniot, qui a étoffé le sujet d'une étude de la législation romaine par rapport à l'infamie des acteurs en montrant comment l'élaboration d'une législation coercitive envers eux répond au besoin de différencier cette profession jugée indigne du reste du corps civique romain⁸⁸.

Cette approche concernant l'infamie est davantage juridique, mais nous permet de nourrir aussi une réflexion sociale sur le théâtre et ses praticiens. Elle concerne certes d'abord les acteurs, mais également les édifices, dont une analyse fondée sur des aspects sociaux met en lumière une diversité de pratiques centrée sur les spectateurs et les individus qui fréquentaient le théâtre. Dans une autre perspective, davantage centrée sur l'histoire urbaine et l'histoire du quotidien É. Letellier-Taillefer publie un article où elle entend rendre compte des enjeux posés par l'expression « aller au théâtre »⁸⁹. Il s'agit en effet de montrer le caractère protéiforme des pratiques à travers l'Empire romain, et au fil du temps. Elle entreprend aussi de répondre à cette ambivalence selon laquelle ces théâtres participaient à créer une certaine homogénéité au sein de l'Empire mais rappelaient constamment les rapports hiérarchiques à travers l'étagement des gradins, ce qui octroyait au théâtre un rôle à la fois clivant et englobant. En menant une interprétation conjointe des sources archéologiques, littéraires et épigraphiques, l'autrice étudie les moments de fréquentation du théâtre, et les occasions des représentations théâtrales, la question des accès ainsi que leurs objets et leur caractère ordinaire ou exceptionnel. En somme, les enjeux liés à la condition d'acteur, et à la fréquentation des théâtre mis en avant dans ces deux études à travers une perspective anthropologique et sociale constituent des bonnes bases pour notre mémoire. En effet, elles seront utilisées comme cadre pour comprendre la spécificité du théâtre au sein de la société romaine ainsi que les rapports entre les occupants du théâtre, aspects qui seront appliqués à l'étude des étrangers et de leurs pratiques.

Pour résumer, le théâtre a longtemps principalement été compris et étudié comme une pratique artistique, au moyen d'approches tant architecturales que philologiques et littéraires. Ces

liée aux acteurs étrangers, l'infamie demeure une réalité juridique essentielle à prendre en compte qui exerce une influence dans certaines trajectoires d'acteurs que nous mettrons en avant dans le dernier chapitre.

⁸⁸ Christophe Hugoniot, « De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'empire romain » dans Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (dir.) *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 213-240.

⁸⁹ Éloïse Letellier, « Aller au théâtre dans les villes romaines. Une approche historique et archéologique », *Histoire urbaine*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 37-60.

approches, surtout l'histoire architecturale antérieure à la deuxième moitié du XX^e siècle, ont été développées dans un but encyclopédique, suivant une logique de catalogue, en concurrence avec l'histoire des théâtres grecs. Les études plus récentes, encouragées par l'histoire sociale et l'histoire urbaine, ont réussi à combler certains de ces manques, en s'intéressant à la pluralité des pratiques liées au théâtre, et à l'utilisation du spectaculaire dans la politique romaine par exemple, et ce à partir surtout des années 1980. Cela a donc entretenu un intérêt grandissant pour les individus liés au monde du théâtre, acteurs, spectateurs, évergètes, qui a cependant en grande partie délaissé la question des étrangers et de leur présence au théâtre. D'ailleurs, notons l'œuvre majeure de Hartmut Leppin, référence en ce qui concerne les acteurs⁹⁰. L'auteur y associe un catalogue prosopographique des acteurs dans le monde romain, ainsi que des commentaires variés sur l'histoire sociale du métier d'acteur. Malgré quelques lacunes, notamment concernant des acteurs connus dans la documentation et présents dans notre propre corpus comme T. Uttedius Venerianus⁹¹, cet ouvrage reste essentiel pour notre étude, dans la mesure où il a appuyé notre propre prosopographie des acteurs étrangers. En parallèle, ainsi que nous allons à présent le montrer, l'évolution de l'historiographie des étrangers dans le monde romain offrait des ponts possibles avec les études théâtrales ainsi que nous proposons de le faire dans le présent mémoire, à travers la présence et la représentation des étrangers au théâtre.

1.2.2. La question des étrangers dans l'historiographie romaniste : du juridique au culturel

L'historiographie des étrangers dans le monde romain a en effet connu un développement qui lui est propre. Longtemps réduite à la dichotomie entre Romains et barbares, elle-même dépendante de la vision que les Grecs avaient de la barbarie, la question des étrangers, du moins dans l'antiquité classique gréco-romaine a connu un renouveau historiographique durant les années 1960 et 1970. Ce renouveau a été, entre autres, permis par les développements de l'histoire culturelle nourrie par les travaux des anthropologues, ayant pour volonté de s'écarter d'une vision quasi-exclusivement juridique de l'étranger.

⁹⁰ Hartmut Leppin, *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, R. Habelt, coll. « Antiquitas: Abhandlungen zur alten Geschichte », 1992, 366 p.

⁹¹ Voir fiche n°24.

1.2.2.1. Études juridiques de l'étranger

Cette vision était traditionnellement comprise à travers, d'abord, la catégorie du pérégrin, à savoir l'étranger libre, mais non citoyen, habitant dans les provinces conquises par Rome⁹². La grande majorité des études publiées sur le sujet, avant les années 1970, se concentraient en effet principalement sur l'étranger en tant que catégorie juridique. À cet égard, il convient de mentionner l'étude de Jean Gaudemet, publiée en 1965, dans laquelle l'auteur entreprend de mettre en avant la place des étrangers dans le développement politique de l'Empire romain, son histoire étant avant tout « une longue suite de rapports avec l'étranger »⁹³, dans la mesure où, dès le moment de la fondation de Rome, tel que raconté dans les récits de Tite-Live⁹⁴, la part d'éléments étrangers fut essentielle à la construction de la cité. L'auteur est d'ailleurs un des premiers à faire remarquer l'ambiguïté de la notion d'étranger dans le contexte romain, toujours selon un point de vue juridique, en établissant une distinction entre étrangers « de l'intérieur, les provinciaux, peuples conquis, qui gardent leurs lois, leur langage, leur religion, parfois même une certaine autonomie administrative »⁹⁵, soit les pérégrins, et les étrangers « de l'extérieur » ou barbares⁹⁶. Il répond également à l'interprétation communément admise qui considère l'*hospes* comme l'étranger favorable, donc l'hôte, et d'un autre côté l'*hostis* comme l'étranger hostile, donc l'ennemi, argument soutenu entre autres par les historiens Theodor Mommsen et Lucien Lévy-Bruhl. Il s'agit cependant d'une distinction valable uniquement pour les premiers siècles de Rome, et de fait J. Gaudemet entend remonter aux origines de la « question de l'étranger » à Rome. L'auteur soutient donc que, même si des rapports belliqueux existaient entre les Romains et les étrangers, Rome a pleinement profité et bénéficié des apports étrangers dans son développement politique et économique.

⁹² M. Miquel, « L'étranger à Rome... ». Selon Pierre Sarr, le terme *peregrinus* renvoie plus précisément à la personne qui séjourne dans un pays qui n'est pas le sien, ou qui en revient, impliquant une idée de déplacement spatial : Pierre Sarr, « L'étranger dans la comédie romaine », dans Sylvie David et Geny Evlelyne (dir.) *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, vol. 2, 2012, p. 272. Notons malgré tout que la définition spatiale du *peregrinus* est secondaire en latin, elle se superpose à la définition juridique.

⁹³ Jean Gaudemet, « L'étranger dans le monde romain », *Studi classicæ*, n° 7, 1965, p. 38.

⁹⁴ Tite-Live, *Histoire romaine*, I, 6-16 : Tite-Live, *Histoire romaine*. Tome 1 - Livre I, trad. par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

⁹⁵ J. Gaudemet, « L'étranger dans le monde romain... », p.42.

⁹⁶ *Ibid.*

1.2.2.2. L'avènement de la linguistique comparée et son impact dans les études juridiques

Les observations de J. Gaudemet préfigurent celles d'Émile Benveniste, dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes* paru en 1969⁹⁷. L'auteur évoque en effet sous un angle linguistique l'ambiguïté qui existe en latin entre les termes désignant l'ennemi, l'hôte et l'étranger, en particulier les termes *hospes* et *hostis*, approfondissant ainsi l'interprétation proposée par J. Gaudemet. E. Benveniste propose de replacer *hostis* dans son contexte historique et sociolinguistique pour montrer qu'à l'origine, ce terme ne se rattachait pas à l'ennemi, mais à la notion de compensation, et, dans le cadre de l'hospitalité, à une relation d'égalité, de réciprocité juridique. En d'autres termes, *hostis* signifiait d'abord l'étranger à qui l'on reconnaissait des droits égaux à ceux des Romains. Selon lui, ce n'est qu'à partir du moment où Rome s'est affirmée politiquement et a renforcé le concept juridique de la *ciuitas* que le terme *hostis* a changé de signification pour caractériser ce qui ne faisait pas partie de la *ciuitas*, et se rapprocher de la notion d'ennemi.

Dans la continuité de ces réflexions, paraît en 1973, dans la revue *Ancient Society*, un article de Philippe Gauthier, intitulé « Notes sur l'étranger et l'hospitalité en Grèce et à Rome »⁹⁸. Dans cette étude, l'auteur approfondit les observations de E. Benveniste, en particulier par rapport à la transformation du terme *hostis*, qui a fini par désigner l'ennemi en latin. Selon lui, les explications fondées sur les transformations politico-sociales de Rome ne sont pas suffisantes pour expliquer cette évolution sémantique, et le regard de l'historien se doit de compléter les interprétations du linguiste. L'auteur analyse donc à la fois l'évolution et le sens de *xenos* et de *barbaros* en grec, et ceux de *hospes* et *hostis* en latin. Pour lui, le fait que des relations réciproques existent entre Romain et *hostis* ne signifie pas qu'ils avaient des droits égaux. En ce sens, *hostis* désignait originellement « un étranger privilégié en droit, mais bien tout de même un étranger »⁹⁹. De plus, il affirme que le

⁹⁷ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : sommaires, tableau et index établis par J. Lallot.*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 87-94.

⁹⁸ Philippe Gauthier, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité en Grèce et à Rome », *Ancient Society*, vol. 4, 1973, p. 1-21.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

sens de ces termes était déterminé par des questions d'échelle. *Hostis* renverrait donc à des rapports de droit, entre communautés et *hospes* à des relations personnelles, entre individus ou familles.

Ces études sont particulièrement révélatrices de la manière dont la notion d'étranger se clarifie à partir des années 1960 et 1970, que ce soit grâce à une meilleure compréhension des difficultés posées par les concepts juridiques romains sur la question ou grâce à des approches innovantes, ici la linguistique comparée. En revanche, l'étranger était ici toujours compris comme le non-citoyen, dont les rapports avec les Romains s'effectuaient sous le prisme juridique de l'impérialisme, ou en tout cas de la construction politique et territoriale de l'Empire romain. Dans un ouvrage plus récent publié en 1997¹⁰⁰, Claude Nicolet indique par exemple qu'il existait entre Rome et les peuples étrangers, des « rapports juridiques originels »¹⁰¹ avant la signature des traités, permis par le droit fétial (*ius fetiale*) ce qui étouffe d'ailleurs les conclusions de P. Gauthier sur les rapports juridiques entre communautés. Ainsi, au-delà des statuts, les rapports entre Romains et étrangers étaient largement compris par le biais de ces liens juridiques dépendants du droit latin (*ius fetiale*, *ius gentium*)¹⁰², qui, même s'ils éclairent la condition des étrangers à Rome, établissent toujours une distinction stricte entre les Romains et ces derniers.

En somme, les études juridiques sur la question de l'étranger à Rome n'ont eu de cesse de se préciser au cours du XX^e siècle. L'élaboration d'approches fondées sur une perspective linguistique ont ainsi offert une meilleure compréhension du sujet en s'intéressant aux rapports qualitatifs (accueil, hospitalité, rivalité) derrière les statuts juridiques, et en ouvrant la porte à une approche plus culturelle qui va s'amplifier dans l'historiographie à partir des années 1960. Ces développements sont particulièrement précieux pour notre étude puisque, sans se limiter à des critères juridiques, la définition de l'étranger est éclaircie par les analyses centrées sur l'aspect linguistique du concept, ce qui sera indispensable pour dresser une typologie adéquate de l'étranger dans le contexte du théâtre romain. En revanche, très rares jusque dans les années 1960-1970 sont

¹⁰⁰ Claude Nicolet, « L'«impérialisme» romain », dans *Rome et la conquête du monde méditerranéen (264-27 av. J.-C.)*. Tome 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 883-920.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 890.

¹⁰² Voir Jérôme France et Frédéric Hurlet, *Institutions romaines. Des origines aux Sévères*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2019, 320 p.

les études qui traitent de l'étranger selon une perspective culturelle sans le résumer au débat sur la romanisation d'un côté, à celui sur la barbarie de l'autre.

1.2.2.3. Le tournant culturel de la question de l'étranger : le débat sur la romanisation

Un des aspects qu'il convient de souligner est l'absence de distinction précise et explicite entre étranger juridique et étranger culturel qui sous-tend une partie de l'historiographie ancienne sur la question. En effet, et les remarques de C. Nicolet le montrent bien, les rapports entre Rome et l'étranger étaient bien souvent considérés, par les premiers théoriciens de la notion, par le prisme de la romanisation, un concept assez polyvalent qui vise à étudier les rapports entre Romains et populations non-romaines, en particulier dans le cadre de l'Empire territorial dominé par Rome. Ce concept a été longtemps étendu pour caractériser la diffusion de la culture romaine, et parfois son assimilation par les populations non-romaines. Cette vision correspond cependant à une conception plus ancienne de la romanisation, telle que théorisée par T. Mommsen¹⁰³, un des premiers à étudier la question, avec l'historien anglais Francis J. Haverfield¹⁰⁴. Pour aller plus loin, la romanisation était elle-même comprise initialement sous un prisme culturel qui prenait le dessus sur le juridique. Cette notion rendrait ainsi compte à la fois de l'unification de l'Empire romain par la diffusion de la citoyenneté romaine (dont l'aboutissement est l'édit de Caracalla en 212 apr. J.-C.) et de la diffusion de la culture romaine en Italie, puis dans les provinces, qui est encore visible aujourd'hui dans les vestiges archéologiques tout autour de l'Empire¹⁰⁵. Si la romanisation peut effectivement être comprise comme un processus à la fois juridique et culturel, l'ambiguïté des études anciennes a été de confondre ces deux aspects¹⁰⁶.

Autrement dit, la romanisation serait, dans ce cadre historiographique, un moyen de diffusion de la citoyenneté, diffusion qui aurait été au service de l'expansion de la culture romaine considérée

¹⁰³ Theodor Mommsen, *Histoire romaine. T. 5*, trad. par Charles-Alfred Alexandre, Paris, A. L. Herold, 1885, 419 p.

¹⁰⁴ Francis. Haverfield et George MacDonald, *The Romanization of Roman Britain*, Westport, Greenwood Press Westport, 1979, 91 p.

¹⁰⁵ Pour un bilan historiographique sur la question, voir Patrice Faure, Nicolas Tran et Catherine Virlovet (dir.), *Rome, cité universelle: de César à Caracalla : 70 av. J.-C.-212 apr. J.-C.*, Paris, Belin, coll. « Mondes anciens », 2018, 871 p. Le douzième chapitre revient sur les grands débats qui ont animé la question de la romanisation, constituant ainsi un bon bilan historiographique sur le sujet, en partant du modèle diffusionniste proposé au départ par T. Mommsen et F. Haverfield.

¹⁰⁶ Patrick Le Roux, « La romanisation en question », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 59, n° 2, 2004, p. 287-311.

comme supérieure, le tout aboutissant à une relative unité juridique et culturelle de l'Empire romain. À partir de Robin G. Collingwood, historien et philosophe britannique du début du XX^e siècle, se précise pourtant l'idée d'une romanisation à intensité variable, et protéiforme, à l'image du cas de la Bretagne qui aurait véritablement connu l'existence d'une civilisation « romano-bretonne ». Cependant, cette interprétation, tout comme celles de Marcel Bénabou sur les résistances à la romanisation¹⁰⁷, conserve toujours l'idée de la culture romaine comme étant le socle, le point de repère à partir duquel s'est diffusée, certes selon des formes variables et avec un certain degré de résistance, la civilisation romaine. Vers la fin des années 1970, les auteurs observent une nouvelle tendance, initiée par Yvon Thébert, historien d'inspiration marxiste, visant à replacer les dynamiques internes aux sociétés indigènes au centre de l'intérêt de l'historien¹⁰⁸.

Ces changements de paradigme aboutissent à la situation actuelle de l'historiographie sur la romanisation, et invitent désormais à travailler sur la romanisation sur différents plans. Ainsi, en 2005, Hervé Inglebert, rappelant comment « la romanisation a été décrite par les historiens à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e comme l'expression d'une politique volontaire visant à imposer des valeurs romaines afin d'assimiler ou de civiliser les peuples conquis »¹⁰⁹ entreprend alors d'infirmer ce modèle. L'historien montre ainsi que le terme de « romanisation » désignait en fait des processus variés, situés à divers degrés entre changements culturels internes, interventionnisme de l'Empire pour l'administration des territoires conquis, et hybridation entre des éléments des cultures locales et latine. Cette évolution est assez symptomatique des changements historiographiques sur le sujet à partir des années 1980. Ainsi, la romanisation, et donc les rapports de Rome avec les populations conquises, est désormais comprise comme un processus pluriel. En effet, même si l'intervention de Rome sur le plan juridique par le biais de l'octroi de la citoyenneté fut évidente, l'auteur explique que la finalité culturelle de l'action romaine fut moins certaine. De plus, ces transformations furent parfois aussi le fruit de l'action des populations locales elles-mêmes. Nous n'entreprendrons pas de nous inscrire dans les débats portant sur la romanisation

¹⁰⁷ Marcel Bénabou, *La résistance africaine à la romanisation*, Paris, La Découverte, coll « Textes à l'appui », 2005, 635 p.

¹⁰⁸ Voir entre autres : Yvon Thébert, « La romanisation d'une cité indigène d'Afrique : Bulla Regia », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 1973, n°1, p. 247-312 ; *Id.*, « Romanisation et déromanisation en Afrique : histoire décolonisée ou histoire inversée ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1978, vol. 33, n° 1, p. 64-82.

¹⁰⁹ H. Inglebert, « Les processus de romanisation ... », p. 421-449.

dans ce mémoire, l'historiographie sur le sujet étant déjà très fournie. La romanisation représente cependant une toile de fond à notre étude, dans la mesure où certaines situations concernant les étrangers dans le cadre du théâtre doivent être comprises par le biais de ce concept. Par exemple, certaines trajectoires d'acteurs étrangers, notamment au niveau de leur mobilité ont été directement influencées par les politiques des empereurs romains qui utilisaient le théâtre comme un moyen de véhiculer l'idée impériale dans les provinces grâce à l'appui de troupes d'acteurs itinérantes. D'autre part, nous verrons que le contexte de la diffusion culturelle romaine dans les provinces conquises aura un impact sur la manière dont les rapports entre Rome et les étrangers sont appréhendés au sein du théâtre.

1.2.2.4. Histoire culturelle et remise en question du romano-centrisme

Progressivement, dans les débats sur la romanisation et plus largement sur les relations entre les Romains et les autres, se dessine une tendance historiographique visant à se détacher d'une prise en compte exclusive de l'expérience des Romains, pour mettre davantage l'accent sur l'agentivité des populations locales. Cette volonté des chercheurs de sortir du prisme du romano-centrisme s'explique entre autres par l'ouverture de l'histoire ancienne à d'autres disciplines, notamment l'anthropologie qui a proposé une nouvelle manière d'aborder et de définir l'identité romaine. Les étrangers deviennent ainsi un des outils pour mieux définir cette identité, ce qui implique une perception plus fine de leurs propres cultures, entraînant un renouveau de l'intérêt des historiens à leur égard.

Parmi les études qui ont analysé précocement l'étranger sous un angle culturel, on peut cependant évoquer celle de George La Piana, qui en 1927 publia *Foreign Groups in Rome During the First Centuries of the Empire*¹¹⁰, première étude qui comprend le terme « étranger » dans son titre. L'ambition de l'auteur était de restituer le contexte dans lequel s'était diffusé le christianisme dans l'Empire romain, afin d'expliquer les raisons du succès de son implantation. En effet, l'auteur définit le christianisme comme une religion des groupes étrangers, et en ce sens l'étude de ces groupes, de leurs vies et de leurs mœurs permettrait de mettre en lumière le fonctionnement des

¹¹⁰ George La Piana, « Foreign Groups in Rome during the First Centuries of the Empire », *The Harvard Theological Review*, vol. 20, n° 4, 1927, p. 183-403.

premières communautés chrétiennes elles-mêmes et de comprendre comment cette religion est devenue religion officielle de l'Empire romain.

Mais c'est surtout dans la deuxième partie du XX^e siècle que ce mouvement prend de l'ampleur. Ainsi, Peter Burke, dans *What is Cultural History*, publié en 2004, explique entre autres comment l'anthropologie historique a permis, à partir des années 1960, le renouveau de l'histoire culturelle, par le questionnement même de la notion de culture, qui s'élargit et se pluralise. Dans le cas de l'histoire romaine, l'histoire culturelle et l'anthropologie historique ont ainsi contribué à effacer davantage la barrière qui était dressée artificiellement par des historiens plus anciens entre barbarie et civilisation : « the example of the anthropologists has encouraged historians to see the Goths, Vandals, Huns, and other invaders of the Roman Empire in a more positive way, to attempt to reconstruct what might be called 'the civilisation of the barbarians' »¹¹¹.

D'un autre côté, toujours dans la continuité de l'histoire culturelle, s'est dessinée une tendance appelant à ne plus prendre les sources anciennes comme acquises, comme un marqueur d'une réalité historique objective que décriraient leurs auteurs dans le cas des sources littéraires. De même, pour les sources matérielles, la *postprocessual archeology* par exemple, née dans le monde anglo-saxon à la fin de la décennie 1970, a également permis aux chercheurs de mettre en place une autre manière d'étudier les vestiges matériels, rappelant la subjectivité de l'étude de ces vestiges par les archéologues, et leur signification symbolique qui répondait à un contexte précis¹¹². L'appel à la reconsidération des vestiges matériels allait donc de pair avec une révision, et une considération plus prudente des écrits des auteurs latins.

1.2.2.5. L'histoire des représentations et l'exemple des barbares

De fait, cela a conduit à l'élaboration de nouveaux outils d'analyse par rapport aux étrangers, en premier lieu aux barbares, non plus considérés comme une catégorie d'analyse indiscutable, mais

¹¹¹ Peter Burke, *What is Cultural History?* Cambridge, Polity, 2008, p. 35.

¹¹² Voir par exemple Christopher Tilley, « Excavation as Theatre », *Antiquity*, vol. 63, n° 239, 1989, p.275-280. *Id.*, *A Phenomenology of Landscape, Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg Oxford, coll. « Explorations in anthropology series », 1994, 221 p. ; Barbara Bender, Ed Anderson, Sue Hamilton et Christopher Tilley, *Stone Worlds : Narrative and Reflexivity in Landscape Archaeology*, Londres, Routledge, coll. « Publications of the Institute of Archaeology, University College », 2016, 464 p. ; Ian Hodder, *Symbolic and Structural Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 118 p.

comme une notion construite par les auteurs antiques. La perception, la représentation que ces derniers avaient par rapport aux barbares s'affirme en tant qu'objet d'étude auprès des historiens. Ainsi, en 1973, Arnaldo Momigliano publie *Sagesses barbares, les limites de l'hellénisation*¹¹³, issu d'une conférence donnée à l'université de Cambridge, certes centré sur l'histoire des représentations grecques vis-à-vis des barbares, mais abordant aussi l'histoire romaine. Il y développe la question des relations entre les Grecs et les Romains, les Juifs, les Celtes et les Iraniens, ainsi que la manière dont les attitudes, les jugements, des Grecs envers les autres cultures ont changé au fil de l'évolution de ces cultures. Dans la partie qui traite de la relation entre les Gaulois et les Grecs, l'auteur développe d'abord l'idée d'influences réciproques qui s'exerçaient entre les Gaulois et les Grecs de Marseille, ce qui contredit l'idée d'un processus d'hellénisation à sens unique, renvoyant aux débats mentionnés plus haut sur la romanisation. Il explique également comment les Gaulois étaient mal compris des Grecs, qui ne se sont pas aventurés dans l'arrière-pays, conduisant à une compréhension superficielle de la culture celte. L'auteur explique en outre que l'intérêt pour les études celtiques fut renforcé et encouragé avec l'arrivée des Romains, qui exigèrent une compréhension plus complète des sociétés gauloises à mesure que leur emprise sur ces territoires se renforçait, et qu'il fallait donc apprendre à les gouverner. Ceci nous montre donc comment les Romains, en se fondant sur les productions des auteurs grecs, ont façonné leur compréhension et leur étude des Gaulois selon leurs propres intérêts. Deux exemples sont particulièrement révélateurs à cet égard : le dénigrement de ces derniers par Cicéron à cause d'un conflit d'ordre personnel avec eux, et l'insistance de Jules César sur l'instabilité des Gaulois, vouée à encourager sa conquête de la Gaule en la justifiant par la faiblesse de ses peuples. Cet ouvrage est donc particulièrement caractéristique de cet appel à lire les sources anciennes avec un certain esprit critique, et à prendre en compte les défauts et parti-pris des auteurs anciens, surtout lorsqu'ils écrivaient à propos de peuples jugés hostiles ou plus faibles politiquement.

Avec la publication en 1980 du *Miroir d'Hérodote*, de François Hartog, cette histoire culturelle de l'altérité se précise¹¹⁴. L'auteur montre en effet que la population scythe diffère des Scythes d'Hérodote dans la mesure où ces derniers sont intimement liés au regard de l'auteur. La manière

¹¹³ Arnaldo Momigliano, *Sagesses barbares: les limites de l'hellénisation*, trad. par Marie-Claude Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Histoire », 1991, 196 p.

¹¹⁴ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2001, 581 p.

de définir les populations étrangères dépend en somme de la façon dont l'information était traitée dans les textes antiques. Le miroir scythe représente donc la manière dont ils étaient vus par rapport aux Grecs, ce qui implique une réflexion sur le rapport entre l'écrivain et son sujet. Tout ceci est donc rassemblé au sein d'un même système : le miroir déformant. Ainsi, à partir de l'exemple des Scythes, l'auteur exprime son désaccord avec la méthode qui valide les textes grâce à l'archéologie, mais encourage tout de même à ne pas s'enfermer uniquement dans le texte.

Toujours dans cette perspective, et davantage centrée sur le cas romain, Emilienne Dumougeot publie en 1984 une étude sur la représentation des barbares sur les pièces de monnaies et les monuments publics, ses buts et ses évolutions, du règne d'Auguste jusqu'à celui de Théodose¹¹⁵. Ainsi, les productions monétaires et architecturales de l'Empire se présentent comme des vecteurs de la diffusion de l'idée de barbare. Son analyse par les historiens permet alors de poursuivre cette entreprise de déconstruction du concept en ce sens qu'il dépend grandement de la vision des empereurs successifs, et des évolutions des institutions romaines. L'année suivante, Michel Dubuisson publie une étude dans laquelle il nous livre une histoire des représentations et des stéréotypes liés à l'étranger¹¹⁶, fondés selon lui sur des caractéristiques liées à la psychologie morale des peuples dominés par Rome. Il conclut alors son étude en affirmant que les écrits des auteurs antiques ne sont pas plus représentatifs de la vision de l'étranger à Rome, et que l'historien peut tout à fait trouver un intérêt dans les stéréotypes mobilisés dans ces écrits, qui seraient, quant à eux, beaucoup plus révélateurs de l'idéologie romaine, par rapport à sa prétention à gouverner le monde.

En somme, ces études marquent la diversification des réflexions sur la culture romaine pour mieux comprendre et définir ce qui constitue l'identité romaine, mais aussi pour affiner la connaissance des cultures étrangères pour elles-mêmes. Bien que notre mémoire ne porte pas seulement sur le cas du barbare, ces exemples sont les plus achevés, et les plus explicites par rapport à notre propre sujet, dans la mesure où le barbare représente, pour les Grecs et pour les Romains, la catégorie la plus lointaine en termes d'altérité et d'étrangeté. Petit à petit, se développent des études sur

¹¹⁵ Emilienne Dumougeot, « L'image officielle du barbare dans l'Empire romain d'Auguste à Théodose », *Ktèma*, n°9, 1984, p. 123-143.

¹¹⁶ Michel Dubuisson, « La vision romaine de l'étranger: stéréotypes, idéologies et mentalités », *Cahiers de Clio*, n°81, 1985, p. 82-98.

l'altérité en miroir : les étrangers ne sont plus étudiés en fonction de leur seule domination par les Romains mais pour eux-mêmes et comme reflets de l'identité romaine. Du reste, les recherches les concernant se détachent de plus en plus de la dichotomie étrangers/Romains à mesure qu'il devient possible de mieux comprendre les fondements de leur identité. Concernant la relation entre Rome et les étrangers, la nouvelle histoire culturelle a enclenché progressivement la remise en question de l'idée selon laquelle Rome était la seule agente de la diffusion de sa culture. Ceci fut associé à une prise de conscience par rapport à la diversité des dynamiques de l'implantation de la culture romaine en territoire conquis, et par rapport à la pluralité des cultures existantes à l'extérieur et au sein du territoire contrôlé par Rome. En ce sens, les grilles d'analyses proposées par les auteurs peuvent tout à fait être mobilisées pour la question de l'étranger de manière plus générale. De plus, ces réflexions sur les représentations seront à mobiliser dans le cadre d'une analyse des textes théâtraux et de la vision qu'ils rendent des étrangers¹¹⁷. La question de la disponibilité des sources, notamment écrites, reste cependant une limite insurmontable, et ces approches nécessitent toujours de partir d'un point de vue romain, mieux documenté. Ceci montre également l'importance de ne pas se limiter aux concepts juridiques pour notre sujet. En effet, ils ne concernent qu'une partie de la question de l'étranger et se superposent toujours à des questions culturelles comme l'indiquent les exemples liés à la romanisation ou aux représentations des barbares dans l'imaginaire romain. De plus, se concentrer exclusivement sur des concepts juridiques implique de percevoir la question des étrangers uniquement sous le prisme de l'extranéité et de l'opposition avec le Romain, alors que les études que nous avons mentionnées insistent sur l'importance de critères culturels et identitaires pour replacer l'étranger au cœur de l'analyse. La mise en place d'une perspective sociale dans l'historiographie sur la question a finalement permis d'aboutir à une vision de l'étranger plus intégré dans l'ensemble romain, et participant pleinement à son fonctionnement.

1.2.2.6. Études sociales sur les étrangers

Ces études sur l'altérité, l'identité ainsi que la remise en question des grilles d'analyse traditionnelles dans le cas de l'étranger amènent ainsi à une meilleure connaissance des populations étrangères, qui s'inscrivent dans le prolongement d'une approche culturelle grâce à un point de vue

¹¹⁷ À ce titre, voir : Julien Edrom, *et al.*, « Pour un usage du stéréotype en Histoire », *Hypothèses*, vol. 21, n° 1, 2018, p. 93-102 ; Jean-Charles Geslot, « Stéréotypes et histoire culturelle », *Hypothèses*, vol. 21, n° 1, 2018, p. 163-176. Cyril Courier, Hélène Ménard (dir.), *Miroir des autres, reflet de soi. Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris, Éditions M. Houdiard, 2012, 348 p.

plus social, et à une connaissance sociologique des étrangers habitant à Rome. Cette connaissance se fonde aussi sur un accroissement des données sur les populations étrangères du monde romain, et en même temps favorise, le développement d'une perspective socio-culturelle (en particulier dans les dernières décennies du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle). En ce sens, l'étude de David Noy *Foreigners at Rome : Citizens and Strangers*¹¹⁸, publiée en 2000, semble représenter l'aboutissement de ces nouvelles approches. S'intéressant aux étrangers qui séjournèrent de façon temporaire ou durable dans la ville de Rome, l'auteur utilise l'épigraphie pour identifier les groupes d'étrangers présents dans l'*Urbs* au Haut-Empire, étudier plusieurs aspects concernant la vie des étrangers dans la capitale de l'Empire telles que les raisons et les moyens grâce auxquels ceux-ci arrivaient à Rome, ou encore l'adaptation, l'intégration, le traitement qui leur était réservé. Il entend ainsi réaffirmer le rôle essentiel que jouaient les étrangers dans la ville de Rome, aspect qui a longtemps été négligé par l'historiographie, que ce soit à cause du manque de sources, ou de la persistance d'un point de vue romano-centré.

Dans l'historiographie italienne, il convient en outre de mentionner les travaux de Cecilia Ricci¹¹⁹ qui, selon la même optique que D. Noy, sur la base de sources épigraphiques et littéraires, retrace la vie des communautés étrangères et immigrantes dans la Rome impériale. L'autrice insiste notamment sur la fluidité et la flexibilité des statuts qui caractérisent l'étranger, jusqu'à l'octroi de la citoyenneté à tous les pérégrins de l'Empire en 212 ap. J.-C. par Caracalla. La richesse de ses travaux se trouve également dans le croisement de critères culturels, juridiques, sociaux-économiques, pour offrir un portrait le plus complet possible de la situation des étrangers, et de ces populations, mettant en avant leurs origines diverses et leurs particularités (avec la question des populations juives par exemple)¹²⁰. En ce sens, l'épigraphie rend possible la mise en évidence de situations individuelles et collectives, ce qui contribue largement à préciser et éclairer le cadre analytique posé par l'autrice.

¹¹⁸ David Noy, *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*, Swansea, Classical Press of Wales, 2000, 360 p.

¹¹⁹ Cecilia Ricci, *Orbis in urbe: fenomeni migratori nella Roma imperiale*, Rome, Quasar, coll. « Vita e costumi dei romani antichi », vol. 26, 2005, 105 p. ; *Id.*, *Stranieri illustri e comunità immigrate a Roma: vox diversa populorum*, Rome, Quasar, coll. « Vita e costumi dei romani antichi », vol. 28, 2006, 118 p.

¹²⁰ D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 255-285.

Ces travaux de D. Noy et C. Ricci répondent ainsi au vide historiographique sur la question des étrangers des années 1980 et 1990. Il manquait effectivement d'ouvrages synthétiques sur une vision plus sociale des étrangers pour poursuivre les réflexions apportées par l'histoire culturelle. Ces ouvrages incarnent également une nouvelle étape dans la compréhension des populations étrangères dans l'Empire romain, dans la mesure où ces deux auteurs les présentent comme des agents à part entière de la société romaine. En effet, alors que l'histoire des représentations, à l'image de l'étude de F. Hartog, plaçait le Grec ou le Romain comme un intermédiaire pour comprendre les étrangers, à travers leurs regards et leurs discours, les travaux de D. Noy et de C. Ricci intègrent directement les étrangers dans le fonctionnement de la société romaine, en étudiant leurs points de vue et leurs expériences effectives. Par conséquent, ces ouvrages sont incontournables dans le cadre de notre étude, par rapport à leur travail sur les sources épigraphiques, documentation de prédilection de ces auteurs, qui sont restées relativement absentes des principaux travaux que nous avons mentionnés. Celles-ci permettent en effet de mettre en lumière des situations beaucoup plus individualisées, et concernant un échantillon d'individus plus varié en termes d'origine sociale, d'âge, ou de provenance géographique. En outre, dans la mesure où les deux auteurs revendiquent une approche plus sociale, leurs analyses viennent compléter les cadres théoriques dressés pour l'étude juridique et culturelle des étrangers.

1.2.2.7. Migrations et mobilités

Une forme d'aboutissement et de renouvellement des travaux sur l'étranger juridique, social et culturel peut enfin se lire dans l'intérêt porté à l'étude des migrations et mobilités depuis une vingtaine d'années, approche qui ne concerne cependant pas que les étrangers au sens juridique ou culturel. Certaines réflexions étaient déjà présentes chez É. Benveniste. D. Noy et C. Ricci ont également abordé les moteurs qui conduisaient à l'installation d'étrangers ou d'immigrants dans la capitale de l'Empire, mais ces nouvelles études se concentrent surtout sur les cadres juridiques et institutionnels liés à la mobilité et à l'hospitalité, dans lesquels sont inclus les étrangers.

L'étude des étrangers mobiles est ainsi devenue très populaire dans l'historiographie des vingt dernières années. Précisons aussi que cet intérêt historiographique est également le fruit d'un contexte précis, celle de la crise des migrations que connaît la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e

siècle, en particulier en Méditerranée¹²¹. Retenons surtout les travaux de Claudia Moatti, publiés entre 2000 et 2004 qui viennent redynamiser le domaine. Dans un article programmatique paru au sein des *Mélanges de l'École française de Rome*, l'autrice revendique une nouvelle approche, centrée sur l'étude des modalités de contrôle des déplacements des populations à travers l'Empire¹²². Elle explique en effet que ce fut un aspect plutôt délaissé de l'historiographie de l'administration romaine, en raison de l'idée selon laquelle les déplacements se faisaient librement à travers le territoire de Rome¹²³. Ce premier article a donc pour vocation d'ouvrir de nouvelles pistes, afin de compléter les études concernant les modalités de déplacement et de migration à travers l'Empire. Il se prolonge rapidement dans une série de trois ouvrages collectifs, transpériodiques, dirigés par C. Moatti et Wolfgang Kaiser, qui rassemblent une variété d'études sur la question, dépassant le cadre de l'histoire antique¹²⁴.

Depuis cette première ouverture, on note une démultiplication du nombre d'études sur le sujet, qui se concentrent sur l'étranger en tant que migrant. Par exemple, en 2016 est publié *Moving Romans : Migration to Rome in the Principate*¹²⁵, de Laurens E. Tacoma. Répondant aux idées du géographe Wilbur Zelinsky pour qui la migration et la mobilité sont des phénomènes associés aux changements démographiques qu'accompagnent la modernité, L.-E. Tacoma entend « démoderniser » la mobilité en étudiant Rome durant la période du Principat, notable pour son urbanisation développée, et un contexte marqué par une paix relative. Pour l'auteur, la migration et la mobilité représentent des éléments essentiels pour la compréhension de l'histoire de l'Europe

¹²¹ Marie-Adeline Le Guennec, « Hospitalité et Antiquité méditerranéenne dans les sciences humaines et sociales contemporaines », *Revue du MAUSS*, vol. 53, n° 1, 2019, p. 76-77.

¹²² Claudia Moatti. « Le contrôle de la mobilité des personnes dans l'Empire romain » *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Tome 112, n°2. 2000, p. 925-958.

¹²³ Selon C. Moatti, cette idée est reflétée à travers les textes anciens, elle cite notamment « *L'éloge de l'empereur* du Pseudo-Aristide, daté du règne de Philippe l'Arabe (244 à 249 ap. J.-C.) : « La possibilité de se rendre sans crainte là où l'on veut n'est-elle pas totale pour tous? ... Quels passages sont-ils interdits aux franchissements? Sur la mer y-a-t-il des détroits fermés? » (§ 34) ».

¹²⁴ Claudia Moatti (dir.), *La mobilité des personnes en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne : procédures de contrôle et documents d'identification*, Rome, École française de Rome, coll. « Collection de l'École Française de Rome », 2004, 745 p ; Claudia Moatti et Wolfgang Kaiser (dir.), *Gens de passage en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne : procédures de contrôle et d'identification*, Paris, Maisonneuve & Larose : Maison méditerranéenne des sciences de l'homme Paris, 2007, 512 p. ; Claudia Moatti et al. (dir.), *Le monde de l'itinérance : En Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne*, Pessac, Ausonius, 2018, 712 p.

¹²⁵ Laurens E. Tacoma, *Moving Romans: Migration to Rome in the Principate*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 352 p.

sur le temps long, et le cas de Rome montre qu'il est possible d'historiciser ces sujets sans les inclure dans les théories sur la modernisation¹²⁶.

Pour compléter ces travaux, notons également l'article de Marie-Adeline Le Guennec publié en 2020 dans la revue *Clio. Femmes, Genre, Histoire*¹²⁷. Cette étude porte sur l'étranger sous l'angle des migrants, en proposant une approche genrée qui s'appuie sur l'épigraphie funéraire¹²⁸. Cette étude incarne en somme la possibilité de proposer désormais des études ciblées de populations migrantes dans l'Antiquité depuis une vingtaine d'années, rendue possible, entre autres, par le potentiel offert par les sources épigraphiques¹²⁹.

En définitive, la question des migrations constitue à la fois un aboutissement et un nouveau souffle pour l'historiographie des étrangers. En ce sens, C. Moatti a ouvert la voie à une variété de questions historiographiques et permet, en outre, d'aller plus loin dans la compréhension des étrangers, en allant au-delà des critères juridiques ou culturels, et en intégrant des critères de genre ou de statut socio-économique par exemple, ainsi que l'idée de mobilité qui seront à mobiliser pour notre étude, sans toutefois s'y limiter. Ces nouvelles approches sont également importantes en ce sens qu'elles viennent souligner l'agentivité des populations étrangères, en mettant en avant leur rôle joué dans la société, ainsi que leurs multiples motivations à migrer à travers l'Empire. De plus, elles offrent un cadre méthodologique très utile pour notre étude puisqu'elles montrent comment identifier les étrangers par la mobilité, notamment dans les sources épigraphiques.

1.2.3. La réunion de la question du théâtre et des étrangers dans les recherches récentes

Dans le prolongement des études récentes sur l'étranger, et en lien avec une nouvelle compréhension de la place des théâtres dans la société romaine, ces deux sujets ont été réunis

¹²⁶ Cette idée est surtout développée au sein du premier chapitre de l'ouvrage, *Ibid.*, p. 1-29.

¹²⁷ Marie-Adeline Le Guennec, « Mobilités et migrations féminines dans l'Antiquité romaine. Une histoire fragmentaire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 51, 1 juillet 2020, p. 33-52.

¹²⁸ Voir aussi Kristina Killgrove, *Migration and Mobility in Imperial Rome*, thèse de doctorat (histoire), University of North Carolina, Chapel Hill, 390 p.

¹²⁹ Voir également : Lien Foubert, « Female Travellers in Roman Britain: Vibia Pacata and Julia Lucilla », dans Emily Hemelrijk, et Greg Woolf (éd.) *Women and the Roman City in the Latin West*, Leyde, Brill, 2013, p. 391-403 ; Lien Foubert, « The Lure of an Exotic Destination: the Politics of Women's Travels in the Early Roman Empire », *Hermes*, vol. 144, n°4, 2016, p. 462-487.

depuis quelques années, mais de manière restreinte. À cet égard, il convient de mentionner l'étude de Pierre Sarr¹³⁰ qui est une des seules enquêtes associant directement la question de l'étranger avec le domaine du théâtre, ici dans une perspective littéraire. L'auteur note en effet la manière dont ces études sur la représentation de l'étranger ont laissé de côté la comédie latine et entreprend d'étudier les passages de Plaute mettant en scène des étrangers pour réfléchir sur les stéréotypes propres à l'auteur et la manière dont les étrangers étaient effectivement représentés dans la société romaine à la période médio-républicaine. Ainsi, P. Sarr se penche sur des questions de vocabulaire, sur le statut ou les signes distinctifs de l'étranger dans les pièces retenues pour questionner la fidélité de ces représentations par rapport à la réalité. Cet article permet, en outre, d'ouvrir des perspectives pouvant être élargies dans notre propre recherche sur la représentation des étrangers, par la confrontation entre la littérature théâtrale avec d'autres aspects liés au domaine des représentations.

Selon une approche plus archéologique, notons également l'étude d'É. Letellier-Taillefer¹³¹ qui propose une réflexion sur la fonction et l'usage effectif par les populations étrangères des édifices de spectacles romains, essentiellement pensés dans l'historiographie comme des lieux tournés vers les jeux et le spectacle, comme le montre l'ouvrage de M. Bieber précédemment commenté. À travers le cas particulier de Pompéi, l'autrice entend explorer le lien entre ces édifices et les pratiques relatives à l'hospitalité publique et mettre ainsi en lumière des usages spécifiques du théâtre réservés aux étrangers ou aux voyageurs. Pour ce faire, elle propose une hypothèse selon laquelle les théâtres pouvaient servir de lieux d'accueil public, à l'échelle de la cité, pour les gens de passage, comme le montrent des graffitis retrouvés dans le couloir reliant théâtres de la ville, ainsi que les secteurs des gradins, qui garantissaient une séparation stricte des spectateurs. Selon elle, ces édifices avaient donc le rôle de mettre en scène les honneurs et l'accueil solennel des bénéficiaires de l'hospitalité publique. Cet article est particulièrement précieux pour notre étude puisqu'il porte un regard inédit sur ces édifices, en les associant directement à la question de l'étranger et de l'hospitalité, et en s'intéressant à ce qui se passait à l'extérieur des gradins. De plus,

¹³⁰ P. Sarr, « L'étranger dans la comédie... », p. 269-288.

¹³¹ É. Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains... »

il permet une bonne introduction sur ces graffitis qui se révèlent une source intéressante pour notre étude¹³².

Au-delà de l'historiographie sur l'étranger au théâtre précisément, certaines études portent sur d'autres groupes sociaux dans une perspective théâtrale, et leurs méthodes peuvent être utilisées pour notre propre étude. À ce titre, évoquons la thèse d'Agathe Migayrou, *Des femmes sur le devant de la scène : modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*¹³³. Bien que l'objet de cette étude soit distinct du nôtre, l'autrice y mobilise des outils et des méthodes qui peuvent être pertinents pour étudier d'autres groupes en contexte théâtral, comme les étrangers. L'objectif y est clair : « s'interroger sur la place des femmes dans certaines pratiques culturelles, sociales, politiques et économiques propres au monde romain »¹³⁴. À ses yeux, le monde du spectacle romain apparaît comme un microcosme où était mobilisée la quasi-totalité de la société romaine par la présence d'une foule de spectateurs et d'acteurs, regroupant élites et esclaves, étrangers et locaux, hommes et femmes. Ainsi, le théâtre peut permettre d'extrapoler et de généraliser certaines pratiques à l'ensemble de la société, mais forme aussi une société particulière d'artistes et de spectateurs qui adoptent des pratiques propres à ce milieu. Cette étude est particulièrement révélatrice des approches récentes concernant l'étude des théâtres, qui ne sont plus étudiés seulement pour eux-mêmes mais qui constituent un cadre d'études pour mieux comprendre la société romaine dans sa globalité. En se basant sur un riche corpus épigraphique et littéraire, l'autrice nous offre une approche innovante et inspirante à la fois centrée sur les spectatrices et les professionnelles du spectacle : elle y évoque d'ailleurs brièvement le cas des actrices étrangères¹³⁵. C'est notamment cette étude qui nous a poussé à nous questionner sur les possibilités de réaliser une démarche similaire pour le cas des étrangers, dans la mesure où est présente l'idée sous-jacente selon laquelle les théâtres peuvent représenter un cadre privilégié pour l'étude des minorités dans la société romaine.

¹³² Cette idée sera développée dans le dernier chapitre de notre étude pour aborder la façon dont certaines populations étrangères pouvaient investir le théâtre.

¹³³ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁵ *Ibid.* p. 309-319.

Les premières études concernant l'étranger se sont surtout intéressées à sa dimension juridique. Celle-ci reste essentielle pour comprendre le statut des pérégrins et barbares à l'époque romaine, surtout à la lumière des études récentes sur la mobilité et son contrôle. Nous donnerons également beaucoup d'importance à la dimension culturelle qui a dominé l'historiographie à partir du tournant des années 1970. L'approche sociale telle qu'adoptée au début des années 2000 sera également particulièrement utile, par son utilisation renouvelée de l'épigraphie, et un intérêt pour d'autres questions qualitatives comme l'intégration, l'adaptation ou leur rôle dans la société. Tous ces développements ont permis l'élaboration de caractéristiques moins rigides que celles permises par la seule catégorie du barbare ou du pérégrin. En ce sens, l'étude de l'hospitalité, ayant elle-même beaucoup évolué jusqu'à repenser l'étude d'édifices comme le théâtre, nous offre un bon aperçu des différents traitements que pouvait recevoir l'étranger dans ce cadre, ainsi que des différents niveaux de ce qui représentait un étranger pour les Romains.

L'historiographie du théâtre a également porté à s'intéresser à différents groupes sociaux car les études ne sont plus confinées aux domaines architecturaux et littéraires comme cela a été le cas avant la deuxième moitié du XX^e siècle. On a en effet de plus en plus tendance à voir le théâtre comme un microcosme. Cette notion, déjà mobilisée à plusieurs reprises dans les pages qui précèdent et développée plus loin dans ce chapitre, est très révélatrice de la manière dont la compréhension du théâtre évolue : il est désormais utilisé non seulement comme un objet intéressant en soi mais aussi comme un moyen pour accéder à des individus et des pratiques qui autrement ne seraient pas visibles dans les sources. L'archéologie n'a donc pas été délaissée par les chercheurs, mais a été orientée de telle manière à servir les intérêts d'une histoire plus sociale, laquelle s'est en effet enrichie en partie grâce aux contributions de l'épigraphie. Dans le cadre du théâtre, l'archéologie et l'épigraphie ont ainsi évolué pour devenir des moyens pour mettre en lumière des groupes sociaux plus ou moins visibles dans d'autres contextes.

Dans ce mémoire, nous voulons faire dialoguer le théâtre avec la question de l'étranger, selon une approche transversale. Il faudra tenir compte de la manière dont cette définition de l'étranger reste très flexible et changeante à travers le temps et l'espace. Enfin, cette historiographie nous invite surtout à ne pas nous enfermer dans des cadres trop rigides, que ce soit celui du texte, celui de la législation, mais à croiser tous ces aspects pour offrir un portrait de l'étranger le plus complet possible dans le cadre du théâtre.

1.3. Pour une association du théâtre et des étrangers dans le contexte romain : axes de problématisation

À la lumière des développements récents de l'historiographie, qui s'appuie sur le théâtre pour étudier la société romaine, et des premiers éléments de contextualisation fournis nous posons la question suivante : comment pouvons-nous utiliser le monde du théâtre romain pour analyser les représentations et les pratiques liées à l'étranger dans la société romaine ? Cette question invoque autant la littérature produite à des fins de représentation théâtrale, que la présence effective de l'étranger au théâtre, sur scène comme dans les gradins. Pour répondre à cette question, nous avons fait le choix d'adopter une approche transversale. Autrement dit, nous analyserons conjointement les trois rôles principaux que les étrangers occupaient au théâtre à Rome, acteurs, spectateurs, et sujets de représentation dans les textes, en les rassemblant autant que possible au sein de questionnements communs.

1.3.1. Définir l'étranger dans le contexte du théâtre romain

La période médio-républicaine jusqu'aux premiers siècles du Principat, est marquée par de multiples transformations politiques liées à l'agrandissement de l'Empire territorial romain : multiplication des contacts extérieurs, diffusion de la citoyenneté romaine, hellénisation de la société. L'historiographie nous montre au moins que le théâtre a le potentiel de représenter un cadre intéressant pour étudier l'évolution du rapport aux étrangers à Rome dans ce contexte d'ouverture accrue, du point de vue artistique ou du point de vue des pratiques. De fait, le théâtre en tant que genre littéraire mobilise un grand nombre de personnages étrangers. Chez Plaute notamment, on trouve, entre autres, des Grecs, des Carthaginois, des Syriens, des Siciliens qui font l'objet de représentations diverses, souvent stéréotypées, ainsi qu'un vocabulaire varié pour les décrire. Le théâtre semble être le témoin de ces transformations politiques et de l'évolution des enjeux liés à l'étranger et à sa présence dans le monde romain.

Se pose toutefois la question de l'objet d'étude de l'étranger qui constitue le second pôle de cette enquête. Nous avons vu que l'historiographie témoigne de différentes manières de comprendre ce qu'était un étranger à Rome, à la fois aux yeux des historiens modernes et des Romains eux-mêmes. Cependant, les différentes définitions ont pour vocation de correspondre à la société romaine dans son ensemble, et non à un cadre précis comme celui du théâtre. On peut s'attendre à ce que certaines

définitions de l'étranger, telles que la notion de pérégrin, soient d'une moindre importance lorsqu'on étudie le milieu théâtral, étant donné qu'il s'agit surtout d'un concept juridique. En effet, nous pouvons supposer que les textes théâtraux mettent moins en avant des notions juridiques abstraites que l'extranéité géographique et culturelle des étrangers plus facilement visible dans la mise en scène. L'aspect juridique pourrait s'avérer moins intéressant à mesure que les étrangers sont intégrés de manière de plus en plus systématique dans l'Empire par l'octroi de la citoyenneté. Cependant, cet aspect juridique n'est pas complètement à rejeter puisqu'il reste essentiel pour comprendre la situation des étrangers à Rome jusqu'en 212 ap. J.C., et des barbares ensuite. De plus, il n'est sans doute pas totalement étranger au théâtre qui faisait l'objet d'une régulation juridique lui aussi, qu'il s'agisse du statut des acteurs ou de la répartition du public dans les gradins. Il nous faudra donc trouver des grilles d'analyse adéquates pour répondre au problème de la pluralité des situations, de la fluidité de la détermination de ce qu'est l'étranger dans le contexte de la Rome antique, mais aussi par les historiens modernes. Cet aspect nous permettra de réfléchir, entre autres, sur la place et à l'importance des critères juridiques dans le milieu théâtral. Ainsi, nous nous questionnerons quant à la manière dont cette définition devra croiser des critères juridiques, culturels ou sociaux, pertinents pour mettre en place des cadres conceptuels pouvant être utilisés dans le cadre du théâtre.

Les réponses que nous apporterons nous serviront pour la suite de notre étude, à travers l'élaboration d'une typologie de l'étranger et d'un corpus documentaire valable pour le cadre précis du théâtre. Cette typologie devra à la fois rendre compte de la pluralité des façons de définir l'étranger, mais devra aussi être assez précise pour correspondre au cadre du théâtre. Ainsi, élaborer une définition et une typologie de l'étranger dans ce contexte permettra ensuite de définir les relations avec les étrangers. Les enjeux entourant les démonstrations d'hospitalité et d'accueil public seront ainsi particulièrement intéressants pour notre étude. Ces usages seront à questionner pour déterminer si les situations relatives aux étrangers dans ce cadre théâtral peuvent être transposées plus largement à l'échelle de la société. De plus, nous devons être en mesure, à travers ce travail de définition, de refléter l'évolution du traitement de l'étranger, à mesure que le théâtre s'impose dans la société de Rome à partir de la fin de la République.

1.3.2. Qui étaient les étrangers au théâtre ?

Dans un second temps, il nous faudra nous questionner sur la présence des étrangers au théâtre, présence réelle (professionnels et spectateurs) mais aussi dans les textes (personnages). Il sera ainsi question de la manière d'identifier l'étranger dans les textes théâtraux à partir de l'adaptation des grilles d'analyse utilisées dans les références historiographiques sur l'étranger que nous avons présentées. Nous étudierons alors la pertinence d'indices lexicaux, et de d'autres manières d'identifier l'étranger fondées sur des aspects géographiques ou identitaires, à partir de perspectives plus sociales abordées dans les ouvrages que nous avons mentionnés. Alors que le lexique semble plus pertinent à utiliser dans la littérature théâtrale, les indices géographiques permettront d'identifier l'étranger dans les sources épigraphiques. Ainsi, il s'agira d'établir l'identité de ces étrangers en nous appuyant sur des critères sociaux tels que l'âge, le genre, le milieu socio-économique. Cela nous servira ensuite pour tenter de mettre en avant certaines tendances dans les usages du théâtre par les étrangers, qui pourraient se diversifier à mesure que de plus en plus d'étrangers viennent s'installer à Rome et que l'Empire conquiert de nouveaux territoires.

En outre, les recherches récentes, à l'image de la thèse d'A. Migayrou, nous montrent que le théâtre mobilise la quasi-totalité des membres de la société romaine, et pourrait servir de cadre d'études pour l'analyse de populations peu visibles dans les sources. Outre la plèbe, les femmes, les esclaves, les membres de l'élite, Alexandre Vincent nous explique par exemple que même les brigands et voleurs devenaient un véritable enjeu de société lors des représentations théâtrales dans la mesure où ceux-ci profitaient des rues laissées désertes pour piller les habitations vides¹³⁶. Dans cette perspective, nous approfondirons cette idée du théâtre comme microcosme, en tentant de voir si le théâtre peut véritablement être considéré comme une vision réduite de la société romaine lorsque l'on aborde la question de l'étranger. On proposera dès lors de questionner les possibilités d'analyse qu'offre l'utilisation du concept de microcosme pour l'étude des étrangers à Rome, compris ici comme un concept sociologique, selon une association par analogie au sein de laquelle un objet étudié se réfère à un tout plus grand. Ainsi, la notion de microcosme peut être considérée comme une image réduite, un échantillon de la société. Bien que le mot apparaisse peu dans les

¹³⁶ A. Vincent, « Rome scène ouverte... »

études dédiées au sujet, il apparaît que le théâtre, notamment lors des *ludi*, constitue un moyen privilégié d'observer la société romaine, dans la mesure où celui-ci rassemble les différents groupes la composant, et permet de mettre en lumière les relations qu'ils exercent entre eux. À travers notre étude, nous proposons donc d'affirmer l'utilité de ce concept en l'utilisant comme un moyen d'utiliser un cadre précis, ici le théâtre, en élargissant nos observations à un contexte plus large, à l'échelle de la société romaine. Il s'agira donc de valider ou non cette méthode d'extrapolation qui propose de généraliser les résultats obtenus via l'étude du théâtre à un ensemble sociétal plus large. Ce sera l'occasion de nous concentrer sur des aspects qui témoignent d'une organisation propre à la fréquentation des théâtres par les étrangers. Par exemple, si nous en restons sur l'idée du théâtre comme microcosme de la société romaine, il serait possible d'imaginer que la stricte hiérarchisation des spectateurs, reflète l'organisation de la société à un niveau plus large.

Toujours par rapport à la présence réelle des étrangers au théâtre, pourraient être questionnés les différents usages des théâtres par les groupes étrangers présents à Rome, que ce soit dans le contexte théorique des jeux, ou lors de moments dépassant le cadre ludique comme des démonstrations d'hospitalité ou de diplomatie. Il s'agira ainsi d'observer des disparités entre certains groupes d'étrangers selon leur milieu socio-professionnel ou de leur origine par exemple. À l'inverse, le théâtre pouvait-il être un moyen d'uniformiser certaines pratiques et devenir un vecteur d'intégration pour les populations étrangères ? Par exemple, des manières d'investir le théâtre dans des contextes d'hospitalité ou de diplomatie pourront être mis en avant. Dans cette perspective, il s'agira aussi de s'intéresser à la manière dont les populations étrangères ont pu répondre aux réglementations impériales par rapport au théâtre.

1.3.3. Représentation de la question de l'étranger

Enfin, nous nous interrogerons sur la manière dont la littérature théâtrale et les spectacles en général ont représenté l'étranger, et mis en scène ses rapports avec les locaux, et sur la signification de ces représentations quant à la définition et la place de l'étranger dans la société romaine pour la période prise en considération. Cet aspect, comme les autres axes de problématisation que nous avons élaborés, se voudra transversal dans la mesure où nous ciblerons également la question de l'autoreprésentation des étrangers en contexte théâtral. L'épigraphe des acteurs sera ainsi un moyen d'aborder ces questionnements en essayant de déterminer à quel point leur condition

d'étranger était mise en avant dans les inscriptions en leur honneur, et si leur extranéité était un aspect pertinent dans leurs trajectoires personnelles et professionnelles. Dans cette perspective, la question du vocabulaire et celle des stéréotypes mobilisés par les auteurs de théâtre dans la représentation des étrangers s'avèrent cruciales.

Le stéréotype est ici compris comme une image généralisante concernant un individu ou un groupe de personnes, par extension il s'agit d'une construction de l'esprit qui n'existe pas en soi, et qui fait appel à des représentations imaginaires et collectives¹³⁷. Il s'agira par exemple de déterminer la portée de ces stéréotypes et leur utilité dans l'écriture de pièces de théâtre, pour savoir si c'était un moyen de marginaliser certaines populations en leur octroyant des comportements facilement reconnaissables montrés au public. D'un autre côté, on pourrait penser que cela aurait pu être un moyen d'intégrer les étrangers dans ce qu'on pourrait appeler à défaut de mieux, une sorte de *folklore*, contribuant à l'élaboration d'une culture populaire. Du point de vue du spectateur, la question du regard porté sur les étrangers sera évoquée, mais attendons-nous à ce que les réponses apportées soient limitées en raison du manque de sources. Ainsi nous pourrions penser que si une certaine hostilité a pu exister durant la République, elle aurait pu perdre en importance au fil de l'évolution de Rome, où les étrangers ont été intégrés de manière de plus en plus large. Nous proposons ainsi de continuer les réflexions initiées par P. Sarr dans le cadre du théâtre de Plaute quant à la réalité des stéréotypes qu'il utilise, en les élargissant à d'autres textes de théâtre latin. Dans une autre mesure, il sera intéressant de chercher à savoir si les acteurs étrangers et les acteurs d'origine romaine faisaient l'objet d'un traitement différent, que ce soit dans la littérature, ou dans des aspects plus concrets de la société romaine.

En somme, les axes de problématisation proposés serviront certes à étudier le théâtre et la question de l'étranger de manière conjointe, mais aussi à aborder de façon la plus complète possible les différentes facettes du théâtre, entre sociologie des artistes de la scène et des spectateurs ainsi que production littéraire. La question de l'étranger ne sera également pas réduite entre une dualité entre Romains et étrangers au sein de l'*Urbs*, mais prendra en compte les rapports des étrangers entre eux, ou certaines situations notables dans des cités de l'Empire. Ceci nous invite à mettre en place

¹³⁷ J. Edrom, *et al.*, « Pour un usage du stéréotype en Histoire... », p. 93.

un large corpus documentaire faisant appel à diverses catégories de sources qui devront être confrontées les unes aux autres pour traiter de ces problématiques.

1.4. Méthodologie et sources

Dans la lignée des récents travaux publiés sur l'étude du théâtre comme révélateur des pratiques et des hiérarchies sociales, nous mobiliserons des sources diverses, surtout littéraires auxquelles s'ajouteront des sources épigraphiques, juridiques, et archéologiques.

Plusieurs textes théâtraux latins, en particulier la comédie latine, mettent en scène des étrangers. Notamment, les comédies de Plaute sont particulièrement connues non seulement pour représenter des personnages étrangers, grecs notamment mais pas seulement, mais aussi pour utiliser une variété d'expressions et de proverbes en langue étrangère¹³⁸. Bien qu'il puisse également être intéressant de comparer la comédie de Plaute avec d'autres textes de théâtre, de comédie par exemple, l'état fragmentaire des autres œuvres théâtrales conservées limite nos possibilités pour notre étude. Ensuite, certaines comédies ne représentent que très peu les étrangers, comme celles de Térence, qui s'adressent à un public plus élitiste¹³⁹. Nous verrons d'ailleurs que le rôle d'individus étrangers dans les pièces de théâtre est surtout à vocation comique, ce qui explique l'utilisation des comédies de Plaute par rapport à d'autres genres. Toutefois, la tragédie de Sénèque sera également à considérer, dans la mesure où un nombre significatif de peuples étrangers sont mentionnés et que son rôle dans la diplomatie romaine auprès de Néron en fait un témoin essentiel pour étudier les représentations et attitudes de Rome vis-à-vis de l'étranger. Là aussi, c'est une question de conservation des sources qui en fait la référence principale pour ce genre, problème qui se pose également pour les scénarios de mime et de pantomime. Notons que les pièces étudiées se déroulent surtout en contexte grec, il faudra donc bien différencier le modèle de pensée romain des inspirations grecques dont les pièces sont tirées, ce qui est valable aussi pour les comédies. Cependant, les textes de théâtre latin restent une des sources fondamentales pour évaluer la représentation de l'étranger à Rome, et même si certains textes sont fragmentaires ou moins porteurs, il faudra étudier ce corpus de la manière la plus exhaustive possible afin de comparer les

¹³⁸ D'après William M. Seaman, sur 260 à 270 noms propres présents chez Plaute, 250 sont grecs. William M. Seaman, « The Understanding of Greek by Plautus' Audience » *The Classical Journal*, vol. 50, n° 3, 1954, p. 115-119.

¹³⁹ Selon Pierre Sarr, « L'étranger dans la comédie... », p. 269.

textes entre eux. Le tableau suivant présente les pièces de théâtre utilisées dans notre corpus, avec les titres en latin et en français des éditions des Belles Lettres. Un catalogue plus détaillé, avec le résumé de chaque pièce, sera présenté en annexe de ce mémoire¹⁴⁰.

Tableau 1.1. : Pièces de théâtre utilisées pour l'enquête

Pièces de Plaute	Pièces de Sénèque
<i>Amphitruo – Amphitryon</i>	<i>Agamemno - Agamemnon</i>
<i>Asinaria - l'Asinaire</i>	<i>Hercules furens - Hercule furieux</i>
<i>Aulularia – Comédie de la Marmite</i>	<i>Medea – Médée</i>
<i>Bacchides – Les Bacchis</i>	<i>Oedipus - Oedipe</i>
<i>Captivi – les Captifs</i>	<i>Phaedra – Phèdre</i>
<i>Cistellaria - la Casette</i>	<i>Phoenissiae – Les Phéniciennes</i>
<i>Curculio - Charançon</i>	<i>Thyestes - Thyeste</i>
<i>Epidicus - Épidique</i>	<i>Troades – Les Troyennes</i>
<i>Maenechmi - Les Ménechmes</i>	
<i>Mercator - le Marchand</i>	
<i>Poenulus – Le Petit Carthaginois</i>	
<i>Pseudolus</i>	
<i>Stichus</i>	
<i>Trinummus</i>	
<i>Truculentus</i>	

La littérature théâtrale sera complétée par d'autres genres littéraires tout aussi pertinents pour avoir une idée des contextes plus large, et de l'opinion de certains auteurs sur la question des étrangers et du théâtre. Seront donc mobilisées, la littérature d'opinion, les textes des historiens et annalistes. De plus, le traité de Vitruve sur l'architecture offre des informations essentielles sur l'organisation architecturale du théâtre, notamment sur la question des accès, ce qui nous amènera à nous questionner sur le cas des spectateurs étrangers. Nous avons en outre envisagé initialement

¹⁴⁰ Pour le détail des éditions utilisées, voir annexe n°1.

d'inclure les poèmes satiriques latins comme ceux d'Ovide ou de Juvénal à notre corpus. Mais bien qu'ils nous renseignent sur l'attitude romaine face au théâtre, ils ne permettent pas de recueillir des informations reliant le monde du théâtre et l'étranger. Toutefois, certains acteurs étrangers sont mentionnés dans la littérature latine, et même grecque. L'étude croisée des sources littéraires et épigraphiques a ainsi permis d'étoffer notre prosopographie d'informations biographiques concernant les acteurs étrangers les plus connus. Lorsque nécessaire, nous avons donc mobilisé certains extraits d'historiens, d'annalistes et d'auteurs d'épigrammes, dont les détails se trouvent dans la prosopographie¹⁴¹.

Pour l'identification et l'analyse de ces textes, nous nous sommes appuyés sur les textes dans les éditions scientifiques de référence, notamment celles des Belles Lettres, en menant une recherche par mots-clés à partir de la *Library of Latin Texts* de BREPOLs.net pour identifier les passages pertinents. Ainsi nous avons recherché les termes utilisés pour décrire l'étranger comme *alienus*, *barbarus*, *hospes*, *peregrinus*, qui seront présentés en détails dans le chapitre suivant, mais nous avons également cherché des qualificatifs d'origine ou de provenance, pouvant indiquer l'origine étrangère des personnages mis en scène. Cette recherche a été complétée par une lecture exhaustive des œuvres théâtrales du corpus avec une attention particulière pour les passages susceptibles de mettre en scène des étrangers afin d'avoir une idée plus claire de la situation d'ensemble, et d'étoffer cette première sélection de mots-clés, pour les adapter à d'autres sources littéraires.

L'analyse menée sur les sources littéraires est à la fois quantitative et qualitative : nous avons étudié la fréquence de la présence des étrangers dans les textes de théâtre, selon les auteurs, et l'évolution de ces fréquences à travers le temps, à partir des premières productions écrites, jusqu'à la mort de Sénèque, dernier grand dramaturge dont l'œuvre a été conservée pour la période que nous étudierons. D'autre part, nous avons mis en avant les différentes représentations de l'étranger, selon les auteurs, la période d'écriture des pièces de théâtre, mais aussi selon le vocabulaire utilisé (*alienus*, *barbarus*, *hospes*, *peregrinus*) et les origines des personnages mis en scène ou associés au monde du théâtre.

¹⁴¹ Voir annexe n°2.

L'épigraphie, notamment les inscriptions funéraires, à caractère officiel, et quotidiennes, nous a été particulièrement importante pour broser un portrait plus concret de la présence effective des étrangers, spectateurs, professionnels mais aussi de leur sociologie et de leur expérience théâtrale, ce qui n'est pas possible avec les pièces de théâtre. Pour rassembler les inscriptions de notre corpus, nous avons procédé de la même manière que pour les sources littéraires, à l'aide d'une recherche par mots-clés et racine de mots désignant les différentes professions reliées à la scène sur la base de données *Epigraphik-Datenbank Clauss / Slaby*¹⁴². Ensuite, nous avons regroupé ces inscriptions et établi une première sélection pour isoler celles qui pourraient se référer à des étrangers. Les critères principaux qui ont été retenus sont la mobilité : à savoir les cas où l'inscription est retrouvée dans un lieu différent de l'origine de l'individu ou lorsqu'elle mentionne un ou plusieurs lieux où il s'est rendu, et des noms à consonnance étrangère. Les désignations génériques des étrangers seront aussi mobilisées comme dans le cas des spectateurs, mais nous y reviendrons dans le dernier chapitre. Dans les cas des inscriptions pouvant potentiellement répondre à ces critères, mais où aucune preuve tangible ne permettait de le confirmer, elles ont été écartées du corpus, de même que les inscriptions avec une datation trop imprécise ou trop tardive. Les résultats de cette étude détaillée se trouveront dans le dernier chapitre.

D'autre part, il est nécessaire de préciser quelles professions ont été admises dans notre corpus épigraphique. En effet, les musiciens susceptibles d'apparaître au théâtre, notamment les *tibicines*, représentent une catégorie plus ambiguë dans la mesure où ils pouvaient exercer hors de la scène dans des contextes religieux et militaire. Notons ainsi la présence de musiciens dans l'armée, ou lors de cérémonies publiques dont les acteurs étaient bannis. Ils ne constituent pas non plus juridiquement une profession infamante. Ces considérations juridiques invitent donc à différencier en théorie les musiciens des professionnels du geste (danseurs, mimes, pantomimes), dans la mesure où leurs activités se rejoignent sans être interdépendantes. De plus, certaines associations, qui se développent à partir du I^{er} siècle ap. J.-C. rassemblaient seulement des musiciens, ce qui semble signifier une organisation spécifique. En pratique cependant, il n'était pas rare qu'acteurs et musiciens appartiennent à une même troupe se produisant sur scène, dirigée par un *dominus gregis*, acteur lui aussi, dont la composition changeait selon les besoins des pièces. Ceci s'explique surtout par la nature des représentations théâtrales qui, à Rome, laissaient autant la place à la

¹⁴² Pour une présentation de cette méthodologie en détails et l'exploitation des résultats, voir chap. 4, p. 138-142.

musique qu'à l'expression des corps. Le chant, la danse, la parole et la musique sont ainsi des composantes essentielles des représentations théâtrales et justifient, dans le cadre de notre étude, l'inclusion de certains musiciens aux professionnels de la scène retenus, qui ont été également sélectionnés grâce à une recherche par mots-clés ciblant les différentes professions qu'ils pouvaient exercer. Nous avons essentiellement retenu les professions liées au mime avec les racines *pantomim-*, *mim-* et *archimim-*, et celles liées au chant dont la racine *cantor-*. Cette base de sources épigraphiques a également été complétée avec les inscriptions étudiées dans les recherches existantes.

D'autre part, se pose la question du lieu où exerçaient ces professionnels. S'il ne fait aucun doute que la plupart des mimes, danseurs, et plus tard pantomimes exerçaient sur la scène des théâtres, dans un contexte de jeux publics, certains artistes, acteurs, danseurs ou musiciens, se produisaient dans des contextes privés. Dans la mesure où les sources nous donnent peu de renseignements sur cet aspect, nous pensons qu'il est plus prudent d'inclure les documents concernant les professionnels du théâtre qui se produisent aussi bien dans des contextes privés que publics. Nous aurions limité notre corpus documentaire si nous avions choisi d'exclure des inscriptions sous prétexte que nous ne pouvons pas déterminer avec exactitude si ces artistes se produisaient au théâtre ou sur des scènes privées. Nous rejoignons ainsi la méthodologie d'A. Migayrou, qui a suivi le même procédé pour les femmes se produisant lors des spectacles. Selon l'autrice, un « même artiste pouvait être employé dans différents types de spectacles et on imagine aisément qu'un aristocrate disposant de ses propres artistes ait pu à la fois les employer pour son propre plaisir et les louer ponctuellement pour la scène publique »¹⁴³. C'est pourquoi nous préférons intégrer dans notre étude l'ensemble des professionnels de la scène intervenant en contexte théâtral. La méthodologie et la composition de la prosopographie seront expliquées en détails dans le chapitre 4.

En termes de méthodes d'analyse, outre l'étude des inscriptions isolées, le dépouillement des sources épigraphiques nous a ainsi permis de dresser une prosopographie des acteurs étrangers, principalement à partir de l'épigraphie funéraire et honorifique. Cette prosopographie est fondée sur des critères de genre, d'âge de statut juridique, d'origine qui seront plus précisément présentés

¹⁴³ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 118.

dans le dernier chapitre de notre étude. Nous avons recensé un total de 38 individus, répartis dans 39 inscriptions. Le catalogue épigraphique est disponible en annexe, avec une organisation par individus répartis en 24 fiches, avec un sous-classement par lettres dans les cas où une inscription mentionne plusieurs individus. La différence entre le nombre d'individus et de fiches est due au fait qu'une inscription mentionne parfois plusieurs acteurs qui ne sont attestés nulle part ailleurs dans les sources¹⁴⁴. Pour des soucis de concision et pour éviter les répétitions, nous avons donc rassemblé ces individus dans une même fiche quand le cas se présentait. Par exemple, la fiche n°23 constitue le cas le plus remarquable, dans la mesure où l'inscription *CIL* VI, 1064 recense une quarantaine d'individus dont 10 d'entre eux peuvent potentiellement être considérés comme étrangers sur une base onomastique, avec parfois des indicatifs supplémentaires d'origine comme l'expliquent Robert Sablayrolles¹⁴⁵ et M.-H. Garelli : « Il est intéressant [...] que la pratique théâtrale des troupes de vigiles [...] ait coïncidé avec un élargissement du recrutement, spécifique de l'époque sévérienne. Cela expliquerait en particulier les précisions *archimimus graecus* ou *scenicus graecus* [...] un certain nombre de ces acteurs pourraient avoir transporté de leur pays d'origine [...] une pratique qui leur était familière mais aussi des modèles de type gréco-oriental »¹⁴⁶. Ces derniers seraient probablement restés anonymes, ou en tout cas leur activité d'acteur et leur extranéité n'auraient pas été retenues dans la documentation s'ils n'avaient pas été commémorés en groupe et organisés en troupe d'acteurs. Inversement, le nombre d'inscriptions étudiées dans notre corpus est supérieur au nombre d'individus recensés car un nombre significatif d'acteurs sont mentionnés dans plusieurs inscriptions, comme c'est le cas pour G. Theoros Lux (Bathylle), Pylades, Nomius et Hylas, mentionnés respectivement dans 3, 4, 2 et 3 inscriptions. Le cas le plus notable est en outre celui de Paris II mentionné dans 10 inscriptions, des graffitis pompéiens. Les individus les plus notables ont également été mentionnés dans la littérature latine, que nous avons intégrée à notre corpus en complément lorsque ces textes fournissaient des informations pertinentes quant à leur mobilité ou à leurs relations avec les élites romaines ou autres

¹⁴⁴ Voir fiche n° 23.

¹⁴⁵ Robert Sablayrolles, *Libertinus miles. Les cohortes de vigiles*, Rome, École Française de Rome, 1996., p. 757.

¹⁴⁶ Marie-Hélène Garelli, « Des soldats sur la scène comique : espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain », *Pallas*, n° 54, 2000, p. 332.

acteurs du corpus. 13 extraits ont à ce titre été intégrés dans notre corpus afin d'éclairer les résultats de l'épigraphie.

Mais l'épigraphie permet aussi de s'approcher des spectateurs, dans une perspective cette fois plus collective. En effet, bien que le dossier soit plus complet dans le cas des amphithéâtres¹⁴⁷, certaines inscriptions présentes sur les gradins de la *cavea* mettent en avant quelques groupes précis d'étrangers ayant bénéficié d'un placement privilégié au théâtre, ce qui a soulevé des questionnements pertinents pour notre étude. Dans la mesure où ce dossier est relativement limité, l'historiographie sur le sujet a déjà identifié ces inscriptions que nous avons pu ainsi reprendre aisément et consulter via les bases de données en ligne que nous avons utilisées¹⁴⁸. Ceci rejoint certaines des catégories de spectateurs mentionnées dans les sources juridiques, qui viendront compléter les informations fournies par l'épigraphie. Ainsi, deux textes de lois retiendront principalement notre attention : la *Lex Coloniae Genetivae*¹⁴⁹, qui est en fait la loi municipale attribuée à la colonie Iulia Genetiva sous Jules César ; et la *Lex Iulia Theatralis*¹⁵⁰, promulguée sous Auguste. Ces textes, dont le premier est d'ailleurs connu épigraphiquement, sont disponibles grâce à la base de données de l'Université Grenoble-Alpes qui regroupe les textes juridiques latins, avec des traductions en français lorsque celles-ci sont disponibles¹⁵¹.

De plus, le projet « Bruits de couloir » mené à Pompéi, coordonné par É. Letellier-Taillefer, L. Autin et M.-A. Le Guennec, a permis d'avoir accès à une documentation en première personne grâce à un travail sur le terrain auquel nous avons participé, portant sur les graffitis associés aux théâtres de la ville, dont certains concernent un groupe d'étrangers très particuliers : des usagers de l'écriture safaïtique, probablement originaires de la péninsule arabe¹⁵². L'étude de ces graffitis

¹⁴⁷ Voir É. Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains... » ; Jerzy Kolendo, « La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire Romain. À propos des inscriptions sur les gradins des amphithéâtres et théâtres », *Ktèma*, vol. 6, n° 1, 1981, p. 301–315.

¹⁴⁸ *Ibid.*, Elizabeth Rawson, « *Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis* », *Papers of the British School at Rome*, vol. 55, 1987, p. 83-114.

¹⁴⁹ *CIL* II, 5439.

¹⁵⁰ Suétone, *Vie d'Auguste*, XLIV.

¹⁵¹ <https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/>

¹⁵² Pour plus de détails sur les premiers relevés, voir : Éloïse Letellier-Taillefer et Chapelin Guilhem, « Théâtres de Pompéi », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome [Online]*, mis en ligne le

représente ainsi une excellente étude de cas afin d'analyser les pratiques et les occupations du théâtre par des populations étrangères, venues d'Arabie par exemple. En outre, l'élaboration d'une base de données menée dans le cadre de ce projet par K. Khoujet el-Khil a donné une meilleure visualisation et une étude conjointe des graffitis présents dans ce couloir.

Il faut cependant avoir conscience du caractère fragmentaire des sources épigraphiques, en ce qui concerne tant les acteurs que les spectateurs. En effet, dans le cadre des inscriptions funéraires, l'origine du défunt, son parcours de mobilité, sa définition comme étranger, son statut juridique ne sont pas toujours évoqués. Pour les spectateurs, la plupart des informations recueillies grâce à l'épigraphie concernent des situations très particulières, sur lesquelles nous reviendrons dans ce mémoire. D'autre part, rappelons qu'une situation comme celle de la cité de Pompéi est loin d'être représentative des pratiques à l'échelle de l'Empire romain. Mise en avant dans cette étude grâce à la conservation exceptionnelle du site, et en particulier des sources épigraphiques qui seront exploitées dans le dernier chapitre, la cité doit être prise en compte et étudiée dans un ensemble campanien plus large, le dossier pompéien ne constituant qu'une étude de cas.

En résumé, la question des sources met en avant deux axes d'études principaux : celle de la présence des étrangers dans la littérature théâtrale, et la manière dont ceux-ci investissaient le théâtre dans le cadre des *ludi*. Néanmoins, pour les besoins de notre développement, il sera essentiel de faire dialoguer les sources entre elles sans enfermer notre argumentaire dans une séparation stricte entre sources théâtrales et sources épigraphiques. Le choix d'un plan prenant en compte les axes de problématisation précédemment énoncés montrera la manière dont nous avons choisi de répondre à cet enjeu.

1.5. Théâtre et étrangers dans le monde romain : une enquête transversale

Ces premiers développements ont permis de montrer qu'une étude conjointe des étrangers au sein du cadre théâtral à Rome est possible, bien qu'il ne s'agisse pas d'une approche évidente. En effet, ces deux sujets mobilisent des sources et approches différentes dans l'historiographie. Alors que le

23 septembre 2019. <http://journals.openedition.org/cefr/3246> ; Louis Autin, Marie-Adeline Le Guennec, Éloïse Letellier-Taillefer, « Bruits de couloir » [notice archéologique], *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger [En ligne]*, mis en ligne le 26 mai 2023, URL : <http://journals.openedition.org/baefe/7609>

théâtre se prête davantage à des études fondées sur des analyses archéologiques et littéraires, le cas de l'étranger à Rome mobilise davantage une approche épigraphique et sociologique, surtout dans l'historiographie récente. Malgré cela, à partir des enjeux mis en avant dans la problématisation du sujet et lors de la constitution de notre corpus de sources, et afin de donner le plus grand potentiel possible à cette enquête, nous avons fait le choix d'adopter une approche transversale. Une division du sujet entre trois grands thèmes, littérature, professionnels, et spectateurs nous semblait en effet réductrice puisque le but de cette étude se trouve aussi dans l'élaboration de questionnements communs aux étrangers et au théâtre, ainsi que nous l'avons montré en explicitant nos axes de problématisation. Nous continuerons donc notre étude en réfléchissant à la définition de l'étranger dans le cadre du théâtre, à partir du lexique employé dans les pièces de Plaute et de Sénèque mais aussi d'autres modes d'identification valables tant pour les sources littéraires que pour les sources épigraphiques. Au terme de ce chapitre nous proposerons une typologie de l'étranger propre au théâtre. Ensuite, à partir des critères que nous aurons mis en avant pour identifier et définir l'étranger au théâtre, nous verrons dans un troisième chapitre comment celui-ci était représenté dans les sources théâtrales et non-théâtrales, et quels rapports entre étrangers et locaux peuvent être mis en avant dans ces différents corpus. En d'autres mots, il s'agira d'étudier les modes de représentation et les stéréotypes employés pour mettre en scène les étrangers avant de déterminer si les phénomènes identifiés se retrouvent dans les rapports effectifs envers Romains et étrangers en contexte théâtral. Enfin, dans le dernier chapitre de cette étude, nous nous intéresserons à une présence plus concrète de l'étranger au théâtre à travers une approche sociologique des professionnels de la scène et des spectateurs étrangers. En somme, nous confronterons les stéréotypes et les représentations de l'étranger à la réalité, et tenterons de mettre à l'épreuve de l'analyse les éléments de définition que nous allons aborder dans le prochain chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE 2 : DÉFINITION ET IDENTIFICATION DE L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE LATIN

Dans le chapitre précédent, nous avons montré qu'il est possible de mener une étude de l'étranger dans le cadre du théâtre à Rome. Nous avons également évoqué que les recherches existantes sur les étrangers prennent en compte une définition et des concepts qui s'appliquent à l'ensemble des pratiques romaines, ce qui n'est pas la base la plus appropriée dans notre mémoire, dans la mesure où il s'agira de déterminer les particularités liées à la condition d'étranger au théâtre. Ainsi, nous allons entreprendre dans ce chapitre de présenter les modes d'identification et de définition de l'étranger adaptés à notre cadre d'étude pour comprendre comment cette notion est appréhendée dans le contexte théâtral. Il est donc ici question d'établir la base conceptuelle de notre recherche en expliquant comment l'étranger se donne à voir dans les sources théâtrales afin de consolider notre corpus de sources, et la suite de notre analyse. Ainsi, nous allons débiter ce chapitre par une étude du lexique désignant l'étranger, ce qui représente la voie d'entrée la plus simple pour notre sujet, avant de présenter d'autres modes d'identification applicables aux sources non dramatiques. Nous déterminerons ensuite s'il est possible d'établir une typologie de l'étranger propre au théâtre.

2.1. L'approche lexicale pour définir et identifier l'étranger dans les sources littéraires

La polysémie de la notion d'étranger dans le monde romain, depuis longtemps soulevée et étudiée par les historiens, se donne à voir dans toute la littérature latine, et notamment dans la littérature théâtrale. Comme l'indique Emilia Ndiaye au début de son article sur l'analyse sémique du terme « barbare », face à l'apparente simplicité de désignation du Romain, *Romanus*, plus d'une dizaine de termes s'imposent pour qualifier l'étranger en latin¹⁵³. Alors que le Romain se définit essentiellement à travers sa citoyenneté, par son appartenance au *populus*, et son inclusion au sein de pratiques culturelles rassemblées sous le terme *romanitas*, la diversité des termes latins désignant celui qui n'est pas romain renvoie à plusieurs dimensions dont il est difficile de rendre

¹⁵³ Emilia Ndiaye, « L'étranger « barbare » à Rome : essai d'analyse sémique. », *L'Antiquité classique*, vol. 74, 2005, p. 119.

compte à partir de la seule traduction commune d'étranger. Certes, l'étranger peut correspondre à celui qui n'est pas Romain, en ce sens qu'il n'appartient pas à l'ensemble des citoyens. Si nous nous en arrêtons là, que faire des femmes, des esclaves, également dépourvus de la citoyenneté ? Ainsi, bien que le statut d'étranger dépende en grande partie du rapport de celui-ci au territoire romain, et au corps civique des citoyens, il dépasse le simple aspect juridique encadré par le terme de *peregrinus*. D'un point de vue identitaire, est étranger celui qui est autre, ou extérieur à la *familia* ou à la *domus*, caractérisé par des termes comme *hospes*, *alienus* et les ceux qui sont issus de la racine *alien-* : *alienigena* par exemple. L'étranger est également celui du dehors, qui se situe physiquement en dehors des limites de l'État, de la famille, du groupe, à l'image des mots de la famille d'*externus*. Enfin, l'étranger peut aussi correspondre à celui qui se heurte, qui s'oppose au groupe, comme *hostis*, l'ennemi collectif hostile à l'ensemble de la cité¹⁵⁴, ou *barbarus* : le barbare, celui qui n'est ni Grec ni Romain, et qui par cette différence culturelle et politique devient un élément hostile au bon fonctionnement de la cité¹⁵⁵.

En somme, le concept d'étranger dans le monde romain mobilise un lexique et des idées très diverses, dont les termes mettent en lumière des aspects distincts qui se croisent et qui peuvent se compléter. En outre, les risques d'anachronisme et les enjeux de traduction du latin vers le français nous forcent à nous extraire de notre conception de l'étranger, principalement fondée sur le territoire national, ses frontières et sur l'idée de nationalité. La réalité juridique de l'État romain incite donc l'historien à se livrer à un exercice de pensée parfois périlleux, afin d'être en mesure de saisir toutes les subtilités de la notion d'étranger. Ce n'est qu'en repartant d'une analyse approfondie de chacun des termes désignant l'extranéité en latin, qu'il semble possible de parvenir à une meilleure compréhension des significations et subtilités associées à ce concept dans le monde romain.

¹⁵⁴ Certaines études, la plus connue étant celle d'É. Benveniste, relie étymologiquement *hostis* et *hospes* dans le latin archaïque. *Hostis* aurait été le terme qui renvoyait à cette notion d'hospitalité, avant d'être remplacé par *hospes*, par glissement sémantique. Dans la mesure où cette signification n'est plus attestée dès l'époque de Plaute, nous n'avons pas inclus *hostis* aux côtés des autres termes relatifs à l'étranger. Voir É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes...*, p. 87-96.

¹⁵⁵ Pour les références au lexique cité, voir Marine Miquel, « L'étranger à Rome... » ; É. Ndiaye, « L'étranger « barbare ... », p. 119.

Le lexique de l'étranger dans le monde romain est déjà bien connu et a fait l'objet d'études sémantiques et historiques, sur lesquelles nous nous appuyerons dans notre propre enquête¹⁵⁶. Cependant, aucune ne se concentre sur le cadre précis du théâtre au cœur de notre projet. En fait, une seule publication englobe pour le moment ces deux thématiques. Il s'agit de l'article de P. Sarr précédemment cité¹⁵⁷, qui entreprend d'analyser la représentation de l'étranger dans le théâtre de Plaute à travers le lexique et les stéréotypes utilisés par l'auteur, tout en posant la question de leur véracité. L'auteur a fait le choix de se concentrer sur un dramaturge, Plaute et sur un genre, la comédie : exclure la tragédie romaine de son analyse relève d'un choix sur lequel nous proposons de revenir dans la mesure où les pièces tragiques que nous avons conservées mobilisent l'étranger et son lexique de façon assez significative pour être pertinentes pour notre étude. De plus nous entendons développer certains propos de P. Sarr afin de préciser les nuances et subtilités du vocabulaire lié à l'étranger employé dans le cadre du théâtre, y compris chez Plaute.

2.1.2. Considérations méthodologiques

Face à un cadre juridique qui ne suffit pas à englober toutes ses dimensions, et des sources littéraires parfois imprécises ou incomplètes, comme le montre Marine Miquel¹⁵⁸, l'analyse du lexique de l'étranger semble se présenter comme une des portes d'entrée permettant d'étudier le concept d'étranger dans sa globalité, en intégrant cette pluralité de considérations politiques, territoriales, culturelles ou juridiques. Ainsi, dans le cas du théâtre qui constitue notre cadre d'études principal, opter pour une analyse lexicale en tant que point de départ semble pertinent pour clarifier le concept d'étranger, tout en posant un cadre pour l'élaboration de notre corpus littéraire. En ce sens, nous avons choisi de partir des études sur le lexique de l'étranger dans le monde romain, en dressant la liste des termes étudiés, et en la confrontant avec les termes utilisés dans les pièces de théâtre de notre corpus. Celles-ci serviront donc de socle pour nos propres recherches. Nous cherchons toutefois à utiliser le lexique pour identifier et cerner l'étranger dans le cadre du théâtre romain. En effet, nous avons remarqué que certains termes sont peu étudiés voire absents de ces travaux, alors

¹⁵⁶ Voir M. Miquel, « L'étranger à Rome... » ; E. Ndiaye, « L'étranger « barbare... », pour une étude sur la signification des mots renvoyant à la barbarie à Rome, et pour approfondir ses différentes connotations afin de mieux comprendre sa spécificité par rapports à d'autres termes du lexique latin renvoyant eux aussi à l'étranger.

¹⁵⁷ P. Sarr, « L'étranger dans la comédie... ».

¹⁵⁸ M. Miquel, « L'étranger à Rome... ».

qu'ils sont fortement représentés dans les sources théâtrales. Au contraire, certains termes ont fait l'objet d'études très détaillées, notamment ceux correspondant à un statut juridique ou politique précis, mais leur utilisation au sein de notre corpus théâtral est relativement faible. Un des enjeux de cette recherche sera alors d'expliquer ces différences et ces particularités pour mettre en avant les spécificités du lexique de l'étranger utilisé dans le contexte théâtral, et par là même une possible vision spécifique de l'étranger dans le théâtre.

Nous partirons des termes attestés dans le corpus théâtral, pour définir l'étranger dans le théâtre ; puis nous proposerons des comparaisons avec des sources parlant du théâtre mais non dramaturgiques. Pour chaque entrée, nous procéderons par famille de termes classées par nombre d'occurrences.

Nous retiendrons les termes présents dans les pièces de Plaute et de Sénèque, mais seulement ceux avec un nombre d'occurrences assez élevé pour en permettre une analyse de détail. Seront analysés les mots de la famille d'*hospes* et d'*hospitium*. Nous avons conservé également les mots composés à partir d'*alien-*, surtout *alienus*, les mots reliés au terme *peregrinus*, et enfin *barbarus*. D'autre part, nous avons fait le choix de regrouper dans une même section les mots issus de la racine *exter-*, présents à une fréquence faible chez Sénèque – (seulement à sept reprises), et complètement absents chez Plaute, ainsi que les termes issus de la racine *aduen-*. Sous leur forme nominale, ils sont en effet présents à quatre reprises chez Plaute et six chez Sénèque, alors que sous leur forme verbale, ils sont présents à plus de 200 reprises, ce qui n'est pas pertinent ici. En effet, cette famille de termes est principalement représentée par le verbe *aduenio*, et n'a en fait qu'un lien assez lâche avec l'extranéité.

Dans le même temps, nous avons proposé d'enrichir notre corpus dramatique qui se limite à deux auteurs avec des sources non dramatiques portant sur le théâtre. Une dizaine de textes appartenant à la littérature latine, et grecque dans une moindre mesure, ont ainsi été mobilisés et seront présentés sous la forme d'une analyse synthétique. Ceci permet une comparaison entre l'usage du lexique de l'étranger dans les sources théâtrales et celui présent dans ces autres sources ou non, et d'affiner notre analyse sur l'identification de l'étranger à l'aide de précisions contextuelles. Cette comparaison pourrait aussi donner à voir des usages spécifiques du lexique lié à l'étranger pour l'un ou l'autre des dramaturges. Ainsi, nous avons recherché les termes désignant l'étranger que

notre lecture exhaustive de notre corpus dramatique a mis en avant, en les associant avec les radicaux liés au théâtre tels que *theatr-*, *histrion-*, *lud-*, *spectacul-*, *spectat-*, *scaen-*. Dans la mesure où certains termes liés à la pratique du théâtre se retrouvent dans d'autres types de spectacles, nous avons fait le choix de garder les extraits concernant les *ludi* ou le spectacle de manière générale, afin d'avoir un échantillon assez représentatif de termes à utiliser pour notre comparaison. Cette méthode présente cependant le risque que certains termes puissent apparaître pour d'autres types de représentation. Les écarter nous priverait alors de certains passages pouvant avoir trait au théâtre. De plus, certains extraits utilisent des termes génériques, comme *ludus*, *-i*, de sorte qu'il est assez difficile de déterminer de quel type de spectacle ou de jeux il est question, d'où l'importance de la contextualisation pour affiner au maximum la sélection. L'épigraphie ne sera toutefois pas au cœur de cette analyse, mais sera mobilisée en seconde partie de ce chapitre pour compléter notre analyse de l'étranger en utilisant le concept de mobilité.

2.1.3. Analyse lexicale

Pour rentrer dans le cœur de notre analyse lexicale nous aborderons les termes étudiés par ordre de fréquence. Nous aborderons d'abord leurs définitions dans les études existantes avant de les confronter à nos observations concernant le théâtre.

2.1.3.1. Termes équilibrés dans le corpus de Plaute et Sénèque : *hospes*, *barbarus*, *alienus*

2.1.3.1.1. *Hospes*, *hospitium*

Dans notre corpus dramatique, l'*hospes* est le type d'étranger le plus représenté avec 64 occurrences chez Plaute et 14 chez Sénèque, ce qui témoigne de l'importance des institutions de l'hospitalité jusque dans les pièces de théâtre¹⁵⁹. Les termes qualifiant l'hospitalité dans la langue latine s'appliquent à une pratique bien définie dans le monde romain depuis les origines de la cité de Rome, et très encadrée socialement. Ainsi, le terme *hospes* renvoie à cette relation d'hospitalité

¹⁵⁹ Voir Marie-Adeline Le Guennec, *Aubergistes et clients : L'accueil mercantile dans l'Occident romain (III^e s. av. J.-C.-IV^e s. apr. J.-C.)*. Rome, Publications de l'École française de Rome, 2019, 606 p ; P. Gauthier, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité... », p. 1-21 ; Michael Peachin, *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 422-437 ; John Nicols, Michael Peachin et Maria Letizia Caldelli, « *Hospitium* and Political Friendship in the Late Republic », dans *Id.*, *Aspects of Friendship in the Graeco-Roman World*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology L.L.C., coll. « Journal of Roman archaeology » n° 43, 2001, p. 99-108.

entre plusieurs personnes, désignant à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu. En ce sens, *hospes*, peut évoquer celui qui est étranger par rapport au foyer familial, mais qui, en se pliant aux codes de l'hospitalité, est capable d'entretenir une relation d'égal à égal avec son hôte, et *hospitium* renvoie à ce concept d'hospitalité auquel prend part l'*hospes*. Comme le résume M. Miquel, *hospes* « désigne tout autant celui qui passe par Rome, sans y rester, et n'a donc aucun droit civique, que celui qui le reçoit »¹⁶⁰. Pour expliquer la situation de l'hôte, désigné d'abord par le terme *hostis* puis par *hospes*, P. Gauthier utilise l'expression « étranger privilégié en droit »¹⁶¹ ce qui correspond bien aux bénéficiaires de l'hospitalité à Rome. En effet, les relations d'hospitalité permettaient d'encadrer la présence de l'étranger dans la société romaine, qui dépassait largement les relations interpersonnelles. La pratique de l'hospitalité conférait à l'hôte un statut particulier au sein de la cité, à travers l'accueil de la personne qui le recevait. Dans la mesure où les termes correspondant à la famille d'*hospitium* sont présents à 94 reprises dans les comédies de Plaute, et 19 dans les tragédies de Sénèque, ces codes semblent avoir toute leur importance dans les ressorts dramatiques des deux auteurs, et que le théâtre reflète le caractère fondamental de l'hospitalité et de l'accueil.

Ainsi, chez Plaute, le terme *hospes* correspond bien à l'usage qu'en fait le latin dans la pratique usuelle, désignant à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu. C'est exactement à cette relation d'hospitalité entre Pistoclère et Chrysale que renvoie *hospitium* tel qu'utilisé dans les *Bacchis* de Plaute : *Hospitium et cenam pollicere, ut conuenit, Peregre aduenienti : ego autem uenturum adnuo*¹⁶². L'allusion à la *cena* montre d'ailleurs à quel point offrir le repas offert aux nouveaux arrivants était ancré dans les mœurs romaines, et était essentiel dans le bon établissement des liens d'hospitalité¹⁶³.

Cette double dimension n'est pas aussi présente chez Sénèque. En fait, *hospes* y est surtout utilisé pour désigner celui qui bénéficie de l'hospitalité, que ce soit à l'issue d'un exil forcé ou d'un

¹⁶⁰ M. Miquel, « L'étranger à Rome... ».

¹⁶¹ P. Gauthier, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité... ».

¹⁶² Plaute, *Les Bacchis*, v. 185, « Tu offres, comme il le sied, l'hospitalité et le dîner au voyageur qui vient de loin : j'accepte. » trad. Par Alfred Ernout, *Plaute, Comédies, tome II Bacchides. Captivi. Casina*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1964.

¹⁶³ Konrad Vössing, « Les banquets dans le monde romain : alimentation et communication », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément n° 7, 2012, p. 122.

voyage. Ainsi, quand Strophius parvient au palais d'Agamemnon, après avoir quitté la Phocide, il est qualifié d'*hospes* par Electre : *Hospes quis iste concitos currus agit*¹⁶⁴. En somme, toutes les occurrences d'*hospes* et de ses dérivés recensés chez Sénèque, renvoient à l'hôte en tant qu'invité, bénéficiaire de l'hospitalité. Pour désigner l'hôte qui reçoit, Sénèque peut employer d'autres termes relatifs à l'étranger, pour mettre en avant son extranéité par rapport à son hôte reçu. Par exemple, dans *Les Phéniciennes*, Jocaste, dans un long monologue s'adressant à Polynice, s'exprime de cette façon : *Hostium es factus gener, patria remotus hospes alieni laris, externa consecutus, expulsus tuis, sine crimine exul*¹⁶⁵. Ici, l'hôte en tant que pourvoyeur de l'hospitalité est désigné par l'expression *alieni laris*, renvoyant directement à une notion d'extranéité absolue, complètement étrangère à la personne qu'il reçoit, avec qui il n'entretient aucun type de relation, dans la mesure où le terme *alienus* renvoie à l'idée de l'étranger comme une personne complètement extérieure à la famille, ou au foyer, ce que nous verrons ensuite.

Ainsi, ne pas considérer comme *hospites* les personnes susceptibles d'offrir l'hospitalité aux protagonistes, mais comme des étrangers sans lien avec eux peut être vu comme une façon d'accentuer la solitude que ces protagonistes vont traverser. La vision plus négative de Sénèque par rapport à l'hospitalité peut s'expliquer par l'issue tragique de la vie des personnages, qui tentent en vain d'échapper à leur destin. Ceux-ci devenant des hôtes après un exil, une fuite, ou en tout cas un départ forcé de chez eux, qu'il ait déjà eu lieu ou qu'il soit imaginé, leur départ est vécu comme une humiliation, et leur déracinement du foyer familial comme faisant partie de leur destin tragique.

Chez Plaute, le terme *hospes* renvoie aussi parfois à l'étranger davantage qu'à l'invité, mais selon une vision moins négative, ou en tout cas moins violente que chez Sénèque. Ainsi, c'est comme « étranger » que doit être comprise l'utilisation du mot dans l'*Asinaria*, lorsque Liban s'adresse au marchand étranger : *Perii, hospes*¹⁶⁶. L'utilisation d'*hospes* peut s'expliquer ici par la profession du marchand, qui est simplement de passage dans la cité qui l'accueille. En effet, l'hospitalité à

¹⁶⁴ Sénèque, *Agamemnon*, v. 913 « Qui est cet étranger poussant son char rapide ? » trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

¹⁶⁵ Sénèque, *Les Phéniciennes* v. 510 « De l'ennemi fait gendre, hors de ta patrie, hôte d'un étranger, nanti des biens d'autrui, dépossédé des tiens, et sans crime, exilé, pour qu'aucun ne te manque » trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

¹⁶⁶ Plaute, *Asinaria* v. 416, « Ce coup là, c'est ma mort. Étranger ! » trad. par Florence Dupont, *Plaute, Théâtre complet*, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

Rome ne doit pas être comprise seulement comme une relation entre deux particuliers, mais comme une pratique codifiée et encadrée dans toutes les sphères de la vie civique, incarnée par l'*hospes* en tant qu'individu¹⁶⁷. Le marchand, accueilli dans une cité où il ne demeure que pour un temps défini, est un hôte à l'échelle de cette cité.

En somme, il apparaît à travers l'étude du théâtre de Plaute et de Sénèque, que leurs textes reflètent et renforcent les codes de l'hospitalité, tout en mettant en scène des usages liés à l'hospitalité propres aux différents registres dramatiques. Ainsi, le théâtre de Plaute montre bien la double dimension des personnes bénéficiaires de l'hospitalité, à la fois incluses dans une société où elles bénéficient de certains droits et exclues car n'appartenant pas au groupe. D'autre part, ce statut particulier de l'*hospes*, en tant qu'hôte aussi bien qu'en tant qu'invité peut constituer un ressort comique possible en détournant ces codes liés à l'accueil et à l'hospitalité. Chez Sénèque également, nous constatons un usage particulier de ce lexique, employé surtout pour désigner l'invité, la personne de passage, renforçant également certains aspects tragiques du destin réservé aux étrangers ainsi désignés.

L'étude des sources non-théâtrales permet de mettre en lumière la singularité de l'utilisation du lexique de l'hospitalité chez Sénèque, plus que dans le corpus théâtral en général. En effet, ces sources confirment l'usage indifférencié de *hospes* pour désigner à la fois l'hôte et l'invité, lorsque des représentations théâtrales conduisent à une mise en œuvre des pratiques de l'hospitalité. En ce sens, Plaute semble en faire un usage beaucoup plus fidèle au latin courant que Sénèque qui, dans ses tragédies l'utilise pour désigner l'invité de passage. Ainsi, Cicéron, dans un compliment en faveur de son ami Pacuvius utilise le terme *hospitis* pour expliquer que celui-ci est non seulement son ami, mais aussi son invité : *Qui clamores tota cauea nuper in hospitis et amici mei M. Pacui noua fabula*¹⁶⁸ D'un autre côté, Tite-Live, dans l'*Histoire Romaine* décrit un épisode où les Volsques, accueillis chez les Romains, sont chassés de la ville à l'issue d'une ruse au début du V^e siècle av. J.-C. : *Turbato per metum ludicro maesti parentes uirginum profugiunt, incusantes uiolati hospitii scelus deum que inuocantes, cuius ad sollemne ludos que per rocee fidem decepti*

¹⁶⁷ P. Gauthier, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité... », p. 17.

¹⁶⁸ Cicéron, *De l'amitié*, 24 ; « Quels cris d'enthousiasme se sont élevés récemment dans tout le théâtre à la nouvelle pièce de mon hôte et ami Marcus Pacuvius ! trad. par Louis Laurand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961.

uenissent¹⁶⁹. Ainsi, il convient d'affirmer grâce aux textes que le théâtre consacre et renforce les valeurs et usages romains liés à l'hospitalité, tout en montrant la pluralité des formes que prennent ces usages. Pas toujours respectées dans la pratique, ou bien détournées pour des besoins dramatiques, les normes de l'hospitalité sont tout de même diffusées dans le cadre des représentations théâtrales. Le théâtre est donc un vecteur de l'affirmation de ces normes. En effet, analyser l'hospitalité dans le cadre du théâtre permet à l'historien de mettre en lumière des modes d'utilisation spécifiques du temps des *ludi scaenici*. D'autre part, cette analyse des textes théâtraux permet de voir les différentes attitudes romaines autour des pratiques de l'hospitalité qui nous offrent un regard sur les étrangers mis en scène par les auteurs de notre corpus, autant d'axes sur lesquels on reviendra dans ce mémoire.

2.1.3.1.2. *Barbarus*

Une analyse du terme *barbarus* permet de confirmer la manière dont la pensée romaine vis-à-vis de l'étranger se matérialise et s'affirme dans le lexique théâtral. *Barbarus* est un terme emprunté au grec βάρβαρος, désignant celui qui ne parle pas le grec. Ensuite, ce terme s'est retrouvé réutilisé en latin, pour désigner celui qui n'est ni grec ni romain¹⁷⁰. Contrairement à *alienus* qui peut être utilisé pour différencier deux Romains entre eux, *barbarus* représente l'antagoniste du Romain d'un point de vue culturel, et par extension politique. En effet, l'appartenance à la cité, et plus particulièrement au *populus*, ne peut avoir lieu sans le partage d'une langue, de rites, de mœurs et de valeurs politiques communes, auxquelles le *barbarus*, en raison de son extranéité même, ne peut avoir accès. Contrairement au pérégrin, qui bénéficie d'une législation à partir de 242 av. J.-C., avec la création du préteur pérégrin encadrant les relations juridiques entre citoyens romains et étrangers au sein de l'Empire¹⁷¹, le barbare demeure au-delà des frontières de l'Empire. Ainsi, la figure du *barbarus*, dans la Rome antique, était l'objet d'un entrecroisement de plusieurs dimensions : juridiques, politiques, territoriales, identitaires. Les pièces de Plaute et Sénèque

¹⁶⁹ Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 37, 9 ; « saisis d'abord d'une grande frayeur, ils courent de côté et d'autre pour reprendre leur bagage chez leurs hôtes. Mais, dès qu'ils se mettent en route, l'indignation succède à la crainte : "Se voir chassés des jeux, un jour de fête, repoussés pour ainsi dire de la société des hommes et des dieux !" » trad. par M. Nisard, reprise par A. Flobert, *Tite-Live. Histoire romaine. Livres I à V*. Traduction nouvelle, Garnier-Flammarion, Paris, 1995, 642 p.

¹⁷⁰ E. Ndiaye, « L'étranger « barbare... », p. 119.

¹⁷¹ Élisabeth Deniaux, *Rome, de la cité-État à l'Empire : institutions et vie politique aux II^e et I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Hachette supérieur, 2014, p. 97-98.

confirment, voire accentuent cette définition de *barbarus*, à travers respectivement 13 et 11 occurrences, ainsi que les différents aspects qui lui sont associés, en même temps qu'elles en impliquent de nouvelles.

Chez Sénèque d'abord, le barbare représente l'antagoniste par excellence, associé à l'idée d'ennemi à dominer en raison de son infériorité, comme dans ce passage d'*Agamemnon* où le personnage éponyme évoque les nations que son royaume a vaincus : *Tibi tot barbarae dedere gentes spolia, tibi felix diu potentis Asiae Troia summisit manus*¹⁷². On note par ailleurs une accentuation du caractère violent, inférieur du barbare dans les pièces de Sénèque, comme dans cet extrait, où *barbarus* est directement associé aux peuples les plus culturellement éloignés des Grecs et des Romains, entre autres en raison de leur nomadisme : *nefas que quod non ulla tellus barbara commisit umquam, non uagi campis getae nec inhospitalis Taurus aut sparsus Scythes expelle facinus mente castifica horridum memor que matris metue concubitus nouos*¹⁷³. Ceci peut s'expliquer, comme l'avance E. Ndiaye, par « la force rhétorique et péjorative de ce terme [qui] est plus marquée, l'adjectif dénote le degré extrême de l'inculture et de l'impiété »¹⁷⁴. De fait, dans les cas où *barbarus* est associé à des protagonistes principaux, c'est pour renforcer le caractère odieux et particulièrement violent des actes qu'ils ont commis ou qu'ils s'apprêtent à commettre. Le même procédé est d'ailleurs utilisé dans *Médée* où l'emploi de *barbarae* qualifie les cités où on l'encourage symboliquement à trouver un nouveau méfait à apprendre, ce qui laisse peu de doutes sur l'atrocité du crime qu'elle commettra à la fin de la pièce¹⁷⁵. On peut alors saisir l'évolution de ce concept dans la pensée romaine, en ce sens qu'il s'agit ici de cités vaincues, dont les différences culturelles et l'infériorité politiques sont accentuées, et pas seulement les disparités linguistiques comme c'était le cas dans la pensée grecque, même si cet aspect demeure implicite.

¹⁷² Sénèque, *Agamemnon*, v. 783-785, « Tant de nations barbares t'ont livré leur butin, Troie, si longtemps prospère, maîtresse de l'Asie, s'est soumise à ta main. » trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

¹⁷³ Sénèque, *Phèdre*, v. 166-168, « que ce forfait inconnu même aux pays barbares, aux Gètes errants dans les plaines, aux Taures inhospitaliers, aux tribus disséminées des Scythes, soit chassé de ta pensée. » trad. par Léon Hermann : *Sénèque, tragédies* t.1, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

¹⁷⁴ Emilia Ndiaye, « L'étranger « barbare... », p. 132.

¹⁷⁵ Sénèque, *Médée* v. 126-129, « S'il existe un forfait dans les cités pélasges ou barbares connu, qu'ignoreraient tes mains, apprends-le, c'est l'instant » trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

Chez Plaute en revanche, nous assistons à un usage bien plus détourné de *barbarus*. En effet, le terme est aussi bien attribué aux étrangers qu'aux Romains eux-mêmes. Par exemple, dans le prologue de l'*Asinaire*, Plaute qualifie le latin de langue barbare : *Nunc, quod me dixi uelle uobis dicere, dicam : huic nomen graece Onago'st fabulae. Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare. Asinariam uolt esse, si per uos licet*¹⁷⁶. Cet usage est particulièrement intéressant pour deux raisons. D'abord parce qu'à partir du II^e siècle av. J.-C., certains auteurs latins placent Rome du côté des « barbares », dans un contexte où Rome s'insère peu à peu dans le modèle culturel grec, témoignant d'une volonté de s'intégrer dans un modèle culturel grec, en reprenant donc cette vision binaire du monde qui sépare les Grecs des barbares. Les études linguistiques et historiques portant sur le terme *barbarus* n'y voient d'ailleurs pas une marque d'ironie ou d'auto-dérision. Logiquement, le cas de *barbarus* employé par Plaute semble montrer la volonté de l'auteur de s'inscrire dans ce modèle : « Parmi ces traits culturels figurait évidemment celui, représentatif entre tous de l'hellénisme, qui consistait en une vision binaire du monde. Rome se considère ainsi elle-même, tout naturellement, comme "barbare", et ses intellectuels se qualifient de la sorte tout aussi naturellement »¹⁷⁷. Il s'agit en somme du résultat des transformations géopolitiques en Méditerranée, entre le IV^e et le II^e siècle av. J.-C. En effet, Rome étend sa sphère d'influence dans les royaumes grecs, héritages d'Alexandre, et doit faire face à Carthage. Ainsi, cela répond au besoin de Rome d'élaborer une diplomatie avec les monarques hellénistiques en adoptant certains traits de la culture grecque¹⁷⁸.

Le deuxième aspect, qui découle du premier, se trouve dans le fait que l'utilisation de *barbarus* pour caractériser l'étranger qui s'oppose non plus au Grec, mais aussi au Romain, s'est effectuée plus tardivement. Cette observation est possible grâce à une analyse de l'emploi de *barbarus* dans d'autres sources littéraires concernant le théâtre. Par exemple, cet extrait des *Annales* de Tacite utilise *barbari* pour qualifier des ambassadeurs Frisons introduits au théâtre de Pompée afin

¹⁷⁶ Plaute, *Asinaria* v. 9-12, « Je vais vous dire ce que je vous ai dit que je voulais vous dire. Le titre de cette pièce est en grec *Onagos*. L'auteur est Démophile. Plaute l'a traduite dans notre dialecte bizarre et l'a intitulée *L'Argent des ânes*. Avec votre permission. » trad. par Florence Dupont, *Plaute, Théâtre complet*, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

¹⁷⁷ Michel Dubuisson, « Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain : du concept au slogan », *L'Antiquité Classique*, n° 70, 2001, p. 8.

¹⁷⁸ Geneviève Blouin, 2007 *Le philhellénisme de Marcus Tullius Cicéron et de Quintus Tullius Cicéron : réalités, motifs et impacts*, mémoire de maîtrise (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 136 p. Voir aussi Paul Veyne, « L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations », *Diogène*, n° 106, 1979, p. 3-29.

d'obtenir une audience avec l'empereur Néron : *profectique Romam, dum aliis curis intentum Neronem opperiantur, inter ea, quae barbaris ostentantur, intrare Pompei theatrum, quo magnitudinem populi uiserent*¹⁷⁹. Ici le théâtre est véritablement utilisé pour affirmer la supériorité romaine face aux représentants diplomatiques d'un peuple considéré comme barbare, au moins par l'historien qui rappelle cet épisode.

Cet usage est extrêmement intéressant dans le sens où il témoigne de l'appropriation de *barbarus* par la langue latine, pour désigner les peuples étrangers de Rome, faisant intervenir, en plus de l'aspect linguistique, un aspect social, culturel et politique. En effet, cette évolution sémantique ne peut être comprise sans prendre en compte les transformations politiques de l'Empire romain de la fin de la République et du début de l'Empire, ni les efforts des historiens, grammairiens et philosophes grecs et latins pour faire de la langue latine la descendante du grec dans le siècle précédant l'avènement d'Auguste¹⁸⁰. Ces efforts ont amené peu à peu à faire des Romains une catégorie à part aux yeux des Grecs. Rome est alors sortie de la dichotomie Grecs/barbares et sa culture est finalement devenue la référence au moment où elle assoit sa domination politique de façon incontestable sur l'*orbis terrarum*. Ainsi, dans cet extrait, le théâtre est utilisé comme marqueur de la culture romaine, et comme marqueur de supériorité dans un exercice diplomatique. Ce passage témoigne donc à la fois de l'évolution sémantique du terme *barbarus* et de la vision romaine par rapport au théâtre, devenu sous l'Empire un des exemples de la *romanitas*. Par extension, l'étude conjointe du théâtre et du lexique de l'étranger permet d'analyser le développement de l'hellénisme parmi les Romains ainsi que l'intégration et l'appropriation de Rome d'un modèle de pensée grecque.

2.1.3.1.3. *Alienus*

Contrairement aux autres termes analysés au sein de cette étude, le mot *alienus* est plus général et culturel, si bien qu'il est parfois délaissé des études portant sur le lexique de l'étranger. Ainsi, sur

¹⁷⁹ Tacite, *Annales*, XII, 54 : « Ils vinrent donc à Rome où, comme ils se promenaient en attendant leur audience, et qu'on leur montrait les choses les plus remarquables, ils furent au théâtre de Pompée pour voir le grand nombre de peuples qui y étaient assemblés » trad. par Nicolas Perrot d'Ablancourt : *Les œuvres de Tacite*, Paris, Éditions Ivrea, 2003.

¹⁸⁰ Bruno Rochette, « Grecs, Romains et barbares : contribution à l'étude de la diversité linguistique dans l'Antiquité classique », dans Renato Oniga et Sergio Vetteroni (éd.), *Plurilinguismo letterario*, Cosenza, Rubbettino Editore, 2007, p. 50-51.

les trois études précédemment citées, seule celle de P. Sarr consacre un paragraphe à ce terme. L'auteur met d'ailleurs en avant l'emploi « assez restreint »¹⁸¹ du terme *alienus*, avant de conclure en nuancéant par le fait que son usage élargi désigne ce qui est extérieur, et donc étranger. En effet, *alienus* renvoie plutôt aux identités individuelles. *Alienus* désigne d'abord l'altérité dans sa généralité. Il peut être traduit par l'adjectif « autre », ou par le pronom « autrui » et revêt donc une dimension plutôt neutre pour caractériser ce qui n'appartient pas au sujet, au lieu ou bien ce qui est différent de lui. Par extension, *alienus* peut donc aussi signifier l'étranger qui est autre car ne faisant pas partie du groupe, ou inconnu de ce même groupe. Dans une certaine mesure, cette définition rejoint l'analyse de M. Miquel sur la dimension exclusive associée à ce terme¹⁸². Ainsi, *alienus* entre en rapport non pas avec le territoire ou avec les limites du groupe, mais avec l'individu à partir duquel il devient autre. C'est en ce sens que *alienus* se distingue des autres termes liés à l'étranger, mais il convient de se demander dans quelle mesure cela est suffisant pour expliquer le peu de mentions de ce terme dans les études lexicales sur l'étranger.

Le nombre d'occurrences d'*alienus* dans les textes de notre corpus justifie d'y porter une attention plus approfondie. En effet, les mots composés à partir d'*alien-* sont présents à 68 reprises chez Plaute et 17 chez Sénèque. Dans les deux cas, *alienus* caractérise aussi bien autrui que l'étranger selon une perspective plus péjorative. Grammaticalement, il semble que c'est lorsqu'*alienus* est utilisé en tant qu'adjectif substantivé que son lien avec la notion d'étranger est le plus évident. Toutefois, chez Plaute seulement 10 de ces occurrences se réfèrent sémantiquement à l'étranger.

C'est typiquement pour désigner l'étranger en tant que personne extérieure au foyer qu'est employé *alienus* dans *Les Captifs*, lorsque Hegio renvoie le parasite Ergasilus à sa condition d'étranger en utilisant ce terme : *Alienus quom eius incommodum tam aegre feras, quid me patrem par facere 'st, quoi ille 'st unicus ?*¹⁸³. Ici, cet emploi est particulièrement intéressant dans le sens où *alienus* revêt une double dimension, signifiant à la fois l'étranger en tant qu'inconnu et l'étranger en tant qu'extérieur au foyer, renvoyant donc à la fois à cette idée d'altérité exclusive et d'extranéité en

¹⁸¹ P. Sarr, « L'étranger dans la comédie... », p. 270.

¹⁸² M. Miquel, « L'étranger à Rome... »

¹⁸³ Plaute, *Les Captifs*, v. 149-150 « Quand un étranger comme toi prend tant de part à ses maux, que dois-je éprouver moi, son père, dont il était l'unique affection ! » trad. par Alfred. Ernout, *Comédies, tome II Bacchides. Captivi. Casina*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1964.

un seul terme. Cette signification est renforcée par la réponse d'Ergasilus qui refuse d'être traité en étranger, réaffirmant sa volonté d'être inclus à la fois dans le foyer d'Hegio et en tant que personne entretenant des liens affectifs avec les membres de ce même foyer : *Alienus ego ! alienus ille ! ha, Hegio nunquam istuc dixis, neque animum induxis tuum*¹⁸⁴.

Chez Sénèque, le caractère différent de *alienus* est moins marqué et le terme se rattache davantage à autrui avec une extranéité moins accentuée. Cette altérité est également renforcée par la distance physique ou symbolique qui sépare ces choses, objets, personnes des protagonistes. Cette utilisation est donc moins négative à cause de la signification exclusive employée par les protagonistes qu'à cause de l'idée d'inconnu et de déracinement du foyer, à la famille ou au groupe vécue par des personnages au destin tragique. Ainsi, dans une certaine mesure, *alienus* chez Sénèque renvoie également au concept de l'étranger, qui l'est car différent, dissocié, éloigné du sujet. Dans un extrait des *Phéniciennes* précédemment cité, nous retrouvons *alienus* associé à d'autres termes en rapport avec l'étranger : *Hostium es factus gener, patria remotus hospes alieni laris, externa consecutus, expulsus tuis, sine crimine exul*¹⁸⁵.

En somme, il nous semble que le terme *alienus* a toute sa place au sein des études portant sur le lexique de l'étranger, et que nous nous devons de l'inclure au sein de notre corpus. Il est vrai que son utilisation, surtout chez Plaute, ne correspond pas toujours au concept d'étranger tel que nous l'avons défini au début de ce paragraphe, comme dans cet extrait de l'*Asinaire* où *alienus* renvoie à autrui : *Fundum alienum arat*¹⁸⁶. Ici, *alienus* est « autre » simplement parce qu'il est différent, sans impliquer de rejet ou d'exclusion. Malgré tout, il nous semble intéressant d'inclure *alienus* au lexique de l'étranger. Par effet de miroir, il implique une idée de différence, d'altérité vis-à-vis des

¹⁸⁴ *Ibid.* « Étranger ! Moi, un étranger pour lui ? Ah Hégion ! Ne dis jamais, ne t' imagine jamais une chose pareille » trad. par Alfred. Ernout, *Comédies, tome II Bacchides. Captivi. Casina*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1964.

¹⁸⁵ Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 509-512. « De l'ennemi fait gendre, hors de ta patrie, hôte d'un étranger, nanti des biens d'autrui, dépossédé des tiens, et sans crime, exilé, pour qu'aucun ne te manque. » trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

¹⁸⁶ Plaute, *Asinaria* v. 874, « Il laboure le champ d'une autre. » trad. par Florence Dupont, *Plaute, Théâtre complet*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

locaux, qui conduit parfois à son exclusion du groupe comme le montrent certains extraits de Plaute.

Dans le cas des sources non théâtrales, en revanche, il apparaît que le terme *alienus* englobe des usages bien plus variés que ceux présents dans notre corpus dramatique. Ainsi, la plupart des passages que nous avons retenus comme se référant à un contexte théâtral associent davantage *alienus* à autrui, à l'autre de manière plus ouverte et neutre. C'est ainsi que Sénèque utilise ce terme dans les *Lettres à Lucilius* : *Cum uero magis ac magis uires morbus exedit et in medullas neruos que descendere deliciae, conspectu eorum, quibus se nimia auuiditate inutilem reddidit, laetus, pro suis uoluptatibus habet alienarum spectaculum, sumministrator libidinum testis que, quarum usum sibi ingerendo abstulit*¹⁸⁷. La totalité des extraits de Sénèque portant sur le théâtre utilisent *alienus* pour renvoyer à n'importe quelle différence, concordant donc avec l'usage qui en est fait dans ses tragédies. Il semble donc y avoir peu de différence entre le corpus dramatique de Sénèque et les sources non-théâtrales. Un peu plus tard, Pline le Jeune utilise dans une de ses lettres le terme *alienissimi* pour mettre en avant le caractère insolite, surprenant des foules arrivant au théâtre, évoquant non pas l'extranéité mais bien l'étrangeté dans le sens de ce qui n'est pas familier ou ce qui est contraire à la norme : *at hercule alienissimi homines in honorem Quadratillae (pudet me dixisse honorem) per adulationis officium in theatrum cursitabant*¹⁸⁸. Ainsi, *alienus* ne se réfère pas ici à l'étranger exactement tel que nous entendons le définir dans notre étude, mais signifie la différence de manière plus générale. La plupart des sources hors-théâtre ne confirme d'ailleurs pas la signification de l'étranger employée chez Plaute, à savoir un inconnu qui n'est pas membre du foyer.

Une des seules occurrences, d'un dérivé d'*alienus* toutefois, utilisées en contexte théâtral qui correspond bien à l'idée d'extranéité se trouve chez Aulu Gelle dans les *Nuits Attiques*, il s'agit du terme *alienigena* :

¹⁸⁷ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, CXIV, « Mais quand le mal a de plus en plus rongé les forces et que le plaisir a pénétré jusqu'aux nerfs et aux moelles, la vue des jouissances, auxquelles l'excès de sa convoitise l'a rendu inapte, la contente. À la place de ses habits, l'homme a le spectacle de ceux d'autrui. » trad. par Pierre et François Richard, *Lettres à Lucilius. III, Lettres XCIII à CLVI*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1954. Il s'agit cependant du spectacle dans le sens de « regarder » et non du théâtre à proprement parler.

¹⁸⁸ Pline, *Lettres* VII, 24.

*Legi adeo nuper in Capitonis Atteii Conjectaneis senatus decretum uetus C. Fannio et M. Valerio Messala consulibus factum; in quo jubentur principes ciuitatis, qui ludis Megalensibus antiquo ritu mutitarent, id est, mutua inter sese dominia agitare, jurare apud consules uerbis conceptis non amplius in singulas cenas sumptus esse facturos, quam centenos uicenosque aeris, praeter olus et far et uinum; neque uino alienigena*¹⁸⁹.

Bien que formé à partir du même radical *alien-*, c'est un terme différent qui renvoie beaucoup plus précisément à l'idée d'extranéité en ce sens qu'il est employé pour des individus ou objets venant de l'extérieur. Il est plus précis qu'*alienus* dans le sens où il désigne ce qui est autre parce que né ou produit ailleurs, et diffère d'*aduena* qui implique une idée de mouvement, d'un déplacement de l'extérieur vers l'intérieur du groupe¹⁹⁰. Il semble donc que l'usage du terme *alienus* pour désigner l'étranger venant de l'extérieur, avec cette nuance légèrement péjorative due à son exclusion du groupe soit propre à Plaute puisque les autres auteurs latins utilisent davantage *aduena* ou *alienigena* pour désigner les individus venus de l'étranger.

Ailleurs, *alienus* renvoie surtout à autrui, celui qui est différent du sujet, ou parfois à l'idée d'étrangeté et de non-familiarité. Pour appuyer l'idée d'extranéité dans le cas d'individus ou d'objets venant de l'extérieur, d'autres termes issus de la même racine *alien-* sont utilisés. Dans la mesure où la majorité des extraits que nous avons mis en avant ici ont été écrits entre le I^{er} et le II^e siècle ap. J.-C., il est tout à fait possible de se questionner sur l'évolution du terme *alienus* à propos du degré d'étrangeté ou d'extranéité auquel il renvoie. La faiblesse numérique des sources écrites concernant le théâtre à l'époque de Plaute, en dehors du corpus du dramaturge, oblige à donner à ses remarques un caractère purement spéculatif, mais nous pourrions considérer une évolution d'*alienus* désignant d'abord l'individu étranger au groupe, donc exclu de celui-ci, vers une signification beaucoup plus neutre, renvoyant à autrui, à un individu, un lieu ou un objet différent du sujet, ce qui aurait incité l'utilisation d'autres termes tels *alienigena* pour renvoyer à ce qui vient d'ailleurs, terme complètement absent du théâtre de Plaute.

¹⁸⁹ Aulu Gelle, *Nuits Attiques*, II, 24, « Je viens de lire en particulier dans les *Conjectures* d'Ateus Capito un senatus consulte ancien, datant du consulat de Caius Fannius et de Marcus Valerius Messala : aux chefs de l'aristocratie qui aux jeux Mégalesiens pratiquaient le rite ancien de la *mutitatio* en s'offrant mutuellement des banquets, il prescrivait de jurer devant les consuls selon une formule déterminée qu'ils ne dépenseraient pas plus de cent vingt as pour chaque repas, non compris les légumes, la farine et le vin produit sur le territoire romain. » trad. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1967.

¹⁹⁰ Émilie Ndiaye, « L'étranger « barbare... », p. 119 et 124.

2.1.3.2. Termes moins présents chez Plaute et Sénèque

Le lecteur pourra s'étonner de trouver certains termes plus explicitement reliés en latin à la condition d'étranger aussi tardivement dans notre étude lexicale, en particulier celui de *peregrinus*. Dans la mesure où nous avons choisi de classer nos termes étudiés par ordre d'occurrence dans le corpus théâtral, cela explique que certains termes traditionnellement très présents dans les recherches sur la question se trouvent seulement à cette étape de l'analyse. Nous voyons ainsi déjà en quoi le cadre du théâtre se distingue, à travers l'utilisation de termes moins attendus et la moindre présence de ceux qui se réfèrent plus directement au concept d'étranger en latin.

2.1.3.2.1. *Peregrinus*

Le terme *peregrinus*, dans son sens premier en latin, désigne l'étranger qui voyage, et qui vient de loin. La racine *pereg-* implique en effet l'idée de lointain, de l'étranger en tant que lieu éloigné physiquement, géographiquement¹⁹¹. Cette même racine est utilisée à la fois dans une forme adverbiale, pour caractériser des lieux, notamment par le terme *peregre*, utilisé pour signifier un voyage vers, ou un retour de l'étranger. Sous une forme nominale, elle désigne les personnes qui voyagent, les *peregrini*. Rome a par la suite étendu l'usage de ce terme, lui attribuant un usage juridique. En d'autres mots, les *peregrini* sont « les étrangers domiciliés sur le territoire romain mais n'ayant pas la citoyenneté, qui ont néanmoins le devoir de servir dans les rangs des auxiliaires de l'armée romaine »¹⁹². Ainsi, les pérégrins ont, dans le monde romain, une situation particulière du fait de leur non-appartenance à la vie civique romaine, et en même temps de leur inclusion et de leur présence régulée au sein de l'*Imperium Romanum*, et ce jusqu'en 212 ap. J.C., lorsque Caracalla octroie la citoyenneté à tous les pérégrins de l'Empire. De ce fait, le pérégrin est en quelque sorte la figure de référence dans les études sur les étrangers à Rome, en raison de son encadrement juridique qui le rend clairement identifiable, comme nous l'avons vu dans l'historiographie sur le sujet que nous avons développée dans le premier chapitre. Cela aurait pu justifier que nous commencions notre étude lexicale par ce terme, mais ce n'est pas ce que renvoie son utilisation dans les textes théâtraux.

¹⁹¹ E. Ndiaye, « L'étranger « barbare... », p. 125.

¹⁹² E. Ndiaye, *ibid.*

En effet, la présence de *peregrinus* est assez faible dans les pièces de notre corpus, avec une grande disparité entre Plaute et Sénèque. Chez Plaute, sur 64 termes utilisant la racine *peregr-*, seulement 23 se réfèrent directement aux *peregrini*. Chez Sénèque, on compte par ailleurs une seule occurrence du terme *peregrinus* dans un sens en outre non juridique.

Cette réflexion incite à s'interroger sur les raisons de la faible présence des *peregrini* dans les pièces de notre corpus, à une période où leur nombre effectif est en constante augmentation au sein de l'Empire. Une première raison pourrait se trouver au niveau du contexte grec des pièces de Plaute et de Sénèque, qui expliquerait l'absence relative d'une réalité juridique romaine telle que *peregrinus*. Cependant, cette explication n'est pas suffisante dans le sens où, certes, ces deux auteurs ont transposé et traduit des pièces de théâtre grecques, mais ils l'ont fait à destination d'un public romain, pour lequel il était nécessaire de s'identifier à des éléments de leur culture. Ainsi, chez Plaute nous retrouvons des allusions à l'aversion typiquement romaine envers la danse par exemple¹⁹³, aux triomphes comme c'est également le cas chez Sénèque¹⁹⁴. De la même manière, le cas de l'argent chez Plaute semble répondre directement au contexte des guerres puniques qui a entraîné l'appauvrissement rapide d'une partie de la population et l'enrichissement d'une autre, dont faisaient partie les hommes d'affaires et certains soldats, dont la richesse et la cupidité sont beaucoup représentées chez Plaute¹⁹⁵.

Chez Sénèque, la seule occurrence du terme *peregrinus*, présente dans *Médée*, ne se réfère d'ailleurs nullement au statut juridique du pérégrin : *tacitis eat illa tenebris, si qua peregrino nubit fugitiua marito*¹⁹⁶. Employé ici par le chœur qui s'adresse directement à Médée, *peregrino* se réfère à Jason, afin de rappeler les origines différentes des époux, contrastant avec la manière dont Médée est considérée par les autres protagonistes, dans la mesure où c'est elle, se trouvant chez le roi Créon, donc loin de sa patrie d'origine, qui est constamment ramenée à son caractère d'étrangère. Comment expliquer le choix de ce terme en particulier, parmi la diversité des mots se référant à l'étranger ? Certains interprètes y voient un procédé rhétorique par l'association directe entre

¹⁹³ Plaute, *Les Ménechmes* v. 198.

¹⁹⁴ Plaute, *Bacchis*, v. 1025, *Amphitryon* v. 195-196, Sénèque, *Les Troyennes* v. 151-154.

¹⁹⁵ Léon Nadjo, « La question de l'argent dans le théâtre comique... ».

¹⁹⁶ Sénèque, *Médée*, v. 113-115, « Et qu'elle aille sans bruit dans le noir, la fuyarde, qui prend son mari chez les autres. » trad. par Olivier Sers, Sénèque, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

peregrinus et l'idée de voyage : « For we must note that the word *peregrinus* employed to describe him also suggests wandering, roaming, and even philandering. Jason, having just dropped his first wife, is very much indeed the husband in transit, in migration »¹⁹⁷. D'autres y voient un moyen de mettre en avant l'extranéité de Jason afin de manifester davantage la colère de Médée¹⁹⁸. Par association avec l'emploi d'autres termes mentionnés plus haut, comme *barbarus*, nous pouvons considérer la volonté de Sénèque d'utiliser le lexique de l'étranger en faveur de Médée comme une hypothèse valide.

Chez Plaute également, *peregrinus* se réfère à l'étranger en tant que voyageur, comme dans l'expression *in preregrinum modum*¹⁹⁹, utilisée pour se référer à leur tenue caractéristique. Cette idée de déplacement spatial se retrouve également dans le *Truculentus* lorsque Strabax rappelle à Stratophane sa condition d'étranger puisqu'il ne demeure pas dans le lieu où se déroule l'intrigue : *Tu peregrinus, heic habito ; non cum zona ego ambulo*²⁰⁰. Ceci conduirait à une seconde hypothèse selon laquelle le *peregrinus* dans le théâtre comique romain peut être facilement représenté grâce à des procédés non-textuels, pour lesquelles il reste peu de traces, comme le déguisement ou la tenue du voyageur, que nous développerons au chapitre suivant. Ainsi, l'absence du terme dans les textes pourrait renvoyer à une présence explicitée autrement, sur scène, contrairement à d'autres termes comme *hospes* ou *alienus* qui correspondent davantage à des concepts renvoyant à des relations interpersonnelles qu'à une réalité visible.

La question de la réception du vocabulaire latin auprès du public antique étant assez insoluble, il est difficile de se positionner sur les raisons pour lesquelles le sens juridique de *peregrinus* est pratiquement occulté alors qu'à l'époque de Plaute, le concept est déjà encadré juridiquement.

¹⁹⁷ Anna Lydia Motto et John R. Clark, « “*Tenebrae*” and the Wandering Spouse: Irony in Seneca, *Medea* 114–115 », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 131, n° 3/4, 1988, p. 341.

¹⁹⁸ Andreas N. Michalopoulos, « The Emotions of Medea the Letter-Writer (Ovid, *Heroides* 12) », *Greece and Rome*, vol. 68, n° 1, 2021, p. 66.

¹⁹⁹ Plaute, *Trinumus*, v. 766 « On le fera passer pour étranger » trad. par Florence Dupont, Plaute, Théâtre complet, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

²⁰⁰ Plaute, *Truculentus*, v. 955, « Tu es étranger; moi, j'habite ici : je ne me promène pas avec une grosse ceinture ». trad. par Florence Dupont, Plaute, Théâtre complet, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

Toutes les occurrences mettant l'accent sur la mobilité et le déplacement, il est difficile de dire si l'absence d'allusion à l'aspect juridique montre sa compréhension implicite par le public.

Les sources non dramatiques permettent d'accentuer la double dimension des mots issus de la racine *peregr-*, fondée sur la distance géographique et l'exclusion du groupe des citoyens. Par exemple Tacite, dans les *Histoires* évoque la guerre civile de 69 ap. J.-C. entre l'armée d'Othon accusée dans l'extrait en question de sombrer dans l'oisiveté du théâtre, et l'empereur Vitellius dont les soldats sont qualifiés de « *peregrini* » par les soldats du premier : *utrimque pudor, utrimque gloria, et diuersae exhortationes hinc legionum et Germanici exercitus robur, inde urbanae militiae et praetoriarum cohortium decus attollentium ; illi ut segnem et desidem et circo ac theatris corruptum militem, hi peregrinum et externum increpabant*²⁰¹. Ici, l'emploi de *peregrinus* pour qualifier un ennemi est loin d'être fortuit, d'autant plus que cet ennemi est lui-même romain. L'emploi de *peregrini* pour caractériser les légions de Vitellius stationnées en Germanie, par opposition aux cohortes prétoriennes qui soutiennent Othon, et accusées d'être corrompues par le théâtre, affirme du même coup la romanité du théâtre et l'extranéité de ceux qui ne l'adoptent pas. Au-delà de la présence prolongée des troupes de Vitellius en Germanie, l'utilisation de *peregrini* est ainsi dotée d'une force rhétorique qui veut faire montrer son armée comme étrangère. Ainsi, cela met en lumière un usage peu marqué dans le théâtre de Plaute et de Sénèque, fondé sur la connotation péjorative de *peregrinus*, ici utilisé pour signifier le caractère extérieur de l'étranger. La distance géographique qui sépare les individus et la société romaine, symbolisée par le théâtre est donc potentiellement un fondement suffisant pour les exclure du corps des citoyens. D'autres auteurs emploient la racine *peregr-* pour des objets venus de l'extérieur, comme Horace, qui évoque les *luxuriae* montrées au théâtre : *Garganum mugire putes nemus aut*

²⁰¹ Tacite, *Histoires*, II, 21, 7 : « C'était de part et d'autre le même point d'honneur, le même désir de gloire, mais des exhortations contraires : on exaltait ici la solidité des légions et de l'armée de Germanie là l'honneur de la milice urbaine et des cohortes prétoriennes; les uns accusaient leurs ennemis de lâcheté et de fainéantise, ne voyant en eux que des soldats gâtés par le cirque et le théâtre; les autres traitaient leurs adversaires d'étrangers et de barbares. » trad. par Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

*mare Tuscum, Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes, Diuitiæque peregrinæ, quibus oblitus actor*²⁰².

Ces extraits montrent qu'au-delà d'un simple statut juridique, *peregrinus* s'emploie de façon plutôt péjorative, que ce soit dans la mise en scène théâtrale ou dans les usages effectifs par rapport au théâtre pour désigner ce qui vient, ou ce qui appartient à l'extérieur. Contrairement à l'*hospes* qui peut désigner un étranger accueilli et bénéficiaire de droits, le *peregrinus* est celui qui, à cause de sa non-appartenance au groupe, se retrouve privé de ces droits, ou en tout cas exclus de la sphère des citoyens romains, à la fois au niveau de son statut juridique et de sa situation géographique.

2.1.3.2.2. Termes rares : *aduenā, externus*

D'autres termes, à l'image de *peregrinus* sont présents de façon encore plus faible dans le corpus théâtral, de sorte que, pour les besoins de notre démonstration, nous avons fait le choix de les regrouper en une seule catégorie. Dans le cas des mots issus de la racine *aduen-*, ils sont présents à seulement 10 reprises dans la totalité du corpus théâtral de Plaute et Sénèque, et 7 occurrences se réfèrent directement à des individus. D'un autre côté, nous avons choisi d'inclure ici le terme *externus*, utilisé exclusivement par Sénèque, rendant la comparaison avec Plaute impossible.

Il est intéressant de noter que l'usage de ces termes en latin s'applique dans les deux cas pour des individus étrangers en raison de leur provenance géographique, la différence principale étant le lieu où se trouvent ces individus au moment où le terme est employé. En effet, *aduenā*, lié au verbe *aduenio*, implique une idée de déplacement de l'extérieur vers l'intérieur, se rapprochant en quelques sortes du concept d'immigré, venu s'installer dans un espace donné²⁰³. C'est ainsi qu'est utilisé ce terme par Plaute dans *La Marmite* qui explicite cette différence entre les habitants de la ville et ceux venus de l'extérieur : *Attatae, ciues, populares, incolae, adcolae, aduenae omnes* !²⁰⁴. Le fait de bien marquer la séparation entre les citoyens et les habitants de la ville ou de la périphérie

²⁰² Horace, *Epîtres*, II, ep.1 : « On croirait entendre mugir les bois du Garganus ou la mer de Toscane : tel est le fracas que déchaîne le spectacle des jeux, des objets d'art, de ces richesses étrangères dont l'acteur est couvert » trad. par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

²⁰³ Marine Miquel, « L'étranger à Rome... ».

²⁰⁴ Plaute, *Aulularia*, v. 406 : « Au secours citoyens, gens de la ville, habitants d'ici et de la banlieue, vous tous. » trad. par Pierre Grimal, *Plaute, Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, 1991.

montre que le terme *aduenae* renvoie exclusivement à une situation géographique, déterminant le statut d'étranger uniquement par sa provenance extérieure et non par son exclusion juridique du groupe comme c'est le cas pour *peregrinus*. L'utilisation d'*aduenae* chez Sénèque confirme cette signification. C'est de cette manière qu'il faut effectivement le comprendre lorsqu'il est employé par Hercule pour désigner Cadmos, fondateur de la ville de Thèbes et venu de Tyr : *laremque regis aduenae tyrium coles date tura flammis*²⁰⁵.

Quant au terme *externus*, il rejoint *aduenae* dans le sens où il s'apparente également à l'étranger considéré comme tel en raison de sa situation géographique. Cependant, contrairement à ce dernier, *externus* revêt un caractère plus péjoratif en raison de sa dimension exclusive. En effet, issu de la racine *exter-*, il est attribué pour ce qui se situe en dehors du territoire. Ceci le différencie également d'*alienus* qui désigne plutôt la différence au niveau des rapports individuels. Ainsi selon M. Miquel, il « désigne donc moins celui qui vient du dehors que celui qui est au-dehors, à l'extérieur de Rome ou dans ses marges »²⁰⁶. Pour certains spécialistes, *externus* est employé par les auteurs latins comme synonyme de *barbarus*, Sénèque ne faisant pas exception²⁰⁷. *Externus* est donc bel est bien un étranger de l'extérieur, inférieur car situé géographiquement aux marges de la civilisation. C'est ainsi que Sénèque emploie ce terme dans son théâtre, comme dans *Les Phéniciennes* où Jocaste évoque les infortunes de son fils Polynice : *patrio penates regis externi tegunt*²⁰⁸. Cet emploi marque donc bien la différence avec le *regis aduenae* du *Hercule Furieux* : là où l'un a effectué un déplacement vers un lieu où il a fondé une cité, l'autre demeure à l'extérieur et par un procédé lyrique et dramatique, se trouve au milieu de l'énumération des malheurs vécus par Polynice. Dans les sources non-théâtrales, cet usage est confirmé comme dans cet extrait de Tacite précédemment évoqué : *utrimque pudor, utrimque gloria, et diuersae exhortationes hinc legionum et Germanici exercitus robur, inde urbanae militiae et praetoriarum cohortium decus attollentium ; illi ut segnem et desidem et circo ac theatris corruptum militem, hi peregrinum et*

²⁰⁵ Sénèque, *Hercule Furieux*, v. 917 : « et les lares tyriens du roi étranger » trad. par Léon Herrmann, *Sénèque, tragédies, V. 1 Hercule furieux - Les troyennes - Les phéniciennes - Médée - Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

²⁰⁶ Marine Miquel, « L'étranger à Rome... ».

²⁰⁷ Bruno Rochette, « Grecs, Romains et barbares... », p. 53 ; Michel Dubuisson, « Barbares et barbarie... » p. 12.

²⁰⁸ Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 503, « accueilli chez d'un roi étranger », trad par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

externum increpabant, ce qui confirme l'ancrage du terme et de sa signification dans le vocabulaire latin²⁰⁹.

En somme, une analyse lexicale des termes relatifs à l'étranger dans les textes théâtraux permet de mettre en avant plusieurs aspects. Tout d'abord, ce lexique est utilisé pour les besoins particuliers de l'évolution dramatique des pièces, créant parfois de légers décalages avec les usages courants. A ce titre, l'exemple de *peregrinus* chez Plaute plus particulièrement est assez révélateur en ce sens que le dramaturge met davantage l'accent sur le lien avec la mobilité que sur son caractère juridique. De la même manière, l'utilisation d'*hospes* chez Sénèque connote beaucoup plus une situation d'exil, puisqu'il désigne l'invité de passage, qu'une relation d'hospitalité impliquant à la fois l'hôte et l'invité. La comparaison avec les usages du lexique de l'étranger dans les sources hors théâtre n'a d'ailleurs pas permis de mettre en évidence une correspondance, ou au contraire une disparité systématique entre les sources théâtrales et les autres genres littéraires, les similitudes sémantiques étant différentes en fonction des termes. Il semble par exemple que le fait qu'*alienus* puisse connoter l'étranger soit propre au corpus dramatique, alors que *barbarus* garde la même signification déterminée par la pensée grecque et réappropriée par les Romains d'étranger extérieur à l'Empire et à la culture romaine. Cet exemple permet enfin de conclure par le fait que le lexique de l'étranger au théâtre permet d'avoir un aperçu de l'évolution sémantique des termes relatifs à l'étranger, comme le montre encore une fois l'exemple de *barbarus* qui désigne encore chez Plaute les Romains, avant de s'établir, chez Sénèque et les auteurs contemporains comme le terme désignant les peuples étrangers jugés incompatibles politiquement et culturellement. Cependant, il est possible d'explorer d'autres manières d'identifier les étrangers dans le contexte du théâtre romain pour examiner d'autres aspects que le lexique aurait laissé inaperçus. Les indices de provenance géographique, de mobilité et les noms de personnages peuvent ainsi compléter le repérage de l'étranger.

²⁰⁹ Tacite, *Histoires*, II, 21, 7. « C'était de part et d'autre le même point d'honneur, le même désir de gloire, mais des exhortations contraires : on exaltait ici la solidité des légions et de l'armée de Germanie là l'honneur de la milice urbaine et des cohortes prétoriennes; les uns accusaient leurs ennemis de lâcheté et de fénéantise, ne voyant en eux que des soldats gâtés par le cirque et le théâtre; les autres traitaient leurs adversaires d'étrangers et de barbares. » trad. par Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

2.2. Identifier l'étranger au théâtre : méthodes non lexicales

Nous avons vu à travers cette analyse les possibilités qu'offre une étude lexicale pour identifier l'étranger dans les pièces de notre corpus théâtral. Cette méthode a constitué notre principal mode d'identification de l'étranger dans le contexte du théâtre, à la fois pour construire notre corpus et pour clarifier le concept d'étranger. En effet, d'un point de vue méthodologique, l'entrée par le lexique permet une étude qualitative et quantitative précise de la présence de l'étranger dans la littérature théâtrale. En outre, malgré la pluralité des termes englobant l'étranger, il demeure possible de les circonscrire et d'analyser leurs différentes significations dans un cadre restreint à travers une analyse lexicale. On y reviendra mais par exemple, il a été possible d'observer que, d'un point de vue sémantique, le lexique employé dans le contexte du théâtre met plutôt l'accent sur la dimension géographique de l'étranger : celui qui se trouve dans un lieu différent de son lieu d'origine. Il existe toutefois d'autres méthodes pour identifier les étrangers au sein de notre corpus. Y recourir permet d'élargir notre catalogue d'occurrence en y intégrant d'autres passages concernant l'étranger au théâtre, qui n'est pas toujours caractérisé par le lexique. De plus, ce sera l'occasion de voir si ces autres modes d'identifications peuvent mettre en lumière des aspects différents de l'étranger, ou si au contraire ils confirment nos premières observations. Notons cependant, avant d'entrer dans l'analyse, que ces méthodes posent davantage de problèmes que le lexique, que ce soit par leur nombre limité d'occurrences, le fait qu'elles ne rendent compte que partiellement du concept d'étranger ou par le caractère trop incertain des observations qu'elles permettent.

2.2.1. Identifier l'étranger grâce à ses vêtements

La chlamyde fait partie de l'accoutrement habituel du voyageur antique. Il s'agit d'un manteau rectangulaire attaché autour du cou et couvrant les deux épaules²¹⁰. D'abord porté par les Grecs, en particulier par les Thessaliens, pour sa praticité et le confort qu'il procure lorsqu'il est porté en mouvement, son usage a persisté auprès des Romains. Avec la ceinture et le chapeau, la chlamyde forme donc l'attirail très reconnaissable du voyageur et qui est exploité pour son efficacité visuelle au théâtre. Notons que c'est un aspect sans doute sous-estimé dans la mesure où nous n'avons pas les didascalies de costume, les indications conservées étant celles présentes dans les répliques des

²¹⁰ Henri Lechat, « Une histoire du costume antique », *Revue des Études Anciennes*, vol. 25, n° 2, 1923, p. 184.

personnages²¹¹. C'est par exemple la chlamyde que porte Harpax, esclave du militaire venu faire affaire avec le proxénète Baillon que remarque en premier lieu ce dernier, avant même de lui demander son nom : *Heus chlamydaten quid istic debetur tibi ?*²¹². Plus encore la ceinture portée par Stratophane dans le *Truculentus* semble suffisante pour Strabax pour le cibler en tant qu'étranger : *Tu peregrinus, hic ego habito; non cum zona ego ambulo*²¹³. Les mots du personnage reflètent ici la reconnaissance du personnage étranger apparaissant sur scène par les spectateurs. En somme, dans le théâtre de Plaute, la chlamyde associée à ces autres accessoires représente un moyen non lexical de reconnaître immédiatement le voyageur, qui est donc un étranger si l'on se base sur le critère de la mobilité. Dans les cas évoqués, porter la tenue du voyageur n'implique pas un traitement ou une représentation particulière de l'étranger par les autres personnages de l'intrigue, il permet simplement sa distinction par rapport au groupe. Cependant, cet attirail est associé à une catégorie précise d'étranger, celle de l'étranger mobile, de passage, et n'englobe pas des situations aussi diverses que celles mises en avant par le lexique.

La chlamyde, ou en tout cas la tenue du voyageur n'est pas le seul vêtement porté par les étrangers au théâtre. En effet, certains peuples ou individus étrangers sont facilement reconnaissables grâce à leurs tenues. Notons que cet aspect se retrouve principalement dans le théâtre de Plaute. En effet, le recours aux vêtements et accessoires est davantage reconnu comme un procédé comique que tragique : là où le vêtement peut être utilisé comme une ruse par certains personnages, dans des intrigues basées sur le *quiproquo* et le changement d'identité. C'est par exemple le cas dans *Le petit Carthaginois* quand Collybiscus se déguise en étranger pour tromper Lycus, le marchand

²¹¹ Pierre Letessier, « Chapitre 1. Un théâtre classique ? – les enjeux herméneutiques de l'édition des comédies romaines », dans Florence Dupont et Pierre Letessier (éd.) *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup : arts du spectacle », 2017, p. 299-315.

²¹² Plaute, *Pseudolus*, v. 1139 : « Hé! L'homme à la chlamyde, qu'est-ce qu'on te doit dans cette maison ? » trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome V – Mostellaria, Persa, Poenulus*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Bien que le passage ne caractérise pas directement le personnage comme étranger, la pièce indique que Harpax est l'esclave d'un soldat macédonien. Dans la mesure où la scène se déroule à Athènes, l'extranéité de l'esclave et de son maître est implicite, mais elle est développée durant la pièce. En effet, le port de la tenue du voyageur par l'esclave ainsi que les ressorts comiques de la pièce reposant sur les usurpations d'identité montrent que Harpax et son maître sont des étrangers de passage dont on ne connaît pas le visage, ce qui assure la réussite des stratagèmes mis en place par les personnages et achève de caractériser Harpax comme étranger.

²¹³ Plaute, *Truculentus*, v. 955 : « Tu es étranger, toi; moi, j'habite ici; je ne me promène pas avec une ceinture. » trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome VII – Trinummus, Truculentus, Vidularia (fragmenta)*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Notons qu'ici le traducteur a choisi le terme « étranger », mais la traduction de *peregrinus* par « voyageur » fonctionne également dans ce contexte. Nous avons donc ici un bel exemple d'étranger caractérisé selon sa mobilité.

d'esclave²¹⁴. Dans la tragédie de Sénèque, la priorité est donnée à l'action et au discours. Cependant, le manque d'indications concernant la mise en scène ne nous permet pas d'en être certains. Il est vrai toutefois que l'esthétique de l'auteur passe principalement par la rhétorique, dans la mesure où un des enjeux de ses tragédies se trouve dans la nécessité de restituer la violence par le discours de façon la plus efficiente possible. Le réalisme et le détail des descriptions, ainsi que la force de la rhétorique de Sénèque représentent un des principaux intérêts dramatiques de son théâtre. D'ailleurs, la seule occurrence du corpus tragique reliant l'habillement et la figure de l'étranger se rapporte à Bacchus : *non erubescit bacchus effusos tener sparsisse crines nec manu molli leuem uibrare thyrsus, cum parum forti gradu auro decorum syrma barbaricum trahit*²¹⁵. Notons que cette association directe entre Bacchus et la figure du barbare à travers le rapprochement des deux termes est, à notre connaissance unique dans la littérature latine. L'expression « robe barbare » est quant à elle présente dans le théâtre grec, en particulier chez Eschyle²¹⁶. D'ailleurs, d'après Suzanne Saïd, cette expression s'inscrit dans un ensemble plus vaste d'expressions identifiant le barbare par sa tenue, dans la mesure où les tragédies d'Eschyle ont été produites dans le contexte des guerres médiques, durant lesquelles a été affirmée la nécessité de distinguer radicalement le barbare du Grec²¹⁷.

2.2.2. Identifier l'étranger à partir de sa provenance géographique

Une méthode supplémentaire venant compléter les passages se référant à l'étranger à travers le lexique se trouve dans le recensement des noms de peuples dans le corpus dramatique de Plaute et Sénèque. Cette méthode, bien qu'intéressante pour étudier les représentations de certains peuples étrangers dans les pièces de théâtre, ne peut être utilisée seule. Alors que le lexique de l'étranger peut être facilement circonscrit à l'aide des études existantes, de façon à orienter la lecture du corpus et trouver les termes correspondants grâce à la recherche par mots-clés d'outils comme la base de données *Library of Latin Texts* des éditions BREPOLS, les noms de peuples sont trop

²¹⁴ Plaute, *Le petit carthaginois*.

²¹⁵ Sénèque, *Hercule Furieux*, v. 472-475 : « Le mol Bacchus ne rougit pas que ses cheveux flottent, épars, ni d'agiter un léger thyrsus de sa main délicate, et, d'un pas incertain, de trainer les brocards de sa robe barbare. », trad. par Olivier Sers, *Sénèque, tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

²¹⁶ Eschyle, *Les Suppliants*, v. 235.

²¹⁷ Suzanne Saïd, « Grecs et Barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences ? », *Ktèma*, vol. 9, n° 1, 1984, p. 28-29.

nombreux pour qu'ils soient ciblés préalablement à la lecture et pour être étendus à d'autres sources. Cette recherche est donc impossible à mener avec les moyens qui sont les nôtres dans l'entièreté des sources littéraires, et ne se limiterait qu'aux sources théâtrales puisqu'elles offrent un échantillon plus réduit de textes. De plus, nous avons vu que si l'étranger peut se définir lexicalement par sa provenance ou sa situation géographique, d'autres critères rentrent en ligne de compte tels que la situation juridique ou des aspects identitaires, culturels et sociaux. Cette méthode ne se suffit donc pas à elle-même pour étudier la pluralité des significations entourant l'étranger pour la simple raison que cette méthode se base uniquement sur des critères géographiques.

Il ne s'agit pas de complètement y renoncer cependant. De la même manière que pour les autres méthodes que nous aborderons, ce n'est pas parce que cette recherche ne peut être réalisée de façon exhaustive qu'elle est à laisser de côté. En effet, elle a permis d'enrichir notre corpus d'occurrences dans la mesure où une lecture exhaustive du corpus théâtral a mis en avant une quantité assez importante de noms de peuples, dressant en quelque sorte la carte du monde connu des Romains à l'époque de nos deux auteurs. Ce sera aussi la méthode que nous avons privilégiée pour le dépouillement de nos sources épigraphiques qui, grâce à une attention portée sur les mobilités des professionnels du théâtre, mettent en avant des trajectoires très diverses. En effet, 25 localités différentes, cités ou provinces sont mentionnées dans nos inscriptions. Bien que ces trajectoires soient parfois imprécises ou difficilement retraçables, elles témoignent de mobilité à l'échelle de l'*Imperium Romanum*, comme nous le verrons plus en détail dans le dernier chapitre, en revenant sur la méthodologie de cette identification dans le cas spécifique des sources épigraphiques.

Pour clarifier nos résultats, et en raison du nombre important de peuples recensés, nous avons dressé un tableau, récapitulatif. Ce tableau s'est construit à partir de la lecture exhaustive du théâtre de Plaute et Sénèque qui a permis de mettre en évidence plusieurs peuples, certains présents à une seule occurrence, d'autres à plus d'une dizaine dans l'intégralité du corpus. À l'aide de cette lecture préalable nous avons dressé la liste de ces peuples afin de procéder ensuite à une recherche quantitative de leur nombre d'occurrence à l'aide de la *Library of Latin Texts* dans l'intégralité du corpus des occurrences littéraires portant sur le théâtre.

Tableau 2.1. : Peuples mentionnés dans le corpus théâtral

Peuple	Occurrence chez Plaute	Occurrence chez Sénèque
Egyptiens	3	2
Arabes	4	4
Gaulois	1	0
Illyriens	1	0
Hispaniques	1	0
Macédoniens	9	0
Nubiens	1	0
Perses	3	2
Carthaginois	8	1
Syriens	5	0
Étrusques	2	0
Parthes	0	7
Scythes	0	12
Libyens	1	6
Crétois	1	0
Istriens	1	0
Paphlagoniens	1	0
Cariens	1	0
Lyciens	1	0

Quelques remarques peuvent être faites pour expliquer certaines tendances mises au jour dans ce tableau. Notons d'entrée de jeu le déséquilibre entre le corpus comique et tragique. D'abord, certains peuples présentent un nombre d'occurrences élevé, mais de façon très inégale entre les deux auteurs. Le plus mentionné chez Sénèque est le peuple des Scythes, à 12 reprises et complètement absent chez Plaute. Chez ce dernier en revanche, ce sont les Carthaginois qui sont les plus mentionnés, à 8 reprises contre une seule occurrence chez Sénèque. Dans les deux cas, ces peuples sont des ennemis politiques des Grecs ou des Romains dans le contexte de production des pièces, nous y reviendrons. Ce déséquilibre peut aussi être dû au fait que certains protagonistes du corpus comique soient explicitement présentés et désignés comme faisant partie de ce peuple. C'est

le cas par exemple d'un personnage présenté dans le *Pseudolus* comme « soldat macédonien », *miles Macedonius*, expression reprise 6 fois rien que dans cette pièce²¹⁸.

Plaute évoque davantage de peuples, mais avec un nombre d'occurrences en moyenne moins élevé par peuple, face à Sénèque qui en présente moins, mais avec plus d'occurrence par peuples. Dans le cas de ce dernier, avec 6 peuples mentionnés pour un total de 28 occurrences, chaque peuple est mentionné en moyenne 4,6 fois, alors que ce chiffre tombe à 2,5 pour Plaute. La plus grande diversité des peuples mentionnés par Plaute s'explique en particulier par une énumération présente dans le *Charançon*, qui compte à elle seule 8 des 17 peuples mentionnés : *Persas, Paphlagonas, Sinopas, Arabes, Caras, Cretanos, Syros, Rhodiam atque Lyciam*²¹⁹. Cependant, même sans prendre en compte cette énumération, les occurrences de peuples chez Plaute sont toujours moins fréquentes avec une moyenne de 3,4. Il convient de s'attarder brièvement sur cette énumération dont le comique repose sur l'association entre des peuples dont l'existence est réelle et attestée, et d'autres inventés par Plaute, et sur sa signification dans notre propre étude. On pourrait en effet questionner le choix de l'évocation de chaque peuple individuellement, et leur signification par rapport à la représentation de ces peuples étrangers chez Plaute. Toutefois si l'on se penche sur le personnage à qui se réfère cette énumération, nous pouvons plutôt conclure qu'il s'agit davantage d'un *topos* lié à l'imaginaire militaire dans la littérature latine qu'à une représentation de l'étranger à considérer en soi. En effet, le parasite Charançon se fait passer pour l'affranchi d'un militaire auprès du banquier Lycon et pour rendre sa ruse plausible, il utilise cette exagération comme procédé visant à accentuer la vantardise du soldat. Il s'agit ici d'un procédé comique usuel chez Plaute qui dresse une personnalité stéréotypée du soldat prétentieux et arrogant²²⁰. Les quelques études mentionnant cet extrait s'accordent sur le fait qu'il s'agit également d'une allusion aux

²¹⁸ Plaute, *Pseudolus*, trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome VI – Pseudolus, Rudens, Stichus*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

²¹⁹ Plaute, *Charançon*, v. 442-444 : « Les Perses, les Paphlagoniens, les Sinopiens, les Arabes, les Cariens, les Crétois, les Syriens, Rhodes et la Lycie. » trad. personnelle.

²²⁰ Voir Plaute, *Le Petit Carthaginois*, v. 469-472, *Truculentus*, v. 497.

épigrammes militaires latines qui mentionnent des exploits exagérés²²¹ ou d'une parodie de la littérature grecque qui relate les accomplissements des monarques hellénistiques²²².

Alors que Plaute semble se cantonner principalement aux régions entourant la Grèce et l'Anatolie, Sénèque évoque surtout des peuples nomades, antagonistes par excellence des Grecs, et des Romains, par leur mode de vie, et par l'incapacité de Rome à conquérir ces régions. Pour F. Hartog, la Scythie est pour les Grecs l'espace même représentant l'altérité : « Les Scythes sont nomades et, spatialement, la Scythie est un espace autre, dans la mesure où elle est un lieu « inaccessible » »²²³. La recherche dans la *Library of Latin Texts* a en outre mis en avant, pour certains termes, un nombre d'occurrences plus élevé que ce que nous avons retenu dans le tableau. En effet, les noms de certains protagonistes sont très proches des noms de certains lieux ou peuples, comme Lydus dans *Les Bacchis* ou Syra dans la *Cassette*, ce qui vient fausser en partie les résultats obtenus grâce à cette méthode. La tragédie évoque des peuples plus éloignés géographiquement des protagonistes, et ne faisant pas directement partie de l'intrigue, à l'image des Scythes ou des Parthes.

En somme, une recherche basée sur l'origine géographique des étrangers comporte un intérêt pour l'élaboration de notre corpus, en ce sens qu'il vient l'enrichir grâce à des attributions d'origine que le lexique de l'étranger ne met pas en avant. Cependant, il n'a pas été possible d'étendre cette méthode aux sources littéraires hors théâtre de la même manière dont nous avons procédé pour le lexique. En effet, une recherche préalable sur la *Library of Latin Texts* concentrée sur les noms de peuples les plus présents dans le corpus dramatique croisée avec le lexique du théâtre n'a donné aucun résultat²²⁴. À ce stade de l'analyse, les résultats obtenus par cette méthode font quand même ressortir un nombre assez important de passages pour que l'hypothèse selon laquelle dans le cadre

²²¹ Niculae Herescu, « Les traces des épigrammes militaires dans le « Miles gloriosus » de Plaute », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 37, n° 1, 1959, p. 45-51.

²²² Ioannis M. Konstantakos, « Munchausen in Rome: Plautine Braggarts and Hellenistic Storytelling », dans Sofia Papaioannou et Chrysanthi Demetriou (éd.), *Plautus' Erudite Comedy. New Insights into the Work of a doctus poeta*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, coll. « Pierides », vol. IX. 2020, p. 121-152.

²²³ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote...*, p. 135.

²²⁴ Nous avons mené cette recherche pour les Arabes, les Égyptiens, les Carthaginois, et les Lybiens, qui sont les peuples à la fois les plus présents dans le corpus théâtral, et mentionnés à la fois chez Plaute et Sénèque.

du théâtre latin, l'idée de l'étranger repose en grande partie sur le critère géographique se confirme malgré tout.

2.2.3. L'étude des noms à connotation étrangère

L'onomastique pourrait constituer un troisième mode d'identification de l'étranger dans notre corpus théâtral. En effet, à travers les noms des protagonistes, il aurait pu être possible d'identifier les étrangers en retraçant l'origine de leur nom, ou en associant certains noms avec des noms de lieux. Certains noms de personnages chez Plaute s'apparentent en effet à des régions comme Cappadox²²⁵ ou Libanus²²⁶, Lydus²²⁷ ou Syrus/Syra²²⁸. Cependant, quand bien même nous aurions retenu cet outil dans notre recherche, il n'aurait été applicable que dans le corpus de Plaute, dans la mesure où Sénèque met en scène des personnages issus de la mythologie grecque, limitant les possibilités de comparaison. Chez Sénèque, les étrangers sont avant tout désignés par le lexique qui leur est associé, leur origine géographique ou les deux, mais pas par leur nom.

Mais, bien que l'onomastique soit un procédé comique fort employé chez Plaute, elle ne peut servir de mode d'identification précis de l'étranger pour elle seule, car certains noms de protagonistes pouvant s'apparenter à des lieux, peuvent aussi connoter une condition servile, à l'image du nom Syra, et son équivalent masculin Syrus. D. Noy explique ainsi qu'en l'absence d'indications supplémentaires, un individu portant un nom semblable à un lieu ne peut pas être considéré comme étranger, dans la mesure où ces noms peuvent avoir été choisis pour des esclaves par leur maître, ou peuvent avoir été transmis aux descendants d'un étranger pendant plusieurs générations²²⁹. Donner à un esclave un nom évoquant le lieu de sa provenance résulte vraisemblablement d'une pratique grecque adoptée dans le monde romain. En effet, dans la *Géographie*, Strabon nous explique qu'il était d'usage athénien de nommer un esclave d'après les régions qui en fournissaient le plus, d'où l'utilisation de noms empruntés au grec comme Lydus ou Syrus pour désigner des

²²⁵ Plaute, *Charançon*.

²²⁶ Plaute, *La comédie des ânes*.

²²⁷ Plaute, *Les Bacchis*.

²²⁸ Plaute, *Le Marchand ; Pseudolus*.

²²⁹ D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 6.

protagonistes de condition servile chez Plaute²³⁰. L'exemple de Syrus est alors un exemple assez révélateur des difficultés d'interprétation de l'onomastique romaine. Alors que son usage peut surtout correspondre aux esclaves et affranchis et renvoyer à la province du même nom, on peut aussi y voir un indice d'une origine thrace. En effet, George G. Mateescu explique que le nom *Surus* se trouve parmi les noms thraces recensés dans l'épigraphie romaine²³¹. Le nom *Lydus* semble lui aussi s'apparenter à un nom d'esclave plutôt qu'à une origine supposément Lydienne du protagoniste. En effet, le pédagogue des *Bacchis* s'offense lorsque son élève Pistoclère l'appelle par son nom d'esclave et non par son titre de précepteur : *Illuc sis uide ; Non paedagogum iam me, sed Lydum uocat !*²³². Les interprétations concernant l'onomastique de *Lydus* divergent grandement : certains y voient un nom patronymique²³³, d'autres un indice d'une origine orientale²³⁴. Nous préférons la prudence et choisissons d'y voir seulement un indice d'une condition servile pour les raisons que nous avons exposées.

Seuls certains noms reflètent bien une origine étrangère. C'est le cas par exemple du *leno* Cappadox²³⁵, bien que certains y voient toujours un nom d'esclave²³⁶, une interprétation convaincante se trouve dans le fait que ce nom soit attribué au protagoniste en raison d'un *topos* propre à la littérature latine, reprenant la vision négative que les Grecs avaient des Cappadociens²³⁷.

²³⁰ Strabon, *Géographie*, VII, 3 : La Germanie méridionale, 12, 7.

²³¹ Georges. G. Mateescu, "Traci nelle epigrafi di Roma", *Ephemeris Daco romana*, vol. 1, 1923, p. 126.

²³² Plaute, *Les Bacchis*, v. 138. « Voyez-moi ça s'il-vous plaît ! Il m'appelle *Lydus* au lieu de me dire : mon précepteur ! ». Trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome II – Bacchides, Captivi, Casina*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

²³³ A. Arcellaschi, « *Lydus*, "paedagogus et servus..." » p. 330.

²³⁴ Jean-Christian Dumont, « Plaute, Barbare et heureux de l'être », *Ktèma*, n°9 1984, p. 69. Notons que les interprétations changent en fonction de l'objet d'étude des historiens. Les études concernant les figures étrangères voient dans ces noms employés par Plaute des indications d'origine, Arcellaschi, qui étudie la figure du pédagogue y voit un nom de métier. Le cas du nom *Libanus* permet de mentionner une étude sur l'étymologie des noms propres chez Plaute, qui voit dans le choix de ce nom un procédé comique basé sur les termes grecs λίβανος/*libanos* (encens) et βαίνω/*bainō* (monter) : Matias Lopez Lopez, « Quelques exemples d'Étymologie ouverte chez Plaute », *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, le 14 mars 2005*, Lyon, MOM Éditions, 2009. p. 73-74.

²³⁵ Plaute, *Charançon*.

²³⁶ Lisbeth Franck, « Sources classiques concernant la Cappadoce », *Revue Hittite et Asiatique*, vol. 24, n° 78, 1966, p. 112.

²³⁷ Sophie. Métivier, *La Cappadoce (IV^e-VI^e siècle). Une histoire provinciale de l'Empire Romain d'Orient*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 10, voir aussi Anaïs Lamesa, *D'une Cappadoce à l'autre (V^e av. - X^e ap.) Problèmes historiques, géographiques et archéologiques*, thèse de Doctorat (histoire), Université Paris Sorbonne, 2016, p. 34 et p. 42.

De plus, l'épigraphie montre qu'il est assez rare que Cappadox soit employé comme *cognomen*, et encore moins pour des esclaves. En effet, sur 9 inscriptions recensées portant la mention « Cappadox », seulement 3 d'entre elles renvoient à des *cognomina*, toutes les autres étant des indications d'origine²³⁸.

En somme, une analyse poussée de l'onomastique romaine dans notre corpus dramatique pourrait sans doute permettre d'identifier quelques étrangers supposés, mais cette méthode ne saurait attester de façon sûre d'une origine étrangère réelle puisque l'assonance étrangère de certains noms se confond avec l'indication possible d'une origine servile. Pour confirmer cette observation, nous avons confronté ces interprétations relatives au corpus dramatique à un usage plus courant de ces noms qu'il est possible d'étudier grâce à l'épigraphie. Ainsi, l'exemple de Libanus montre que, sur un total de 25 inscriptions recensées mentionnant ce *cognomen*, 15 ont été produites en l'honneur d'esclaves ou d'affranchis. Pour Lydus, les résultats sont encore plus probants puisque sur 16 inscriptions recensées, 10 évoquent une condition servile. Rappelons cependant que certaines régions sont connues pour fournir une importante quantité d'esclaves au monde gréco-romain, Ainsi, ces aspects, origine et statut juridique, ne doivent pas être considérés comme mutuellement exclusifs dans l'onomastique, d'autant plus lorsque l'on considère la variété d'interprétations possibles rapportées par les historiens. Rappelons également la spécificité de l'onomastique de Plaute, qui constitue un procédé comique en soi qui s'adapte à une grande variété de situations et de contextes.

De ces remarques résulte la nécessité d'analyser chaque nom de manière indépendante, à l'aide du contexte des pièces, et non à travers un modèle qui voudrait que chaque nom renvoie systématiquement soit à une origine étrangère ou à une condition servile. Ces remarques sont aussi valables dans l'élaboration de notre catalogue épigraphique dans la mesure où le nom seul ne suffit parfois pas à justifier d'une origine étrangère et doit être associé à d'autres aspects mettant en avant la mobilité de l'individu commémoré. C'est par exemple pour cette raison que nous avons écarté

²³⁸ CIL XIII, 7382 : *D(is) M(anibus) / P(h)iladelp(h)us / P(h)ilandri Ca[p]/padox [m]i[l](es) / [c]o[h(ortis)] XXXII Uol(untariorum) / |(centuria) Ianuari / an(norum) [L] st(ipendiorum) [X]XX*. Il s'agit d'un citoyen et militaire romain (présence des *tria nomina*), CIL II 3903a : *Q(uitus) Fabius Q(uiti) lib(ertus) / Cappadox / Q(uitus) F(abius) Anicetus / Q(uitus) F(abius) Felix / Q(uitus) F(abius) Faustillus*, il s'agit ici d'un affranchi, AE 1980, 151a : *Cappadox / Galbae cocus / Onesimus fecit contubernali*, probablement un esclave. L'AE affirme d'ailleurs la rareté de l'emploi de Cappadox en tant que *cognomen* et le fait que le terme renvoie certainement à une origine orientale.

de notre corpus une inscription funéraire retrouvée en Maurétanie, attribuée à Maura Cana, une actrice décédée à 36 ans. Bien qu'il soit probable que *Maura* puisse être un *nomen* indiquant une origine africaine²³⁹, le fait que l'inscription ait été retrouvée dans ce qui semble avoir été sa province d'origine, et l'absence d'indices de mobilité supplémentaires ne permettent pas de qualifier l'actrice d'étrangère dans le cadre établi pour notre étude. Ainsi, dans notre catalogue épigraphique, deux individus ont été inclus sur une base onomastique. Nous avons retrouvé des indices de mobilité supplémentaires pour un seul d'entre eux²⁴⁰ alors que pour le deuxième, portant le cognomen *Hellas* pouvant faire allusion à une origine grecque, de plus grandes précautions sont nécessaires, bien qu'un statut de pérégrin soit vraisemblable²⁴¹.

Et parfois ce n'est pas le nom en tant que tel qui compte mais le contexte où il apparaît comme dans le cas d'une inscription funéraire du II^e siècle ap. J.-C. retrouvée à Mérida concernant Cornelia Nothis, Solemmnis et Halyus²⁴², Celle-ci a été intégrée à notre corpus car elle ne mentionne non pas un mais trois noms peu attestés en Lusitanie, où elle a été découverte, mais présents dans des régions plus lointaines comme la Gaule ou la Germanie pour le *cognomen* Solemmnis ou l'Asie Mineure pour Halyus. La diversité de ces *cognomina* associée aux régions potentiellement impliquées laisse ainsi penser que l'inscription désigne les membres d'une troupe d'acteurs aux origines diverses.

2.2.4. Identification de la mobilité

Une analyse épigraphique dans un cadre plus restreint, celui des professionnels du théâtre, nous montre comment d'autres indices propres aux inscriptions pour identifier la mobilité peuvent combler les incertitudes de l'onomastique. Dans une moindre mesure, la recherche d'indices de provenance géographique permet de mettre en avant les origines étrangères de certains professionnels du théâtre dans les sources épigraphiques. Cette recherche permet en outre de proposer d'autres sources que la littérature latine afin de confronter différentes méthodes pour identifier l'étranger. Ceci implique toutefois une définition de l'étranger centrée sur la mobilité,

²³⁹ Helena-Lorenzo Ferragut, « Mujeres en la escena romana a través de la epigrafía », *Tycho*, n° 6, 2018, p. 57.

²⁴⁰ Fiche n°19.

²⁴¹ Fiche n°9.

²⁴² Fiche n°16.

puisque pour poser l'hypothèse qu'un acteur ou musicien soit étranger, il faut que l'indice d'origine (langue, nom à consonnance étrangère ou mention du lieu d'origine) renvoie à une région différente de celle où l'inscription a été trouvée, et que l'on peut supposer être celle de l'activité professionnelle de la personne en question. Ces mentions d'origine se retrouvent dans notre corpus sous la forme d'adjectifs de nationalité²⁴³ davantage que sous des formulations du type *domo, natione*. Par exemple, une inscription commémorant une troupe grecque²⁴⁴ retrouvée à Rome signifie probablement que des acteurs d'origine grecque se sont déplacés vers Rome pour s'y produire de façon plus ou moins pérenne. C'est le cas pour une inscription datée de 212 ap. J.-C. qui commémore une troupe d'acteurs dont certains pourraient être d'origine grecque. Sur le texte de la dalle centrale, il est gravé :

[--- ludos] ededit ob di[e]m [natalem? ---]
agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus
infrascriptis: Cluui(ius) Glaber arc(himimus), Demetri(ius) Ammoni(us) arc(himimus) Grecus,
Valeri(us) Heraclida stup(idus) Grecus, Lucilius Marcianus stup(idus) Grecus, Aureli(us)
*Alexander scen(icus) Grecus [...]*²⁴⁵.

Une seconde inscription semble d'ailleurs rassembler les critères de nom et de langue. Il s'agit d'une épitaphe en langue grecque retrouvée dans une nécropole d'Italie du Sud au I^{er} siècle ap. J.C.

Celadioni grex Ionici / pantomimi uix(it) an(nos) V // εις θάνατον τὸν ἄωρον ἀνάξιον ἤρπασε
Πλούτων / λύπας ἀενάους πατρὶ χαριζάμενος / ποῦ σε θεοῖς θύειν Κέλαδε ποῦ δ' ἄρτια βωμοῖς
/ στέμματα σὺν λιβάνῳ θ' ἄγνὰ φέρειν πελανά / τὸν μογερὸν σκηνηῆς ἐξείρπασε βάρβαρος
*Ἄ(ι)δης / πολλὰ γονεῦσι φέρων δάκρυα σὺν πάθεσιν*²⁴⁶.

²⁴³ Par exemple, fiche n°2 : *CIL I*, 2519 : *Societatis cantorum Graecorum* et fiche n°4 : *CIL VI*, 10115 = ILS 5197 = *AE* 2016, 19 : *Pyladem / Cilicia // Nomium / Syria // Hyla(m) / Salmacid(ensem) / Pierium / Tiburtin(um)*.

²⁴⁴ De nombreuses attestations concernant des représentations en grec par des acteurs venus de Grèce sont disponibles dans la littérature latine, dès l'époque républicaine. Voir Elodie Paillard, « Greek Theatre in Roman Italy: From Elite to Autocratic Performances », dans *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin, De Gruyter, 2022, p. 85-104.

²⁴⁵ Voir fiche n° 23 : *CIL VI*, 1064. « [...] organise des jeux à l'occasion de l'anniversaire (?) [...] avec les performances de ses compagnons d'armes, chacun avec ses noms d'artistes écrits ci-dessous : Cluvius Glaber, achimime, Demetrius Ammonius, archimime grec, Valerius Heraclida *stupidus* grec, Aurelius Alexander, acteur grec [...] ». Voir aussi Víctor González Galera, *Actors de mim i mimògrafs en la documentació antiga: estudi i corpus documental*, thèse de doctorat (linguistique), Université de Barcelone, 2019, p. 229-232.

²⁴⁶ Voir fiche n° 10 : *AE* 2004, n°450 : « À Celadion, la troupe d'Ionicus, le pantomime. Il vécut 5 ans. Pluton enleva l'enfant dans une mort injuste donnant à son père des souffrances perpétuelles. Où sacrifier aux dieux, ô Kelados, où porter des couronnes parfaitement adaptées aux autels et les offrandes sacrées avec l'encens ? Le barbare Hadès arracha le malheureux, la scène, apportant à ses parents bien des larmes et des douleurs ».

Cette inscription est assez représentative des difficultés que peuvent poser les noms géographiques en latin. Un des indices pouvant alors justifier de la condition d'étranger de l'auteur de l'inscription se trouve dans l'onomastique. En effet, on pourrait voir dans le nom *Ionicus*, l'expression d'une origine ionienne, donc étrangère si l'on considère que cette condition d'étranger peut être fondée sur la mobilité entre l'Ionie et l'Italie. Cependant, selon Maria Letizia Lazzarini, la langue grecque de l'inscription concorde peu avec le grec d'Ionie. Il faudrait donc y voir davantage un nom propre plutôt qu'un indice supplémentaire d'origine géographique. La grammaire de l'inscription semble d'ailleurs signifier davantage un nom propre qu'un adjectif renvoyant à une origine ionienne. En effet, le fait que *Ionici* soit antérieur au terme *pantomimi* et non l'inverse invite à traduire l'expression « troupe de *Ionicus*, le pantomime »²⁴⁷. Cependant, selon Marie-Hélène Garelli, l'usage de *grex* inviterait à considérer la possibilité que *Ionicus* renvoie à un terme ethnique²⁴⁸. En effet, la plupart des attestations connues de *grex* dans l'épigraphie mentionnent des indicatifs d'origine à la place des noms propres²⁴⁹. En ce sens, le fait d'associer un nom propre au terme *grex* serait assez anormal vu l'usage du terme dans l'épigraphie. De plus, dans les inscriptions funéraires, lorsque les *tria nomina* sont mentionnées *Ionicus* renvoie toujours au *cognomen*, ce qui renforce l'hypothèse de la signification ethnique du terme²⁵⁰. En outre, bien que M.-L. Lazzarini évoque le fait qu'il n'existe pas de spécificité ionienne liée à l'activité des pantomimes, un texte de Lucien de Samosate montre qu'il s'agit d'une pratique fort appréciée en Ionie à l'époque impériale, même si celui-ci a été écrit plus tardivement²⁵¹. Les deux hypothèses sont donc possibles dans la mesure où même si *Ionici* se réfère à un nom propre pour le cas de l'auteur de l'inscription, ce nom s'apparente tout de même à une provenance ionienne dans l'onomastique romaine.

Cette brève entrée en matière épigraphique corrobore donc les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit d'identifier l'étranger dans les sources littéraires, surtout sur une base onomastique. Nous l'avons évoqué, seulement deux individus ont pu être intégrés dans ce corpus grâce à ce seul critère. De plus, l'épigraphie nous communique surtout des informations quant à l'origine géographique

²⁴⁷ Maria Letizia Lazzarini, « Pantomimi A Petelia », *Archeologia Classica*, vol. 55, 2004, p. 367.

²⁴⁸ M.H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 413.

²⁴⁹ Voir *grex Gallorum* : *CIL* XII, 03347, mentionné dans *ILS* 5203, Michel Christol, « Notes d'épigraphie. » *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol.8, 1996. p. 307-318. Voir aussi *grex Romanus*, *CIL* V, 5889.

²⁵⁰ Voir entre autres : *CIL* XI, 1063, *CIL* X, 746, *CIL* III, 8177, *CIL* VI, 12202.

²⁵¹ Lucien de Samosate, *De la Danse*, 79.

des personnes, occultant d'autres paramètres tels que la dimension juridique ou culturelle de l'étranger, surtout dans l'épigraphie concernant les acteurs. D'un autre côté, le statut de pérégrin peut facilement se confondre avec une condition d'esclave si l'on prend comme indice l'absence des *tria nomina*. Les indices les plus probants sont donc ceux attestant d'une origine étrangère de l'individu à qui l'inscription est attribuée, soit par un adjectif d'origine²⁵², une langue autre que le latin²⁵³, ou un *cognomen* à consonnance étrangère, avec plus de prudence²⁵⁴. Cette méthode a ainsi permis d'identifier de manière hypothétique 39 inscriptions attribuées à des professionnels de théâtre d'origine étrangère, ou mobiles. 21 de ces professionnels ont pu être identifiés grâce à une indication de provenance clairement mentionnée. Le détail de ces inscriptions sera commenté en chapitre 4 et en annexe. La plupart sont des acteurs : mimes, pantomimes ou archimimes, mais on recense une occurrence de *cantores* d'origine grecque²⁵⁵, résultat qui s'explique par la faible proportion des musiciens par rapport aux acteurs. En effet, seulement 3 inscriptions de notre corpus y font référence²⁵⁶.

D'autre part, d'un point de vue pratique, rechercher la plus grande variété possible de régions associées aux noms des diverses professions théâtrales dans les bases de données épigraphiques constitue un travail trop laborieux pour qu'il produise des résultats satisfaisants. Enfin, l'épigraphie nous confirme le caractère trop incertain de l'onomastique qui ne peut pas représenter un critère fiable ni suffisant de recherche, en raison des risques de confusion ou de mauvaise interprétation de noms propres s'apparentant à des lieux, sans qu'il soit possible d'établir entre eux un lien autre qu'homonymique. Cependant, en se complétant entre eux, ces modes d'identifications s'avèrent tout de même pertinents. Il s'agit en effet non pas de les utiliser séparément, mais d'additionner les différents indices afin d'établir le plus précisément possible si un individu est étranger. Ces

²⁵² Fiche n°4.

²⁵³ Fiche n°10.

²⁵⁴ Fiche n°16.

²⁵⁵ CIL I, 2519 : *Societatis cantor(um) Graeco[r]um et quei in / hac sunhodo sunt. De pequnia commune [C(aius)?] Maecenas D(ecimi) f(ilius) Mal(cia) desi=/ gnator, patronus sunhodi probauit [...]*.

²⁵⁶ Voir chapitre 4 et annexe n°2.

méthodes serviront surtout à enrichir et compléter, mais de manière non exhaustive, le catalogue des sources et les analyses que ces sources permettent de proposer²⁵⁷.

2.3. L'étranger « théâtral » : éléments de définition et de typologie

Nous avons vu en introduction à cette étude que l'étranger à Rome peut être compris à travers plusieurs aspects, juridique, géographique, politique ou culturel. Ces éléments de définition peuvent s'entrecroiser, bien que selon les cas un aspect puisse dominer, comme l'aspect juridique pour *peregrinus*, ou l'aspect culturel pour *barbarus*.

Notre étude menée dans le contexte du théâtre a montré que l'extranéité de l'étranger au théâtre demeure l'aspect principal sur lequel doit être fondée notre définition, par rapport à d'autres critères pourtant très présents dans les études sur l'étranger en contexte romain, notamment l'aspect juridique. Bien qu'elle puisse être symbolique dans certains cas, dans le sens où elle est créée pour renvoyer à une altérité construite et non effective, cette définition est d'abord géographique, dépend de la mobilité des individus et entraîne des différences culturelles pouvant entraîner un lien d'infériorité avec le groupe référent (ici principalement les Romains). Le corpus dramatique le montre bien, dans la mesure où *hospes* par exemple désigne directement un individu en déplacement et accueilli chez un hôte et accepté symboliquement au sein du groupe auquel ce dernier appartient. *Peregrinus* par ailleurs, se retrouve, chez Plaute comme chez Sénèque, dépourvu de son aspect juridique pour désigner principalement le voyageur, ce qui se retrouve hors du corpus dramatique. La présence de termes comme *externus*, et *advena*, renforce d'ailleurs l'aspect géographique de l'étranger qui vient de l'extérieur, sans oublier *barbarus* qui implique une double exclusion physique et culturelle. L'étude d'autres moyens pour identifier l'étranger a également réaffirmé le fait qu'une origine géographique extérieure au contexte de référence, ainsi qu'une appartenance à une culture différente constituent des éléments essentiels de définition.

D'autre part, nous avons vu que lorsqu'on se penche sur la typologie de l'étranger à travers les sources littéraires, bon nombre d'auteurs modernes se basent sur le territoire romain comme cadre de référence. Ainsi, J. Gaudemet par exemple propose deux catégories, les étrangers de « l'intérieur » et ceux de « l'extérieur », les premiers étant ceux qui se trouvent à l'intérieur de

²⁵⁷ *Idem.*

l'Empire et des régions conquises par Rome, les autres plus lointains, avec qui les relations sont plus rares en raison de leur distance géographique et culturelle²⁵⁸. De la même manière, M. Miquel propose un pôle « de l'inclusion » et un pôle « de l'exclusion »²⁵⁹. Cette interprétation peut être réutilisée pour l'exploitation de notre corpus puisque nous avons observé cette même dualité dans l'étude de l'étranger au théâtre : alors que certains protagonistes sont admis au sein du groupe et participent à son fonctionnement, d'autres demeurent en marge.

Il est nécessaire cependant de nuancer ces constats car une définition géographique ne doit pas faire oublier les gradations en matière d'intranéité et d'extranéité que nous préférons plutôt voir comme faisant partie d'un spectre que constituant deux pôles distincts. Par exemple, le *barbarus* est généralement reconnu comme l'étranger le plus lointain du groupe, donc le plus hostile et inférieur par ses différences culturelles, politiques et linguistiques et qui est alors relégué à l'extérieur du monde romain. Cette conception se retrouve chez Sénèque où le barbare fait figure d'antagoniste moral pour accentuer le caractère odieux et monstrueux d'actions commises par les protagonistes. Cependant, nous avons noté un usage beaucoup plus détourné de ce terme chez Plaute qui désigne parfois les Romains eux-mêmes, afin de correspondre à un mode de pensée grecque.

De plus, l'aspect changeant et polysémique de la notion d'étranger se trouve aussi dans son caractère parfois temporaire. La figure de l'étranger est utilisée dans le contexte du théâtre pour répondre à des besoins dramatiques, et change de signification selon ces besoins. A ce titre l'exemple d'*hospes* est particulièrement intéressant puisqu'il est utilisé chez Sénèque dans une connotation qui se rapproche d'*exul*, qui se retrouve d'ailleurs dans d'autres de ses textes, accentuant l'aspect tragique du destin des protagonistes, alors qu'il est utilisé chez Plaute, entre autres, pour détourner les usages classiques liés à l'hospitalité et créer un comique de situation. Ces usages ne sont pas fixés tout au long des pièces, mais changent et s'adaptent à la situation des protagonistes : Sosie dans l'*Amphitryon* est un étranger au début de la pièce, après être rentré à Thèbes pour porter le message de la victoire dans son propre foyer, Médée est une étrangère aux yeux des personnages de la pièce, dans la mesure où elle ne vient pas de Grèce, aspect qui est encore plus mis en avant après qu'elle ait été répudiée par son mari la privant de toute attache avec

²⁵⁸ J. Gaudemet, « L'étranger dans le monde romain... », p. 42.

²⁵⁹ Marine Miquel, « L'étranger à Rome... ».

la Grèce. Or, l'utilisation répétée de termes, comme *peregrinus*, poussant à considérer les autres protagonistes comme étrangers, et non Médée elle-même, accentue son issue tragique en provoquant chez les lecteurs une certaine sympathie en raison de l'isolement et de l'exil qui lui est imposé.

Chez Plaute, la mise en scène de retours, ou de départs à l'étranger démontre aussi le caractère provisoire de la condition d'étranger. Quant à Sénèque, la problématique de l'exil, très récurrente, pousse à considérer certains personnages comme étrangers, parfois prématurément : *erret ignotas egens exul, pauens, inuisus, incerti laris ; me coniugem optet, limen alienum expetat iam notus hospes, quoque non aliud queam peius precari*²⁶⁰. Pour aller plus loin, la dimension provisoire de l'étranger ne dure parfois que le temps d'une réplique comme lorsque Pistoclère traite Lydus de barbare : *O Lyde, es barbarus*²⁶¹. Dans le cadre du théâtre, l'étranger est donc bel est bien une construction qui dépend de la volonté des protagonistes et des auteurs, et qui évolue selon les besoins de ces derniers. Cette altérité est d'ailleurs construite au point où elle est même attribuée aux citoyens romains²⁶².

En plus de l'évolution de la condition d'étranger dans les pièces de théâtres, le lexique de l'étranger change surtout à mesure que la situation politique et culturelle de Rome, et son ouverture aux étrangers, évolue au fil de la période couverte par le mémoire. L'exemple de *barbarus* est à ce titre très révélateur puisqu'il témoigne de la manière dont l'esprit des Romains a évolué vis-à-vis d'eux-mêmes, des Grecs et des autres peuples étrangers, à mesure que l'Empire agrandissait son territoire et s'imposait politiquement, bien que le terme n'ait jamais tout à fait perdu son rapport à la langue. Contrairement aux études sur l'étranger davantage fondées sur d'autres sources appartenant au corpus littéraire, le théâtre permet de mettre en lumière le caractère provisoire et évolutif de la condition de l'étranger. Les autres méthodes non lexicales ont surtout permis d'insister sur l'extranéité géographique de l'étranger. Si certains indicatifs d'origine comme l'appartenance à un

²⁶⁰ Sénèque, *Médée*, v. 20-24 : « qu'il erre, manquant de tout, par des villes inconnues, exilé, épouvanté, détesté, sans foyer, qu'il me souhaite pour épouse, qu'il gagne un seuil étranger en hôte déjà trop connu », trad. par Olivier Sers, *Sénèque, Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

²⁶¹ Plaute, *Les Bacchis*, v. 121. « O Lydus, quel barbare tu fais ! » Trad par Alfred Ernout, *Plaute, tome II – Bacchides, Captivi, Casina*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

²⁶² Tacite, *Histoires*, II, 21, 7.

peuple donné ou un nom à consonnance étrangère permettent d'élaborer une conception de l'étranger plus fixe et permanente²⁶³, d'autres aspects comme l'identification de la mobilité achèvent de nous faire considérer l'étranger comme une conception relativement éphémère, qui dépend de la spatialité des individus concernés. En effet, un étranger identifié grâce à des indices de mobilité n'est étranger que s'il ne se trouve pas dans sa patrie d'origine, ou *a minima*, de domicile²⁶⁴.

Cette entrée en matière par le lexique et au-delà du lexique a permis de voir qu'en plus d'une connotation centrée sur des critères géographiques, le concept d'étranger pour le monde romain se caractérise par son aspect fluctuant aussi bien dans sa sémantique que dans sa temporalité, ce qui implique certains jugements de valeur ou différences de traitement. Construire l'altérité au théâtre c'est aussi affirmer la différence, voire l'infériorité de l'étranger par rapport au Romain, même lorsqu'il appartient au groupe des étrangers plus positifs. Nul besoin d'évoquer encore l'exemple de *barbarus* ici, rappelons seulement que même lorsqu'il est utilisé pour se référer au Romain par Plaute, c'est pour affirmer la supériorité de la langue grecque sur le latin. Quant au terme *peregrinus*, il se réfère aux voyageurs ou aux personnes sujettes à la mobilité qui se démarquent par des pratiques qui leurs sont propres, comme le vêtement. Plus surprenant, des termes comme *hospes* correspondant à un statut assez privilégié de l'étranger, ne sont pas exempts de certaines marques d'infériorité. Ainsi, dans le théâtre de Plaute, aussi bien que dans d'autres sources littéraires mentionnant le théâtre, les règles de l'hospitalité peuvent être brisées au désavantage de l'invité. Lorsque c'est le cas, c'est toujours de l'initiative de l'hôte qui reçoit, dans la mesure où il est en position de pouvoir refuser l'hospitalité à un individu, d'y mettre fin, ou de ne pas respecter complètement les usages, dénotant une position d'infériorité de celui qui est accueilli chez son hôte. Dans le chapitre suivant, il s'agira donc de vérifier ces premières informations en nous livrant à une étude synthétique centrée davantage sur les modes de représentation qui sont associés aux

²⁶³ Nous l'avons vu, l'onomastique donne des résultats à degrés de certitude variables. Nous parlons ici des cas où le nom d'un étranger est véritablement relié à son origine.

²⁶⁴ Cette remarque s'applique également aux vêtements du voyageur qui, dans le corpus comique, peuvent s'enlever, se remettre ou s'attribuer à différents personnages qui ne sont pas toujours des étrangers, mais pouvant être considérés comme tels à partir du moment où ils enfilent une tenue habituellement associée aux voyageurs étrangers.

étrangers, et à leurs rapports aux locaux, avec une attention particulière aux stéréotypes, à la fois dans le corpus dramatique, et dans les sources littéraires et épigraphiques hors théâtre.

CHAPITRE 3 : REPRÉSENTATIONS ET RELATIONS AVEC L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE LATIN

L'identification de l'étranger a constitué, nous l'avons vu, une première étape dans l'évaluation des représentations et des modes d'occupation de l'étranger au théâtre. Sans nous être encore prononcé en profondeur sur les connotations que pouvaient avoir ces différents phénomènes, nous avons mis en relief des situations diverses qui laissaient entrevoir différents types de rapports possibles vis-à-vis de l'étranger, à travers les significations attribuées aux termes du champ lexical relatif à l'étranger en latin. Il a ainsi été question de rapports d'hostilité, d'infériorité, mais aussi d'inclusion dans une moindre mesure. C'est à ces aspects que ce chapitre, ainsi que le suivant vont plus longuement s'intéresser. Il est en effet difficile d'établir une typologie stricte des rapports à l'étranger sur la seule base du lexique, qui met surtout en avant des degrés variés d'extranéité de l'étranger.

L'objet du présent chapitre sera de dresser une histoire des représentations de l'étranger dans le contexte du théâtre romain, et des rapports dans lesquels ce dernier est mis en scène avec les non-étrangers. À partir des modes d'identification de l'étranger que nous avons mis en avant dans le précédent chapitre, il sera question ici de cibler les stéréotypes et les perceptions qui leur sont associés. Pour citer Michel Vovelle, il s'agit « de comprendre, au-delà des conditionnements et des rapports qui régissent la vie des hommes, l'image qu'il s'en font, l'activité créatrice qu'ils s'y appliquent en termes d'imaginaire, d'émotions, d'affects »²⁶⁵. Il n'est donc pas question à ce stade d'étudier les peuples étrangers à travers les écrits romains, en attribuant à ces documents une valeur savante et documentaire. Mais il ne s'agit pas non plus d'invalider les témoignages des auteurs anciens sous prétexte de la subjectivité des représentations, en confondant immatériel et irréel²⁶⁶. En effet, comme l'indique Roger Chartier, « chaque série de discours doit être comprise en sa

²⁶⁵ Michel Vovelle, « Histoire et représentations » dans Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.) *L'histoire aujourd'hui, nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*, Auxerre, Sciences Humaines Editions, 1999, p. 46.

²⁶⁶ Elisa Brilli, « L'essor des images et l'éclipse du littéraire. Notes sur l'histoire et sur les pratiques de l'"histoire des représentations" », *L'Atelier du CRH*, n°6, 2010, [en ligne].

spécificité, c'est-à-dire inscrite dans ses lieux (et milieux) de production et ses conditions de possibilité »²⁶⁷. Ainsi, nous centrerons notre sujet sur la question des représentations et stéréotypes (distinction sur laquelle nous reviendrons *infra*) afin de voir comment ces images mentales influent sur le rapport à l'étranger mis en scène en contexte théâtral, et sur la manière dont ce rapport alimente une série d'images sur les étrangers, jusqu'à parfois déformer la réalité, avant d'aborder les pratiques politiques et sociales correspondantes dans le chapitre suivant. En outre, alors que ce chapitre articulera davantage la question de l'étranger à partir du regard que les locaux lui portaient, alimentant une certaine dichotomie, le prochain chapitre se concentrera sur l'expérience même des étrangers au théâtre afin de centrer l'analyse sur des trajectoires plus individuelles.

Ce chapitre s'attachera d'abord à lister de manière synthétique les stéréotypes attribués à des étrangers dans les pièces de théâtre du corpus, pouvant exercer une influence sur le cours de l'action et le rapport entre eux et les autres personnages. Cyril Courrier et Hélène Menard mettent par ailleurs en avant les difficultés épistémologiques que pose l'utilisation d'un terme comme « stéréotype », qui ne peut que difficilement être défini²⁶⁸. Deux aspects de définition peuvent cependant être mis en avant dans le cadre de l'histoire antique : le stéréotype est une image construite pour simplifier une figure qu'on ne peut appréhender à partir d'une connaissance directe. Cette construction associe des traits ou des comportements à des groupes ou des personnes, d'où résulte une catégorisation normative de ceux-ci. Néanmoins, le stéréotype est aussi construit à partir d'une représentation de soi, servant à justifier une certaine position de domination. L'enjeu politique du stéréotype est donc essentiel à prendre en considération dans notre étude : « Ce sont alors les intérêts du groupe au pouvoir qui suscitent une image des dominés propre à justifier la subordination de ces derniers »²⁶⁹. Notons que le théâtre de Plaute sera particulièrement représenté dans cette première partie en raison de l'utilisation privilégiée qu'il fait de ces stéréotypes pour un but comique. Nous verrons aussi dans quelle mesure ces stéréotypes sont déterminés par une condition étrangère ou si d'autres aspects sont à prendre en compte dans leur construction. À terme,

²⁶⁷ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque de L'évolution de l'humanité », n° 54, 2009, p. 96.

²⁶⁸ Hélène Ménard et Cyril Courrier, « Le stéréotype : un ressort politique et social à Rome ? Remarques introductives », dans *Id., Miroir des autres, reflet de soi. Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris IV, Michel Houdiard, 2012, p. 13.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

nous devrions être capables de déterminer comment ces stéréotypes sont impliqués dans la construction du concept d'étranger pour le monde théâtral. Ensuite, nous nous attacherons à l'étude des rapports vis-à-vis des étrangers mis en scène dans le corpus théâtral, en étudiant la manière dont ces rapports sont en partie déterminés par les stéréotypes que l'on attribue à l'étranger, ainsi que par la situation politique de Rome vis-à-vis de ses voisins, tout en soulignant leur ambivalence.

3.1. Représentations de l'étranger : un portrait péjoratif ?

D'après Julien Edrom, Raphaël Guérin, Witold Griot, Ksenia Smolovic et Flavien Villard, « le stéréotype fait appel aux représentations collectives et aux imaginaires, c'est une construction de l'esprit qui n'existe pas en soi »²⁷⁰. La notion de stéréotype semble donc avoir toute sa place dans une histoire des représentations, en ce sens qu'elle est collective, construite et sociale puisqu'elle joue un rôle dans le rapport au soi et au groupe. Chez Plaute, chez Sénèque et dans tous les textes relatifs au théâtre romain, l'usage de stéréotypes donnerait donc autant d'informations sur les étrangers que sur les Romains les diffusant, dans la mesure où ces stéréotypes révèlent souvent les intentions politiques des auteurs latins²⁷¹. Le stéréotype agirait donc comme un miroir, associant « la projection de soi et la représentation de l'autre »²⁷². Dans le cadre du théâtre, il s'agirait de considérer la diffusion de ces stéréotypes et images de l'étranger comme un des aspects qui permettent d'appuyer l'utilisation du théâtre comme un microcosme de la société romaine dans le sens où les représentations de certains étrangers qui sont véhiculées dans les textes dramatiques reflètent des conceptions plus globales attribuées aux peuples étrangers. Ainsi, comme il s'agit de représentations collectives, le contexte de production joue particulièrement, et notamment, pour la question des étrangers, le contexte géopolitique du temps. En somme, il s'agit ici d'étudier quels stéréotypes sont attribués aux étrangers dans le théâtre de Plaute (et dans une moindre part dans celui de Sénèque) et ce que cela traduit sur la manière dont les Romains se fabriquent une image de l'étranger en tant que tel et comme négatif de leur propre identité. Il s'agit également de déterminer si le stéréotype est la seule manière de représenter l'étranger au théâtre, ou s'il existe d'autres modes de représentation, dans la mesure où le stéréotype implique une vision figée,

²⁷⁰ J. Edrom *et al.*, « Pour un usage du stéréotype... », p. 93.

²⁷¹ J.-C. Geslot, « Stéréotypes et histoire... », p. 163-176.

²⁷² J. Edrom *et al.*, « Pour un usage du stéréotype... ».

généralement dans le sens d'une dépréciation, de l'étranger qui ne se retrouve pas toujours dans le corpus littéraire.

3.1.1. Les représentations neutres : la garde-robe de l'étranger et le manteau du voyageur

On l'a vu dans le chapitre précédent, le vêtement, surtout dans les comédies de Plaute, est un des principaux moyens de reconnaître un individu étranger, ce qui se retrouve également dans l'usage grec et romain. Cette présence des costumes est d'autant plus importante qu'elle était sans doute accentuée par la mise en scène dont nous avons perdu l'essentiel des indications. Au-delà de l'identification, les costumes des étrangers sont-ils aussi porteurs de représentations ? Oui, mais dans une connotation qui reste relativement neutre. Dans la mesure où il s'agit du vêtement le plus reconnaissable lorsqu'il est porté par le voyageur, il sera question d'étudier la portée du stéréotype que semblent à première vue constituer la chlamyde, et l'ensemble des tenues du voyageur.

Certes, la chlamyde constitue un des moyens principaux pour identifier l'étranger en tant que voyageur pour les personnages de Plaute. En ce sens, ceux qui la portent sont traités comme étrangers avant même qu'on s'inquiète de leur identité. Ainsi, il ne sera pas question dans ce développement d'évaluer la connotation de l'étranger qu'implique le port de ce costume, puisque nous avons vu qu'il s'agit d'un moyen de différencier l'étranger sans entraîner un rapport d'hostilité. Nous verrons ici si le vêtement peut être considéré comme un stéréotype propre à l'étranger, ou s'il s'agit d'un mode de représentation parmi d'autres, pouvant être attribué à d'autres catégories d'individus. Par extension, s'il s'avère que le vêtement du voyageur constitue véritablement un stéréotype, cela signifierait que l'individu qui le porte serait automatiquement ciblé comme étranger. Ainsi, nous répondrons à ces questionnements en confrontant nos observations du théâtre de Plaute évoquée dans le précédent chapitre avec des extraits de la littérature latine non-théâtrale.

Cette polyvalence du vêtement porte à s'interroger sur la façon dont l'élément central de la tenue, la chlamyde, est perçu dans la littérature latine. En effet si l'on observe des usages différenciés de la chlamyde entre le théâtre et les pratiques romaines ou les autres sources littéraires, à quel point peut-on considérer que cette dernière est effectivement représentative de l'étranger ? Retenons d'abord, qu'il s'agit à l'origine d'un vêtement grec et qu'en ce sens il est en lui-même considéré

comme un vêtement étranger par les Romains, sans pour autant impliquer l'extranéité de son porteur. En effet, Cicéron dans le *Discours pour C. Rabirius*, évoque des précédents où des tenues « grecques²⁷³ » avaient été portées par des citoyens romains, voire des membres de l'élite. C'est ainsi qu'il évoque Scipion l'Asiatique et Sylla, ayant tous les deux porté la chlamyde : *Saepe uideri chlamydatum illum L. Sullam imperatorem. L. uero Scipionis, qui bellum in Asia gessit <Antiochum que> deuicit, non solum cum chlamyde, sed etiam cum crepidis in Capitolio statuum uidetis ; quorum impunitas fuit non modo a iudicio, sed etiam a sermone*²⁷⁴. Valère Maxime, évoque les mêmes exemples en relevant, comme Cicéron, le caractère grec de la chlamyde²⁷⁵. Bien que cette dernière soit donc reconnue comme un vêtement grec, les Romains qui l'ont portée n'ont pas été qualifiés d'étrangers pour autant, la pratique étant différente de l'individu.

Il semble donc réducteur, d'après la littérature latine, d'associer directement la chlamyde à la notion d'étranger avec pour seule raison qu'il s'agit d'un vêtement grec. D'après les pratiques donc, en contexte romain, la chlamyde ne semble pas être le vêtement stéréotypiquement attribué aux étrangers, mais représente davantage un vêtement étranger adapté aux usages des Romains.

De fait, la chlamyde peut certes être utilisée pour identifier l'étranger, mais pas seulement car il s'agit d'un vêtement polyvalent. Par exemple, dans les épopées latines, la chlamyde est avant tout présentée comme un manteau complétant une tenue luxueuse composée tantôt d'or, tantôt de pourpre attribuée aux guerriers. Par exemple, elle compose la tenue de l'Indien Athis lors de son combat contre Persée²⁷⁶. Elle est également offerte à Ascagne au moment de son départ de Troie²⁷⁷. Il convient cependant de relever que dans tous les cas la chlamyde est associée à une forme de

²⁷³ Nous entendons par « grec » « ici une Grèce dont l'image est construite par les Romains à leur usage. », selon les propos de Catherine Baroin : « La Grèce imaginaire des Romains dans l'Urbs et les provinces », dans *Id. : Dossier : Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?* Paris-Athènes, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll « Métis », n°3, 2005, p.190. En effet, comme l'explique l'auteurice, le caractère grec et/ou étranger des monuments, œuvres d'art, pratiques, discours est construit et mobilisé selon les besoins des orateurs et de leur argumentation, ici du jury et de Cicéron lui-même.

²⁷⁴ Cicéron, *Pour C. Rabirius Postumus*, X : « Et L. Scipion qui fit la guerre en Asie et réduisit Antiochus, vous voyez sa statue au Capitole avec non seulement une chlamyde mais aussi avec ses sandales. Or, il n'a pas encouru pour cela la censure des tribunaux ni même celle de l'opinion. » trad. par André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

²⁷⁵ Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, III, IV, 2-3.

²⁷⁶ Ovide, *Métamorphoses*, V, 46, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, vol. 1, 1928.

²⁷⁷ Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 673, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, vol. 3, 1930. ; Virgile, *Énéide*, III, 482-485, trad. par Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 2225, 1991 .

mobilité, que ce soit celle du voyageur ou celle du soldat au combat. En effet, dans les épopées latines ou même dans l'iconographie grecque, la chlamyde est toujours associée au mouvement, aussi bien au mouvement du corps, qu'au déplacement des personnages²⁷⁸, ce qui rend cet usage particulièrement intéressant dans les textes dramatiques. Il est peu surprenant donc, que Plaute ait eu recours à la chlamyde dans ses comédies pour matérialiser le mouvement des personnages, lors de la mise en scène d'un voyage, et donc pour identifier l'étranger par la mobilité. Ainsi, la chlamyde est attribuée non seulement au voyageur étranger, mais aussi aux soldats, comme dans l'*Epidique* où elle vaut au personnage du militaire de se faire remarquer par Périphane²⁷⁹. Le cadre du théâtre constitue alors un cadre particulier où est portée la tenue du voyageur. Cet usage proprement dramatique peut être expliqué comme un des nombreux procédés scéniques pour matérialiser les déplacements des personnages que les contraintes de l'espace scénique ne permettent pas de représenter dans toute leur amplitude. Ainsi, pour Catherine Baroin, « le *chlamydatus*, étranger à la scène et à la situation, suscite de multiples interrogations sur son identité. Les changements de costume, les scènes de travestissement permettent ainsi une infinité de jeux scéniques, fondés sur le dedans et le dehors, le connu et l'inconnu »²⁸⁰. Il ne s'agit donc pas de voir systématiquement, dans chaque personnage portant la chlamyde, une figure d'étranger stéréotypée, mais bien la matérialisation d'une construction qui s'est avérée possible à travers, d'une part, l'association entre mobilité, voyageur et étranger, et d'autre part, la connotation de ce vêtement, par rapport à ceux davantage attribués aux locaux²⁸¹. En somme si la chlamyde peut aider à identifier des personnages étrangers, elle ne les connote pas toujours et uniquement comme tels.

²⁷⁸ Catherine C. Goblot-Cahen, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (II). Le héraut entre l'éphèbe et le satyre », *Revue historique*, vol. 642, n° 2, 2007, p. 271-272.

²⁷⁹ Plaute, *Epidique*, v. 436.

²⁸⁰ Catherine Baroin et Emmanuelle Valette-Cagnac, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du *pallium* », *Revue historique*, vol. 643, n° 3, 2007, p. 532.

²⁸¹ Sur la toge, par exemple, voir Pierre Cordier *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; Patrick Le Roux, *Romains d'Espagne. Cités et politique dans les provinces. I^e siècle av. J.-C. - III^e siècle apr. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 1995 ; Catherine Baroin, « Genre et codes vestimentaires à Rome », *Clio*, n°36, 2012, p. 43-66.

3.1.2. Des stéréotypes pour une représentation plus péjorative : le cas de l'immoralité

La portée morale du théâtre de Plaute est un grand débat dans l'historiographie du théâtre latin, tant au niveau du sens que de la fonction des passages ayant un aspect moralisant²⁸². Alors que ces études concernent généralement la société plautinienne dans son ensemble, nous nous concentrerons sur le cas des groupes d'étrangers représentés chez Plaute afin de ne pas voir dans chaque étranger du théâtre de Plaute un personnage fondamentalement immoral, mais de questionner la représentation de certaines catégories d'étrangers dans la mise en scène de valeurs morales ainsi que leur ancrage dans le réel.

3.1.2.1. La question des prostituées

La prostituée (*meretrix*), ou courtisane comme elle est qualifiée dans les traductions traditionnelles du théâtre de Plaute, représente un personnage clé chez Plaute, dans la mesure où chaque comédie en met en scène au moins une. C'est d'ailleurs sur la volonté des protagonistes masculins de s'attribuer leurs faveurs ou leur amour que repose l'essentiel de l'intrigue des comédies de Plaute. Il s'agit ici de questionner le lien entre la condition étrangère des personnages de Plaute et l'immoralité sexuelle que constitue la prostitution. En effet, dans ce corpus comique au moins deux prostituées sont explicitement reconnues comme étrangères, dans la mesure où elles sont complètement extérieures au monde grec et romain, à savoir Andelphasie et Antérastile, carthagoises de naissance libre²⁸³. On peut y rajouter, venues d'un extérieur plus proche, la plus jeune des deux Bacchis qui vient de Samos²⁸⁴ ainsi que Pasicompsa venant de Rhodes, qui est également une île située dans la mer Égée, loin de l'Attique²⁸⁵, et potentiellement Syra, dont le nom connote au moins une origine étrangère, même si elle peut simplement être esclave²⁸⁶. Par

²⁸² Mathieu Jacotot, « Chapitre 12. Plaute : l'honneur à l'épreuve de la comédie », dans *id.*, *Question d'honneur : Les notions d'honos, honestum et honestas dans la République romaine antique*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2013, p. 547-576. Voir aussi Gianna Petrone, *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto: ricerche sullo Stichus*, Palerme, Palumbo, 1977, 84 p. ; Isabelle David et Nathalie Lhostis, *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Paris, De Boccard, 2016, 131 p. ; Pierre Grimal, « Existe-t-il une « morale » de Plaute? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 34, n° 4, 1975, p. 485-498.

²⁸³ Plaute, *Le Petit Carthaginois*, v. 963.

²⁸⁴ Plaute, *Les Bacchis*, v. 200.

²⁸⁵ Plaute, *Le Marchand*.

²⁸⁶ Plaute, *La Cassette*.

ailleurs, c'est seulement dans le *Petit Carthaginois* que la condition d'étrangères des prostituées importe réellement, puisque c'est leur enlèvement qui déclenche le voyage d'Hannon en Grèce, ce qui rend possible la représentation des différents stéréotypes carthaginois qui lui sont attribués.

La condition servile des prostituées sert également de moteur à l'intrigue puisqu'il est question de leur rachat et de leur affranchissement auprès de proxénètes cupides par leurs prétendants. Par exemple dans *Les Bacchis*, l'ainée tente de convaincre Pistoclère d'être son protecteur afin que la cadette ne soit pas réduite en esclavage par le militaire à qui elle a loué ses services pour une durée déterminée²⁸⁷. En ce sens, la représentation de la prostitution chez Plaute semble correspondre à la sociologie romaine et le fait d'en faire des étrangères n'apparaît pas comme un stéréotype purement « gratuit ». Si la prostituée n'est pas toujours étrangère, ou de condition servile, sociologiquement cela semble le cas le plus répandu dans la société romaine²⁸⁸. D. Noy rappelle d'ailleurs que, dans la majeure partie des cas, la prostitution à Rome peut être associée aux populations immigrantes, de condition servile surtout, bien que cela puisse être un moyen aussi pour des femmes italiennes ou romaines de gagner leur vie²⁸⁹.

On remarque cependant la diversité de la société plautinienne à travers les différentes images de la prostituée que le dramaturge véhicule. En effet, toutes ne sont pas soumises à une perception morale négative aux yeux des spectateurs et des autres protagonistes. Par exemple, les filles d'Hannon sont encore « pures »²⁹⁰, ou encore, Syra incarne la vieille prostituée expérimentée qui prodigue ses conseils²⁹¹. L'exemple des *Bacchis* est par ailleurs intéressant dans la mesure où il permet de confronter les mœurs et le caractère des deux sœurs qui représentent chacune deux visions différentes des courtisanes. Là où Bacchis l'Athénienne, l'ainée, incarne la courtisane douce et amoureuse, Bacchis l'étrangère est beaucoup plus manipulatrice²⁹². Ainsi, on pourrait penser qu'attribuer à cette dernière une image plus négative que sa sœur venant d'Athènes pourrait

²⁸⁷ Plaute, *Les Bacchis*, v. 42-46.

²⁸⁸ D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 122-123.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Plaute, *Le Petit Carthaginois*, v. 350.

²⁹¹ Plaute, *La Cassette*.

²⁹² Marion Munier, *L'image de la courtisane dans les littératures françaises et espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles*, thèse de Doctorat (philologie), Université de Madrid, 2009, p. 150-151.

laisser entrevoir la volonté de Plaute de brosser un portrait négatif des étrangers, accentué par le fait de s'adonner à la prostitution. Cependant, puisque Samos est aussi dans le monde grec, on peut supposer que c'est ici le degré d'éloignement qui importe plus que son caractère étranger.

Si l'on a vu que le caractère étranger des courtisanes de Plaute est rarement explicité, et que celles-ci viennent la plupart du temps de différentes villes grecques et qu'ainsi, elles sont soumises à des degrés d'extranéité variables, venant tantôt d'Athènes, d'ailleurs en Grèce, ou de régions plus lointaines, elles représentent des étrangères moins aux yeux des personnages de l'intrigue qu'auprès des spectateurs romains. Ici, pour déterminer l'extranéité des prostituées représentées chez Plaute, il est donc nécessaire de se détourner du cadre de l'intrigue pour adopter le point de vue du public, à qui l'on ne peut montrer de prostituées romaines. En effet, il est à noter que, comme l'évoque Clément Bur, les prostituées à Rome sont « au cœur de l'infamie »²⁹³. Cette activité reste ainsi largement méprisée dans la société romaine, bien que tolérée législativement. Il s'agit donc davantage de se concentrer sur l'absence de prostituées romaines dans le théâtre de Plaute que sur l'origine de chacune d'entre elles pour déterminer un degré plus ou moins élevé d'extranéité par rapport aux autres personnages. De fait, le degré d'immoralité du théâtre de Plaute semble bien se mesurer par rapport aux mœurs romaines. En effet, cette immoralité semble amplifiée, voire exagérée lorsque le contexte grec d'une scène est plus développé²⁹⁴. En ce sens, le recours à des personnages grecs « permet de représenter des comportements indécents ou inacceptables selon les normes romaines en les tenant à distance puisqu'ils sont attribués à des Grecs »²⁹⁵. Dans d'autres cas, nous verrons que l'extranéité des étrangers est à prendre en référence aux personnages de l'intrigue quand celle-ci détient un impact sur la progression dramatique de la scène.

Outre ces personnages de prostituées étrangères, des peuples précis sont ciblés pour leur immoralité dans la pratique de la prostitution, qui semble parfois exagérée dans les textes dramatiques. C'est le cas en particulier des Étrusques.

²⁹³ C. Bur, « La citoyenneté dégradée... », p. 464.

²⁹⁴ Dans le cas des esclaves, voir par exemple Timothy J. Moore, *The Theater of Plautus : Playing to the Audience*, Austin, University of Texas Press Austin, 2022, p. 61-64.

²⁹⁵ M. Jacotot, « Chapitre 12. Plaute : l'honneur à l'épreuve... », p. 555.

3.1.3.2. *In tusco modo* : les mœurs étrusques

Les Étrusques, bien qu'ils ne soient pas représentés par des personnages particuliers, sont tout de même présents chez Plaute et font l'objet d'une réputation négative, dans la mesure où ceux-ci sont surtout évoqués pour le commerce du corps. En effet, dans la *Cassette*, la « mode étrusque » désigne tout bonnement la prostitution, que les personnages de l'intrigue cherchent à éviter : *non enim hic, ubi ex Tusco modo Tute tibi indigne dotem quaeras corpore*²⁹⁶. Dans le *Charançon*, Plaute présente également le quartier toscan de Rome comme le quartier où les hommes s'adonnent à la prostitution²⁹⁷. Dans la mesure où dans l'imaginaire romain, les Étrusques sont surtout associés à la royauté et aux tyrans ayant autrefois dominé Rome et caractérisés par leur opulence²⁹⁸, il serait ainsi pertinent de questionner la particularité de Plaute à ce sujet.

Pour ce faire, il faudrait nous demander à quel point cette réputation étrusque est ancrée dans les mentalités romaines, et quels événements ou aspects de la culture étrusque auraient pu y contribuer. Car, si nous avons vu que certains stéréotypes s'expliquent par une réalité culturelle déformée, comme nous le verrons ensuite, par le contexte politique des différents auteurs qui les poussent à représenter négativement les ennemis de Rome, aucune de ces raisons ne paraît suffisamment convaincante pour expliquer le lien entre les Étrusques et la prostitution chez Plaute. En effet, l'origine même du nom du quartier étrusque à Rome ne présente aucun lien avec la prostitution. Bien que les versions des historiens diffèrent, il aurait été nommé ainsi dès la royauté avec l'installation des troupes du chef étrusque Caelius Vibennus, au VI^e siècle av. J.-C., selon Varron²⁹⁹ et Tacite³⁰⁰. En outre, d'après Clément Chillet, la mauvaise réputation du quartier étrusque vient davantage des activités commerciales qui s'y déroulaient, qui s'est associée au mauvais souvenir de la royauté lorsque cette mauvaise réputation a commencé à atteindre les Étrusques eux-mêmes³⁰¹. En d'autres mots, ce serait donc la réputation du quartier étrusque qui aurait contribué

²⁹⁶ Plaute, *La Cassette*, v. 563. « Ce n'est pas comme ici, où tu es obligée de gagner ta dot à la mode toscane, en te déshonorant à faire commerce de ton corps », trad. par Pierre Sarr, « L'étranger dans la comédie... ».

²⁹⁷ Plaute *Charançon*, v. 482.

²⁹⁸ Clément Chillet, *De l'Étrurie à Rome. Mécène et la fondation de l'Empire*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2022, p. 81.

²⁹⁹ Varron, *De lingua latina*, V, 6, 46.

³⁰⁰ Tacite, *Annales*, IV, 65.

³⁰¹ C. Chillet, *De l'Étrurie à Rome...*, p. 81.

à la stigmatisation de ces derniers, plutôt que l'inverse, la persistance d'un discrédit moral lié à la prostitution s'y étant simplement superposé.

Les témoignages fondamentalement négatifs décrivant les coutumes étrusques nous sont en fait parvenus de Grèce par Théopompe de Chios et Timée de Tauroménion, tous deux cités chez Athénée de Naucratis³⁰². Dans un passage assez long, celui-ci décrit le caractère voluptueux des Étrusques, leur liberté sexuelle, et leur goût pour les plaisirs qui définiraient aussi bien les hommes que les femmes, bien que ces dernières semblent faire l'objet d'un portrait encore plus négatif en raison de leur propension à abuser de la boisson, de leur impudicité et de leur infidélité. Toutefois, les plus anciens témoignages concernant les Étrusques remontent aux auteurs grecs de la période hellénistique. D'après Lavinia Magnani, ces écrits relèvent simplement de la « calomnie fantaisiste », dans la mesure où aucun de ces faits n'est corroboré par l'archéologie et l'iconographie³⁰³.

Plaute, connaissant donc la tradition littéraire grecque, aurait alors repris ces stéréotypes justifiant en quelque sorte la déchéance étrusque. Cependant, cette hypothèse paraît fragile dans la mesure où, si les Étrusques sont décrits à travers leurs mœurs sexuelles libérées et permissives, la prostitution n'est pas le cœur du propos dans ces différentes représentations, contrairement au théâtre de Plaute. De plus, à notre connaissance, on ne peut pas rapprocher ces passages avec ceux des comédies grecques dont Plaute s'inspire, dans la mesure où nous ne trouvons pas dans le corpus dramatique grec de commentaires malveillants à l'égard des Étrusques³⁰⁴. L'accent mis sur la prostitution des Étrusques pourrait donc être une originalité plautéenne, bien que d'inspiration grecque plus générale.

Le cas des Étrusques devrait être approfondi afin de déterminer les intentions de Plaute lorsqu'il associe ces derniers et la prostitution. S'agit-il vraiment d'une volonté de s'inspirer de la littérature grecque? Pour Petra Amann, les auteurs grecs nous ayant livré des témoignages sur les Étrusques appartiennent à une tradition historiographique grecque dénonçant le luxe excessif (*tryphè*), liée à

³⁰² Athénée de Naucratis, *Le banquet des sages*, XII, 517d-518b.

³⁰³ Magnani Lavinia, « La femme étrusque et son époux à travers l'épigraphie », *Anabases*, n° 24, 2016, p. 64.

³⁰⁴ E. Fraenkel, « Plautinisches im Plautus... », p. 8-23 ; Voir aussi Marcel Renard, « La "Cistellaria" de Plaute et les menées étrusques en faveur de Carthage », *Latomus*, vol. 2, n° 2, 1938, p. 77-83.

une influence hérodotéenne visant à séparer le barbare du Grec³⁰⁵. Cependant, si Hérodote avait dressé une ethnographie du monde connu des Grecs en lien direct avec les guerres médiques, nous ne pouvons pas estimer qu'il existait une hostilité manifeste entre les Grecs et les Étrusques à l'époque hellénistique, bien que le souvenir d'une alliance des Étrusques avec Carthage contre les Grecs au VI^e siècle av. J.-C. puisse demeurer³⁰⁶. Les écrits de Théopompe s'inscrivent précisément dans une période marquée par leur déclin politique et culturel en raison de l'expansionnisme romain. D'ailleurs, à partir de la fin du IV^e s. av. J.-C., les cités étrusques cessent d'exister en tant qu'entité politique autonome, ce qui pousse à considérer que l'hostilité des auteurs grecs vis-à-vis des Étrusques était plutôt fondée sur la déformation de certains aspects culturels que sur des faits avérés que ces auteurs auraient dépréciés pour des raisons politiques ou philosophiques. D'après P. Amann, ces témoignages grecs sur les Étrusques révèlent donc plus de choses sur la manière dont les Grecs considéraient la barbarie que sur les réalités étrusques. En somme, il s'agit pour ces auteurs, plus que de dénoncer directement les pratiques étrusques, d'illustrer la barbarie à travers la représentation de traits radicalement éloignés de ceux des Grecs, et par conséquent des Romains : « La véritable force motrice derrière ses efforts n'était pas l'hostilité ou la peur envers les Étrusques vivant dans l'Occident, mais le simple désir de fournir à son lectorat une lecture passionnante dans la tradition d'Hérodote »³⁰⁷.

Si nous sommes en mesure d'expliquer la vision que les Grecs véhiculaient des Étrusques, comment expliquer le recours de Plaute à ces stéréotypes, dans la mesure où les rapports entre Rome et l'Étrurie ne sont pas les mêmes que ceux des Grecs à ce peuple ? Si l'auteur déforme également des réalités étrusques, ce n'est vraisemblablement pas par exotisme, mais réellement pour broser un portrait négatif du peuple étrusque. La justification doit être en effet trouvée dans la datation du théâtre de Plaute. D'après Marcel Renard, la *Cassette* doit être datée de 204 av. J.C³⁰⁸, où surviennent des mouvements de contestation en Étrurie à partir de 208 av. J.-C., confirmant les craintes de Rome ayant placé des légions de façon permanente dans la région depuis

³⁰⁵ Petra Amann, « Sur les traces de la femme étrusque. Le rôle de l'élément féminin dans la société étrusque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2015, p. 19-49.

³⁰⁶ Michel Fauquier, « Chapitre 2. Carthage avant l'affrontement avec Rome », dans *Id.*, *Rome et Carthage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2020, p. 49-72.

³⁰⁷ Petra, Amann, « Theopomp und die Etrusker », *Tyche*, n° 14, 1999, p. 14.

³⁰⁸ M. Renard, « La “*Cistellaria*” de Plaute... », p. 82.

212 av. J.-C³⁰⁹. La représentation négative des mœurs étrusques traduirait alors la montée d'un sentiment anti-étrusque à Rome exacerbé en raison des troubles politiques que les insurrections étrusques alimentent, lié au contexte des guerres puniques qui fait douter Rome de la fidélité des Étrusques³¹⁰, d'autant plus que le mercenariat étrusque auprès des Carthaginois était pratiqué un siècle auparavant³¹¹. En outre, il est intéressant de remarquer que chez Plaute, contrairement à Sénèque qui comme on va le voir fait ressortir les aspects militaires des Parthes par exemple, les Étrusques ne sont pas remarqués pour leurs qualités guerrières. En ce sens, il semble qu'aux yeux de Plaute, ces derniers représentent moins un danger sérieux, qu'un adversaire dont la morale doit être dénigrée, ce qui ancre tout de même Plaute dans l'historiographie grecque qui rassemble les écrits moralisateurs condamnant les Étrusques, dédiés à l'ostentation et à la luxure³¹². Nous verrons ainsi dans une seconde partie comment ces représentations traduisent les rapports de Rome avec l'étranger, par le biais des textes théâtraux qui semblent refléter des attitudes politiques et diplomatiques particulières envers certains groupes d'étrangers

3.2. Les rapports vis-à-vis de l'étranger : entre dépréciation et intégration

Le théâtre latin, en termes de représentation de l'étranger, reste tributaire de son époque. Il répond en effet à des préoccupations morales et politiques en mettant en scène certains stéréotypes qui influent sur les représentations des étrangers, mais aussi sur les rapports vis-à-vis de ces étrangers. Ceux-ci existent cependant toujours pour eux-mêmes, ils restent visibles et audibles et ne sont pas juste enfermés dans les discours et les représentations que les auteurs s'en font. Les rapports que les autres personnages de la pièce nouent avec eux, certes influencés par des traits stéréotypiques parfois, demeurent essentiels à l'intrigue. Dans la section qui suit, nous allons analyser ces rapports en montrant les différents niveaux de lecture qu'il peut y avoir lorsqu'on aborde les relations avec

³⁰⁹ Paulin Vataire, *Les Italiens dans l'effort de guerre romain de la deuxième guerre punique (218-201 avant notre ère)*, Maitrise (histoire), Université Grenoble-Alpes, 2018, p. 66.

³¹⁰ Tite-Live, *Histoire Romaine*, XXVII, 24, 1-9, trad. par Eugène Lasserre, *Histoire romaine. Tome 6, livre XXVII à livre XXX*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1950, vol. 6.

³¹¹ Thierry Piel, « Des contingents étrusques en Méditerranée occidentale : mercenaires ou forces d'intervention civiques ? », dans *Id.*, *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité : Hommage à Jean-René Jannot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Enquêtes et documents », n° 36, 2009, p. 75-91.

³¹² Yves Perrin, *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 53 et 178. Cette mollesse (*mollitia*) est surtout attribuée aux Grecs dans le théâtre de Plaute. Voir Florence Dupont, « Les *litterae latinae* avant les *litterae latinae*. Caton, Plaute et Térence », dans *Histoire littéraire de Rome*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2022, p. 213.

l'étranger. Entre altérité radicale et rapports familiaux, les représentations associées aux étrangers ne portent parfois pas sur la personne de l'étranger, mais sur les relations que les locaux ont avec eux, d'une manière fluide et dynamique.

3.2.1. Les rapports individuels

Les relations entre personnages de notre corpus dramatique étant principalement interpersonnelles, il serait bon de débiter cette section par un regard sur les rapports individuels envers l'étranger afin de déterminer la façon dont il est traité par les personnages du théâtre, et qui pouvait trouver un écho chez le public, même si en l'état des sources, l'attitude des spectateurs face au contenu des représentations théâtrales demeure difficile à étudier. Ces rapports sont surtout infériorisants, pour l'étranger qui est souvent pris pour cible à divers égards par les locaux, dans la mesure où ils tournent autour de la dérision, de la moquerie. Nous verrons ainsi comment l'ignorance attribuée à l'étranger peut être un prétexte pour s'en moquer et monter des ruses envers lui avant d'aborder la méfiance qu'il peut susciter autour de lui.

3.2.1.1. Ignorance et duperie

D'après P. Sarr, l'étranger de Plaute est celui que l'on croit pouvoir tromper facilement³¹³, en raison de sa méconnaissance du lieu dans lequel il se rend, de sa langue et de sa solitude qui l'isole des autres habitants, le rendant plus vulnérable aux stratagèmes des autres personnages. En effet, dans le théâtre de Plaute tout particulièrement, certains personnages étrangers se démarquent dans la mesure où ils sont pris pour cible par des locaux, à l'image de Stratophane dans le *Truculentus*, un des trois amants de Phronésie. Celui-ci est ainsi considéré comme un étranger du dehors (*peregre*) d'après le prologue de la pièce : *Treis unam pereunt adulescentem mulierem. Rure unus, alter urbe, peregre tertius*³¹⁴. C'est donc à lui que la courtisane s'en prend en feignant de lui donner un fils afin de lui soutirer le plus d'argent possible³¹⁵.

³¹³ P. Sarr, « L'étranger dans la comédie... », p. 274.

³¹⁴ Plaute, *Truculentus*, v. 1-2.

³¹⁵ *Ibid.*, v. 1 à 12.

Plus loin dans la pièce, on apprend en outre qu'il est d'origine babylonienne³¹⁶, ce qui explique pourquoi des trois amants, c'est après lui que Phronésie en veut le plus. En effet, dans l'imaginaire de Plaute, Babylone est considérée comme une ville où sont produits des biens somptueux et luxueux, expliquant la possibilité d'y faire fortune³¹⁷. Au demeurant, au-delà de l'univers de Plaute, c'est l'ensemble de la littérature latine qui considère Babylone comme une cité emblématique de l'Orient, en raison de son héritage à la fois prestigieux et quasi-légitime³¹⁸. Dans ce cas précis, c'est donc l'entrecroisement d'une origine étrangère et d'une position socio-économique élevée du protagoniste qui permet à l'intrigue de se développer de cette manière. Ainsi, si Stratophane avait été mis en scène seulement à travers son origine étrangère, cela n'aurait pas été suffisant pour expliquer auprès des spectateurs la raison pour laquelle il est pris pour cible par la courtisane. D'un autre côté, si seul son statut social avait été représenté, l'intrigue aurait été privée d'un espace supplémentaire pour avoir lieu, dans la mesure où les mouvements des protagonistes en dehors de la scène, ainsi que leur absence, ici très lointaine, offre les possibilités de mettre en place les duperies montées par les personnages. Son absence des premiers déroulements de l'intrigue laisse en effet l'espace nécessaire aux protagonistes afin d'élaborer les stratégies pour le duper. En ce sens, cela correspond au constat de P. Sarr précédemment cité sur la vulnérabilité de l'étranger.

Un étranger de passage ou établi depuis peu dans la cité devient d'autant plus une cible facile puisqu'il ne connaît ni les usages, le physique ou les relations entre personnages et qu'il est donc facile pour eux de changer d'identité pour le tromper. Le marchand, la plupart du temps d'origine étrangère, est un autre personnage souvent trompé dans les comédies de Plaute. Par exemple, dans *Le Persan*, la ruse élaborée pour libérer l'amante de l'esclave Toxile fonctionne puisqu'il ne connaît pas les personnages de l'intrigue qui peuvent facilement se déguiser³¹⁹. Dans les *Ménechmes*, il ne s'agit pas là d'une ruse mais d'un *quiproquo* quant à l'incompréhension d'un frère qui ignore que son jumeau se trouve dans la même ville que lui³²⁰. L'étranger n'est pas ici fondamentalement ignorant, mais découvre un lieu inconnu. Dans d'autres cas, l'inculture de

³¹⁶ *Ibid.*, v. 84.

³¹⁷ Plaute, *Stichus*, v. 378.

³¹⁸ Cécile Borie, *L'exotisme dans la littérature latine de Plaute aux écrivains augustéens*, thèse de Doctorat (Littérature et civilisation latines), Université de Limoges, 2011. p. 171-174.

³¹⁹ Plaute, *Le Persan*.

³²⁰ Plaute, *Les Ménechmes*.

l'étranger est en revanche présentée comme un stéréotype qui lui est propre, entraînant d'autres ressorts comiques.

3.2.1.2. L'étranger inculte ?

Autre aspect récurrent dans les pièces du corpus, se rapprochant de la méconnaissance de l'étranger du lieu où il se trouve : son ignorance des mœurs et de la culture locale. Ainsi, dans les *Bacchis*, Lydus est qualifié de barbare par son élève car il ne connaît pas le nom des dieux, en l'occurrence ceux du plaisir³²¹. Comme P. Sarr l'a remarqué, la barbarie se trouve ici davantage dans l'inculture que dans les différences culturelles³²². En ce sens, n'importe quel personnage peut se retrouver assimilé à un barbare, peu importe son origine, tant qu'il fait preuve d'ignorance sur des aspects qui appartiendraient au savoir commun. Ce passage permet de créer le comique en tournant en dérision la figure du pédagogue, tout en permettant à Plaute d'inverser les liens unissant le professeur et l'élève. Ainsi, il nous semble que c'est davantage l'ignorance de Lydus qui le place en étranger, en d'autres mots, qui l'éloigne culturellement de celui qui détient la connaissance et le rapproche symboliquement du barbare, plutôt que son origine possiblement lydienne qui ne lui permet pas de connaître certaines divinités. D'un autre côté, ce passage renforce l'idée selon laquelle les Grecs considèrent systématiquement ce qui n'est pas grec de manière négative³²³. Cette considération de l'étranger comme ignorant dépend du regard que les autres personnages portent sur lui, mais également du public. En effet, ce sont bien les membres du public qui, par le biais du dramaturge, se placent en référence afin de déterminer le degré de connaissance acceptable qui permet de faire partie du groupe.

L'ignorance des étrangers ne va toutefois pas toujours de soi. Intéressons-nous à un des aspects les plus étudiés du corpus de Plaute, la présence de passages en langue punique, un atout comique majeur du *Petit Carthaginois*, à travers le personnage d'Hannon, un Carthaginois parti à la recherche de ses filles :

AG. Quid ait?

³²¹ Plaute, *Les Bacchis*, v. 121-124.

³²² P. Sarr, « L'étranger dans la comédie... », p. 273.

³²³ Sur l'orgueil des Grecs, *Ibid.*, p 278.

MI. *Hannonem se esse ait Carthagine, Carthaginiensis Muthumbalis filium.*
 HA. *Auo*
 MI. *Salutat.*
 HA. *Donni.*
 MI. *Doni uolt tibi. Dare hic nescioquid audin pollicitarier?*
 AG. *Saluta hunc rusus Punice uerbis meis.*
 MI. *Auo donni inquit hic tibi uerbis suis.*
 HA. *Me har bocca.*
 MI. *Istuc tibi sit potius quam mihi.*
 AG. *Quid ait?*
 MI. *Miseram esse praedicat buccam sibi: Fortasse medicos nos esse arbitrarier.*
 AG. *Si est, nega esse: nolo ego errare hospitem.*
 MI. *Audin tu? rufeen nuco istam.*
 AG. *Sic uolo profecto uera cuncta huic expedirier Roga, numquid opus sit.*
 MI. *Tu qui zonam non habes, quid in hanc uenistis urbem aut quid quaeritis?*
 HA. *Muphursa.*
 AG. *Quid ait?*
 HA. *Miuulec hi an na.*
 AG. *Quid uenit?*
 MI. *Non audis? mures Africanos praedicat in pompam ludis dare se uelle aedilibus.*
 HA. *Laech lach ananim limini chot.*
 AG. *Quid nunc ait?*
 MI. *Ligulas canalis ait se aduexisse et nuces: Nunc orat operam ut des sibi, ut ea ueneant.*
 AG. *Mercator credost.*
 HA. *Issam arbinam quidem. Palu mer gad etha.*
 AG. *Milphio, quid nunc ait?*
 MI. *Palas uendundas sibi ait et mergas datas: Ad messim credo, nisi quidem tu aliud sapis: Vt hortum fodiat atque ut frumentum metat.*
 AG. *Quid istuc ad me? MI. Certiorem te esse uolt, nequid clam furtim se accepisse censeas.*
 HA. *Muphonnium sucorahim.*
 MI. *Hem, caue sis feceris quod hic te orat.*
 AG. *Quid ait aut quid orat? expedi.*
 MI. *Sub cratim ut iubeas se supponi atque eo lapides inponi multos, ut sese neces.*
 HA. *Gunebel balsameni erasan.*³²⁴

³²⁴ Plaute, *Le Petit Carthaginois*, v. 1000-1028 : Agorastoclès : - Que dit-il ?

Milphion : - Il dit qu'il est Hannon, natif de Carthage, fils du Carthaginois Muthumbal.

Hannon : - Avo.

Milphion : - Il te salue.

Hannon : - Donni.

Milphion : - Il veut te donner quelque chose en cadeau. Tu l'entends faire sa promesse ?

Agorastoclès : - Rend-lui son salut de ma part en Carthaginois.

Milphion : - Avo donni. C'est ce qu'il me charge de te dire en son nom.

Hannon : - Me har bocca.

Milphion : - J'aime mieux que tu l'aies que moi.

Agorastoclès : - Que dit-il ?

Milphion : - Il dit qu'il a mal à la bouche, il nous prend peut-être pour des médecins.

Agorastoclès : - Si c'est cela, dis-lui que nous n'en sommes point; je ne veux pas induire en erreur un étranger.

Milphion : - Écoute.

Hannon : - Rufeen nuci istam.

On pourrait penser que le public s'attendrait à une représentation d'un personnage au mieux ignorant, voire immoral au pire dangereux surtout si on considère qu'il s'agit d'un ennemi politique à l'époque de Plaute, qui écrit durant les guerres puniques (on reviendra sur ce poids du contexte plus loin dans ce chapitre), mais le portrait qu'en dresse Plaute dans le prologue incite les spectateurs à imaginer un personnage plus sympathique, bien que rusé, l'accent étant mis sur son érudition³²⁵. L'intérêt comique du passage où Hannon apparaît est marqué par l'incompréhension mutuelle qui se dresse entre les protagonistes puisque le punique est doublé d'une traduction approximative de Milphion. Cette opposition entre latin et punique n'est d'ailleurs pas sans rappeler les affrontements qui divisaient Rome et Carthage pendant les guerres puniques, dont Plaute a été le contemporain. Milphion confond par exemple *donni* avec le latin *donum* (v. 998) élaborant une traduction qui résulte davantage d'une proximité de sons que de sens. Cette

Agorastoclès : - C'est que je veux très positivement qu'on ne lui dise rien que la vérité. Demande-lui s'il a besoin de quelque chose.

Milphion : - Toi qui n'as pas de ceinture, dis-moi, pourquoi êtes-vous venus dans cette ville, après quoi cherchez-vous ?

Hannon : - Murphusa.

Agorastoclès : - Que dit-il ?

Hannon : - Miuulec hi an na

Agorastoclès : - Qu'est-il venu faire ?

Milphion : - Tu n'entends pas ? Il parle de rats africains qu'il a l'intention de donner aux édiles pour la procession des jeux.

Hannon : - Laech lach ananim limini chot.

Milphion : - Qu'il a apporté des cuillers, des tuyaux et des noix. Il te prie de bien vouloir l'aider à les vendre.

Agorastoclès : - C'est un marchand, sans doute.

Hannon : - Assam.

Milphion : - Oui, de la viande bien grasse.

Hannon : - Palu mer gad etha.

Agorastoclès : Milphion, que dit-il encore ?

Milphion : - Qu'on lui a donné des pelles et des fourches à vendre pour la moisson, je crois, à moins que tu ne comprennes autre chose. On te l'aura, je crois, envoyé pour bêcher le jardin et couper le blé.

Agorastoclès : - Qu'est-ce que cela me fait ?

Milphion : - Il veut t'en informer, pour que tu n'aies pas croire qu'il ait reçu secrètement quelque marchandise dérobée.

Hannon : - Mufonnim sucoratim.

Milphion : - Hé là ! Garde-toi bien de faire ce qu'il te demande.

Agorastoclès : - Que dit-il et que demande-t-il ? Explique-le moi.

Milphion : - Que tu le fasses étendre sous une claie, qu'on chargera ensuite de grosses pierres, pour le mettre à mort.

Hannon : - Gunebel balsemeni erasan. Trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome V –*

Mostellaria, Persa, Poenulus, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

³²⁵ Plaute, *Le Petit Catthaginois*, v. 112-113.

incompréhension est d'autant plus forte qu'elle repose également sur l'ignorance du public qui ne connaît pas le punique : on peut imaginer ici un écho à effet comique chez les spectateurs.

Hannon, loin d'être réduit au barbare qui ne maîtrise pas la langue latine, se retrouve pourtant en meilleure position que celle habituellement attribuée au voyageur ignorant la langue ou les usages des lieux qu'il parcourt, volontiers associé au barbare. En effet, Hannon connaît aussi bien la langue de sa patrie d'origine (contrairement à Agorastoclès pourtant lui aussi né à Carthage), que la langue de la région où il se rend, ce qui renverse le rapport habituel envers l'étranger dans la mesure où c'est l'ignorance des locaux, Agorastoclès et Milphion qui devient la cause de l'impossibilité des protagonistes à communiquer. Erich S. Gruen explique qu'il s'agit d'un moyen frappant de ridiculiser des personnages déjà peu sympathiques³²⁶. D'autres y voient en revanche une volonté de conserver l'altérité d'Hannon. Ainsi selon M.-H. Garelli, « la déformation parodique que fait subir Milphion à la langue du Carthaginois présente l'intérêt dramatique de maintenir Hannon dans le statut d'étranger en incapacité de communiquer avec des Romains »³²⁷. Dans cette perspective, il s'agirait non pas de renverser les rapports et les stéréotypes de l'étranger, mais de les renforcer en présentant le punique comme un langage fondamentalement autre, et en mettant en scène les attitudes de la part des protagonistes, confrontés à une langue étrangère employée dans leur propre ville. Pour Maurizio Bettini, l'usage du punique représente même « un'occasione assai favorevole per vedere dall'interno in che modo a Roma si poteva guardare a una lingua profondamente altra, come quella dei Cartaginesi, e anche a coloro che la parlavano »³²⁸.

Quelle que soit l'interprétation que l'on retient, le comique est fondé, non seulement sur l'inintelligibilité du discours, mais surtout sur la mise en scène d'une situation inhabituelle qui rompt avec les habitudes des protagonistes, mais aussi du public. L'usage du punique est un élément de surprise, qu'alimente la traduction de Milphion puisque Hannon, qui a d'abord l'impression d'être compris, continue de s'exprimer en punique. Loin de disparaître lorsque celui-ci passe au latin, le comique est renforcé au moment de la réalisation par les deux personnages

³²⁶ Erich S. Gruen, *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 127.

³²⁷ M-H Garelli, « Un personnage à la croisée des regards... », p. 187-188.

³²⁸ Maurizio Bettini, *Vertere : un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Turin, G. Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi » n° 573, 2012, p. 10.

qu'ils auraient pu se comprendre dès le début. Cela nous rappelle comment, selon Henri Bergson, cet acharnement à se faire comprendre crée le rire qui résulte du « conflit de deux obstinations, dont une [...], finit pourtant d'ordinaire à céder à l'autre »³²⁹. Dans une certaine mesure, plutôt que de voir une volonté de l'auteur de tourner en dérision l'un ou l'autre des personnages, il faut y voir un ressort comique de leur impossible rencontre. Toujours selon H. Bergson, les vices et les défauts ont une existante indépendante aux protagonistes, ce qui détermine leurs actions, renforcées par l'ignorance du personnage comique : « un personnage comique [l'est] généralement dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même, le comique est inconscient [...] il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde »³³⁰. Pour résumer, Miliphon est en ce sens plus comique d'Hannon parce qu'il ignore sa propre méconnaissance du punique, alors que ce dernier prétend consciemment ne pas connaître le latin. Ceci montre également qu'on ne peut pas en rester à une vision trop binaire des choses, que ces stéréotypes, ces représentations sont fluides et dynamiques. Ainsi, il s'agirait moins de chercher, dans ce passage, une représentation stéréotypique de l'étranger carthaginois de laquelle résulterait le comique, que de prendre la scène dans son ensemble afin de mieux apprécier les différents degrés du rire créé par Plaute. En ce sens, l'utilisation du punique serait un des moyens d'y parvenir, et non une fin en soi, comme le comprennent la plupart des études, même si ce choix spécifique dans le contexte des guerres puniques du début du II^e siècle av. J.-C. ne relève évidemment pas du hasard, mais nous y reviendrons ensuite en détails.

Ces stéréotypes n'ont pas vocation à définir de façon permanente l'étranger au théâtre puisqu'ils peuvent facilement se retourner contre ceux qui les adoptent, dans l'élaboration de rapports personnels, comme le montre le cas de Hannon qui joue à la fois sur l'ignorance du public et des autres personnages, bien que ceux-ci ne se retrouvent pas considérés comme étrangers pour autant. En somme, l'ignorance n'est pas une notion absolue mise en lumière à travers le traitement de l'étranger, mais elle est construite, nourrie différemment en fonction des besoins de l'intrigue qui joue des différences culturelles entre personnages, différences qui sont aussi l'objet de moqueries.

³²⁹ Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1981, p. 53.

³³⁰ *Ibid.*, p. 13.

3.2.1.3. Moquerie

Dupé et abusé en raison de son ignorance, qui est d'ailleurs parfois plutôt méconnaissance qu'inculture, l'étranger est aussi assez systématiquement l'objet de moqueries. Nous avons vu précédemment que l'étranger est immédiatement remarqué lorsqu'il s'habille différemment des locaux. À ce titre, Hannon est même non pas seulement désigné, mais moqué par Agorastoclès et son esclave Milphion à cause de sa tunique et de ses boucles d'oreilles, qui le différencient des autres protagonistes et le ciblent directement comme un étranger³³¹. À ceci s'ajoute l'odeur déplaisante qui lui est assignée³³² et sa difficulté à communiquer correctement. Retenons l'utilisation du terme *gugga* par Milphon dans le passage, qui constitue le cœur de la moquerie, et dont le sens exact est incertain : *Sed quae illaec auis est quae huc eum tunicis aduenit ? Numnam in balineis circumductust pallio ? Facies quidem edepol Punicast. Guggast homo*³³³. Certains interprètes y voient un nom d'oiseau d'une couleur entre le rouge et le violet, en raison de l'usage du terme *auis*, et du double sens du mot *Punica* qui peut vouloir signifier une couleur pourprée³³⁴. D'autres y voient une plaisanterie beaucoup plus subtile, où *gugga* se réfère au héron, en raison d'une épigramme d'Antiphile de Byzance, qui semble se référer à la prise de Carthago Nova en 211 av. J.-C :

Καλχαδὸν δύστηνον ἐρωδιὸν ἐχθρὰ κολάζει :
τεῦ χάριν ὁ προδότης ὄρνις ἀεὶ λέγεται,
ἢ Φοῖβος ἐρεῖ : τεναγῖτιν ὄτ' εἰς ἅλα κῶλον ἐλαφρὸν
στήσας, ψαμμίτην δόρπον [ἐθημολόγει,
δυσμενέες τότε ἔβησαν ἐπὶ πτόλιν ἀντιπέρηθεν,
ὄντ' ἐδιδασκόμενοι πεζοβατεῖν πέλαγος.
Βάλλετε δὴ κακὸν ὄρνιν, ἐπεὶ βαρὺν ἦρατο μισθὸν

³³¹ Plaute, *Le Petit Carthaginois*, v. 975-981.

³³² *Ibid.*, v. 1313-1314.

³³³ *Ibid.*, v. 975-977 : Milphion : - Mais quel est cet oiseau qui arrive ici avec des tuniques ? Est-ce qu'il aurait laissé filouter son manteau aux bains ?

Agorastoclès : - Par Pollux ! Il a l'air d'un Carthaginois.

Milphon : C'est un *gugga*. Trad. par Alfred Ernout : *Plaute, tome V – Mostellaria, Persa, Poenulus*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

³³⁴ G.-F. Franko, « The Characterization of Hanno... », p. 431-432.

ἐκ δῆϊων, κόχλους καὶ βρύον, ὁ προδότης.³³⁵

Ainsi, le héron se serait fait une place dans le folklore romain, par la façon dont il a contribué une victoire importante lors des guerres puniques³³⁶. En ce sens, la pièce s'ancrerait complètement dans le contexte politique des guerres puniques, qui explique non seulement la variété des stéréotypes véhiculés par Plaute, puisque le Carthaginois représentait alors l'ennemi politique de Rome par excellence, mais également le recours à des anecdotes ayant marqué l'imaginaire romain et retournées pour devenir une source de moquerie. L'inspiration de Plaute par les relations entre Rome et Carthage, comme évoqué plus haut, peut également se percevoir au niveau de la chronologie de son écriture. Jean-Christian Dumont et M.-H. Garelli avancent en effet l'hypothèse que le *Petit Carthaginois* aurait été écrit vers 195 av. J.-C., au moment où Carthage usait de diplomatie pour tenter de récupérer ses otages, ce qui n'est pas sans rappeler la volonté d'Hannon de retrouver ses filles en les cherchant à travers tous les ports de la Méditerranée³³⁷.

En approfondissant l'exemple d'Hannon, on se rend ainsi compte de l'ambivalence des rapports et des stéréotypes qui entourent l'étranger. En effet, alors que le recours au punique sert en partie à rendre antipathiques à rebours certains personnages en accentuant leur ignorance, le vêtement est immédiatement reconnaissable par les spectateurs qui pourraient plus facilement participer à la moquerie. Plusieurs niveaux de lecture sont possibles pour justifier cette apparente contradiction. D'une part, les nécessités de l'intrigue pousseraient Plaute à représenter Hannon comme un personnage plutôt plaisant, les moqueries renforçant le caractère antipathique des autres personnages. D'autre part, les moqueries dont est victime le personnage impliquent de prendre en compte le contexte politique, faisant d'Hannon le réceptacle d'une hostilité réelle des Romains envers les Carthaginois. En ce sens, il s'agirait davantage d'une moquerie vis-à-vis de la culture et

³³⁵ Antiphile de Byzance, *Epigrammes*, 9, 551 : « Calchedon hait et punit le héron de mauvais augure. Phoebus dira pour quelle raison on l'appelle toujours l'oiseau-traître. Quand, dans la mer peu profonde, debout sur ses minces tiges, il ramassait sa nourriture sur le sable, alors les ennemis traversaient la ville, venant d'en face, apprenant longuement à traverser la mer à pied. Lapidez le méchant oiseau, car il a reçu de l'ennemi une grosse récompense - conques et algues, le traître » trad. d'après William Roger Paton, *The Greek Anthology. with an English Translation*, William Heinemann Ltd, 1915.

³³⁶ A. S. Gratwick, « Plautus, Poenulus 967-981: Some Notes », *Glotta*, vol. 50, n° 3/4, 1972, p. 233 : « The *gugga* is the punic *auis* which betrayed Cartagena some twenty or more years before our play was produced, and as such it had won itself a place in Roman folklore ».

³³⁷ Jean-Christian Dumont et Marie-Hélène François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris, Librairie générale française, coll. « Collection des études augustinienes : Antiquité », 1998, p. 69.

des mœurs carthaginoises dans leur ensemble, dans un contexte d'hostilité et de propagandes géopolitiques que vis-à-vis d'Hannon dans son individualité.

D'autres ennemis de Rome sont d'ailleurs mentionnés dans le corpus dramatique, non en tant qu'individus, mais en tant qu'entités politiques que Rome se donnait pour but de contrôler, ce qui donne lieu à un traitement radicalement différent de ces peuples dans les pièces de théâtre.

3.2.2. Hostilité politique : des peuples inconquis

À la lumière de l'exemple du rapport aux Carthaginois, il est important d'étudier la manière dont sont illustrés les rapports entre Rome et les peuples avec qui elle est en conflit dans le contexte de production des pièces. Nous avons précédemment évoqué la question de la moralité étrusque, et des moqueries à l'encontre des Carthaginois dans le contexte des guerres puniques ; voyons à présent comment ces rapports se matérialisent envers des ennemis lointains et inconquis, en nous intéressant à la représentation des Parthes chez Sénèque, mise en scène sous l'angle cette fois d'une directe hostilité³³⁸.

La perte des enseignes romaines par Crassus lors de la bataille de Carrhes en 53 av. J.-C. représente une véritable humiliation depuis le I^{er} siècle av. J.-C. remémorée et déplorée par les auteurs latins³³⁹. Les Parthes, en outre, sont au cœur des préoccupations de la politique étrangère des Julio-Claudiens, d'où l'abondance d'images militaires et la crainte des auteurs latins de cette période³⁴⁰. En effet, devenus limitrophes de l'Empire Romain en 64 av. J.-C., les Parthes n'ont formé une paix

³³⁸ Les Parthes ne sont pas le seul peuple lointain en Orient à être représenté dans les pièces de Sénèque, mais ont un traitement plus hostile dans la mesure où leurs aptitudes au combat, mais aussi la crainte qu'ils soulèvent sont beaucoup plus affirmées que dans le cas des Scythes par exemple, qui sont mentionnés davantage pour leur nomadisme, qui représente une réalité historique. En outre, il semble que ces derniers ne représentent pas de danger immédiat pour l'Empire romain à l'époque de Sénèque dans la mesure où ils s'assimilent à leurs voisins les Sarmates, et se sédentarisent de plus en plus, ce qui explique que nous ne traitons pas des Scythes ici. Voir Sénèque, *Phèdre*, v. 166-168 ; *Les Troyennes*, v. 1103-1106 ; Aurèle Cattin, « La géographie dans les tragédies de Sénèque ... » p. 690-693.

³³⁹ Virgile, *Énéide*, VII, 606 ; Horace, *Épîtres*, I, 18, 56 ; Ovide, *Ars amatoria*, I, 177-180 ; *Tristes*, II, 1, 227-228 ; *Fastes*, V, 580-584 ; VI, 467-468. C'est probablement cet épisode qui est évoqué chez Sénèque, *Consolation à Helvia*, X, 3. Voir aussi Benoît Lefebvre, « La bataille de Carrhes (53 av. J.-C.) : de la défaite au désastre patriotique », *Pallas*, n°110, 2019, 345-364.

³⁴⁰ Charlotte Lerouge-Cohen, « L'image des Parthes à l'époque d'Auguste. Tentative de confrontation des sources littéraires et iconographiques. », dans Marie-Françoise Marein et Patrick Voisin (éd), *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique: Actes du colloque international « À la rencontre de l'Autre »*, Paris, Harmattan, 2010, p. 295-304.

avec Rome qu'en 63 ap. J.-C., sous le règne de Néron, concluant un processus diplomatique marqué par la prudence, en raison de l'incapacité de Rome à en faire durablement un État vassal³⁴¹. D'ailleurs, la présence des Parthes dans la tragédie de Sénèque est d'autant plus intéressante que l'auteur a lui-même pris part à l'élaboration de cette politique étrangère prudente, orientée vers l'évitement du conflit direct. L'historiographie note ainsi le rôle essentiel joué par Sénèque dans ce succès diplomatique de Rome, dû notamment à son désintéret pour les questions expansionnistes durant le règne de Néron : « Le philosophe semble avoir renoncé, après le *De Ira*, à considérer la *clementia* comme un moyen d'agrandir l'Empire. Au demeurant, il se méfie ordinairement des solutions militaires et se montre très critique pour les conceptions impérialistes passées ou présentes »³⁴².

Ainsi, là où Plaute utilise le contexte politique de Rome pour y trouver des anecdotes sources de comique, et en profite pour en tirer des stéréotypes dont l'accumulation semblerait tenir davantage du folklore que d'une réalité historique effective, Sénèque pourrait représenter un témoin beaucoup plus direct de l'évolution du contexte politique romain, qui se reflète aussi dans ses tragédies. Dans le cas des Parthes, étant donné la participation directe de l'auteur dans la politique étrangère de Néron et sa connaissance du conflit depuis le règne d'Auguste, on pourrait se demander si ces images de guerriers étrangers relèvent du stéréotype ou de la représentation fidèle d'un ennemi de Rome.

En effet, si l'on met cette interrogation en perspective avec le problème de la chronologie de l'écriture des tragédies de Sénèque, on aurait effectivement affaire à des images plus qu'à des représentations réalistes, sans pour autant tomber dans le stéréotype, bien que cela dépende des pièces que l'on considère. Si certaines de ses tragédies (*Agamemnon*, *Les Troyennes*, *Thyeste*, *Hercule Furieux*) auraient pu avoir été produites avant que la situation avec les Parthes ne devienne critique lors de l'exil de l'auteur, dans les années 40 ap. J.-C., comme le supposent J.C. Dumont et M.-H. Garelli³⁴³, cela expliquerait le nombre d'occurrences aux Parthes moins élevé dans ces

³⁴¹ *Ibid.*, p. 694.

³⁴² Guillaume Flamerie de Lachapelle, « Le peuple dans le *De Clementia* », *L'information littéraire*, vol. 57, n° 3, 2005, p. 15 ; Pierre Grimal, « Sénèque et la vie politique au temps de Néron », *Ktèma*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 173 ; Jean-Marie André, « Sénèque et la philosophie de l'histoire », *Faventia*, n°17, vol. 1, 1995, p. 30.

³⁴³ J.-C. Dumont et M.-H. Garelli, *Le théâtre à Rome...*, p. 153.

pièces. En effet, parmi les 7 occurrences des Parthes dans le corpus de Sénèque, 3 d'entre elles sont présentes dans une seule pièce hypothétiquement écrite avant la guerre avec les Parthes, soit *Thyeste*³⁴⁴, 3 autres sont présentes dans chacune des pièces qu'il aurait écrites lors de sa retraite³⁴⁵. On ne rencontre donc pas d'occurrences des Parthes dans *Agamemnon*, *Les Troyennes*, et *Hercule Furieux*. Il reste le problème des *Phéniciennes*, dont la datation reste incertaine, et qui présente une occurrence aux Parthes³⁴⁶. Au contraire, si Sénèque a écrit d'autres tragédies (*Œdipe*, *Médée*, *Phèdre*) durant sa retraite, soit après la paix avec les Parthes, ceci pourrait expliquer l'accent mis sur des aspects précis de leurs pratiques militaires, notamment leur rapidité³⁴⁷, et leur armement³⁴⁸. La question parthe étant la plus vive entre la fin des années 50 et le début des années 60 ap. J.-C., cela expliquerait leur présence plus importante dans ces pièces dans la mesure où cela refléterait les inquiétudes de Sénèque en termes de politique étrangère.

Par conséquent, si la chronologie proposée par J.-C. Dumont et M.-H. Garelli s'avère exacte, on remarque une certaine évolution dans la représentation des Parthes par Sénèque, qui pourrait s'interpréter soit comme une crainte plus importante en raison d'une paix encore fragile, soit comme une valorisation de leurs qualités militaires et stratégiques pour mettre en avant le succès de Rome dans sa diplomatie. De fait, sur les 3 occurrences des Parthes dans *Thyeste*, seule une se rattache à leurs pratiques guerrières, au v. 369, tandis qu'au v. 598, ils sont représentés en position de faiblesse face aux Dahes, un des peuples appartenant à la coalition Scythe³⁴⁹. D'un autre côté, les occurrences dans les pièces potentiellement les plus tardives évoquent toutes la dangerosité de l'armement et de la stratégie des Parthes. Ainsi, il semble inexact de conclure que Sénèque ait sombré dans le stéréotype en quelques années. Au contraire, ces images peuvent refléter les

³⁴⁴ Sénèque, *Thyeste*, v. 369, v. 455, v. 598. Notons que la datation de *Thyeste* est débattue, certains auteurs situant la pièce au début des années 60 av. J.-C. : John G. Fitch, « Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare », *The American Journal of Philology*, vol. 102, n° 3, 1981, p. 289-307 ; Nathalie Bauduceau-Cros, *L'Empereur et le tragique : Interactions du tragique et de la politique dans les relations de Sénèque et Néron*, thèse de doctorat (histoire), Université Paris X - Nanterre, 2005, p. 381.

³⁴⁵ Sénèque, *Médée*, v. 705 ; *Phèdre*, v. 816 ; *Œdipe*, v. 113.

³⁴⁶ Sénèque, *Phéniciennes*, v. 428.

³⁴⁷ Sénèque, *Médée*, *Ibid.*

³⁴⁸ Sénèque, *Phèdre*, *Ibid.*

³⁴⁹ Pour une analyse plus approfondie de cet extrait qui représente certainement une allusion au contexte historique réel, voir Pierre Grimal, « Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 123, n° 2, 1979, p. 208.

préoccupations géopolitiques de l'élite romaine de son époque. En somme, là où Plaute mobilise des stéréotypes par rapport à certains étrangers en les dépassant pour créer des émotions plus complexes que celles véhiculées par la moquerie seule, Sénèque renvoie à des images qui reflètent une situation politique particulière dont il est témoin et acteur, ce qui explique la mise en scène d'un étranger beaucoup plus hostile. Dans ce cas, il n'est pas question de la représentation des rapports entre les personnages des pièces, mais des rapports entre Rome et ses adversaires représentés dans les textes théâtraux. Cependant, les conflits politiques impliquant Rome n'entraînent pas toujours des rapports hostiles. En sortant de la littérature théâtrale, pour étudier les autres attestations littéraires où le théâtre est investi par les étrangers, y compris dans un contexte géopolitique tendu, nous allons voir qu'il peut être le cadre d'un traitement plus inclusif de ces derniers.

3.2.3. La mise en scène par Rome d'un rapport plus inclusif vis-à-vis de l'étranger

De l'autre côté de la scène, dans les gradins, certaines catégories d'individus étrangers pouvaient bénéficier d'un autre traitement, bien plus inclusif dans la mesure où le théâtre pouvait, dans certains cas, être utilisé pour mettre en scène une forme d'hospitalité publique. Que ce soit dans le cadre de relations diplomatiques, ou de l'accueil d'étrangers considérés comme hôtes de la cité, le théâtre représente à la fois les rapports entre les locaux et leurs voisins et un ordre social strict à travers le placement de spectateurs.

3.2.3.1. Représentation des liens diplomatiques au théâtre

Les relations entre Rome et ses ennemis font parfois l'objet d'un traitement beaucoup plus nuancé, dans la mesure où le théâtre a pu être utilisé pour mettre en scène l'accueil et la diplomatie vis-à-vis des peuples avec qui Rome entretenait des relations, y compris conflictuelles, et pour représenter à leurs yeux la grandeur de la cité via son théâtre. Ainsi, un exemple particulier, que nous avons déjà évoqué, vient illustrer ce propos : il s'agit de l'accueil d'ambassadeurs germains, plus probablement frisons au théâtre de Pompée. Cet événement nous est surtout connu grâce à Tacite qui le place sous le règne de Néron, en 58 ap. J.-C. L'extrait présente les ambassadeurs comme des barbares à qui Rome se doit de montrer sa grandeur à travers une représentation théâtrale qui, par ailleurs, semble peu intéresser ces derniers qui observent davantage la composition du public. D'un autre côté, l'organisation des spectateurs et la façon dont elle est

exploitée par la diplomatie romaine auprès des ambassadeurs rappelle véritablement cette notion de microcosme dans la mesure où nous assistons à une représentation millimétrée de la hiérarchie sociale et politique romaine rendue suffisamment visible à ces derniers pour qu'elle soit l'objet d'un questionnement particulier :

Profectique Romam, dum aliis curis intentum Neronem opperiantur, inter ea, quae barbaris ostentantur, intrauere Pompei theatrum, quo magnitudinem populi uiderent. illic per otium (neque enim ludicris ignari oblectabantur) dum consessum caeuae, discrimina ordinum, quis eques, ubi senatus, percunctantur, aduertere quosdam cultu externo in sedibus senatorum: et quinam forent rogantes, postquam audiuerant earum gentium legatis id honoris datum, quae uirtute et amicitia Romana praecellerent, nullos mortalium armis aut fide ante Germanos esse exclamant degrediunturque et inter patres considunt. quod comiter a uisentibus exceptum, quasi impetus antiqui et bona aemulatione. Nero ciuitate Romana ambos donauit, Frisios decedere agris iussit. atque illis aspernantibus auxiliarius eques repente immissus necessitatem attulit, captis caesius qui peruicacius restiterant³⁵⁰.

Ainsi, l'extrait montre les différences culturelles entre Rome et ses voisins, ce qui semble renforcer les stéréotypes par rapport aux barbares. Alors que le texte historique pouvait être en apparence plus réaliste quant aux étrangers présents au théâtre, ceux-ci donnent à voir des représentations partagées par les auteurs, et l'ensemble de la culture romaine, au moins aristocratique. En effet, ces ambassadeurs sont caractérisés surtout par leur ignorance, ou en tout cas leur désintérêt face au théâtre utilisé comme une démonstration de puissance à la fois politique et culturelle. Peu sensibles à ce dernier aspect, les ambassadeurs germains tels que décrits par Tacite mettent en avant des qualités davantage reliées au guerrier, comme le courage et la bravoure. Cette emphase sur les traits militaires des ambassadeurs auxquels échappe le raffinement romain symbolisé par le théâtre peut faire écho à la représentation des peuples guerriers chez Sénèque et à la caractérisation du pédagogue Lydus chez Plaute, traité en barbare à cause de son ignorance de la religion romaine. À ce titre, ces stéréotypes partagés permettent de sortir du particularisme du théâtre de Plaute. Mais aussi, cet exemple de l'utilisation du théâtre démontre véritablement la manière dont ce cadre peut

³⁵⁰ Tacite, *Annales*, XIII, 54, « Ils vinrent donc à Rome où, comme ils se promenaient en attendant leur audience, et qu'on leur montrait les choses les plus remarquables, ils furent au théâtre de Pompée pour voir le grand nombre de peuples qui y étaient assemblés et tandis qu'ils contemplaient à loisir les diverses séances, car ils ne prenaient pas plaisir à des jeux ou ils n'entendaient rien, et qu'ils s'enquéraient du rang des Sénateurs et des Chevaliers, ils virent quelques étrangers assis parmi le Sénat, et apprirent que c'étaient des Ambassadeurs de nos alliés qui avaient mérité cet honneur par leur fidélité, et par leur courage. Alors s'écriant qu'il n'y avait point au monde de nation plus fidèle et plus courageuse que leur nation, ils allèrent s'asseoir au même rang. Cela fut pris en bonne part, et interprété à une franchise et d'une générosité ancienne, et Néron les fit tous deux citoyens Romains. » trad. par Nicolas Perrot d'Ablancourt : *Les œuvres de Tacite*, Paris, Éditions Ivrea, 2003.

être perçu comme une représentation microcosmique des rapports diplomatiques de Rome avec les peuples étrangers.

En effet, une lecture différente du même évènement qui semble avoir été décrit par Suétone et attribué au règne de Claude montre la façon dont le rapport entre les peuples étrangers et les Romains dans le cadre du théâtre peut éclairer la diplomatie de Rome d'un point de vue plus global, et la connotation des rapports avec les peuples étrangers en particulier : *Germanorum legatis in orchestra sedere permisit, simplicitate eorum et fiducia commotus, quod in popularia deducti, cum animaduertissent Parthos et Armenios sedentis in senatu, ad eadem loca sponte transierant, nihilo deteriore uirtutem aut condicionem suam praedicantes*³⁵¹. La ressemblance entre ces deux récits, bien que différents détails soient mis en avant, exclut la possibilité que cet évènement ait eut lieu à deux reprises, d'autant plus lorsque l'on considère la proximité chronologique entre les règnes de Claude et de Néron. Nous soutenons donc l'hypothèse d'une confusion de la part de Suétone dans la chronologie de l'anecdote. Le récit est toutefois intéressant dans le sens où il nous donne davantage de détails sur les étrangers présents aux côtés des sénateurs. En effet, si l'on se fie à l'auteur, il s'agirait de Parthes et d'Arméniens. Ceci semble étonnant si l'on considère que les Parthes étaient les ennemis endémiques de Rome, et qu'au moment des règnes de Claude et Néron, les prétentions en Arménie étaient au cœur des conflits entre les deux peuples. D'ailleurs, dans la littérature, les Germains autant que les Parthes se retrouvaient frappés de stéréotypes témoignant de l'hostilité des Romains à leur rencontre³⁵².

Comment expliquer donc le traitement différencié entre ces deux peuples, qui semble témoigner d'un meilleur rapport des Romains aux Parthes qu'aux Germains ? Une réponse ne saurait être apportée en l'absence d'une datation précise de l'évènement, dans la mesure où les relations de Rome avec les Parthes et les Germains évoluaient rapidement sous les Julio-Claudiens. Cependant, l'état de ces relations entre les règnes des deux empereurs rend plus probable l'hypothèse selon laquelle cet épisode se déroule durant le règne de Néron. En effet, le règne de Claude a vu la

³⁵¹ Suétone, *Vie de Claude*, XXV, 12. « Il permit aux ambassadeurs germains de s'asseoir dans l'orchestre, parce qu'il avait été frappé de la conduite simple et fière de ces barbares, que l'on avait installés dans les rangs du peuple, et qui, découvrant des Parthes et des Arméniens assis au milieu des sénateurs, étaient allés d'eux-mêmes se placer près d'eux, en proclamant qu'ils ne leur cédaient en rien pour le courage et la noblesse. » trad. par Henri Ailloud, Paris, Gallimard, 1985.

³⁵² Y. Perrin, « L'étranger à Rome au Haut-Empire... »

pacification des Frisons par le général Corbulon, alors qu'à partir de Néron on note des agitations et des incursions germaniques en territoire romain, ce qui pourrait expliquer un climat de plus grande hostilité et de méfiance à leur égard. D'ailleurs, Tacite situe la réception des ambassadeurs frisons à Rome comme la suite directe de ces incursions : ayant échoué, les Frisons avaient été envoyés à Rome demander plus de terres³⁵³. D'autre part, si la datation de Tacite est correcte, et si les Parthes et les Arméniens ont effectivement siégé avec les sénateurs dans le théâtre de Pompée en 58 ap. J.-C., cela voudrait dire que l'évènement aurait eu lieu à peu près en même temps que le début de la guerre romano-parthe. En ce sens, la présence de ces deux peuples aux places les plus importantes du théâtre aurait pu être le résultat de manœuvres diplomatiques visant à résoudre les problèmes créés par la présence des Parthes en Arménie, alors située dans la sphère d'influence de Rome³⁵⁴. Le déclenchement d'une guerre justifierait donc le traitement privilégié des deux peuples impliqués, pour s'attirer leurs faveurs ou créer un climat apaisé, par rapport aux Germains dont les prétentions territoriales ne semblaient pas représenter une menace aussi grande. Notons alors le décalage de ces représentations avec la littérature, par exemple chez Sénèque qui sont quasiment contemporaines mais qui donnent à voir une image beaucoup plus hostile des Parthes. Les représentations littéraires et la mise en scène du traitement effectif des peuples étrangers par Rome s'adaptent ainsi à leurs destinataires. Alors que ces manœuvres diplomatiques s'adressent directement aux représentants des Parthes pour apaiser des tensions politiques, les images de ces derniers chez Sénèque visent à rappeler à son public la nature de l'ennemi ainsi que les raisons pour lesquelles Rome doit le combattre.

Cette dimension inclusive du théâtre dans le cadre des rapports avec l'étranger peut également être perçue à travers la question de l'accueil qui met à la fois en scène une organisation particulière des spectateurs, calquée sur les rapports sociaux effectifs dans le monde romain, et l'hospitalité publique incarnée au théâtre.

³⁵³ Tacite, *Annales*, XIII, 54-56 ; Pierre Grimal, *Sénèque : ou La conscience de l'Empire*, Paris, Fayard, 1991, p. 153-154.

³⁵⁴ Tacite *Annales*, XIII, 34-36 ; Jean Debecq, « Les Parthes et Rome », *Latomus*, vol. 10, n° 4, 1951, p. 466-467.

3.2.3.2. L'autoreprésentation de Rome à travers le théâtre comme lieu d'accueil et d'hospitalité

Le théâtre reflète en effet le rapport entre Rome et l'étranger par la performativité de l'accueil des étrangers. Rome donne ainsi à voir son rapport aux étrangers, dans une perspective plus inclusive. Les sources antiques, tant littéraires qu'épigraphiques, nous montrent en effet l'importance des enjeux liés à l'hospitalité dans les spectacles romains dans leur ensemble, dans un processus simultané de différenciation et d'intégration, qui a notamment lieu, à travers le placement des étrangers au théâtre. Cette question fera d'ailleurs l'objet d'une présentation plus historique au chapitre suivant, mais nous pouvons dès à présent souligner que rendre visibles les étrangers de passages et les hôtes de la cité au théâtre était ce qui manifestait leur accueil et leur inclusion au sein des représentations théâtrales, dans le respect d'une stricte hiérarchie sociale. De la même façon que le théâtre représente un microcosme des relations diplomatiques de Rome, cette notion peut être convoquée dans un aspect plus social dans la mesure où l'organisation des spectateurs reflète des liens sociaux à plus grande échelle, visible aux yeux de tous. Il convient toutefois de se demander dans quelle mesure, à quel degré, cette mise en scène de l'hospitalité au théâtre traduisait véritablement un rapport d'inclusion plus global, à l'échelle de la cité, vis-à-vis des étrangers et servait au mythe de l'ouverture de la culture romaine³⁵⁵.

Ainsi, dès les premiers siècles de la République, les jeux sacrés semblaient avoir été l'occasion pour les Romains d'inviter les peuples voisins pour y assister :

Annum insequentem, neque bello foris neque domi seditione insignem, ludi bello uoti celebrem et tribunorum militum adparatu et finitimorum concursu fecere. Tribuni consiliari potestate erant [Ap.] Claudius Grassus, Sp. Nautius Rutilus, L. Sergius Fidenas, Sex. Julius Iulus. Spectaculum comitate etiam hospitem, ad quam publico concursu uenerant, aduenis gratius fuit³⁵⁶.

³⁵⁵ Sur la dimension universaliste et unificatrice des jeux et du théâtre, voir Monique Clavel-Lévêque, « Les voies constructives de l'unanimité », dans *Id.*, *L'empire en jeux*, Paris, CNRS Éditions, 1984, p. 107-123.

³⁵⁶ Tite-Live *Histoire Romaine*, IV, 35, 4 : « L'année suivante ne fut marquée par aucune guerre au dehors ni par aucun trouble au-dedans; elle n'eut de remarquable que les fastes des tribuns militaires et l'affluence des étrangers pendant les jeux promis lors de la guerre. Les tribuns faisant fonction de consuls étaient Appius Claudius Crassus, Supirus Nautius Rutulus, Lucius Sergius Fidenas et Sextus Julius Iulus. L'accueil bienveillant auquel leurs hôtes s'étaient engagés par décision publique donna à ce spectacle un attrait de plus pour les étrangers » trad. par Eugène Lasserre, *Histoire romaine. Tome 6, livre XXVII à livre XXX*, Paris, Garnier Frères, 1950.

Cet extrait qui décrit des événements de 425 av. J.-C. s'apparente à un exemple d'*hospitium publicum*, matérialisé à travers cette invitation à prendre part aux *ludi*. D'après Jean Gagé, ceci s'inscrit dans un contexte de trêve, durant lequel l'accueil des étrangers lors des spectacles est permis grâce à l'arrêt des conflits et semble symboliser en lui-même la bonne entente entre les Romains et les *hospites* ainsi accueillis³⁵⁷. Ainsi, bien avant l'institutionnalisation du théâtre à Rome, les *ludi* auraient déjà fait office de marqueurs d'hospitalité, et reflétaient l'état des relations politiques et diplomatiques entre Rome et ses voisins. En effet, bien que la traduction ait choisi le terme d'« accueil bienveillant », pour désigner les relations entre ces *aduenis* et le peuple de Rome, celles-ci s'inscrivent véritablement dans une démarche d'hospitalité publique octroyée aux spectateurs étrangers lors des jeux. Ainsi, l'accueil des étrangers lors des spectacles était un symbole de l'hospitalité qui leur était donnée au sein de la cité. Les *ludi* incarnaient dans une certaine mesure les aspects essentiels de la culture romaine comme nous l'avons évoqué, à la fois sur le plan politique, grâce à l'évergétisme des élites qui permettait la multiplication des représentations théâtrales, religieux grâce à l'inclusion de populations étrangères dans l'aspect rituel que constituaient les *ludi*, et plus tard l'élaboration du culte impérial³⁵⁸. Ces relations ne s'épanouissent pas par bonté d'esprit, comme le laisse entendre la traduction, mais par souci de maintenir la paix en période de trêve relativement fragile.

Les spectacles dans le monde romain étaient un des vecteurs par lesquels s'exprimait et était représentée l'hospitalité publique à l'échelle de la cité, dont bénéficiaient les spectateurs accueillis, aspect d'autant plus important dans la mesure où les sources relatent à plusieurs reprises que cette hospitalité, mise en place lors des spectacles, est déployée en contexte de conflit politique³⁵⁹. En ce sens, cela témoigne de l'ouverture de Rome sur l'extérieur qui rassemble, au sein des théâtres, des spectateurs issus de classes sociales et d'origines ethniques variées. À travers l'hospitalité, et son ouverture plus générale aux populations étrangères, le théâtre est donc véritablement un reflet de la culture romaine, dans la mesure où Rome se donne elle-même à voir à travers le théâtre lors des représentations impériales. Cet aspect sera accentué sous l'Empire avec Auguste qui, pour

³⁵⁷ Jean Gagé, « Diplomates inviolables ou magiciens de la trêve? Les règles de l'« *hospitium* » et l'assistance aux jeux sacrés dans la Rome primitive », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 51, 1971, p. 249-251.

³⁵⁸ A. Vincent, « Rome, scène ouverte... » ; M. Clavel-Lévêque, « Les voies constructives de l'unanimité... ».

³⁵⁹ Suétone, *Vie de Claude*, XXV, 12 ; Tacite, *Annales*, XIII, 54.

diffuser le culte impérial, s'intéresse à l'aspect rassembleur du théâtre³⁶⁰. A ce titre, l'envoi d'acteurs impériaux sur les scènes des villes d'Italie permet en quelque sorte d'y assurer la présence de l'Empereur par le biais d'artistes renommés, autour desquels se groupe un public hétérogène³⁶¹. Cette interprétation du théâtre comme reflet sur le monde, et sur la personne de l'Empereur brouillant les distinctions entre intérieur et extérieur par son rôle inclusif semble ainsi appuyer le caractère microcosmique du théâtre romain. Cet aspect est particulièrement mis en avant dans le traité *Sur les spectacles*, où Martial dénombre les différents peuples venus admirer les splendeurs de Rome lors de l'ouverture du Colisée en 80 ap. J.-C. Le monde du spectacle auquel appartient le théâtre semble alors représenter un modèle réduit de Rome, considérée comme une cite universelle:

*quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar,
ex qua spectator non sit in urbe tua ?
uenit ab Orpheo cultor Rhodopeius Haemo,
uenit et epoto Sarmata pastus equo,
et qui prima bibit deprensi flumina Nili,
et quem supremae Tethyos unda ferit ;
festinauit Arabs, festinauere Sabaei,
et Cilices nimbis hie maduere suis.
crinibus in nodum tortis uenere Sugambri,
atque aliter tortis crinibus Aethiopes.
uox diuersa sonat populorum, tum tamen una est,
cum uerus patriae diceris esse pater.*³⁶²

Cet extrait est particulièrement intéressant dans la mesure où il démontre la dimension unificatrice des spectacles autour d'une culture commune, voire autour d'une unique figure politique, celle de l'Empereur. L'ouverture des jeux romains aux étrangers agit donc véritablement comme la matérialisation d'un idéal impérialiste qui unit les membres de la cité, citoyens ou non, à leur chef, et comme un microcosme qui, par la diffusion des jeux scéniques dans les provinces achève d'implanter ce culte impérial à domicile.

³⁶⁰ Françoise Dumasy, « Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine : fonctions et répartition », *Études de lettres*, vol. 1-2, 2011, p. 214.

³⁶¹ Voir fiche n° 15 concernant l'acteur Paris, proche de la cour impériale et envoyé notamment à Pompéi où un groupe d'admirateurs s'était constitué.

³⁶² Martial, *Sur les spectacles*, 3 : « Quelle nation est si éloignée, si barbare, César, qu'aucun spectateur ne soit présent dans ta ville ? Le fermier de Rhodope est venu de l'Orphique Hémus, le Sarmate est venu, nourri du sang de ses chevaux, et celui qui boit les premières eaux du Nil et en découvre les secrets, et celui que bat la vague de Tethys. L'Arabe s'est précipité, les Sabéens aussi, les Ciliciens se sont aspergés de leurs propre pluie, les Sicambres sont venus avec leurs chevelure roulée en nœud et les Ethiopiens avec leurs cheveux frisés. La voix de ces peuples résonne diversement, cependant il n'y en a qu'une quand tu es appelé le vrai père de la patrie. » Traduction personnelle.

3.3. Conclusion : des rapports ambivalents

Le théâtre semble ainsi nous montrer surtout les rapports hostiles entre les étrangers et les Romains, qui varient entre la simple méfiance ou moquerie, et les conflits guerriers. Le théâtre, à travers la littérature, est en effet un des lieux où sont diffusés les stéréotypes qui justifient ces rapports hostiles, dans la mesure où les productions littéraires reflètent le contexte politique et les attitudes des auteurs envers les peuples étrangers. Cette hostilité ne se matérialise pas toujours par la violence, comme le montre le cas de la diplomatie avec les Germains, et peut d'ailleurs s'exprimer à travers des rapports cordiaux et codifiés. Les modalités de l'accueil des ambassadeurs et des dignitaires étrangers parmi le public romain sont alors à considérer selon les rapports particuliers entre Rome et les différentes *nationes* représentées dans la littérature. Il convient alors de souligner à nouveau l'ambivalence des rapports vis-à-vis de l'étranger au théâtre. En effet, dans le cadre de la diplomatie, il s'agit de minimiser cette hostilité, voire de la masquer avec l'inclusion de diplomates parmi les spectateurs, afin de garantir la sécurité de Rome. À travers les relations interpersonnelles et politiques mis en avant dans le contexte du théâtre, il est ainsi possible d'évaluer les rapports plus généraux de Rome avec ses voisins sur le plan diplomatique à plus grande échelle, ce qui va dans le sens du théâtre présenté comme un microcosme. En ce sens, les liens avec les étrangers ne doivent pas être appréhendés seulement à travers les individus, mais à travers un ensemble d'images que les Romains dressent des autres en fonction des évolutions politiques et diplomatiques de l'Empire, ce qui implique une double lecture de ces épisodes représentant les étrangers, entre la manière dont les individus sont traités, et la manière dont leur peuple est perçu.

En ce sens, il est assez difficile de considérer la représentation de l'hostilité envers les étrangers comme un seul type de rapport possible. Dans le cadre de la littérature, il s'agit bien de dynamiser et dramatiser la condition d'étranger, à travers sa différenciation exagérée vis-à-vis du local qui peut amener des traitements hostiles et infériorisants. Toutefois, une lecture plus approfondie peut offrir une image plus nuancée de certains étrangers comme le personnage d'Hannon. Il s'agit en effet d'un père aimant et dévoué, parti à la recherche de ses filles ; visiblement cultivé, il parle plusieurs langues : *Et is omnis linguas scit ; sed dissimulat sciens, Se scire. Poenus plane est*³⁶³. Il

³⁶³ Plaute, *Le petit Carthaginois*, v. 112-113. « Il sait toutes les langues; mais il fait semblant de ne pas les savoir. C'est un vrai Carthaginois c'est tout dire. » trad. par Alfred Ernout, *Plaute, tome V – Mostellaria, Persa, Poenulus*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

respecte d'ailleurs les usages locaux, à savoir la reconnaissance des dieux et l'hospitalité : *Deos deas que ueneror qui hanc urbem colunt, ut quod de mea re huc ueni rite uenerim [...] Ad eum hospitem hanc tesseram me cum fero*³⁶⁴.

La plupart des historiens sont d'ailleurs d'accord sur le fait que le personnage de Hannon contourne les stéréotypes attribués aux Carthaginois, dans la mesure où ce portrait ne cadre pas bien avec ce que l'on attendrait dans le contexte de l'époque. Ces stéréotypes, tout de même bien présents, donnent davantage de profondeur au personnage à travers un décalage avec un personnage présenté comme respectable mais affublé d'attributs péjoratifs³⁶⁵. La moquerie qu'il subit n'agirait alors pas complètement comme un reflet de la vision que les Romains avaient des Carthaginois, surtout en contexte de guerres puniques, mais pourrait susciter de la compassion chez le spectateur qui dispose d'informations que n'ont pas les autres personnages. En ce sens, Hannon serait un moyen de créer des réactions ambivalentes chez le public, entre les qualités humaines dont il fait preuve en tant qu'individu, et son appartenance à un peuple détesté des Romains et infligé de stéréotypes. Une lecture du personnage d'Hannon en relation seule avec les personnages de la pièce serait alors superficielle, dans la mesure où ses apparentes contradictions nous invitent à nous questionner sur la réception de ce personnage dans le public de Plaute. En effet, l'auteur réussit à manier les stéréotypes sans rentrer dans la caricature afin de faire d'Hannon un personnage sympathique aux yeux du spectateur.

L'étranger ne doit donc pas être analysé pour lui-même, indépendamment des autres aspects définissant le personnage comique, et des autres personnages. Notons que la sympathie que peut potentiellement ressentir le public ne dépend pas seulement de la condition d'étranger des personnages de Plaute, mais de la volonté de l'auteur de leur attribuer des qualités morales ou un statut social qui contredisent certains stéréotypes.

Le théâtre met en scène des rapports individuels vis-à-vis des étrangers plus ambivalents que ce qu'une première lecture centrée sur la moquerie et le stéréotype laisse entrevoir. A travers

³⁶⁴*Ibid.*, v. 950-958. « Je supplie les dieux et les déesses qui habitent cette ville, que mon voyage ici soit un voyage heureux [...] J'apporte avec moi, pour la lui remettre, cette tessère d'hospitalité. »

³⁶⁵ M.-H. Garelli, « Un personnage à la croisée des regards... » ; Corinne Bonnet, « Phéniciens et Puniens sur la scène tragique et comique, en Grèce et à Rome », *Pallas*, n° 108, 2018 ; Erich S. Gruen, *Rethinking the Other...*, p. 115-140.

l'exemple d'un personnage, celui du Carthaginois Hannon, nous avons montré que la représentation de l'étranger et les rapports qui en découlent ne peuvent pas s'arrêter à la seule hostilité dans la mesure où le développement du personnage par Plaute nous montre des traits moraux et identitaires forçant la sympathie du lecteur et du public à son égard, malgré les tensions qui régissent les rapports entre Rome et Carthage à l'époque de Plaute. Notons que dans ce cas, les stéréotypes qui sont amenés mêlent représentations et relations avec l'étranger dans la mesure où ces deux aspects s'influencent mutuellement. Ces considérations sur les rapports vis-à-vis de l'étranger, ainsi que leur autoreprésentation, seront approfondies dans le chapitre suivant qui se concentrera sur l'occupation effective du théâtre par différentes catégories d'étrangers, en tant qu'acteurs et spectateurs. Dans ce cas, nous verrons que les rapports d'hospitalité sont mis en scène afin de représenter les liens entre cités, ou entre différentes entités politiques à travers un traitement différencié, mais tout de même accueillant, de l'étranger. Ce sera également le moment de se pencher davantage sur la question des professionnels de la scène, en abordant, entre autres, les rapports entre ces derniers et les pouvoirs locaux et impériaux.

CHAPITRE 4 : PRÉSENCE EFFECTIVE DE L'ÉTRANGER AU THÉÂTRE

Les chapitres précédents ont permis de saisir le concept d'étranger, ainsi que les manières de l'identifier et de le représenter au théâtre. Précisément, la documentation théâtrale a montré que la mobilité constitue un des principaux aspects de l'étranger dans le cadre du théâtre, dans le sens où les étrangers sont identifiés d'abord parce qu'ils viennent d'ailleurs. D'autre part, leurs rapports avec les locaux dépendent, dans une certaine mesure, de considérations géographiques et de provenance. Pour autant, la mobilité suffit-elle à qualifier les usagers du théâtre d'étrangers ? Certes, nous avons montré que la mobilité peut constituer un critère, mais cet aspect va devoir être analysé en détail pour que l'on soit en mesure de l'associer à des marqueurs d'extranéité. En effet, nous avons mis en avant l'élasticité du concept d'étranger et des rapports qu'il noue avec les locaux. Il s'agira donc ici de déterminer si nos observations, fondées sur l'étude des sources littéraires, se retrouvent dans la réalité des occupants du théâtre, spectateurs comme professionnels de la scène.

Une étude centrée sur les pratiques effectives des étrangers à l'intérieur du théâtre offrira une meilleure compréhension de ce groupe, dans la mesure où elle viendra nuancer nos résultats précédemment obtenus en montrant que la question de l'étranger ne peut être analysée seulement à partir des concepts développés à l'aide des sources littéraires et des réalités dont celles-ci se font l'écho : la documentation épigraphique sera bien plus présente dans ce chapitre comme référence de l'étude. Il est également nécessaire de questionner notre façon d'aborder les étrangers comme un groupe homogène dans le cadre de ce chapitre, et la manière dont cela influence notre étude dans la mesure où nous avons démontré précédemment que l'étranger ne peut être compris sous ce seul terme, qui est bien trop général et polysémique pour saisir complètement l'ensemble des situations évoquées. Ainsi, nous verrons que le traitement des populations étrangères au théâtre dépend de leur degré d'extranéité, de leur provenance ou encore de leurs rapports avec les locaux, ce qui mettra davantage en avant des situations plus particulières et hétérogènes que ce que montrent les sources dramatiques. En somme il sera question d'étudier la présence des étrangers

au théâtre en tant qu'acteurs et spectateurs, et de mener une étude plus documentaire des rapports avec l'étranger au théâtre.

Alors que la question des représentations et des images des étrangers véhiculées au théâtre passait surtout par les sources littéraires, les réalités individuelles et les pratiques relatives au métier d'acteurs, à leur extranéité et à leur mobilité sont visibles à travers les sources épigraphiques. Les sources concernant les professionnels de la scène dans le monde romain sont en effet suffisamment abondantes pour qu'une tentative de concentrer notre étude sur les acteurs étrangers de manière plus précise soit envisageable. La démarche prosopographique sera notre premier outil de travail pour entrer dans l'étude des trajectoires de vie des acteurs et professionnels de théâtre étrangers. Ce travail de prosopographie, dont on trouvera le détail dans le catalogue d'individus en annexe de ce mémoire³⁶⁶, nous permettra ainsi de comparer les trajectoires individuelles des individus concernés pour distinguer des tendances générales au-delà de la singularité des parcours et des carrières. Cette démarche réalisée à partir des sources épigraphiques ne constituera cependant pas l'entièreté de ce chapitre, en ce sens qu'elle couvre seulement partiellement la question des pratiques liées au théâtre par les étrangers. En effet, en ce qui concerne les spectateurs, notre corpus devra être étoffé d'une plus importante documentation littéraire et juridique. Alors que la plupart des acteurs recensés sont commémorés individuellement, les sources mentionnant les spectateurs en parlent toutefois comme d'une masse indistincte à moins qu'il ne s'agisse d'importantes figures politiques, mais mentionnent tout de même, dans une certaine mesure, les rapports de ces spectateurs étrangers avec les locaux.

4.1. Prosopographie des acteurs étrangers

Nos premières observations épigraphiques, dans une perspective de définition et d'étude des représentations, nous ont montré que les professions théâtrales, et du spectacle en général, étaient intrinsèquement liées à la mobilité. D'après D. Noy, ce sont surtout les acteurs et musiciens, qui se déplaçaient le plus, probablement à partir des provinces orientales de l'Empire³⁶⁷. Empruntant aux traditions grecques et étrusques, les pratiques théâtrales vont entraîner, surtout à partir de la fin de

³⁶⁶ Avec une organisation en fiches numérotées et commentées, à laquelle le lecteur est invité à se reporter pour le détail des analyses.

³⁶⁷ D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 118.

la République, les déplacements généralisés des artistes de la scène, qui s'organisent de plus en plus en troupes d'acteurs et de musiciens à partir du I^{er} siècle ap. J.-C³⁶⁸. De plus, la multiplication des concours grecs en Italie, puis dans l'ensemble du monde romain, à la même période, favorise le déplacement d'artistes grecs au sein de l'Empire. Notons toutefois que cette mobilité est un fait dès les développements du théâtre à Rome et en Étrurie durant la République. Par exemple, Sylla a créé au début du I^{er} siècle av. J.-C. un contexte favorable à l'expansion et à la mobilité des professionnels de la scène en accueillant et en assurant des privilèges à certains artistes, en particulier ceux issus du modèle dramatique grec : « sans être véritablement à l'origine de la création de nouveaux genres, Sylla crée en Italie un climat favorable aux représentations dramatiques, en particulier aux pratiques mimiques et orchestrales liées au domaine dionysiaque.³⁶⁹» C'était en effet un choix politique de sa part de s'entourer d'artistes venant surtout des régions grecques de l'Empire puisqu'il avait déjà perçu l'intérêt du théâtre comme porteur de message politique auprès des autres puissances méditerranéennes, ainsi que des Romains remettant en question la légitimité de son pouvoir. L'itinérance des acteurs et des artistes de la scène est ainsi indispensable à leur profession, et a connu plusieurs développements, au fil notamment de l'expansion de l'influence de la culture grecque sur les pratiques théâtrales à Rome. Cette spécificité nous invite donc d'abord à centrer notre étude sur les artistes mobiles afin d'analyser plus en profondeur le lien entre pratiques théâtrales et mobilité, tout en étudiant ces populations d'artistes au moyen de critères sociologiques, et en évaluant le type de mobilité qu'ils expérimentent. Dès lors, comme la mobilité est un des critères d'identification de l'étranger, les acteurs mobiles pourraient être considérés comme étrangers : ce point reste toutefois à interroger, en se demandant si la mobilité suffit pour faire et reconnaître l'artiste étranger, et si d'autres considérations, notamment de statut juridique, ne doivent pas entrer en ligne de compte.

4.1.2. Méthodologie

Notre démarche prosopographique aura pour objectif de rendre compte de la mobilité des professionnels de la scène en contexte théâtral, afin de déterminer dans quelle mesure ces derniers, ou au moins certains d'entre eux, ont pu être considérés comme étrangers dans leur contexte

³⁶⁸ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 247.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 137.

d'activité. Mais cette démarche impliquera donc aussi d'évaluer la pertinence de ce critère de mobilité face à d'autres éléments de définition de l'étranger retenus dans le deuxième chapitre.

Pour interpréter les résultats que nous allons présenter, il faut en outre rester attentif aux biais de la documentation épigraphique disponible, d'abord du point de vue de la chronologie. Les inscriptions retenues concernent davantage l'époque impériale, bien que quelques sources datent de la République. Ceci s'explique d'abord par les mutations et les restructurations que le théâtre connaît à partir d'Auguste qui devient véritablement une pratique de masse à l'échelle de l'ensemble de l'Empire³⁷⁰. Notons par exemple que la pantomime n'est mentionnée qu'à partir du règne d'Auguste, époque où elle est introduite à Rome comme un genre à part entière, à partir d'un répertoire associant danse, chant, et musique, venu de Grèce³⁷¹. D'autre part, l'ensemble de la documentation épigraphique et littéraire est bien plus abondant à partir du I^{er} siècle ap. J.-C, ce qui ne veut pas dire que des artistes de la scène étrangers ne se produisaient pas au théâtre pendant la période républicaine mais que ce phénomène risque d'être surreprésenté à l'époque impériale. Finalement, notre recension pointe surtout vers l'épigraphie funéraire et honorifique qui offrent une meilleure précision des professions mentionnées : ce sont principalement ces inscriptions qui offrent les détails les plus précis sur les carrières et les accomplissements des artistes de la scène, bien qu'elles ne soient que fragmentaires face à l'entièreté de la documentation épigraphique³⁷², mais on peut se demander si elles commémorent des artistes ordinaires, ou des cas exceptionnels, en particulier pour les inscriptions honorifiques. Enfin, les lacunes dans les sources nous forcent à dresser des hypothèses qui ne peuvent être validées dans leur entièreté par la documentation existante.

Au-delà de la composition de la documentation épigraphique conservée, d'autres difficultés se présentent en outre quand on passe à l'analyse des inscriptions en question. En premier lieu, distinguer les individus sur la base de leurs seuls qualificatifs, en général leur nom, peut poser des difficultés lorsque l'on sait qu'un nom était parfois adopté par plusieurs acteurs au fil du temps.

³⁷⁰ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 70.

³⁷¹ Durant la République, les artistes de la scène se produisaient déjà sur scène et circulaient en Italie, sans porter le titre de *pantomimus*.

³⁷² Jean-Marie Lassère, *Manuel d'épigraphie romaine*, Paris, Picard, coll. « Antiquité-synthèses », 2011, p. 438-439.

Dans un second temps, il faut remarquer que la mobilité est assez peu représentée dans les sources, ce qui explique le caractère finalement modeste du corpus épigraphique, à moins que nous ayons affaire à des acteurs ayant eu une carrière remarquable, ponctuée d'honneurs ou de victoires, ou bien à des trajectoires de vie assez particulières pour que les différents lieux visités par un artiste soient mentionnés dans les sources. Si nous reprenons nos observations préalables sur la mobilité des acteurs comme organique à leur carrière, cette faible représentation se serait donc pas la preuve d'une faible mobilité des acteurs, mais au contraire d'un phénomène suffisamment répandu pour qu'il soit considéré comme finalement très peu significatif pour être mentionné dans les sources, sauf cas exceptionnels. Elle n'en pèse pas moins sur la capacité à identifier des trajectoires ordinaires.

Les individus que nous avons intégrés à notre étude ont été choisis à partir de leur profession théâtrale, que nous avons définie à travers les pratiques et lieux d'exercice afin de le distinguer d'autres professions du spectacle comme celles du cirque ou de l'amphithéâtre, ce qui a été présenté en introduction de ce mémoire. Il était ainsi question des artistes de la scène qui se produisaient au théâtre, dans des contextes publics que l'on nomme *ludi scaenici*, et qui exerçaient dans des représentations à portée ludique³⁷³. Enfin, nous avons retenu deux critères principaux pour tenter de déterminer s'il y avait mobilité pour un acteur : l'onomastique et l'indication d'une origine ou provenance géographique différente du lieu de découverte de l'inscription. Si ce second critère semble plutôt fiable, le premier ramène les limites potentielles de l'onomastique, comme évoqué dans le deuxième chapitre, qui peut donner davantage d'indices sur la généalogie des individus étudiés ou leur statut socio-professionnel que sur leur origine. D'autre part, les indications de provenance peuvent être incomplètes ou imprécises, et ne suffisent parfois pas à elles seules à retracer avec exactitude le parcours des artistes présents dans notre corpus.

Malgré ces lacunes et ces difficultés inhérentes aux sources épigraphiques, nous pensons toutefois que les informations que nous avons regroupées et étudiées restent suffisamment fiables, et les résultats assez concordants pour dresser des tendances et des thématiques propres aux professions

³⁷³ Notons que cela crée des possibilités d'oubli (les musiciens par exemple, ou les artistes intervenant en contexte privé). Voir chapitre 1 où nous avons évoqué ce sujet plus en détails.

théâtrales, qui pourraient être déployées dans des études futures sur d'autres professions liées au spectacle.

4.1.3. Présentation des résultats

Pour rentrer dans la découverte du corpus prosopographique, nous allons organiser nos résultats selon deux critères principaux : le statut socio-économique de ces artistes et le type de mobilité que ces inscriptions évoquent. Pour les questions liées au statut, il s'agira de s'intéresser, au sexe, au statut juridique, ainsi qu'à la profession des artistes, et à d'autres phénomènes lorsqu'ils sont précisés dans les sources comme l'âge, la formation ou le statut familial. Quant aux questions de mobilité, elles pousseront à étudier davantage les lieux de départ, d'arrivée ou de transit des individus et groupes concernés. Ainsi, lorsque la documentation nous le permettra, nous serons en mesure de retracer les déplacements de certains artistes entre les différentes régions de l'Empire et de les associer avec certaines caractéristiques propres aux métiers du théâtre tels que les honneurs ou l'appartenance à une troupe lorsque mentionné, dans la mesure où ces aspects peuvent initier ou expliquer la mobilité de certains artistes.

4.1.3.1. Sociologie des acteurs étrangers

En gardant à l'esprit les biais de la documentation et son caractère disparate, nous allons tenter d'établir des caractéristiques générales pour la catégorie des acteurs étrangers. Nous nous intéresserons donc à des aspects sociologiques généraux comme le genre et le statut juridique, mais aussi à des aspects davantage reliés à leur insertion professionnelle, qui dans certains cas nous éclaire au niveau du rôle de ces acteurs dans la cité. Le tableau suivant présente les catégories présentées ainsi que les critères d'identification proposés (les numéros renvoyant aux fiches du catalogue en annexe de ce mémoire):

Tableau 3.1. : Catégories d'analyse utilisées pour la sociologie des acteurs étrangers

Catégorie d'analyse	Critère d'identification	Présent avec certitude dans l'inscription	
		Oui	Non
Appartenance à une troupe	Mention explicite d'un nom de troupe	2- A, B, C, D, 17, 18, 19, 21, 22	8, 14, 15, 23- A, B, C, D, E, F, G, H, I, J

Genre	Nom féminin ou masculin	1, 2- A, B, C, D, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16- A, B, C, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23- A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, 24	9
Statut juridique	Indices sur filiation, affranchissement ou servitude ³⁷⁴	2- B, C, D 3, 4, 5, 12, 14, 16-A, 17, 18, 19, 21, 24	1, 2-A, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16-B, C, 20, 22, 23- A à J
Profession	Mention d'une catégorie professionnelle	2- A, B, C, D, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16- A, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23- A, B, C, D, E, F, 24	1, 8, 15, 16-B, C, 23- G, H, I, J

4.1.3.1.1. Troupes d'acteurs et mobilité

Notre étude recense ainsi un total de 38 individus, dont au moins 19 faisaient partie d'une troupe ou d'une association. Alors que certaines des trajectoires évoquées dans les inscriptions retenues sont individuelles, il sera en effet essentiel de garder à l'esprit que les artistes de la scène se déplaçaient majoritairement au sein de troupes qui pouvaient regrouper plusieurs professions. Ces associations servaient aussi bien à organiser les aspects propres à l'organisation des représentations théâtrales, mais pouvaient gérer divers aspects de la vie de leurs membres comme les questions de formation et d'apprentissage ou de sépulture. Il existait aussi bien des associations grecques liées aux cultes dionysiaques que des *greges* romains dont l'organisation nous est cependant mal connue. Ces troupes étaient dirigées par un archimime, pouvaient rassembler plusieurs professions, et être envoyées par l'Empereur dans diverses régions et provinces, mais on ignore certains aspects

³⁷⁴ Voir tableau n° 5.

fondamentaux tels que le nombre de personnes ou les professions qui les composaient³⁷⁵. On sait par ailleurs que certaines professions avaient des associations qui leur étaient réservées, comme les mimes³⁷⁶ ou les *cantores*³⁷⁷. Les pantomimes cependant, ne semblent pas avoir formé de troupe spécifique à leur profession, mais étaient inclus dans diverses associations, dont les *Parasiti Apollinis* qui rassemblaient une vaste quantité d'artistes dionysiaques depuis au moins le I^{er} siècle av. J.-C³⁷⁸. Ce tableau montre les individus ayant été membre d'une troupe ou d'un collège d'artistes :

Tableau 3.2. : Acteurs membres de troupes d'artistes

Troupe	Membres	Profession ou position dans la troupe	N° fiche	Total individu
<i>Societas Cantorum Graecorum</i>	L. Aurelius Philio	Chanteur	2- A, B, C, D	4
	Maecenas	Ordonnateur		
	M. Vaccius Theophilus	Chanteur		
	Q. Vibius Simus	Chanteur		
<i>Parasitis Apollinis</i>	L. Acilius Eutyches	Archimime	17, 18, 19	3
	Theocritus Pylades	Pantomime		
	Hylas Septentrio	Pantomime / Prêtre		
<i>Synhodus</i>	Theocritus Pylades	Pantomime	2-B, C, D, 18, 19, 21	6
	Hylas Septentrio	Pantomime / Prêtre		
	M. Vaccius Theophilus	<i>Magister</i>		
	Q. Vibius Simus	<i>Magister</i>		
	L. Aurelius Philio	<i>Magister</i>		
	Memphis	Pantomime, Archimime ? Prêtre		
<i>Grex gallicus</i>	Memphis	Pantomime, Archimime ?	21, 22	2
	Paris III	Pantomime, Archimime ?		

³⁷⁵ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 246.

³⁷⁶ Voir *CIL* XIV, 2408.

³⁷⁷ Fiche n° 2, *CIL* I, 2519.

³⁷⁸ E.-J. Jory, « Associations of Actors in Rome », *Hermes*, vol. 98, n° 2, 1970, p. 237.

<i>Grex romanus</i>	Theocritus Pylades	Pantomime	18	1
Nom inconnu, troupe des vigiles	Demetrius Ammonius	Archimime	23- A à J	10
	Valerius Heraclida	<i>Stupidus</i>		
	Lucilius Marcianus	<i>Stupidus</i>		
	Aurelius Alexander	Acteur		
	Aurelius Serenus	Acteur		
	Vareni Fortunate	Acteur		
	Cornelius Solutor	Non précisé		
	Demetrius Ammon	Non précisé		
	Iulius Donatus	Non précisé		
	Iulius Donatus <i>bis</i>	Non précisé		
	Total global			26

Alors que les artistes les plus célèbres semblaient se produire seuls sur scène, d'autres acteurs se produisaient et se déplaçaient à l'intérieur de troupes (*greges*), notamment lorsqu'ils jouaient des rôles spécialisés, comme Valerius Heraclida et Lucilius Marcianus, tous deux *stipidi*, qui constituait un rôle classique du mime, celui du mari stupide. D'autres troupes étaient constituées selon une seule profession, comme la *Societas Cantorum Graecorum*, qui rassemblait des choristes grecs au I^{er} siècle av. J.-C. E.-J Jory propose par ailleurs d'y voir une section du synode des artistes dionysiaques, dans la mesure où des représentations théâtrales en langue grecque avaient lieu à Rome à la même époque, et où la présence de ces artistes était déjà bien attestée³⁷⁹. Peu d'informations sont connues sur l'organisation interne des troupes, mais il semble qu'elles rassemblaient à la fois des artistes dédiés à la scène et des professionnels qui s'occupaient des aspects davantage organisationnels des représentations théâtrales. Par exemple, Maecenas était *dissignator* pour la Société des Chanteurs Grecs, ce qui signifiait qu'il décidait de la place des spectateurs au théâtre, et en particulier de la place des individus les plus privilégiés, probablement lors des spectacles produits à Rome comme l'évoque le lieu où a été trouvé l'inscription³⁸⁰. D'autre

³⁷⁹ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 243.

³⁸⁰ Fiche n°2. Voir aussi note n°15 dans W. J. Slater, « Mimes and "Mancipes" », *Phoenix*, vol. 59, n° 3/4, 2005.

artistes, probablement trop vieux pour monter sur scène se chargeaient de coordonner les troupes avec les responsables des jeux dans les cités, comme c'était le cas pour Uttiedius Venerianus³⁸¹.

Les artistes membres de troupes pouvaient se retrouver au sein d'associations qui regroupaient des professions différentes, dont des pantomimes comme Memphius qui appartenait à la fois au *Grex gallicus* et qui exerçait une prêtrise au sein du *Synhodus*³⁸². Cette association, comme l'explique M.-H. Garelli était une branche de l'association des Technites dont le siège se trouvait à Rome. À la fois liée au culte de Dionysos et au culte impérial, elle explique la présence d'affranchis impériaux³⁸³ et d'artistes portant le titre d'Augustales³⁸⁴ dans nos inscriptions le mentionnant. Les membres de ces associations sont présents à Rome depuis au moins 186 av. J.C., date à laquelle des artistes dionysiaques se sont produits dans la cité pour des jeux donnés par Fulvius Nobilitor³⁸⁵. D'un autre côté, la documentation atteste d'un synode dionysiaque dont les membres sont présents partout dans l'Empire depuis au moins 43 ap. J.-C³⁸⁶, ce qui pourrait expliquer le plus grand nombre d'inscriptions de notre corpus datant de la période impériale. Les membres de cette association sont également proches de l'association des *Parasiti Apollinis*, probablement en l'honneur des artistes qui gagnaient leur vie grâce aux représentations en l'honneur d'Apollon³⁸⁷. Les troupes et associations d'acteurs et d'artistes de la scène se déplaçaient régulièrement, plus particulièrement entre le début du Principat et la fin du II^e siècle ap. J.-C. lorsqu'elles commencèrent à être réparties à travers l'Empire par l'Empereur³⁸⁸. La documentation nous montre ainsi un lien possible entre ce groupe d'artistes, les cultes grecs et le pouvoir impérial, dans la mesure où notre corpus recense deux individus qui étaient des affranchis impériaux appartenant à cette association et exerçant des charges de prêtrise. Ainsi les inscriptions de notre corpus mentionnent une troupe gauloise, dirigée par

³⁸¹ *Ibid.*, p. 314 ; fiche n°14.

³⁸² Fiche n°21.

³⁸³ Voir fiche n° 18, 19, 21.

³⁸⁴ Voir fiche n° 19.

³⁸⁵ Stéphanie Descart, *Les concours grecs sous la domination romaine : l'interventionnisme impérial et ses impacts sociaux*, Maitrise (histoire), Université du Québec à Montréal, 2016, p. 47.

³⁸⁶ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 243

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 241.

³⁸⁸ M.H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 246.

Memphius et Paris, affranchis impériaux originaires de Syrie, à laquelle faisait partie un artiste nommé Afrodisius, probablement un artiste local³⁸⁹, une autre romaine, à laquelle appartenait Theocritus Pylades, honoré dans plusieurs cités d'Italie³⁹⁰, bien que ce soient surtout les associations grecques qui dominent le corpus. Trois individus font en effet partie de l'association des Parasites d'Apollon, tandis que la fiche n° 2 mentionne la Société des chanteurs grecs.

4.1.3.1.2. La question du genre

La question du genre demeure essentielle pour comprendre certaines modalités de mobilité et d'insertion professionnelle des acteurs étrangers. Parmi les acteurs mobiles, nous avons en effet recensé une nette majorité d'hommes, pour un total de 32 individus contre 6 femmes, comme le montre ce tableau :

Tableau 3.3. : répartition des individus du corpus par genre

	Total	N° des fiches	Noms
Hommes	32	2- A à D, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16- B, C, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, A à J, 24	Maecenas
			M. Vaccius Theophilus
			Q. Vibius Simus
			L. Aurelius Philo
			G. Theoros Lux (Bathylle)
			Pylades
			Nomius
			Hylas
			Mazgaba
			Celadion
			Marcus Volcius
			T. Uttiedius Venerianus
			Paris II
			Solemmnis
			Halyus
L. Acilius Euthyches			
Theocritus Pylades			
Hylas Septentrio			

³⁸⁹ Voir fiche n°21.

³⁹⁰ Voir fiche n° 18.

			Aelios Crispos
			Memphius Senior
			Paris III
			Demetrius Ammonius
			Valerius Heraclida
			Lucilius Marcianus
			Aurelius Alexander
			Aurelius Serenus
			Vareni Fortunate
			Cornelius Solutor
			Demetrius Ammon
			Iulius Donatus
			Iulius Donatus <i>bis</i>
			M. Septimius Aurelius Agrippa
Femmes	6	1, 3, 9, 11, 12, 16- A	Antiodémis
			Ecloga
			Hellas
			Phoebe
			Demetria
			Cornelia Nothis

Même si la plupart des professions de la scène étaient ouvertes aux femmes, certaines spécialités sont beaucoup plus attestées chez les hommes que chez les femmes comme la pantomime. Notons que la moindre présence des femmes dans le corpus ne dénote pas forcément qu'elles étaient moins mobiles, mais qu'elles étaient moins commémorées, ou dépendantes de la mobilité d'autres hommes plus visibles dans les sources.

Sur les 13 pantomimes recensés, la profession avec le plus d'occurrences dans notre corpus, 12 sont des hommes, la dernière occurrence³⁹¹ étant vraisemblablement une exception dans la mesure où il s'agit de la seule attestation connue à ce jour d'une femme pantomime. Pourtant, comme l'indique A. Migayrou, les professions du spectacle, dont celles liées au théâtre n'excluent aucunement les femmes qui se produisent sur scène depuis au moins le I^{er} siècle av. J.C³⁹². Dans le cas de notre corpus, leurs carrières étaient cependant moins documentées, et elles n'avaient pas

³⁹¹ Fiche n° 15 : « De son vivant, Publius Fabius Faustus affranchi de Publius et d'une femme. Phoebe Vocontia actrice d'interlude, éduquée dans tous les arts. Son destin l'a poussée ici. Elle a vécu 12 ans. De son vivant, Pompeia Sabbatis, affranchie de Cneius. » Traduction personnelle.

³⁹² A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 36-71.

non plus accès aux honneurs des cités, ce qui explique la disponibilité moindre de la documentation qui se réduit surtout aux inscriptions funéraires.

Certaines professions ouvertes aux femmes demandent toutefois à être étudiées davantage dans la mesure où certaines d'entre elles présentent une définition peu claire et sont très peu mentionnées dans les sources. Par exemple, le terme *emboliaria*, qui désigne avant tout une actrice d'interlude, reste peu documenté et est attesté à seulement trois occurrences³⁹³, toutes au féminin, auxquelles semble s'ajouter une quatrième occurrence au masculin, mais dont le rapprochement avec les trois autres inscriptions est difficile à établir³⁹⁴. L'inscription concernant Phoebe Vocontia, décédée à 12 ans, est ainsi particulièrement précieuse puisqu'elle nous montre que l'*embolium* pouvait être une profession exercée par les jeunes, voire très jeunes artistes, aussi bien sur la scène privée que publique : *V(iuus) P(ublius) Fabius P(ublii) ((mulieris)) l(ibertus) / Faustus // Phoebe / Vocontia / emboliaria artis / omnium erodita. / Hunc fatus suus pressit. / Vixit annis XII // V(iua) Pompeia Cn(eii) l(iberta) Sabbatis*³⁹⁵. La mention *artis omnium erodita* « éduquée dans tous les arts » pourrait également signifier que la profession s'insérait dans d'autres types de spectacles et de pratiques théâtrales, montrant la polyvalence de ces jeunes femmes formées très tôt aux arts de la scène.

Malgré la faible représentation des femmes étrangères dans les sources épigraphiques propres au théâtre, ce tableau montre qu'elles étaient bien intégrées parmi les professions de la scène, bien qu'aucune inscription de notre corpus ne mentionne directement une appartenance à une troupe ou à un collègue d'acteur. La non-appartenance à des troupes d'artistes ne suffit pas pour conclure à la marginalité des professionnelles du théâtre. En effet, certaines des inscriptions de notre corpus montrent les relations entre ces artistes et d'autres professionnels, notamment à travers les liens d'affranchissement et de servitude. Ainsi, dans le cas de Phoebe Vocontia, même si l'on ne connaît pas avec certitude la nature de la relation qui l'attache aux deux affranchis de l'inscription, Publius Fabius Faustus et Pompeia Sabbatis, il est tout à fait probable qu'ils fassent également partie des professions théâtrales, soit en tant que patrons ou superviseurs, l'ayant formée aux arts de la scène

³⁹³ *CIL* VI, 10127, *CIL* VI, 10128 ; Pline, *Histoire Naturelle*, VII, 158-159.

³⁹⁴ *CIL* IV, 1949.

³⁹⁵ Fiche n°11 ; *CIL* VI, 10127 = *ILS* 5262 = *AE* 2001, 169.

et ayant commissionné l'épithaphe, soit en tant que membres d'une troupe ou communauté d'artistes. Dans la mesure où aucun indice de filiation n'est mentionné, ni d'onomastique commune, il est en effet difficile de voir en Publius Fabius Faustus et Pompeia Sabbatis les parents de Phoebe. Il n'était d'ailleurs pas exceptionnel de trouver des cas de professionnels du théâtre qui, une fois affranchis possédaient à leur tour des esclaves qu'ils faisaient monter sur scène³⁹⁶.

4.1.3.1.3. Le statut juridique des acteurs étrangers

Le statut juridique est essentiel pour comprendre les trajectoires de ces artistes, dans la mesure où un statut servile peut venir nuancer la question de l'autonomie et des choix de ces individus en rapport à leur carrière, choix parmi lesquels s'inscrit la mobilité. Le nombre élevé d'individus ayant connu une condition servile dans notre corpus soulève le problème de savoir si ces mobilités étaient vraiment libres, ou bien forcées. De plus, il s'agit de poser la question de la présence de pérégrins parmi les individus recensés dans notre corpus dans la mesure où il s'agit de la manière la plus évidente de repérer un étranger.

Tableau 3.4. : répartition des individus du corpus par statut juridique

Statut	Critère d'identification	Nombre d'individus	Numéros des fiches
Ingénu	Mention des <i>tria nomina</i> et de la filiation	2	14, 17
Libre	Incertitude s'il s'agit d'un ingénu, citoyen, pérégrin ou affranchi, mais pas de mention explicite de la servitude	16	2- A, 4, 6, 7, 10, 13, 23, A à J
Affranchi	Mention de l'affranchissement	9	2- B, C, D, 5, 16- A, 18, 19, 21, 24
Esclave	Mention de la servitude, nom du maître ou de la maîtresse	2	3, 12
<i>Incertus/a</i>	Absence d'indices clairs permettant de déduire un statut précis	6	1, 8, 9 11, 15, 16- B, C, 20, 22

³⁹⁶ Voir fiche n°4, 5, 6, 7.

Sur la totalité des inscriptions de notre corpus, une seule mentionne avec certitude un citoyen ingénu. Les cas incertains semblent se rapporter davantage aux hésitations entre un statut pérégrin ou servile des acteurs. La surreprésentation d'individus de condition servile, affranchis ou esclaves, n'est pas étonnante vu les conditions de recrutement des acteurs, et l'infamie dont été frappée la profession qui détournait donc la majorité des citoyens des métiers de la scène³⁹⁷. Ils représentent en effet près d'un tiers de notre corpus avec au moins 11 individus. Ce nombre pourrait d'ailleurs être plus grand étant donné le grand nombre d'individus libres, qui pourraient être affranchis. Remarquons en outre que tous les esclaves de notre corpus semblent venir de régions orientales de l'Empire, à l'exception d'Ecloga esclave du roi Juba de Maurétanie morte à Rome, dont on ignore l'origine exacte³⁹⁸. De la même manière, l'absence de pérégrins, ou en tout cas l'impossibilité de retrouver avec certitude des pérégrins au sein de notre corpus, n'a rien d'illogique étant donné que la majorité des occurrences épigraphiques ont été retrouvées dans des zones de l'Empire qui se sont romanisées juridiquement relativement tôt. De plus, la préférence des acteurs ou de leurs maîtres pour l'adoption de noms à consonnance grecque, ainsi que l'emploi vraisemblable de noms de scène³⁹⁹, rendent difficile le repérage de statuts juridiques sur la seule base de l'onomastique, et notamment la distinction entre esclaves et pérégrins. La probabilité de trouver des pérégrins est plus importante dans l'inscription *CIL VI, 1064* étant donnée la forte concentration d'affranchis et de pérégrins dans les cohortes de vigiles⁴⁰⁰.

En dépit de ce que la présence d'esclaves pourrait laisser supposer trop rapidement, l'étude du statut juridique témoigne parfois aussi d'une ascension sociale remarquable, ou d'une réussite professionnelle qui étaient également des moteurs dans la mobilité des artistes, et justifiaient l'attractivité du milieu. Ainsi, notre corpus regroupe plusieurs affranchis impériaux, dont par exemple L. Aurelius Pylade, que l'on peut associer à une autre inscription se rapportant à Theocritus Pylade, dont le changement de nom s'explique par son affranchissement par les Empereurs Lucius Verus et Marc Aurèle :

³⁹⁷ C. Hugoniot, « De l'infamie à la contrainte... », p. 217.

³⁹⁸ Fiche n° 3.

³⁹⁹ Voir fiche n° 23.

⁴⁰⁰ R. Sablayrolles, *Libertinus miles...*, p. 179 et 318.

L(ucio) Aurelio Aug(usti) lib(erto) / Pyladi / pantomimo temporis sui primo / hieronicae coronato IIII patrono / parasitorum Apollinis sacerdoti / synhodi honorato Puteolis d(ecreto) d(ecurionum) / ornamentis decurionalibus et / duumviralib(us) auguri ob amorem / erga patriam et eximiam libera/litatem in edendo muner(e) gladi/atorum uenatione passiu(a) ex indul/gentia sacratissimi princip(is) / «[[Commodi Pii Felicis Aug(usti)]]» / centuria Cornelia.⁴⁰¹

L'artiste s'est vu accorder plusieurs honneurs, aussi bien au niveau civique que religieux. Il a été ainsi décoré des ornements décurionaux de Pouzzoles, et chargé d'exercer la prêtrise du *synhodus*. De plus, il semble que L. Aurelius Pylade ait connu une ascension sociale importante pour donner lui-même des jeux de gladiateurs et de chasse, témoignant d'une fortune assez large pour se permettre des actes d'évergétisme, tout comme L. Acilius Eutychès qui a fait don d'argent aux habitants de la cité de Bovillae⁴⁰². Cet exemple témoigne d'une renommée importante, en raison de sa nomination en tant que décurion municipal de Bovilla, qui pose néanmoins question puisque, d'après C. Hugoniot, il s'agit du seul exemple d'un acteur admis dans l'ordre des décurions d'une cité⁴⁰³. Somme toute, cette inscription représente un bon exemple de la manière dont l'ascension sociale d'une profession infamante, comme les métiers liés à la scène, pouvait aussi bénéficier aux cités qui octroyaient en retour des privilèges à ces individus.

4.1.3.1.4. Spécialités professionnelles des acteurs étrangers.

Il s'agit, pour terminer cette présentation générale de se pencher sur la diversité des professions exercées par les individus de notre corpus. En effet, nous les avons caractérisés d'une manière généralisante sous les termes « professionnels de théâtre » ou « artistes de la scène », mais cela ne suffit pas à rendre compte des particularités de chaque métier exercé au théâtre. Ceci nous permettra éventuellement de repérer des corrélations entre le type de métier exercé, et les mobilités des

⁴⁰¹ Fiche n° 18, *ILS* 5186 ; *CIL* V, 5889 : « À Lucius Aurelius Pylade, affranchi de l'Empereur, premier pantomime de son temps, couronné vainqueur des jeux sacrés quatre fois, patron des parasites d'Apollon, prêtre du synode, honoré par décret municipal des ornements décurionaux et municipaux de Pouzzoles, honoré du titre d'augure pour sa dévotion à sa patrie et pour sa remarquable générosité à produire des spectacles publics de gladiateurs et de chasse, par le fait de la bienveillance du prince le plus sacré, Commode Auguste pieux et heureux. La centurie Cornelia. » Traduction personnelle.

⁴⁰² Fiche n° 17.

⁴⁰³ C. Hugoniot, « De l'infamie à la contrainte... », p. 220.

artistes étrangers, tout en questionnant l'existence de spécialités régionales. Mais il sera aussi question de mieux comprendre l'organisation générale des métiers de la scène.

Tableau 3.5. : répartition des artistes de la scène selon la profession

Profession ou spécialité ⁴⁰⁴	Numéro de fiche	Individu	Total
Incertain	1, 8, 15, 16-B, C	Antiodémis	5
		Mazgaba	
		Paris II	
		Solemmnis	
		Halyus	
<i>Dissignator</i> (ordonnateur)	2-A	Maecenas	1
<i>Cantor</i> (chanteur)	2- B, C, D	M. Vaccius Theophilus	3
		Q. Vibius Simus	
		L. Aurelius Philo	
Mime	3, 16- A	Ecloga,	2
		Cornelia Nothis	
Pantomime	4, 5, 6, 7, 9, 10, 18, 19, 20, 21, 22	G. Theoros Lux	12
		Pylades	
		Nomius	
		Hylas	
		Hellas	
		Celadion	
		Theocritus Pylades	
		Hylas Septentrio	
		Aelios Crispos	
		Memphius Senior	
		Paris III	
M. Septimius Aurelius Agrippa			
<i>Emboliaria</i>	11	Phoebe	1
<i>Acroamatica</i>	12	Demetria	1
Archimime	14, 17, 22, 23-A	T. Uttiedius Venerianus	3
		L. Acilius Euthyches	
		Demetrius Ammonius	

⁴⁰⁴ Certains termes sont en latin lorsque aucun équivalent ou traduction en français n'est assez précis pour en restituer le sens exact. Dans les cas où un équivalent peut être utilisé mais ne correspond pas exactement au sens du mot latin, le terme français a été mis entre parenthèses.

<i>Promisthota</i> (agent)	14	L. Acilius Euthyches	
<i>Maduductor</i>	13	Marcus Volcius	1
<i>Stupidus</i>	23- B, C	Valerius Heraclida	2
		Lucilius Marcianus	
<i>Scaenicus</i>	23- D, E, F	Aurelius Alexander	3
		Aurelius Serene	
		Vareni Fortunata	

Ce tableau confirme la tendance générale des sources théâtrales avec la prédominance de la pantomime, ce qui n'a rien de surprenant vu la popularité grandissante du genre à Rome, à partir de l'époque augustéenne, ainsi que l'ouverture progressive des concours agonistiques à la pantomime qui entraîne davantage de mobilité des artistes vers les régions grecques de l'Empire à partir du II^e siècle ap. J.-C.⁴⁰⁵. Ce tableau confirme aussi les biais de la documentation avec une surreprésentation des professions plutôt masculines. Notre corpus recense cependant quelques professions principalement exercées par des femmes comme l'*embolium* que nous avons mentionné plus tôt. De plus, notons que l'exercice de ces métiers n'était pas figé, et que les artistes de la scène pouvaient exercer plusieurs spécialités, ou en changer au cours de leur carrière.

Il est vrai cependant que parmi les carrières les plus documentées, on retrouve les professions les plus prestigieuses, comme l'archimime qui désigne le chef ou le dirigeant d'une troupe d'acteurs. Encore une fois, les exemples de L. Acilius Eutyches⁴⁰⁶ et de T. Uttiedius Venerianus⁴⁰⁷ sont révélateurs à ce sujet puisque leur rôle d'archimime, associé aux honneurs qu'ils ont obtenus durant leur carrière, représente un facteur d'intégration important au sein des cités où les inscriptions ont été retrouvées. Dans le cas de Venerianus, sa qualité d'*archimimus latinus* pourrait indiquer une origine géographique, ou son lien avec une troupe qui comportait des membres d'origine latine, auquel cas, il aurait pu être recruté par la cité de Philippes à titre permanent, spécialement pour veiller à l'organisation des spectacles à travers ses charges d'officier public et d'agent (*promisthota*). Le terme *promisthota* est l'équivalent grec du terme latin *manceps* qui correspond

⁴⁰⁵ S. Descart, *Les concours grecs sous la domination romaine...*, p. 62.

⁴⁰⁶ Fiche n° 17.

⁴⁰⁷ Fiche n° 14.

aux individus chargés de recruter des troupes d'acteurs⁴⁰⁸. Ces *mancipes* travaillaient à leur compte. Il est donc probable que T. Uttiedius Venerianus était en effet d'origine latine, et qu'il dirigeait une troupe itinérante au titre d'archimime, qui se produisait dans les cités grecques, avant d'être engagé par une de ces cités à titre permanent, arrivé à un âge où il ne pouvait plus se produire sur scène. Il ne s'agit toutefois pas des professions pour lesquelles on retrouve des indices de mobilité plus détaillés ou à plus grande échelle.

Il semble en effet que ce soient les pantomimes qui se déplaçaient le plus loin, mais ce résultat peut être biaisé en raison de la célébrité de ces artistes et de leur parcours unique auprès des Empereurs. Ainsi, l'inscription mentionnant G. Theoros Lux, Pylades, Nomius et Hylas retrouvée à Rome pendant l'époque augustéenne ne concerne que des pantomimes renommés voire proches de la cour impériale, venus des régions orientales de l'Empire⁴⁰⁹. Cette célébrité peut cependant être une des raisons de la mobilité à grande échelle des artistes, dans la mesure où l'exemple de Pylades⁴¹⁰ montre bien comment un acteur-vedette pouvait devenir une véritable publicité pour les évergètes qui offraient des spectacles au public. D'un autre côté, l'inscription de M. Septimius Aurelius Agrippa, lui aussi pantomime, nous informe beaucoup plus précisément quant à la mobilité de l'acteur qui a été honoré dans plusieurs cités d'Italie, et en Afrique⁴¹¹. Ces deux inscriptions ont ainsi ceci de commun qu'elles offrent une meilleure visibilité de la mobilité des pantomimes mentionnés, ce qui semble dû à une carrière prestigieuse plus qu'à l'importance de la profession des artistes. Nous verrons au cours de la seconde partie de ce développement si cette tendance se confirme concernant les causes de la mobilité des artistes de la scène.

4.1.3.2. Mobilité des acteurs

La seconde partie du développement s'attardera davantage sur la mobilité des professionnels du théâtre, en commençant par une répartition chronologique d'ensemble avant de faire ressortir la répartition géographique des individus de notre corpus. Il s'agit donc de se pencher sur la place de la mobilité inter et intrarégionale dans les carrières des artistes du théâtre en étudiant ses impacts,

⁴⁰⁸ M.H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 247

⁴⁰⁹ Fiche n°4.

⁴¹⁰ *CIL* X, 1074d ; fiche n°5.

⁴¹¹ Fiche n° 24.

ses motivations, pour analyser la manière dont la mobilité a façonné le monde du théâtre, avant de nous interroger sur le statut d'étrangers des acteurs mobiles en question. Conformément aux bornes chronologiques que nous avons fixées, nous aurions dû recenser les inscriptions ayant été produites jusqu'en 212 ap. J.-C. Mais dans la mesure où les datations sont approximatives dans la plupart des cas, nous avons choisi d'inclure dans notre corpus les inscriptions datées entre le II^e et le III^e siècle ap. J.-C. Nous avons ainsi suivi la méthode d'A. Migayrou et établi des fourchettes par période d'un siècle.

Tableau 3.6. : répartition des fiches prosopographiques par période⁴¹²

Date	Nombre d'individus	Numéros de fiches	Noms des individus
I ^{er} siècle av. J.-C	5	<i>1, 2</i>	<i>Antiodémis</i>
			Maecenas
			M. Vaccius Theophilus
			Q. Vibius Simus
			L. Aurelius Philo
I ^{er} siècle av. J.-C – I ^{er} siècle ap. J.-C.	5	3, 4, 6, 7	Ecloga
			G. Theoros Lux (Bathylle)
			Pylades
			Nomius
			Hylas
I ^{er} siècle ap. J.-C.	7	8, 10, 11, 12, 13, 14, 15	Mazgaba
			Celadion
			Phoebe
			Demetria
			Marcus Volcius
			T. Uttiedius Venerianus
			Paris II
I ^{er} -II ^e siècle ap. J.-C.	1	<i>9</i>	<i>Hellas,</i>
II ^e siècle ap. J.-C	7	16, 17, 18, 21, 22	Cornélia Nothis
			Solemmnis
			Hyalus
			L. Acilius Euthyches
			Theocritus Pylades
			Paris III

⁴¹² Les inscriptions qui indiquent une datation incertaine sont indiquées en caractères italiques.

			Memphius Senior
II ^e -III ^e siècle ap. J.-C.	2	19, 20	Aelios Crispos
			Hylas Septentrio
Début du III ^e siècle ap. J.-C.	11	23, 24	Demetrius Ammonius
			Valerius Heraclida
			Lucilius Marcianus
			Aurelius Alexander
			Aurelius Serene
			Vareni Fortunate
			Cornelius Solutor
			Demetrius Ammon
			Iulius Donatus
			Iulius Donatus <i>bis</i>
			M. Septimius Aurelius Agrippa

Ce tableau nous rappelle les biais de la documentation épigraphique qui situent le plus grand nombre d'inscriptions retrouvées entre la fin de la République et les débuts de l'Empire. Nous observons en effet une concentration d'artistes ayant vécu durant la période augustéenne, avec une baisse progressive jusqu'au début du III^e siècle ap. J.-C. Le nombre important d'artistes mentionnés dans une inscription datant de l'année 211⁴¹³ s'explique par le fait qu'il s'agit de la seule inscription de notre corpus commémorant autant d'artistes étrangers, mais ne reflète en aucun cas les tendances épigraphiques globales, d'autant plus que cette extranéité semble s'expliquer davantage par leur profession de vigiles que par leurs activités artistiques. Globalement, les artistes identifiés se retrouvent majoritairement durant la période augustéenne et le I^{er} siècle de l'Empire, durant lesquels un tiers des individus de notre corpus auraient vécu. Cette période correspond en effet à l'expansion de l'Empire vers l'Est, et la diffusion à Rome de modèles littéraires issus des traditions grecques, comme nous l'avons vu avec la pantomime. Notons par exemple pendant cette période l'arrivée d'artistes venus d'Orient, probablement sous le patronage des Empereurs, dont le célèbre Pylades ou Bathylle⁴¹⁴, pantomime originaire d'Alexandrie ayant considérablement influé sur le développement du genre, qui ont marqué le public romain et la littérature. La nouveauté de la pantomime et son utilisation par Auguste et les Empereurs suivants dans la diffusion du culte

⁴¹³ *CIL* VI, 1064.

⁴¹⁴ Fiche n° 4.

impérial explique ainsi la présence de ces artistes les plus célèbres pendant cette période, fruit de l'intervention directe et réfléchie d'Auguste et ses successeurs. Ce n'est donc pas par hasard que cette nouvelle diffusion de la pantomime corresponde à l'époque de la multiplication et de la pérennisation des théâtres en Occident à travers une politique architecturale représentant l'image d'un cosmos « stabilisé, hiérarchisé et unifié »⁴¹⁵. Notons que cette tendance correspond aussi aux sources littéraires, dans la mesure où les auteurs avaient tendance à écrire à propos des artistes célèbres de leur temps. Néanmoins, il ne s'agit pas de conclure que les artistes de la scène cessent de se déplacer à partir du III^e siècle, mais que l'on a retrouvé moins de documents attestant de ces pratiques, en raison de la baisse du nombre d'inscriptions. D'ailleurs, les inscriptions datées de la dernière période de notre corpus mentionnent pour la plupart des liens avec le pouvoir impérial, à travers l'affranchissement des artistes⁴¹⁶. Ainsi, cette répartition chronologique témoigne davantage de l'effervescence culturelle de Rome et l'âge d'or du théâtre ayant entraîné des artistes célèbres à se produire dans différentes cités.

Afin de représenter la mobilité de ces artistes, nous allons nous intéresser aux trajectoires des individus relevés dans notre prosopographie. Nous élaborerons dans un premier temps un tableau permettant de retracer les trajectoires des individus commémorés, que nous synthétiserons dans un second tableau proposant une répartition par type de mobilité des artistes répertoriés. Le tableau suivant montre donc les individus pour lesquels nous avons assez d'informations qui nous permettent de déterminer des déplacements entre cités ou régions. Nous qualifierons d'intrarégionales les mobilités au sein d'une même province, ou entre cités voisines. Quant aux mobilités inter-régionales, nous considérons qu'elles s'exerçaient entre deux ou plusieurs provinces différentes. Les informations en italique concernent des individus dont la mobilité est incertaine ou hypothétique, mais que plusieurs indices permettent de nous positionner en faveur de l'existence d'un type de mobilité. Par exemple, nous pouvons poser l'hypothèse que Hyalus et

⁴¹⁵ Gilles Sauron, *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, p. 553.

⁴¹⁶ Fiche n° 21, 22, 24 mais aussi n° 23 qui mentionne une représentation scénique donnée en l'honneur de Septime Sévère. Voir M.-H. Garelli, « Des soldats sur la scène comique... ».

Solemnis ne soient pas originaires de Mérida en raison de l'onomastique qui n'est pas typique à la région⁴¹⁷.

Tableau 3.7. : Lieux d'origine et de commémoration

Individu	Fiche	Lieu d'origine	Étape	Lieu de commémoration/ décès
Halyus	16- C	<i>Asie Mineure</i>		Mérida
Solemnis	16- B	<i>Gaule ou Germanie</i>		Mérida
Maecenas, M. Vaccius Theophilus, Q. Vibius Simus L. Aurelius Philo	2- A, B, C, D	<i>Grèce</i>		Rome
M. Septimius Aurelius Agrippa	24	Italie	Vérone, Vicence et Milan	Lepcis Magna
Aelios Cripsos	20	Pharos		Héraclée du pont
Memphius Senior	21	Syrie	Rome, Nîmes, Tibur,	<i>Incertain</i>
Paris III	22	Syrie	Rome, Nîmes,	<i>Incertain</i>
L. Acilius Euthyches	17	Latium		Bovilla
Hylas Septentrio	19	<i>Nord de l'Italie</i>	Pouzzoles	Suessa Aurunca
Titus Uttiedius Venerianus	14	<i>Latium</i>		Philippi
Antiodémis	1	<i>Grèce</i>		Italie
Demetria	12	<i>Grèce</i>		Rome
Celadion	10	<i>Ionie ou Grande-Grèce</i>		Pételia
Ecloga	3	<i>Afrique du Nord</i>		Rome
Hellas	9	<i>Grèce</i>		Gaule
Phoebe	11	<i>Gaule narbonnaise</i>		Rome
Theocritus Pylades	18	Italie	Pouzzoles	Milan
Theoros Lux (Bathylle)	4	Alexandrie	Pompéi	Rome
Pylades	5	Cilicie	Pompéi, mention d'un exil hors d'Italie ⁴¹⁸ .	Rome

⁴¹⁷ Le *cognomen* Sollemnis est particulièrement attesté en Gaule et en Germanie : il est présent à 19 reprises dans les tomes XIII et XIV du *CIL*. D'après *l'Année Épigraphique*, Halyis est le génitif d'Halyus et renvoie au fleuve Halys en Asie Mineure : voir *AE*, 1993, 912.

⁴¹⁸ Suétone, *Vie d'Auguste*, XLV, 4.

Nomius	6	Syrie		Rome
Hylas	7	Carie	Pompéi, Herculaneum	Rome
Mazgaba	8	<i>Afrique du Nord</i>		Pompéi
Marcus Volcius	13	Bithynie		Rome
Paris II	15	Égypte	Pompéi	Rome
Demetrius Ammonius,	23- A	Grèce		Rome
Valerius Heraclida	23- B	Grèce		Rome
Lucilius Marcianus	23- C	Grèce		Rome
Aurelius Alexander,	23- D	Grèce		Rome
Aurelius Serene	23- E	Grèce		Rome
Vareni Fortunata	23- F	Grèce		Rome
Cornelius Solutor	23- G	Afrique du Nord		Rome
Iulius Donatus	23- H	Afrique du Nord		Rome
Iulius Donatus bis	23- I	Afrique du Nord		Rome
Demetrius Ammon	23- J	Égypte		Rome

Ce tableau nous montre ainsi la diversité des trajectoires empruntées par les professionnels de la scène, aussi hypothétiques soient-elles. Il est en effet difficile de retracer avec précision le lieu d'origine des personnes commémorées, et même lorsque celui-ci est explicitement mentionné, il s'agit surtout de la région ou de la province plutôt que de la cité d'origine. On remarquera aussi que 26 des 38 individus du tableau ont été commémorés à Rome, ou en Italie, à la manière de 3 des 6 femmes de notre corpus : Demetria, Ecloga et Phoebe⁴¹⁹. Ceci peut aussi bien être un biais documentaire en raison du fait qu'il s'agit de la région la mieux connue et recensée épigraphiquement, que d'une indication montrant que l'Italie, après la fin de la République, était bel et bien devenue, avec la Grèce, un des centres de gravité du théâtre, ce qui justifierait la surreprésentation de Rome. En effet, l'attrait des artistes de la scène pour *l'Urbs* à l'époque augustéenne, et l'apport de pantomimes par les Empereurs des siècles suivants explique la concentration de commémorations provenant de Rome. Ceci se vérifie également dans la mesure où lorsque nous avons connaissance de cités d'étapes dans lesquelles se sont rendus ces artistes, elles se situent toutes en Italie, à l'exception de Nîmes, lieu de décès de l'acteur Afrodissius, éventuellement membre de la même troupe pour une tournée gauloise⁴²⁰. Notons que Pouzzoles revient à deux reprises dans le tableau, ce qui là non plus n'est guère étonnant puisqu'il s'agit d'un

⁴¹⁹ Fiches n°3, 11 et 12. Voir *CIL VI*, 10110, *CIL VI*, 10127, *CIL VI*, 8693.

⁴²⁰ Fiches n° 21 et 22.

centre important pour le théâtre dans la mesure où y étaient organisés d'importants concours : les *Eusebeia*. Il s'agit d'un concours typiquement grec qui se déroulait toujours à Pouzzoles, fondé par Antonin le Pieux en l'honneur d'Hadrien, regroupant des pratiques athlétiques et artistiques⁴²¹. Pompéi est également très représentée dans ce corpus, en raison de la conservation exceptionnelle de la ville. Nous connaissons également le goût et l'attrait des Pompéiens pour les spectacles, qui attiraient des spectateurs des villes voisines, et des passions que cela pouvait déclencher⁴²².

Enfin, nous avons pu mettre en avant quelques trajectoires types, comme celles entraînant des acteurs de l'Orient, vers la capitale romaine, comme Pylades, Nomius et Hylas⁴²³, ou encore Memphis Senior et Paris⁴²⁴ qui y ont été amenés en tant qu'esclaves. Notons de fait que si l'Orient romain est particulièrement représenté, c'est parce qu'il constituait un bassin d'esclaves pour les généraux revenant de campagnes militaires, dont certains finissaient sur scène, comme le montre l'exemple précédemment évoqué de Memphius et Paris ramenés de Syrie par l'empereur L. Verus à son retour de la guerre contre les Parthes. La Grèce et les régions helléniques constituent également une région importante à la fois de départ et d'arrivée à partir de l'Italie, comme le montre l'itinérance des acteurs dionysiaques, ou le cas de T. Uttiedius Venerianus, citoyen romain installé en Macédoine⁴²⁵. En somme, lorsque la mobilité des acteurs est attestée ou évoquée, elle a lieu davantage à l'échelle de l'Empire territorial de Rome, plutôt qu'à l'intérieur des provinces, comme le montre ce second tableau. On peut se demander si ce n'est pas normal d'ailleurs que ce soient les mouvements lointains qui soient mentionnés dans les inscriptions commémoratives, dans la mesure où celles-ci relatent précisément les faits notables des carrières des artistes.

⁴²¹ S. Descart, *Les concours grecs sous la domination romaine...*, p. 27-28.

⁴²² Voir le célèbre épisode relaté par Tacite racontant la rixe entre les habitants de Nucérie et de Pompéi : Tacite, *Annales* XIV, 17.

⁴²³ Fiche n°4, *CIL* VI, 10115.

⁴²⁴ Fiche n° 15, *CIL* XII, 3347.

⁴²⁵ Fiche n° 14, *CIL* III, 6113.

Tableau 3.8. : répartition selon le type de mobilité⁴²⁶

	Nombre d'individus concernés	N° des fiches
Mobilité intrarégionale	3	17, 18, 19
Mobilité inter-régionale	32	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24
Incertain	3	16, 10

Pour poursuivre, la diversité des lieux mentionnés dans les inscriptions pousse à nous questionner sur les moteurs ayant incité les artistes de la scène à se déplacer. Nous avons pu identifier trois catégories principales auxquelles s'ajoute une case « incertain » lorsqu'aucune information n'est explicitement mentionnée :

Tableau 3.9. : causes de la mobilité des artistes de la scène

	Nombre d'individus concernés	Numéros de fiches
Troupes	18	2, 10, 18, 21, 22, 23
Liens avec notables ou pouvoir politique	9	3, 4, 5, 12, 15, 18, 21, 22, 24
Carrière prestigieuse	9	4, 5, 14, 15 17, 18, 19, 21, 24
Indépendant/incertain	20	1, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 20

L'appartenance à une troupe ou à une association pourrait ainsi constituer le principal facteur de mobilité étant donné l'itinérance de ces dernières. Pour les identifier, nous avons rassemblé les inscriptions mentionnant explicitement un nom de troupe. Il s'agit donc d'un facteur implicite, mais qu'il est possible de mettre en avant à partir de la composition et des lieux où exerçaient certaines troupes. Alors que certaines semblent avoir exercé à un niveau local comme le *grex Gallicus*, d'autres comme les Parasites d'Apollon sont connus pour avoir été présentes dans

⁴²⁶ *Idem*, les caractères en italique concernent les cas incertains, mais qui offrent des indices permettant de pencher plus favorablement envers l'une ou l'autre des possibilités du tableau, contrairement aux fiches regroupées dans la case « incertain » pour lesquelles les deux hypothèses sont probables sans que l'on ne puisse trancher en faveur de l'une ou de l'autre.

plusieurs régions de l'Empire, si bien que E.-J. Jory les qualifie de « world wide guilde »⁴²⁷. Dans ce cas, les cas de mobilité individuelles révèlent, à travers un ou deux témoins, des cas de mobilité collectives dont les détails et les individus concernés n'ont pas été retenus à travers la documentation.

Ensuite, les liens avec les notables ou le pouvoir politique concernent les individus ayant été soumis à des liens de servitude comme dans le cas d'Ecloga, esclave de Iuba⁴²⁸. Ceci concerne aussi les cas où certains professionnels auraient été envoyés à l'extérieur de Rome par l'Empereur. Dans ce cas, nous avons identifié les noms de ces notables qui peuvent être mentionnés dans des liens d'affranchissement ou de servitude ou bien dans les sources littéraires qui mentionnent ces relations. Plus particulièrement, les liens entre les artistes de la scène et le pouvoir impérial détermineraient les déplacements de ces artistes à travers l'Italie comme l'indique l'exemple de M. Septimius Aurelius Agrippa⁴²⁹, dont la qualité d'affranchi impérial a ici toute son importance, et honoré dans plusieurs cités italiennes où il se serait produit, probablement par décision de l'Empereur. En effet, M.-H. Garelli soulève que le contexte de cette inscription correspond précisément à la multiplication des honneurs décernés aux pantomimes et à une réorganisation générale des représentations théâtrales contrôlée par l'Empereur⁴³⁰. Dans la mesure où ces troupes sont également présentes en Gaule comme le montre la présence d'un *grex Gallicus* notamment, nous pouvons ainsi déterminer que la mobilité des professionnels de la scène pouvait constituer un moyen pour le pouvoir impérial d'exercer son influence hors de Rome, à travers l'affranchissement des acteurs, permettant une certaine mobilité sociale, et l'attribution de spectacles aux troupes d'acteurs dans des régions plus éloignées de l'Empire.

Enfin, les carrières prestigieuses concernent les acteurs qui auraient réalisé des accomplissements notables. Bien que cet aspect soit plus subjectif et pose la question de la cause et de l'effet : est-ce qu'une mobilité importante entraînait plus souvent d'une mobilité locale une plus grande renommée, ou est-ce que cette popularité entraînait les artistes à se déplacer dans les cités qui les

⁴²⁷ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 237-242.

⁴²⁸ Fiche n°3, *CIL* VI, 10110.

⁴²⁹ Fiche n° 24.

⁴³⁰ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 234.

embauchaient ? Pour identifier les inscriptions évoquant une certaine renommée, nous avons rassemblé des indices comme la mention *temporis sui primo*, les mentions de victoires aux concours de pantomimes ou les divers honneurs octroyés par les cités comme les magistratures honorifiques, comme dans les cas où l'acteur a reçu au cours de sa carrière la citoyenneté d'une cité ou les ornements décurionaux. Dans ce cas, la mobilité peut s'expliquer par la nécessité de se déplacer à travers les cités où se tenaient des concours bien qu'il ne soit pas nécessairement question d'une participation active à la vie d'une cité, bien que l'intégration relative de certains artistes dans les cités romaines témoigne d'une relation solide entre la vie politique et le monde du théâtre. Lorsqu'un artiste victorieux est mentionné, cela expliquerait que la mobilité soit beaucoup mieux représentée. Notons que le total d'individus de chaque ligne est supérieur au nombre d'individus de notre corpus dans la mesure où un même acteur pouvait se déplacer pour plusieurs raisons⁴³¹.

De plus, le tableau nous montre que les facteurs de mobilité des acteurs peuvent être interreliés. Ainsi, sur quatre fiches reliant avec certitude la mobilité de ces derniers aux associations d'artistes de la scène, deux d'entre elles montrent aussi que cette mobilité était visible à travers l'obtention de magistratures honorifiques, comme un droit de cité, ce qui pouvait être un moteur de mobilité ou en raison d'honneurs obtenus ou de concours remportés par ces acteurs au cours de leur carrière. Par exemple, le pantomime Theocritus Pylades avait été à la fois membre d'un *grex Romanus*, patron de l'association des parasites d'Apollon, et honoré dans plusieurs cités d'Italie⁴³², montrant comment la mobilité résultait du succès de la carrière des acteurs, à la manière de grandes vedettes, les artistes les plus connus et ayant le plus réussi étant plus à même de se déplacer dans diverses régions de l'Empire. Cette collégialité des acteurs, ainsi que leur participation à la vie des cités sont également à comprendre dans certains cas à travers leur lien avec le culte impérial, comme le signale la mention d'*Augustali* dans la fiche n°19. Droits de cité, honneurs décurionaux, titres honorifiques obtenus dans différentes cités étaient donc tout autant d'indices qui accompagnent et permettent ainsi de repérer la mobilité des professionnels du théâtre. Ceci met également en lumière le rôle de l'Empereur dans la mobilité des artistes de la scène, soit par l'organisation des troupes

⁴³¹ Voir fiche n° 18.

⁴³² *Ibid.*

par exemple, soit en s'entourant d'acteurs ramenés d'Orient comme esclaves, à la manière de Memphis et Paris⁴³³.

4.1.4. Un lien entre mobilité et condition d'étranger ?

Pour autant, la mobilité des acteurs suffit-elle pour les qualifier d'étrangers, en particulier en l'absence quasi complète d'autres indices probants permettant de repérer un étranger tel un statut pérégrin ? La particularité des professionnels de la scène théâtrale, liée à leur itinérance rend d'autant plus difficile l'obtention de résultats probants, dans la mesure où la mobilité, finalement pratique ordinaire de leur profession qui ne mérite pas toujours d'être mise en relief, ou d'autres indices permettant de repérer un étranger tel un statut pérégrin, ne sont pas les aspects les plus documentés des inscriptions. Certes, les résultats semblent identifier des mobilités à grandes échelles, ce qui irait dans le sens de l'identification de l'étranger par la mobilité pointée dans le chapitre 2, en prenant garde de ne pas tomber dans des raisonnements circulaires. Ainsi, on peut davantage douter qu'un acteur commémoré à Rome s'étant produit à Pouzzoles puisse être considéré comme étranger. Dans le cadre d'une profession dont les membres étaient parfois, à titre honorifique, citoyens de diverses cités, faisaient partie de troupes itinérantes, dans quelle mesure la mobilité était un concept valable pour évaluer leur extranéité ?

Au demeurant, la recherche d'indice pour révéler l'extranéité des acteurs a plutôt marqué une certaine intégration au sein des cités du monde romain, possible grâce aux succès de leurs carrières. Ainsi l'inscription commémorant M. Septimius Aurelius Agrippa⁴³⁴, par exemple, montre que les indications relatives aux lieux dépendent davantage des honneurs qu'il a obtenus durant sa carrière et potentiellement de son lien avec le pouvoir impérial, plutôt que d'une volonté d'affirmer son extranéité. Ces inscriptions encouragent sans doute à considérer la mobilité des acteurs et artistes du théâtre moins comme un indice prouvant, voire affirmant leur condition d'étrangers que comme une réalité propre à la nature de leurs professions ou de leur statut juridique. Enfin, si différentes cités et régions de l'Empire sont mentionnées au sein des inscriptions, il semble que c'est moins

⁴³³ Voir fiche n°15.

⁴³⁴ Fiche n°24, *IRT*, 606.

pour marquer une extranéité géographique, que les honneurs et les concours rapportés au cours de la carrière des artistes.

Néanmoins, pour mener à terme ce raisonnement, il convient de considérer ce qu'en pensaient les premiers concernés ? Se considéraient-ils, voulaient-ils être considérés comme des étrangers dans leur lieu de commémoration ?

Certaines inscriptions peuvent en effet être analysées en abordant l'autoreprésentation de ces acteurs. Dans la plupart des cas nous remarquons que ces acteurs étrangers, même lorsqu'ils viennent de loin, adoptent les coutumes théâtrales, juridiques et culturelles romaines. Par exemple, l'inscription *CIL VI, 7758* nous montre que Pylades a adopté l'usage romain de donner à ses esclaves des noms traditionnels. D'autre part, l'anecdote que rapporte Dion Cassius à propos de Pylades selon laquelle il aurait conseillé l'Empereur Auguste⁴³⁵, montre sa compréhension de la politique impériale romaine et sa proximité avec l'Empereur. Il en est de même pour Memphius Senior, venu de Syrie, participant au culte impérial et honoré dans les cités italiennes⁴³⁶.

Cependant, quelques indices de différenciations culturelles peuvent être mis en avant pour certains individus, principalement au niveau de l'onomastique et de l'utilisation du grec. En effet, l'inscription *CIL VI, 1064* mentionne clairement que ce sont les noms de scène des acteurs qui y sont inscrits (*acroamatibus nominibus*). Or, nous avons repéré au moins 4 noms à consonance africaine dans cette inscription. Ceci nous pousse à nous questionner sur la volonté de ces artistes de conserver un nom évoquant leur patrie d'origine lors des représentations publiques⁴³⁷. Par ailleurs, les allusions aux origines égyptiennes et orientales des acteurs sont grandement représentées dans les sources de notre corpus, probablement en raison de la renommée de ces régions dans le monde de la pantomime⁴³⁸. L'utilisation de la langue grecque constitue en outre un autre indice de différenciation. Nous avons déjà abordé cette inscription dans le précédent chapitre,

⁴³⁵ *CIL VI, 7758*.

⁴³⁶ Fiche n° 21.

⁴³⁷ Fiche n° 23.

⁴³⁸ M.-H Garelli, *Danser le mythe...*, p. 438.

mais il convient de rappeler les détails principaux ici. Il s'agit d'une inscription retrouvée à Pétélia, en Italie du Sud, datant probablement du I^{er} siècle ap. J.-C :

*Celadioni grex Ionici / pantomimi uix(it) an(nos) V // εἰς θάνατον τὸν ἄωρον ἀνάξιον ἤρπασε
Πλούτων / λύπας ἀενάους πατρὶ χαριζάμενος / ποῦ σε θεοῖς θύειν Κέλαδε ποῦ δ' ἄρτια βωμοῖς
/ στέμματα σὺν λιβάνῳ θ' ἀγνὰ φέρειν πελανά / τὸν μογερὸν σκηνηῆς ἐξείρπασε βάρβαρος
Ἄ(ι)δης / πολλὰ γονεῦσι φέρων δάκρυα σὺν πάθεσιν⁴³⁹.*

Son caractère unique réside dans l'association du grec et du latin, qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans notre corpus, justifiant l'intérêt de l'inscription. Ainsi, l'inscription témoigne à la fois de la culture grecque des habitants de la région après la deuxième guerre punique, mais également de l'érudition de la famille du défunt étant donné la maîtrise de la métrique et de la lyrique⁴⁴⁰. Le bilinguisme de l'inscription révèle également que la romanisation est loin d'avoir été un processus linéaire et continu, y compris dans le contexte de l'Italie. En effet, alors que la cité avait été fidèle à Rome pendant les guerres puniques⁴⁴¹, le fait d'avoir conservé le grec dans les inscriptions funéraires pendant la période impériale montre que la fidélité politique d'une cité au pouvoir romain ne coïncide pas avec l'adoption systématique de la langue latine.

Dans ce contexte, attribuer cette inscription à un étranger sur la seule base de l'utilisation de la langue grecque paraît quelque peu hasardeux. La cité de Pétélia était en effet bien intégrée dans un ensemble sud-italien où la culture et la langue latine s'étaient stabilisées tout en coexistant avec une tradition grecque. Cette coexistence se retrouve également dans la religion puisque l'inscription évoque à la fois Hadès (Ἄιδης) et Pluton (Πλούτων). Bien que l'usage de Pluton soit attesté dans le contexte grec, il est davantage associé à Hadès en tant qu'épithète et se réfère à la richesse du monde souterrain gouverné par le dieu. Dans le contexte de cette inscription, Pluton est cependant associé au monde des morts, ce qui correspond donc bien au dieu infernal des Romains. L'utilisation conjointe et indifférenciée de ces deux noms correspondant à une même divinité mais

⁴³⁹ *AE* 2004, n°450. « À Celadion, la troupe d'Ionicus, le pantomime. Il vécut 5 ans. Pluton enleva l'enfant dans une mort injuste donnant à son père des souffrances perpétuelles. Où sacrifier aux dieux, ô Kelados, où porter des couronnes parfaitement adaptées aux autels et les offrandes sacrées avec l'encens ? Le barbare Hadès arracha le malheureux à la scène, apportant à ses parents bien des larmes et des douleurs. »

⁴⁴⁰ Par exemple : insertion du vocatif Κέλαδε au sein de la métrique qui rappelle un usage hésiodique ou homérique, voir M.-L. Lazzarini, « Pantomimi A Petelia... » p. 368.

⁴⁴¹ Maria Letizia Lazzarini, « Sopravvivenze istituzionali e culturali greche nell'Italia romana », dans Simone Follet (éd.), *L'Hellénisme d'époque romaine : nouveaux documents, nouvelles approches*, Paris, De Broccard, 2000, p. 179.

dans deux cultures différentes montre sans doute la cohabitation, voire le mélange de deux systèmes religieux au sein d'une même région, ce qui n'était pas rare à l'époque romaine.

Notons par ailleurs l'usage curieux de βάρβαρος / « barbare », ici attribué à Hadès. Il semble en effet surprenant pour une personne d'origine grecque de qualifier un de ses dieux de « barbare », d'autant plus qu'il ne figure pas, selon l'état actuel des connaissances, dans les épicleses traditionnellement attribuées à Hadès. Si l'éditrice avait été de cet avis, elle aurait mis une majuscule, ce qui n'est pas le cas ici. Nous pourrions interpréter cette utilisation comme un usage poétique propre à cette inscription, montrant le caractère cruel d'Hadès, qui a enlevé la vie à un jeune enfant de 5 ans. En revanche, deux inscriptions ont été retrouvées avec l'usage du mot accolé à Arès, le dieu de la guerre⁴⁴², ce qui n'est pas étonnant non plus vu son caractère brutal et insensible, bien mis en avant dans les textes mythologiques, dans l'*Iliade* notamment⁴⁴³. Cet usage n'est pas si surprenant, en fin de compte, dans un texte en vers, utilisant des expressions plus rares, recherchées par les auteurs⁴⁴⁴. Ceci témoignerait donc de la culture grecque des habitants de Petelia, là où a été retrouvée l'inscription, mais aussi de l'évolution sémantique de βάρβαρος, qui continue certes à être utilisé en grec dans un contexte italien, mais qui se retrouve détaché de son sens originel.

Cet exemple semble montrer que l'auteur de l'inscription, à savoir le père du défunt, ne s'identifiait pas plus à la culture grecque que latine, mais qu'il s'ancrait pleinement dans un contexte gréco-romain où le processus de romanisation, loin de prendre le dessus sur la tradition grecque de la région laisse place à la culture locale. En outre, il ne s'agit pas de considérer l'utilisation du grec ou d'éléments religieux grecs comme le marqueur d'une quelconque résistance à la culture latine bien implantée dans l'Italie de l'époque impériale. En effet, comme le souligne Patrick Le Roux : « marquer un certain attachement à des formes de culture matérielle ou spirituelle héritées du passé

⁴⁴² L'une à Delphes et non datée : FD, III, 2, 138, l. 31-32: [ὁ βάρ]βαρος ἄρης; (l'éditeur n'a pas mis la majuscule à Arès, mais il s'agit sans doute du dieu), une autre provenant de Milet et datée de la fin du III^e siècle ap. J.-C. : IDyd et Dyd, 159, l. 3: Ἄρης βάρβαρος. Notons que βάρβαρος n'a pas de majuscule non plus.

⁴⁴³ Homère, *Illiade* V. 889-909, VII, 756-761.

⁴⁴⁴ Il n'est d'ailleurs pas simple de traduire des inscriptions grecque écrites en vers, en raison de la métrique, mais aussi de formules inhabituelles propres à l'art poétique.

n'était pas nécessairement le signe d'une résistance »⁴⁴⁵. Il ne s'agit donc pas de voir l'utilisation du grec comme le marqueur d'une culture étrangère, différenciée de la culture dominante dans ce cas précis, mais au contraire comme le témoignage d'un syncrétisme culturel à l'échelle régionale qui pousse à reconsidérer la dualité entre Romain et étranger.

Les hésitations quant à la condition d'étranger de ces acteurs sont également dues au fait que celle-ci change selon l'échelle d'analyse. En effet, si nous avons vu que l'emploi de la langue grecque témoigne d'une différenciation culturelle d'une certaine communauté au sein de l'occident romain, à l'échelle locale ou régionale, cette inscription témoigne au contraire de la forte appartenance de l'auteur et de sa famille à un contexte typique, marqué par le multilinguisme et le multiculturalisme. Si tel est le cas cependant, ce n'est pas cet aspect qui est mis en avant, mais bien le fait que l'enfant aurait été destiné à la scène. En effet, la mention du fait que celui-ci fut arraché à la scène, ainsi que l'usage d'un nom d'artiste à un si jeune âge montre l'importance des professions liées au théâtre pour les familles et les troupes d'acteurs. Dans une autre mesure, l'adoption des usages funéraires locaux du père d'Hellas, Sotericus, montre bien son intégration dans la culture locale à travers la dédicace *sub ascia* représentative des usages gaulois, tout en ayant fait le choix de donner à son enfant un nom qui reste à consonnance grecque⁴⁴⁶.

Une autre inscription funéraire, celle attribuée au pantomime Crispos, rédigée en grec également, témoigne de la mobilité des acteurs, dans la mesure où l'auteur de l'épithèque a choisi de mentionner l'origine du défunt. Ce cas est particulièrement intéressant puisque peu d'inscriptions de notre corpus témoignent de mobilité dans l'Orient romain, la plupart étant en latin et étant attribuées à des régions occidentales de l'Empire. Ceci pose donc la question de l'extranéité (origine) comme élément de définition identitaire du défunt commémoré. L'inscription qui nous intéresse est une épithèque retrouvée à Héraclée du Pont, datant probablement du II^e ou III^e siècle ap. J.-C⁴⁴⁷. Comme elle est assez longue, nous ne retiendrons que la dernière partie pour ne pas alourdir le texte.

⁴⁴⁵ P. Le Roux, « La romanisation en question ... »

⁴⁴⁶ Fiche n° 9. À propos de la dédicace, voir J.-M. Lassère, *Manuel d'épigraphie romaine...*, p. 263.

⁴⁴⁷ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 434. Mentionne une possible assimilation à Aelius Crispus, dans une inscription d'Apamée d'Oronte.

Κρίσπος φαρίης γῆς σταχυητρόφου τε Νείλου / ὑπὸ σήματι τῷδε κρύπτεται θανὼν πολεΐτης / τῆς ἐνρῦθμου τραγωδίας στέφος λαβὼν τὸ πρῶτον / τὸν χειρονομοῦντα θαυμάσας καὶ δοξάσας ὁ κόσμος / ἄνθος χρύσειον τῶν ἰδίων εἶδε θεάτρων / οὗ λαμπομένην [τ]ὴν χάριν ἔσβησεν ἀδοκῆτως / ὁ τρισὶν δεκάσιν πληρουμέναις λιπὼν ἐνιαυτός.⁴⁴⁸

Le pantomime a clairement choisi de montrer son origine égyptienne, mais il convient de se demander si ce choix a été fait pour souligner une origine extérieure, ce qui irait dans le sens de notre questionnement, ou bien pour d'autres raisons. Notons que l'inscription présente les informations usuelles employées sur les épitaphes des acteurs, à savoir leur nom de scène⁴⁴⁹ et les honneurs ou les victoires remportées lors des concours. L'accent est donc mis davantage sur la renommée du défunt et ses talents d'acteurs que sur ses origines ou sa vie personnelle. Notons d'ailleurs que notre corpus ne mentionne que très peu voire jamais des informations relatives à la vie personnelle des acteurs, comme leur rémunération, leur répertoire ou leur vie familiale. Il conviendrait également de souligner que d'après M.-H. Garelli, l'Égypte était un centre important en ce qui concerne le théâtre, surtout pour les mimes et pantomimes à l'époque de l'inscription⁴⁵⁰. En ce sens, on pourrait émettre l'hypothèse qu'il s'agirait d'un moyen pour cet acteur de revendiquer une appartenance à un des foyers les plus célèbres du pantomime. Cette fierté ne serait pas en lien avec la culture d'Alexandrie de façon générale, mais plutôt avec le rayonnement culturel de l'Égypte et de son rôle dans la diffusion et de la popularité du pantomime.

En effet, comme nous l'avons vu, c'est au pantomime Bathylle, qui fut originaire d'Alexandrie, qu'est attribuée l'apparition du genre, caractérisé d'abord comme une « danse tragique » (ὀρχήσεως τραγικῆς)⁴⁵¹. Bien qu'associée à un répertoire grec, la profession de pantomime s'est formée à partir de l'Égypte et a connu une diffusion rapide en Orient. Dans ce cas, il serait peu étonnant pour un pantomime de montrer avec fierté son origine de la ville où sa propre profession fut inventée.

⁴⁴⁸ *SEG*, XXXI, 1072 : « Crispos, originaire de la terre de Pharos et du Nil qui nourrit les épis, est enseveli, mort, sous ce tombeau, lui qui a remporté la première couronne de tragédie rythmée. Le monde, qui a admiré et célébré l'habileté de ses mains, a vu en lui la fleur d'or de ses théâtres. Sa vingt-neuvième année a éteint, à l'improviste, sa grâce resplendissante ».

⁴⁴⁹ Il s'agit ici d'un nom de scène se référant à une particularité physique, assez courant pour les pantomimes, cf. M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 439.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 438.

⁴⁵¹ Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes*, I, 20d.

Ces exemples épigraphiques montrent l'attachement des pantomimes à leur profession, davantage qu'à leur provenance géographique ou à une condition d'étranger qui est finalement sous-jacente dans ces documents. Dans la mesure où les professions liées au spectacle dans le monde romain sont très marquées par la mobilité⁴⁵², il est peu étonnant de constater que la mise en avant d'une région de provenance est secondaire par rapport aux accomplissements de ces professionnels propres à leur carrière théâtrale. D'ailleurs, quand des indices de mobilité sont présents dans les inscriptions des acteurs, et que ces indices sont le résultat d'un choix délibéré⁴⁵³, il s'agit soit de l'origine d'une troupe entière, comme le cas du *grex Romanus* et du *grex Gallicus*, soit des lieux où un acteur s'est produit, ou a reçu des honneurs⁴⁵⁴. Ainsi, puisque l'épigraphie des acteurs atteste peu de leur attachement à leur patrie d'origine, et davantage des villes ou régions qui ont marqué leur carrière, il serait possible de proposer que ceux présents dans notre corpus ne se soient pas sentis réellement comme des étrangers dans la mesure où l'on n'y retrouve pas d'expression de déracinement ou d'exclusion d'un groupe d'origine auquel ils revendiqueraient appartenir, ni d'une extranéité manifeste par rapport à une région. Dans notre corpus, nous ne retrouvons donc pas de pérégrins de manière certaine. Au contraire, une mobilité des acteurs à grande échelle pouvait témoigner de multiples apparitions dans les spectacles et concours d'une variété de cités, et donc d'une carrière glorieuse.

En somme, l'étranger demeure bien visible sur scène, bien moins visible dans les coulisses dans le cas des professionnels de la scène qui honorent davantage leur carrière que leur origine géographique. Mais dans les gradins, qu'en est-il ? Quels critères sont déterminants dans l'occupation du théâtre par les spectateurs étrangers, et de quelle manière leur extranéité influe sur leur expérience au théâtre ? La prochaine partie explorera ces questionnements en abordant les quelques témoignages décrivant la présence et l'expérience effectives des spectateurs étrangers au théâtre.

⁴⁵² D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 118.

⁴⁵³ Lorsqu'ils ne se réfèrent pas à un *cognomen* par exemple.

⁴⁵⁴ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 227-242.

4.2. Un public étranger au théâtre ?

De fait, alors que le concept d'étranger en tant que catégorie socio-politique semble peu pertinent pour l'étude de la condition des acteurs, il prend toute son importance lorsqu'on se penche sur la question des spectateurs. Il s'agit alors de déterminer comment ce concept se matérialise dans le cas des spectateurs étrangers à travers la question de l'accueil. De plus, dans la mesure où ces derniers peuvent être traités comme un groupe distinct qui se met en scène au sein de la société théâtrale, comment se matérialisent ces distinctions ? Par ailleurs, dans quelle mesure peut-on vraiment considérer les spectateurs étrangers comme un groupe unifié ? Ce questionnement est d'autant plus important qu'il est nécessaire de considérer que l'identité de l'étranger et les rapports à son encontre vont de pair. En d'autres mots, c'est en fonction du type d'étranger concerné que sont construits les rapports avec lui.

Nous avons vu que dans le chapitre précédent⁴⁵⁵, le théâtre peut être compris comme un instrument d'autoreprésentation des cités où il s'implante, mais aussi de la culture romaine en général. En particulier, le théâtre se trouve être un lieu qui se prête bien à la représentation de Rome auprès des étrangers. Bien que l'étude des édifices de théâtre n'ait pas été directement reliée aux questions d'accueil et d'hospitalité, les recherches récentes invitent à étudier conjointement les deux sujets pour y inclure les édifices de spectacle dans leur globalité⁴⁵⁶. Bien qu'il s'agisse d'édifices publics, à vocation bien différente de ceux affiliés au commerce de bouche, et à l'accueil mercantile tenus par des individus privés, des questions légitimes ont été soulevées quant à l'utilisation des théâtres en tant que lieu d'accueil civique pour les étrangers et les personnes mobiles. Il s'agit donc de comprendre que la nature du théâtre puisse en faire « un instrument privilégié de l'hospitalité publique »⁴⁵⁷. En ce sens, il est donc nécessaire de distinguer les différentes fonctions du théâtre. Alors que la dimension ludique et dramatique du théâtre demeure essentielle dans l'étude des acteurs et de leurs pratiques, la question du théâtre comme lieu d'accueil invite à se pencher sur ses fonctions secondaires en tant que lieu représentatif de la cité consacrant les règles relatives à l'*hospitium publicum*. Cet aspect est en effet essentiel dans notre étude en ce sens qu'il peut être

⁴⁵⁵ Voir chap. 3, p. 134-136.

⁴⁵⁶ É. Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains... »

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

mobilisé comme une porte d'entrée pour l'étude des spectateurs étrangers au théâtre dans la mesure où c'est sous le prisme des règles d'hospitalité et de placement des spectateurs, dont les étrangers, que les principales informations sur le sujet sont connues.

4.2.1. Études de cas sur les spectateurs étrangers

Les informations que nous possédons concernant les spectateurs étrangers sont bien trop rares pour que l'on puisse dresser une sociologie de ces derniers et dégager des tendances générales. Cependant, quelques cas remarquables permettent d'avoir un aperçu de la manière dont étaient traités certains groupes d'étrangers au théâtre. En effet, comme l'a souligné É. Letellier-Taillefer, aller au théâtre dans les villes romaines n'était pas une pratique uniforme⁴⁵⁸, et les usages que le public en faisait dépendaient vraisemblablement des pratiques locales, bien qu'influencés par les politiques impériales, et ne peuvent être étudiés qu'à partir de quelques exemples.

4.2.1.1. Le cas des ambassadeurs germains

Bien que nous ayons établi que l'étude des spectateurs doit se faire sous la perspective d'un large groupe, qui rend difficile la mise en lumière de cas individuels contrairement aux acteurs, la documentation témoigne de quelques cas de spectateurs étrangers remarquables. Ainsi, un des cas les plus documentés se trouve être l'épisode relaté par Tacite et Suétone des ambassadeurs germains accueillis dans le théâtre de Pompée pendant le règne de Néron, en même temps que des Parthes et des Arméniens. Ils représentent d'ailleurs un groupe particulier d'étrangers puisqu'ils sont à la fois des étrangers géographiques et des représentants des liens diplomatiques de Rome en contexte de conflits. Nous avons déjà étudié ces extraits dans les chapitres précédents, mais nous les rappellerons ici. Tacite le raconte de cette manière :

Profectique Romam, dum aliis curis intentum Neronem opperiuntur, inter ea, quae barbaris ostentantur, intrauere Pompei theatrum, quo magnitudinem populi uiserent. illic per otium (neque enim ludicris ignari oblectabantur) dum consessum caeuae, discrimina ordinum, quis eques, ubi senatus, percunctantur, aduertere quosdam cultu externo in sedibus senatorum: et quinam forent rogitantes, postquam audiuerant earum gentium legatis id honoris datum, quae uirtute et amicitia Romana praecellerent, nullos mortalium armis aut fide ante Germanos esse exclamant degrediunturque et inter patres considunt. quod comiter a uisentibus exceptum, quasi impetus antiqui et bona aemulatione. Nero ciuitate Romana ambos donauit, Frisios

⁴⁵⁸ É. Letellier-Taillefer, « Aller au théâtre... », p. 39

*decedere agris iussit. atque illis aspernantibus auxiliaris eques repente immissus necessitatem attulit, captis caesisque qui perucacius restiterant*⁴⁵⁹.

Quant à Suétone, il nous livre une description plus brève de l'évènement : *Germanorum legatis in orchestra sedere permisit, simplicitate eorum et fiducia commotus, quod in popularia deducti, cum animaduertissent Parthos et Armenios sedentis in senatu, ad eadem loca sponte transierant, nihilo deteriore uirtutem aut condicionem suam praedicantes*⁴⁶⁰.

En entrant dans le lieu, les ambassadeurs s'aperçoivent que d'autres étrangers, sélectionnés et très spécifiques, eux aussi des ambassadeurs, siégeaient parmi les sénateurs et, en prenant connaissance des raisons donnant le droit à ce placement honorifique, décidèrent eux-mêmes de prendre place à leurs côtés. Aucunement offensé, toujours selon Tacite, Néron leur offrit le droit de cité tout ordonnant aux Frisons de se retirer. Cet épisode est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons. Il témoigne en effet de la manière dont les codes stricts liés au placement des spectateurs peuvent être délibérément ignorés, malgré une nette différenciation entre différentes catégories d'étrangers. De plus, d'après le texte de Suétone, la différence de placement des différents ambassadeurs dépend véritablement de leur origine géographique, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut. Le choix d'écarter ces ambassadeurs frisons des sénateurs pourrait donc témoigner de relations diplomatiques fragiles entre Rome et les peuples germaniques, relations que Rome entretient certes, mais tout en rappelant leur infériorité. L'utilisation du mot *barbarus* par Tacite

⁴⁵⁹ Tacite, *Annales*, XIII, 54, « Ils vinrent donc à Rome où, comme ils se promenaient en attendant leur audience, et qu'on leur montrait les choses les plus remarquables, ils furent au théâtre de Pompée pour voir le grand nombre de peuples qui y étaient assemblés et tandis qu'ils contemplaient à loisir les diverses séances, car ils ne prenaient pas plaisir à des jeux ou ils n'entendaient rien, et qu'ils s'enquéraient du rang des Sénateurs et des Chevaliers, ils virent quelques étrangers assis parmi le Sénat, et apprirent que c'étaient des Ambassadeurs de nos alliés qui avaient mérité cet honneur par leur fidélité, et par leur courage. Alors s'écriant qu'il n'y avait point au monde de nation plus fidèle et plus courageuse que leur nation, ils allèrent s'asseoir au même rang. Cela fut pris en bonne part, et interprété à une franchise et d'une générosité ancienne, et Néron les fit tous deux citoyens Romains. Toutefois leurs gens eurent ordre d'abandonner le pays qu'ils avaient usurpé, et sur le refus qu'ils en firent, on y envoya la cavalerie des alliés qui défit les plus opiniâtres et chassa le reste. » trad. par Nicolas Perrot D'Ablancourt : *Les œuvres de Tacite*, Paris, Éditions Ivrea, 2003.

⁴⁶⁰ Suétone, *Vie de Claude*, XXV, 12. « Il permit aux ambassadeurs germaniques de s'asseoir dans l'orchestre, parce qu'il avait été frappé de la conduite simple et fière de ces barbares, que l'on avait installés dans les rangs du peuple, et qui, découvrant des Parthes et des Arméniens assis au milieu des sénateurs, étaient allés d'eux-mêmes se placer près d'eux, en proclamant qu'ils ne leur cédaient en rien pour le courage et la noblesse. » trad. par Henri Ailloud, Paris, Gallimard, 1985.

dans le passage n'est pas anodine, de même que le choix du théâtre dans le cadre de l'accueil d'ambassadeurs, normalement reçus au Sénat⁴⁶¹.

Face à cette volonté manifeste de les exclure de l'élite romaine, s'oppose l'idée d'inclusion au corps civique romain puisque Néron a fait d'eux des citoyens. D'après É. Letellier-Taillefer, ils se sont donc retrouvés « absorbés dans cette communauté, dans laquelle ils ont très concrètement pris leur place. La pratique des *discrimina ordinum* semble avoir joué à la fois un rôle clivant et englobant »⁴⁶². Ainsi, le placement des ambassadeurs Frisons au théâtre précédé de leur octroi de la citoyenneté romaine représente une certaine instrumentalisation des règles de placement des spectateurs, utilisées comme prétexte pour chasser de Rome un groupe d'envahisseurs. En somme, l'acte des ambassadeurs Frisons de siéger parmi les sénateurs romains et sa conclusion par l'octroi de la citoyenneté peuvent être vus comme un moyen de valoriser la hardiesse et la fierté des ambassadeurs d'appartenir à leur peuple, et peut-être de récompenser leur audace, ce qui pourrait résulter d'une décision personnelle de Néron. D'un autre côté, la décision de chasser des Frisons de Rome reflète la diplomatie romaine exercée à l'échelle de l'Empire et semble distincte du comportement des ambassadeurs au niveau individuel bien que le non-respect de leur placement dans les gradins pourrait constituer une offense diplomatique en ce sens qu'ils ont ignoré les lois de Rome. Il n'est pas à exclure cependant que cet événement, certes anecdotique représente un prétexte pour . Par l'exclusion des ambassadeurs du territoire romain, c'est donc aux relations diplomatiques que l'on met fin, mais leur attribuer la citoyenneté leur assurait individuellement une place dans la vie civique.

L'exemple des Frisons nous permet par ailleurs de remarquer que, si ces derniers semblaient avoir compris l'usage des *discrimina ordinum* au théâtre, et les avaient utilisés pour se valoriser, l'hypothèse de la présence parthe, évoquée au chapitre précédent, montre qu'il existait des subtilités à l'octroi de places prestigieuses aux étrangers les plus honorables. En ce sens, cette apparente appropriation des usages romains pour leur propre intégration au sein du théâtre se double de leur ignorance. En voulant imposer leur présence parmi les sénateurs, les ambassadeurs

⁴⁶¹ Notons aussi que cet épisode semble s'inscrire dans un contexte de conflits entre Néron et certains membres du Sénat : Voir Marianne Bonnefond-Coudry, « Princeps et Sénat sous les Julio-claudiens : des relations à inventer » *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 107, n° 1, 1995, p. 225-254.

⁴⁶² É. Letellier, « Aller au théâtre... ».

frisons auraient donc davantage marqué leur différence par une compréhension seulement superficielle des enjeux du placement des spectateurs, et des liens entre les Romains et d'autres étrangers qui se trouvaient être en réalité la principale menace vis-à-vis de Rome à cette période. Notons que cet épisode est connu et a été transmis par la documentation en raison de l'identité très particulière de ce groupe d'étrangers. Un autre exemple, cette fois épigraphique mais toujours exceptionnel, permettra de confronter ce témoignage à un autre usage du théâtre, plus quotidien, par des populations étrangères.

4.2.1.2. Les graffitis de Pompéi

Parmi les rares attestations de présence de groupes étrangers au théâtre, plus ordinaires socialement, se trouve un regroupement de graffitis en safaitique situé dans le couloir des théâtres à Pompéi, sur le mur nord qui connecte la rue de Stabies aux deux théâtres de la ville (VIII 7, 20). Il s'agit en fait d'une série d'une dizaine de noms, probablement des auteurs des graffitis, et, dans certains cas, d'évocations de filiation patri-linéaire. Publiés initialement par J. Calzini Gysens⁴⁶³, ils ont été étudiés plus récemment par Kyle Helms⁴⁶⁴. En outre, ils font partie d'un ensemble plus large de graffitis qui ont été l'objet de plusieurs enquêtes en cours à Pompéi⁴⁶⁵.

Peu d'informations sont disponibles quant à leur origine géographique précise et aux raisons de leur présence à Pompéi. La documentation existante suggère que le safaitique fut utilisé par les pasteurs nomades du désert du Harrah⁴⁶⁶. Seule occurrence du safaitique dans l'occident romain, ces graffitis représentent donc un témoignage unique de la présence de ses locuteurs dans la région qui ne peut être expliquée avec certitude. K. Helms propose l'hypothèse selon laquelle ces graffitis auraient été gravés par des nomades ayant été incorporés dans la *Legio III* et auraient stationné

⁴⁶³ J. Calzini Gysens, « Safaitic Graffiti from Pompeii », *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, vol. 20, 1990, p. 1-7.

⁴⁶⁴ Kyle Helms, « Pompeii's Safaitic Graffiti », *Journal of Roman Studies*, vol. 111, 2021, p. 203-214.

⁴⁶⁵ É. Letellier-Taillefer, Guilhem C., « Théâtres de Pompéi... » : M. Fincker, É. Letellier-Taillefer, S. Zugmeyer, « Théâtres de Pompéi – Campagne 2016... ». Une étude plus complète des graffitis a été réalisée une nouvelle fois sur le terrain dans le cadre du projet *Bruits de couloir* mené par M.-A. Le Guennec, É. Letellier-Taillefer et L. Autin en 2022. Le projet a été dédié à une étude spatialisée des graffitis textuels et figurés du couloir des théâtres pour les mettre en relation entre eux à travers la microtopographie du couloir, mais aussi dans un ensemble romain plus large dans la mesure où les graffitis en safaitique montrent que cette étude ne peut être restreinte au seul espace de la cité de Pompéi : L. Autin, M.-A. Le Guennec, É. Letellier-Taillefer, « Bruits de couloir... »

⁴⁶⁶ J. Calzini Gysens, « Safaitic Graffiti from Pompeii... » ; K. Helms, « Pompeii's Safaitic Graffiti... ».

dans la ville durant la guerre civile de 69 ap. J.-C⁴⁶⁷. En effet, parmi les nombreuses inscriptions littéraires et figurées du couloir, deux d'entre elles se trouvent à proximité des inscriptions en safaitique et demandent une attention particulière. Il s'agit d'inscriptions mentionnant les « hommes de la Troisième »⁴⁶⁸. D'après K. Helms, ces graffitis peuvent être reliés à la Troisième légion dans la mesure où les sources attestent de la présence de cette légion dans la région et que la datation concorde avec la possibilité de leur passage par Pompéi⁴⁶⁹.

Certains détails semblent également intéressants à relever dans le cadre de notre étude. En effet, É. Letellier-Taillefer a remarqué la localisation assez basse de ces graffitis sur le mur nord du couloir des théâtres, ce qui laisse supposer que leurs auteurs auraient dû stationner en position assise de façon assez prolongée à cet endroit⁴⁷⁰. De plus, la concentration importante de graffitis au même endroit exclut la possibilité d'un cas isolé et montre qu'un plus large groupe de personnes serait resté dans le couloir des théâtres, ou aux alentours, ce qui pousse à soulever l'hypothèse de l'utilisation des théâtres comme lieu de séjour temporaire, de façon potentiellement informelle. Ceci ferait sens dans le cadre de Pompéi en raison de la connexion entre le couloir et la rue de Stabies avec ses nombreux établissements publics et de commerce qui, dont notamment les thermes et les nombreux bars situés directement du côté Est du couloir. En l'absence de preuves plus concrètes pour confirmer cette hypothèse, nous espérons que les études en cours sauront apporter davantage d'éléments de réponse.

Ces quelques exemples de cas particuliers d'étrangers accueillis au théâtre montrent ainsi la pluralité des modalités d'accueil de ces spectateurs. En effet, le cas des ambassadeurs étrangers montre un accueil codifié, organisé dans le cadre d'une représentation qui met en scène non seulement un spectacle, mais l'ensemble du monde romain situé à l'extérieur des murs du théâtre. Notre deuxième étude de cas concerne davantage un accueil informel, qui sort potentiellement du cadre de l'hospitalité civique. Cependant, ces deux témoignages, selon des modalités variées, nous

⁴⁶⁷ K. Helms, « Pompeii's Safaitic Graffiti... », p. 203.

⁴⁶⁸ *CIL* IV 2415 : *Tertian*<*i*> *hic* <*h*>*abitaru*<*n*>*t* ; *CIL* IV, 2421 : *Tertiani* / *hic* *h**abita*[*r*]*unt* / *Rufa ita uale quare bene fel*<*l*>*as*.

⁴⁶⁹ Tacite, *Annales*, IV, 39, 4 ; K. Helms, « Pompeii's Safaitic Graffiti... », p. 208.

⁴⁷⁰ É. Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains... », p. 7.

montrent la fierté des spectateurs étrangers de leur origine, langue et identité qui les distingue du reste de la société romaine, bien qu'on ne puisse que spéculer sur les motifs personnels ayant conduit à l'action des ambassadeurs germains et à la gravure d'inscriptions en safaïtique à Pompéi. On peut seulement conclure que le théâtre demeure un objet d'intérêt pour des populations issues de régions éloignées qui, contrairement aux acteurs étrangers, montrent avec fierté leurs origines étrangères. Parallèlement, certains étrangers, ou groupes d'étrangers se voient reconnaître un statut à part, en fonction des nécessités politiques ou diplomatiques de la ville d'accueil. La question se posera alors, dans un second temps, de savoir comment a été traitée la masse anonyme des autres spectateurs étrangers.

4.2.2. La législation sur le placement des spectateurs étrangers

Nous avons vu que le théâtre était un moyen pour Rome de se montrer aux yeux d'un public aux origines diverses. Cependant, avec l'institutionnalisation du théâtre comme instrument politique à la fin de la République et au début du Principat, venait aussi la nécessité de coordonner le placement des spectateurs selon leur statut dans la société romaine. Ainsi, des groupes d'étrangers plus indifférenciés mais prévus dans la législation étaient présents dans le public des théâtres qui constituait donc un ensemble organisé et hiérarchisé, incarnation de la société romaine.

4.2.2.1. La *Lex coloniae Genetivae*

Principale source concernant les différents groupes de spectateurs étrangers, la *lex coloniae Genetivae*, ou *Lex Ursonensis*, met bien en avant la hiérarchie dans l'attribution des places au théâtre entre locaux et étrangers, mais aussi entre étrangers eux-mêmes, avant la mise en place de la *lex Iulia Theatralis* par Auguste que nous aborderons ensuite. Le texte a été gravé sur des tables de bronze, et constitue un document unique à propos de l'organisation des colonies romaines sous César. Si ce dernier l'a vraisemblablement écrite, sa publication est attribuée à Marc Antoine, après la mort de César, et a probablement été promulguée comme *lex data*, c'est-à-dire émanant du seul magistrat et non du vote de l'assemblée, selon le consensus actuel⁴⁷¹. La section concernant les représentations théâtrales peut être retranscrite ainsi :

⁴⁷¹ Aldona Rita Jurewicz, « La lex Coloniae Genetivae Iuliae seu Ursonensis—rassegna della materia. Gli organi della colonia », *Revue internationale des droits de l'Antiquité*, vol. 54, 2007, p. 296-297.

Huir aed(ilis) praef(ectus) quicumque c(oloniae) G(enetiuae) I(uliae) ludos scaenicos faciet si/ue quis alius c(oloniae) G(enetiuae) I(uliae) ludos scaenicos faciet colonos Geneti/uos uos incolasque hospites<que> atuentoresque(!) ita sessum du/cito ita locum dato <at=DIS>tribuito(!) atsignato(!) uti d(e) e(a) r(e) de / eo loco dando atsignando(!) decuriones cum non min(us) / L decuriones cum e(a) r(es) c(onsuletur) in decurionibus adfuerint / decreuerint statuerint s(ine) d(olo) m(alo) quot(!) ita ab decurionib(us) / de loco dando atsignando(!) statu<tum=ENDO> decretum erit / it(!) h(ac) l(ege) i(us) r(atum)q(ue) esto neue is qui ludos faciet aliter alioue / modo sessum ducito neue duci iubeto neue locum dato / ne<ue> dari iubeto neue locum attribuito nue attribui / iubeto neue locum atsignato(!) neue atsignari(!) iubeto ne/ue quit(!) facito quo{d} aliter alioue modo adque uti / locus datus atsignatus(!) attributusue erit sedeant ne/ue facito quo quis alieno loco sedeat sc(iens) d(olo) m(alo) qui atuer/sus(!) ea fecerit is in res singulas quotiens[c]umque quit(!) / atuersus(!) ea fecerit HS |(quinque milia) c(olonis) c(oloniae) G(enetiuae) I(uliae) d(are) d(amnas) e(sto) eiusque pecuni/ae cui(!) uolet rec(iperatorio) iudicio aput(!) Huir(um) praef(ectum)ue actio pe/titio persecutioque h(ac) l(ege) ius potestasque esto⁴⁷².

Une fois traduit, le début de l'extrait qui nous intéresse stipule que :

Quel que soit le duumvir, édile ou préfet qui organisera des jeux scéniques pour la *Colonia Iulia Genetiua*, ou tout autre organisateur de jeux scéniques pour la *Colonia Iulia Genetiva* : qu'il mène s'asseoir, qu'il donne, attribue et assigne leurs places aux colons de la *Colonia Genetiua* et aux résidents ainsi qu'aux hôtes et aux gens de passage en se conformant à ce qui a été décrété et statué loyalement par les décurions concernant cette question de l'attribution et de l'assignation des places⁴⁷³.

Cette loi, prévoyait d'assigner à quatre catégories de spectateurs des places réservées au théâtre de la colonie d'Urso : les *coloni coloniae, incolae, hospites* et *aduentores*⁴⁷⁴. Les habitants du territoire de la colonie sont cités en premier, prévoyant que dans la hiérarchie de la cité, les locaux ont priorité sur les étrangers, qu'ils soient bénéficiaires de l'hospitalité publique ou non. Dans la même logique, les *aduentores*, les visiteurs étrangers demeurant pendant une durée limitée sur le territoire, sont cités en dernier, dans la mesure où, contrairement aux *hospites*, ils n'ont pas de statut reconnu au sein de la cité. Contrairement à ces deux groupes, les *incolae* étaient des étrangers domiciliés de façon permanente sur le territoire de la colonie, mais sans droits politiques, contrairement aux

⁴⁷² Dans la bibliographie : *CIL* II-V, 1022 = *CIL* II, 5439 = *CIL* II, 5439a = *CIL* I, 594 = *ILS* 6087 = *FIRA*-01, 21 = *AE* 1946, 123 = *AE* 1950, 50 = *AE* 1951, 32 = *AE* 1952, 48 = *AE* 1952, 120 = *AE* 1997, 826 = *AE* 1998, 742 = *AE* 2006, 463 = *AE* 2016, 35 = *AE* 2017, 694 = *AE* 2018, 69.

⁴⁷³ Traduction de É. Letellier-Taillefer à partir du texte de M.H. Crawford, « Roman Statutes, » *Bulletin of the Institute of classical studies* n°64, Londres, 1996.

⁴⁷⁴ Pour une définition de ces groupes, voir J. Kolendo, « La répartition des places... », p. 306.

colons⁴⁷⁵. Ils se rattachaient ainsi au statut de pérégrin. D'après Jerzy Kolendo, les *aduentores* occupaient alors, parmi les étrangers au moins, les plus mauvaises places lors des représentations théâtrales, selon leur statut social dans leur cité d'origine⁴⁷⁶.

En somme, sans être directement exclus du théâtre et donc de la vie de la cité, les *aduentores* bénéficiaient d'une position moins prestigieuse dans la hiérarchie sociale représentée au sein des gradins, sûrement à cause du fait qu'ils ne demeuraient sur le territoire de la cité que pour une période. Ce qui les différencie donc des *hospites*, c'est que ces derniers se voyaient octroyer un statut particulier par la cité, encadré par les liens de l'*hospitium publicum*. Ces relations d'hospitalité étaient exercées entre un individu assez influent, et la cité pour le maintien de bonnes relations⁴⁷⁷. Il était possible que l'*hospitium publicum* s'exerce selon des relations privées, qui prenaient dans certains cas un caractère public : « Ces conventions particulières d'hospitalité pouvaient également prendre un caractère public sous le nom d'*hospitium publicum*, qui dénotait l'existence, entre les partenaires, de liens plus intimes que ceux qu'offraient de pures alliances politiques [...] ce qui renforçait d'autant la relation qu'entretenaient un personnage et une communauté »⁴⁷⁸. Ainsi, des actes individuels d'*hospitium publicum* pouvaient symboliser des relations entre cité à plus grande échelle. L'exemple de l'accueil des ambassadeurs frisons évoqué précédemment est assez révélateur à ce sujet, mais selon une image inversée des relations entre Rome et ses adversaires. En effet, à l'époque de cet épisode, que l'on situe en 58 ap. J.-C., rappelons-le, le problème Parthe était beaucoup plus préoccupant que les tentatives d'invasions germaniques, si bien que les ambassadeurs parthes semblaient avoir bénéficié d'un meilleur traitement que leurs homologues germaniques dans le but d'établir une diplomatie pacificatrice.

Dans un cadre comme le théâtre où les rapports entre individus, et entre cités, se trouvaient mis en scène à travers le placement des spectateurs, il convient donc de dire que les *aduentores* faisaient

⁴⁷⁵ Athanasios D. Rizakis, « *Incolae-paroikoi* : populations et communautés dépendantes dans les cités et les colonies romaines de l'Orient », *Revue des Études Anciennes*, vol. 100, n° 3, 1998, p. 603.

⁴⁷⁶ J. Kolendo, « La répartition des places... », p. 306.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Marie-Adeline Le Guennec, « Introduction », dans *Id.*, *Aubergistes et clients : L'accueil mercantile dans l'Occident romain (III^e s. av. J.-C.-IV^e s. apr. J.-C.)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 2019 [en ligne].

sans doute l'objet d'une perception plus indifférente que les *hospites* puisqu'ils n'entretenaient pas de relations particulières avec la cité et n'étaient que de passage bien qu'ils soient autorisés à siéger au théâtre. Ce constat est par ailleurs intéressant, puisque qu'il semble confirmer nos observations du deuxième chapitre selon lesquelles ce terme était employé dans la littérature théâtrale comme une façon neutre de distinguer les locaux des gens de passage, et connotait une idée de différence sans forcément qu'il y ait de rapports d'exclusion. Pourtant, ce n'est pas parce que ceux-ci siégeaient aux places les moins avantageuses qu'ils étaient perçus négativement. Même sans lien particulier avec la cité, ils restent inclus. La manière dont les étrangers étaient ainsi perçus, et donc placés dans le théâtre, dépendait alors davantage des motivations de la cité, que de leur statut social dans leur cité d'origine, bien que ces deux aspects puissent être liés comme nous le verrons à travers l'exemple d'Inthatus Vitalis, qui montre que l'accueil de quelques étrangers privilégiés au théâtre mettait en lumière les relations des cités romaines entre elles.

Cette énumération des différentes catégories d'individus présents sur le sol de la cité n'est pas propre à la *Lex Ursonensis* et se retrouve dans diverses inscriptions consacrant l'accès de la population urbaine à d'autres édifices publics. Ainsi, une inscription retrouvée à Préneste concernant les bains publics datant de l'époque augustéenne nomme dans le même ordre les *coloni coloniae, incolae, hospites et aduentores* :

C(aius) Aurunceius C(ai) [f(ilio)] / Cotta / colonis incolis hospiti[bus] / aduentoribus / seruisq[ue] / eorum / lauacionem ex sua pecu[nia] / gratuitam in perpetuom dedit⁴⁷⁹.

Une autre inscription datant de la fin de la République témoigne du même acte d'évergétisme garantissant cette fois l'accès aux bains à la population de Teramo :

Q(uintus), C(aius) Poppaei Q(uinti) f(ili) patron(i) / municipi et coloniai / municipibus / coloneis incoleis / hospiti[bus] aduentoribus / lauacionem in perpetuom de / sua pecunia dant⁴⁸⁰.

Ces inscriptions montrent donc qu'il s'agit de statuts juridiques bien ancrés dans l'esprit des Romains, dans les textes juridiques aussi bien que dans les actes d'évergétisme, ce qui nous pousse

⁴⁷⁹ *CIL* XIV, 2978 : « C. Aurunceius Cotta fils de Caius donne de son propre argent aux colons, aux habitants, aux invités, aux gens de passages et aux esclaves de ceux-ci les bains gratuits pour toujours. »

⁴⁸⁰ *CIL* IX, 5074 : « Q. et C. Poppaei, fils de Caius, patrons du municpe et de la colonie donnent de leur propre argent des bains aux citoyens libres, aux colons, aux habitants, aux invités, aux gens de passage, pour toujours. »

à observer que le théâtre n'est pas le seul édifice où ces distinctions juridiques sont valables et de proposer qu'elles puissent donc être généralisées à la majeure partie des cités romaines de la fin de la République. La typologie des étrangers proposée, et leur degré d'inclusion n'est donc pas singulière et témoigne de l'ouverture sociale et juridique des cités romaines aux gens de passage qui peuvent jouir des édifices publics de la même manière que les habitants, qui eux bénéficiaient d'un statut plus privilégié, tout en nous permettant d'avoir une trace des grandes catégories d'étrangers. Une typologie plus large des spectateurs, mentionnant tout de même les étrangers organisés lors des représentations théâtrales aux époques postérieures est connue à travers la promulgation de la *Lex Iulia Theatralis*, essentielle pour comprendre la question des spectateurs à l'époque augustéenne.

4.2.2.2. La *Lex Iulia Theatralis*

Les spectateurs étrangers n'ont pas cessé de faire l'objet de réglementations à la période impériale. En effet, dans un passage assez connu de la *Vie d'Auguste*, Suétone nous explique la manière dont l'Empereur a réordonné les places lors des représentations théâtrales, afin de remédier aux désordres et aux agitations ayant eu lieu lors des jeux publics :

*Spectandi confusissimum ac solutissimum morem correxit ordinavitque, motus iniuria senatoris, quem Puteolis per celeberrimos ludos consessu frequenti nemo receperat. Facto igitur decreto patrum ut, quotiens quid spectaculi usquam publice ederetur, primus subselliorum ordo uacaret senatoribus, Romae legatos liberarum sociarumque gentium uetuit in orchestra sedere, cum quosdam etiam libertini generis mitti deprendisset*⁴⁸¹.

Ainsi, d'après l'auteur, les premières places seraient dorénavant réservées aux sénateurs, l'*orchestra* ne serait plus un lieu d'hospitalité publique octroyée aux ambassadeurs, une réglementation stricte aurait été appliquée aux femmes et des places précises seraient attribuées aux élèves et à leurs précepteurs⁴⁸². Cette loi correspond à un contexte plus large de réformes

⁴⁸¹ Suétone, *Vie d'Auguste*, 44. « Il régnait dans les spectacles la confusion et le sans-gêne le plus complets : Auguste y introduisit l'ordre et la discipline, car il s'était ému de l'affront subi par un sénateur qui, à Pouzzoles, durant des jeux tout à fait courus, n'avait été accueilli par personne, au milieu d'une nombreuse assistance, il fit donc décréter par le Sénat que, pour tout spectacle public donné en quelque lieu que ce fut, le premier rang de banquettes devait être réservé aux sénateurs, et défendit qu'à Rome, les ambassadeurs des nations libres ou alliées prissent place dans l'orchestre, parce qu'il s'était aperçu que leurs délégations comprenaient même des affranchis. » trad. par Henri Ailloud, Paris, Gallimard, 1985.

⁴⁸² *Ibid.*

augustéennes concernant le théâtre qui, nous l'avons vu, se revêt d'une nouvelle signification politique. Datée entre 22 et 17 av. J.-C., comme d'autres lois concernant les jeux publics, elle semble avoir été motivée par un incident à Pouzzoles durant lequel la foule des spectateurs avait refusé d'octroyer à un sénateur une place assise⁴⁸³. En somme, il s'agirait d'une volonté de l'Empereur non pas seulement de réformer les jeux, mais de restaurer un ordre social à l'image de la nouvelle société impériale qu'il entreprend de construire, pour réparer les désordres de la fin de la République. D'autre part, son accession au pouvoir étant relativement récente à cette période, on pourrait estimer qu'il s'agissait également d'un moyen d'affirmer son autorité en consolidant l'ordre social, matérialisé à travers une répartition stricte des places lors des spectacles formant une hiérarchie au sommet de laquelle se trouvait l'Empereur. D'autres lois furent promulguées à la même période afin de s'assurer de la discipline des membres de l'élite romaine comme la *Lex Iulia de sumptuaria*, qui empêchait les individus des plus riches de montrer excessivement leur fortune. De plus, la *Lex Iulia Theatralis* visait aussi à former une nouvelle relation entre le Sénat et le pouvoir impérial, en réaffirmant la place et le rôle du Sénat dans la hiérarchie sociale et politique, qui fut compromise à la fin de la République⁴⁸⁴.

Cependant, si la *Lex Iulia Theatralis* se veut être l'affirmation d'un ordre social nouveau visible au théâtre, rappelant les enjeux de représentation pointés dans le chapitre précédent, honorant l'importance des institutions, impliquant les femmes, les esclaves, les membres de la plèbe et les magistrats, nous devrions nous étonner de ne pas voir les pérégrins et les autres catégories d'étrangers mentionnés dans le texte de Suétone, si ce n'est une rapide évocation des ambassadeurs étrangers : *Romae legatos liberarum sociarumque gentium uetuit in orchestra sedere*. En fait, la *Lex Iulia Theatralis* semble davantage refléter des préoccupations concernant le statut social des spectateurs plutôt que leur provenance. Il s'agissait en effet, comme nous l'avons évoqué, de renforcer le prestige du Sénat plutôt que d'écarter les spectateurs étrangers des places les plus privilégiées. En interdisant l'orchestre aux ambassadeurs étrangers sous prétexte que certains

⁴⁸³ Tamara Jones, *Seating and Spectacles in the Greco-Roman World*, Thèse de Doctorat (philosophie), McMaster University, 2008, p. 26.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

auraient pu être affranchis, la *Lex Iulia Theatralis* consacre ainsi les places les plus prestigieuses du théâtre au cercle très restreint des sénateurs romains.

La législation romaine semble ainsi montrer un traitement particulier des étrangers au théâtre. Ils constituaient en effet un groupe certes distinct du reste des spectateurs, mais l'absence notable des *peregrini* dans les textes, et les catégories mentionnées dans les lois ordonnant le placement des spectateurs montrent que ces textes n'avaient pas pour but d'aliéner ou d'écarter les étrangers du reste de la société théâtrale, mais bien de les inclure selon des dispositions particulières, en sélectionnant des catégories spécifiques, selon des critères certes juridiques (pour l'hospitalité) mais aussi plus inclusifs (la mobilité)⁴⁸⁵.

En somme, sur la base du critère de mobilité, le théâtre se présente comme un édifice qui encadre et consacre les règles relatives à l'*hospitium publicum*. D'un autre côté, la *Lex Ursonensis* montre à la fois la manière dont le théâtre fut ouvert à tous, mais tout en dépendant du rôle de chacun dans la vie socio-politique de la cité. Ainsi, le théâtre était un lieu qui institutionnalisait et visibilisait les rapports à l'étranger tout en consacrant un ordre social solide, renforcé à l'époque augustéenne.

4.2.3. Cas remarquables concernant le placement des spectateurs étrangers à l'échelle locale.

Selon ces principes, les rapports avec les étrangers peuvent donc être mis en scène à travers l'accueil de membres de cités voisines qui, à la manière de Rome, expriment leurs intérêts à travers des régulations sur le placement des spectateurs. Il existait en effet différents honneurs qui pouvaient être attribués à des bienfaiteurs ou évergètes d'une cité, à l'image de l'*honor biselli*, qui

⁴⁸⁵ La question des accès au théâtre par les spectateurs étrangers aurait pu être évoquée ici, notamment à partir de cet extrait de Vitruve : *autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII ; reliqui quinque scaenae designabunt compositionem : et unus medius contra se I ualuas regias habere debet, et qui erunt dextra sinistra, hospitaliorum designabunt compositionem, extremi duo spectabunt itinera uer-surarum* : Vitruve, *De Architectura*, V, 6, 3 : « Les angles des triangles qui sont à la base de la conque des gradins et qui déterminent la position des escaliers seront au nombre de sept ; les cinq autres définiront l'ordonnance de la scène : celui du milieu doit se trouver en face de la porte royale, ceux de droite et de gauche indiqueront la situation de la porte des hôtes, les deux angles extrêmes regarderont vers les couloirs ouverts dans les retours latéraux du mur de scène. » trad. par Pierre Gros, « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De architectura* », dans *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : Fabrica et ratiocinatio* [en ligne]. Rome, Publications de l'École française de Rome, 2006. Cependant, comme l'observe Catherine Saliou, la traduction de *hospitalia* par « porte des hôtes » relève d'un choix des interprètes du texte de Vitruve, et ne désigne pas au départ dans la littérature des portes ou des accès réservés aux étrangers, mais réfèrent à des éléments de décor. Voir Catherine Saliou, « Le front de scène dans le livre V du *De Architectura* : propositions de lecture », dans Jean-Charles Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009, vol. 52, p. 72.

désignait le droit de s’asseoir dans des sièges honorifiques au théâtre ou lors de banquets⁴⁸⁶. Nos recherches épigraphiques ont montré que le *bisellium* était surtout attribué aux locaux, aucun indice n’indiquant l’octroi de ce droit aux membres extérieurs à la cité. Il arrivait cependant que des places d’honneur soient attribuées à des spectateurs n’habitant pas la cité, comme c’est le cas pour un négociant en vin du nom d’Inthatus Vitalis, négociant en vin originaire de Lugdunum. Celui-ci est commémoré à travers une inscription mentionnant la cité d’Alba. Il s’agit de la base d’une statue qui lui a été offerte par des membres de sa corporation :

M(arco) Inthatio M(arci) fil(io) / Vitali negotiat(ori) uinario / Lugud(uni) in kanabis con/sist(enti) curatura eiusdem / corpor(is) bis funct(o) item q(uin)/q(uennali) nautae Arare nauig(anti) / patrono eiusd(em) corporis / patron(o) equ(uitum) R(omanorum) IIIIuir(or)um utri/clar(iorum) fabr(or)um Lugud(uni) con/sist(entium) cui ordo splendidis/simus ciuitat(is) Albensium / consessum dedit / negotiatores uinari(i) [Lug(uduni)] / in kanab(is) consist(entes) pat[rono] / ob cuius statu(ae) ded[ica]tione(m) sportul(as) (denarios) [---sing(ulis)] / dedit⁴⁸⁷.

Plutôt étudiée dans le domaine de l’histoire des professions et du commerce dans le monde romain⁴⁸⁸, cette inscription nous renseigne également sur la façon dont le théâtre incarnait les relations entre cités à travers l’hospitalité dont pouvait bénéficier un individu éminent à l’époque impériale, où le théâtre était implanté de façon généralisée dans les provinces de l’Empire. Elle montre en effet des intérêts économiques communs entre Lugdunum et Alba, à travers le commerce du vin qui était un des fondements de la prospérité de la région. Ces places privilégiées au théâtre devaient d’ailleurs s’accompagner d’autres honneurs, l’un d’entre eux pouvant être l’accès aux bains gratuits comme le montrent quelques inscriptions octroyant ce droit aux « hôtes et gens de

⁴⁸⁶ Michel Christol, « Nîmes et les marchands de vin de Lyon » dans *Une histoire provinciale : La Gaule narbonnaise de la fin du I^{er} siècle av. J.-C. au III^e siècle ap. J.-C.* Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 608.

⁴⁸⁷ « À Marcus Intathius Vitalis, fils de Marcus, négociant en vin lyonnais, établi aux Canabae, ayant deux fois exercé la curatelle de la corporation et de même quinquennal, naute naviguant sur la Saône et patron de la corporation, patron des chevaliers romains des sévirs, des utriculaires et des *fabri* établis à Lyon, à qui le très splendide Ordre d’Alba Helviorum a donné le droit de siéger avec lui (aux spectacles), les négociants en vin établis à Lyon aux *Canabae* à leur patron. À l’occasion de la dédicace de la statue, il a donné comme sportule à chacun [...] deniers. » Trad. par Lucien Lerat, *La Gaule romaine : textes*, Paris, Armand Colin, 1977, p. 270.

⁴⁸⁸ Voir : Varga, Rada, and Annamária Pázsint. “Labour Migration in the Roman World: The Case of Craftsmen.” Dans Victor Cojocaru et Annamária-Izabella Pázsint (éd) *Migration and Identity in Eurasia: From Ancient Times to the Middle Ages*, Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2021 ; M. Christol, « Nîmes et les marchands... », p. 605-613 ; Hélène Rougier, « L’identité professionnelle et l’expression du métier dans l’épigraphie portuaire occidentale : différents niveaux de codification », *Dialogues d’histoire ancienne*, vol. 42/2, n° 2, 2016.

passage » (*hospitibus et aduentoribus*)⁴⁸⁹. Soulignons cependant que l'inscription ne fait pas directement mention du théâtre, bien que la plupart des traductions soient d'accord pour y inclure les spectacles ou les *ludi scaenici*⁴⁹⁰. Michel Christol rapproche le terme *consessum* du *bisellium*, brièvement abordé précédemment, et des clauses de la *Lex Coloniae Genetivae* fixant l'attribution des places au théâtre⁴⁹¹.

Dans tous les cas, cet exemple montre que le théâtre pouvait être un des moyens de mettre en scène des rapports privilégiés avec des notables venus d'autres cités, à travers le placement particulier de certains spectateurs sélectionnés individuellement. Il est important de souligner que ces honneurs attribués à un individu particulier étaient conditionnés aux intérêts de la cité, mais aussi au statut social et économique de ces individus : en effet, Inthatius Vitalis était sans doute l'un des marchands les plus importants de la Gaule narbonnaise et lyonnaise, et appartenait donc à une élite marchande locale. Ces situations ne doivent pas être comprises comme une généralité dans la mesure où ces placements sont prévus pour des spectateurs étrangers bien définis, et où il est difficile de se prononcer sur le cas de groupes de spectateurs étrangers plus anonymes.

En effet, peu d'informations sont disponibles concernant le placement de groupes d'étrangers indifférenciés, strictement dans le cadre du théâtre. Néanmoins, comme le suggère Elizabeth Rawson, on pourrait supposer que les *peregrini* étaient probablement installés parmi les esclaves⁴⁹², et circulaient dans le théâtre à travers les mêmes accès, il est difficile d'établir avec certitude leur place au théâtre. D'autres informations sont disponibles pour comprendre la façon dont cette présence d'invités étrangers à la cité se matérialise, mais elles sont surtout relatives à des dispositifs connus pour les amphithéâtres. Se pose alors la question de savoir si ces documents sont transposables mais au moins le rapprochement peut être tenté puisque les dispositions à l'origine sont similaires. Ainsi, plusieurs inscriptions retrouvées sur les gradins du Colisée attestent

⁴⁸⁹ Voir *CIL* V, 6668 ; *CIL* XIV, 2978 ; *CIL* IX, 5074.

⁴⁹⁰ Alain Ferdière, « Le développement de la viticulture antique dans le bassin versant de la Loire à l'époque romaine (Gaule centrale) et la question de la vigne biturica », *Revue archéologique du Centre de la France*, n° 62, 2023 [en ligne] ; M. Christol, « Nîmes et les marchands... », p. 605-613.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² E. Rawson, « *Discrimina Ordinum...* », p. 92-93.

de places réservées à certaines catégories d'étrangers comme les hôtes publics⁴⁹³, ou plus précisément les habitants de Gadès⁴⁹⁴. D'autre part, des inscriptions retrouvées dans l'amphithéâtre de Lugdunum témoignent aussi de l'attribution de places particulières à certains spectateurs étrangers, originaires de régions voisines comme Antipolis, ou de régions plus éloignées comme la Macédoine⁴⁹⁵. Ces dispositions locales reflètent plus prosaïquement l'accueil que Rome octroyait à certains ambassadeurs selon l'attitude des nations qu'ils représentaient. Par exemple, M. Luaces dans un article de 2015 évoque le rôle de plus en plus important de Gadès dans l'économie de Rome à travers la production de biens manufacturés qui ont accéléré l'association de la cité à la culture matérielle et au modèle politique romain⁴⁹⁶. Cependant, en l'absence de davantage de documentation propre au théâtre, il n'est pas possible de pousser ces parallèles plus loin.

4.3. Conclusion

Ainsi, l'étude du théâtre comme lieu d'accueil et d'hospitalité confirme le rôle du théâtre comme un des moyens de représentation de l'hospitalité publique, et d'inclusion de certaines catégories d'étrangers dans un ensemble organisé et hiérarchisé. À travers les règles relatives au placement des spectateurs, celle-ci se retrouve mise en scène dans les gradins, montrant ainsi une structure sociale précise propre à chaque cité, mais respectant les règles de différenciation imposées par la législation romaine. En ce sens, les critères de mobilité et d'origine demeurent essentiels pour comprendre les dynamiques du traitement des étrangers au théâtre dans le sens où notre étude de la législation montre que les étrangers sont considérés comme tels d'abord parce qu'ils n'habitent pas sur le territoire de la cité, mais s'y trouvent de façon temporaire. Cependant, ce critère ne peut se suffire à lui-même et doit être compris à travers des perspectives sociales et politiques puisque ces étrangers venus d'ailleurs sont traités de façon différente en fonction de leur lien avec la cité d'accueil, que ce soit dans le cadre des relations d'hospitalité publique ou à travers les relations diplomatiques. Toutefois, cet aspect devient moins intéressant dès qu'on se penche sur la question des acteurs qui, par leur organisation professionnelle même, sont mobiles. Ces observations

⁴⁹³ *CIL VI 32098 e : Hos]pitib[us publicis.*

⁴⁹⁴ *CIL VI 32098 l-m : Gaditanorum.*

⁴⁹⁵ É. Letellier-Taillefer, « Les édifices de spectacles romains... », p. 10-11.

⁴⁹⁶ Max Luaces, « La relation entre le temps et la rationalité économique dans les contextes archéologiques de Gadir/Gadès (VI^e-I^{er} s. av. J.-C.) », *Pallas*, n°99, 2015, p. 245-265.

montrent l'importance d'appliquer des concepts nuancés dans l'analyse des sources littéraires et épigraphiques. En effet, le concept de mobilité, alors qu'il constitue un facteur de différenciation pour de nombreux personnages désignés comme étrangers dans les pièces de théâtre, n'est pas nécessairement l'aspect le plus pertinent pour commémorer les carrières ou les pairs de ces acteurs, ni qui permet de garantir qu'ils étaient considérés comme des étrangers dans leur région d'appartenance ou de commémoration.

De fait, pour les acteurs comme pour les spectateurs, la documentation que nous avons à disposition ne peut pas être généralisée abusivement, dans le sens où nous avons montré l'existence de quelques traitements particuliers des spectateurs étrangers à la fois dans la littérature et dans l'épigraphie. Un bref élargissement au cas des amphithéâtres nous a également permis de poser l'hypothèse de l'aspect économique dans le traitement de quelques groupes spécifiques d'étrangers, qui ne viennent pas forcément de cités voisines. C'est ce que suggère du moins une comparaison entre une inscription retrouvée à Alba et les inscriptions relevées dans l'amphithéâtre de Lugdunum. En somme, la particularité de la question de l'étranger au théâtre se trouve dans le caractère fondamentalement politique du traitement des populations étrangères lors des représentations théâtrales. Par un jeu subtil qui différencie l'étranger du citoyen tout en l'incluant au sein de la société théâtrale, Rome ne poursuit qu'un objectif : assurer la cohérence du corps civique.

CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, nous avons tenté de démontrer qu'il était possible d'élaborer une étude qui utilise le théâtre romain comme cadre pour la question de l'étranger, à la fois dans les textes, comme représentation et en termes de présence effective de l'étranger. Nous avons ainsi répondu aux attentes de ce mémoire en montrant qu'il est possible d'analyser l'étranger et le théâtre de manière conjointe, l'un offrant à l'autre une meilleure visibilité sur des aspects plus précis. Par conséquent, nous avons aussi montré les difficultés méthodologiques posées par une telle recherche qui se voulait à la fois englobante et assez précise pour mettre en avant la variété des situations ayant lieu au théâtre et impliquant des étrangers.

Avant d'aller plus loin, il importe par ailleurs de revenir une dernière fois sur le concept de l'étranger. Être étranger dans le contexte théâtral de Rome, c'est avant tout venir de l'extérieur et le montrer ou être représenté ainsi. Ainsi, il semble que c'est d'abord l'aspect géographique qui distingue l'étranger du local en ce sens que l'étranger est d'abord un individu mobile qui le montre, ou qui est montré comme tel par les autres. Les analyses d'une documentation variée ont permis de confronter cette première observation et nous avons en effet montré que le critère de mobilité peut s'avérer pertinent dans certains cas. Par exemple, ce sont les différences culturelles, morales, politiques qui déterminent le traitement de l'étranger au théâtre par les locaux, qui sont des aspects découlant d'une origine géographique extérieure. Les aspects juridiques concernant le traitement de l'étranger dépendent donc de leur extranéité. Cependant, ces concepts ne sont pas les plus pertinents lorsqu'on aborde le cas des artistes de la scène dans la mesure où ils occupent des professions où la mobilité est essentielle, mais ne suffit pas toujours à confirmer leur statut d'étranger en l'absence d'autres indices de différenciation. Dans la plupart des cas, leur statut juridique est d'ailleurs peu, voire pas mis en avant. Les définitions et concepts utilisés pour étudier l'étranger au théâtre doivent donc s'adapter aux aspects précis que l'historien veut aborder, sans oublier les volontés des individus étudiés quant à leur propre représentation. Nous avons vu que les éléments de définition identitaire des artistes que nous avons étudiés concernent d'abord leurs accomplissements professionnels avant leur condition d'étranger. Le théâtre ne pouvant pas se

penser comme un cadre d'étude unifié dans ce cas particulier, il est également difficile de penser l'étranger comme un concept général.

Concernant les bornes chronologiques que nous avons choisies, nous pouvons juger qu'elles ne sont finalement pas si présentes dans le mémoire, même si elles restent intéressantes pour comprendre les débuts du théâtre d'un côté, la fin du statut de pérégrin de l'autre, qui repousse l'étranger toujours plus loin de l'Empire en l'assimilant au barbare. En analysant conjointement les sources théâtrales et les sources de la pratique, il a cependant été possible d'observer une évolution dans le traitement de l'étranger non pas dans sa globalité, mais plutôt concernant des catégories d'étrangers bien particulières, dans le temps, mais aussi dans l'espace. Par exemple, nous avons remarqué, comme évoqué plus haut, que les représentations des étrangers changent en fonction de la diplomatie romaine, surtout en termes d'origines, les peuples mentionnés dans la littérature étant différents en fonction des guerres dans lesquelles Rome est impliquée. Dans la pratique en revanche, le cas des ambassadeurs germains permet d'observer que, dans une certaine mesure, les adversaires de Rome étaient inclus au sein de la société romaine et bénéficiaient d'un traitement relativement favorable au sein du théâtre. En effet, avec la multiplication et la massification du théâtre dans les provinces romaines, mais aussi à Rome même, les édifices théâtraux sont progressivement devenus un moyen de mettre en place l'*hospitium publicum*, avec l'accueil et le placement de spectateurs étrangers. Ceci donne donc une dimension supplémentaire à l'étude des étrangers dans le contexte théâtral, dans la mesure où cette question de l'hospitalité a permis de rendre visible ces pratiques concernant directement les populations étrangères au théâtre, ce qui est moins le cas pour la période républicaine.

Il nous faut néanmoins être critique quant aux limites de cette approche qui, en l'absence d'un nombre plus élevé de sources, nous empêche d'établir des tendances globales de façon plus importante sans comparaison avec d'autres types de spectacles ou de littérature. En effet, la majorité de cette étude se restreint à la période entre la fin de la République et le Principat. Ceci s'explique par le fait que nous avons dû sélectionner des sources sur les étrangers qui ont été produites dans le contexte du théâtre, plus particulièrement au moment de l'âge d'or des spectacles théâtraux, et d'une nouvelle impulsion dans l'ouverture de Rome à l'étranger après la fin de la République. D'un autre côté, les contextes de crises politiques rendent plus visibles certains types d'étrangers. Ainsi, le corpus comique de Plaute, produit durant les guerres puniques, au-delà des

nombreuses allusions à la politique étrangère de Rome, met en scène un personnage carthaginois qui nous a permis de rendre compte de l'ambivalence des représentations de l'étranger. D'un autre côté, les conflits du I^{er} siècle ap. J.-C. ont également laissé une trace dans le corpus tragique de Sénèque. La question de la temporalité a donc été une des difficultés de l'analyse dans la mesure où il a parfois été difficile d'établir des comparaisons pour une même période, les sources littéraires et de la pratique étant disponibles de façon relativement disparate. De fait, alors que la présence de l'étranger au théâtre s'évalue davantage à partir des textes pour la période républicaine, elle se diversifie pour apparaître davantage dans les sources épigraphiques et juridiques vers les débuts de l'Empire. Il a par exemple été difficile de confronter l'étranger chez Plaute avec les sources épigraphiques. En incluant Sénèque au corpus, nous avons toutefois pu remarquer que l'auteur nous montre une vision plus péjorative, ou radicale de l'étranger que dans les sources épigraphiques de la période.

Bien que la mobilité semble être un des aspects principaux de la notion d'étranger au théâtre, elle ne s'applique pas universellement, comme nous l'avons évoqué, et même là où cette notion s'applique, elle englobe beaucoup de situations différentes. Ainsi, un étranger venu d'ailleurs ne sera pas traité de la même façon, et n'aura pas le même accès au théâtre selon qu'il s'agisse d'un marchand notable, d'un dignitaire politique ou d'un spectateur anonyme. Ces aspects liés au traitement des étrangers et leur accessibilité au théâtre varient donc selon les relations interpersonnelles entre étrangers et locaux qui impliquent des aspects économiques, politiques en plus des différences culturelles. Il ne faut donc pas seulement étudier la mobilité des étrangers pour elle-même mais la replacer dans le contexte des relations entre cités, et entre Rome et l'extérieur qui sont à prendre au cas par cas. En outre, les représentations véhiculées dans la littérature théâtrale ne doivent pas être prises pour un reflet de la réalité effective de l'étranger dans la mesure où elles répondent à des motifs littéraires plus généraux conditionnés aux intérêts politiques de Rome. Il s'agit là d'une autre grande différence entre les sources théâtrales et les sources de la pratique : là où la littérature théâtrale nous offre une vision plus générale du traitement de l'étranger, la présence effective de l'étranger au théâtre peut mieux se comprendre par études de cas. Ouvrir une telle étude à d'autres types de spectacles, ou à une période plus large permettrait donc d'étoffer certains résultats de notre étude. On pourrait ainsi envisager d'autres réflexions à propos des spectacles de

l'amphithéâtre par exemple, avec les gladiateurs aux armements évoquant différents peuples, qui venaient parfois eux-mêmes de l'étranger ou les bêtes « exotiques ».

Annexe 1. Résumé et personnages des pièces du corpus théâtral du mémoire

Cette annexe concerne les sources du corpus théâtral, à savoir les pièces de Plaute et de Sénèque que nous présenterons par ordre alphabétique. Nous avons élaboré deux résumés pour chaque pièce : un résumé général pour présenter le contexte et le cœur de l'intrigue, et un plus détaillé pour rendre compte plus précisément de la progression de l'intrigue, ainsi que la liste des personnages. Pour des soucis de commodité, nous avons suivi l'organisation par actes qui a longtemps fait autorité, même si cette convention est moderne et ne respecte pas les catégories anciennes⁴⁹⁷. Chaque œuvre du corpus théâtral a été étudiée à partir des éditions scientifiques des Belles Lettres⁴⁹⁸.

1. Comédies de Plaute

1.1. *Amphitryon*

Résumé : Parti faire la guerre aux Téléboens, Amphitryon a laissé le champ libre à Jupiter pour usurper son identité afin de séduire la mortelle Alcmène, son épouse. Mercure a pris l'apparence de l'esclave Sosie qui est également absent. La ruse fonctionne sur Alcmène et le *quiproquo* conduit à des disputes entre cette dernière et son mari, qui s'accusent mutuellement d'adultère. Avec Sosie, ils se retrouvent malmenés par Mercure et Jupiter, personne n'osant se prononcer pour déjouer les imposteurs, jusqu'à ce que ce dernier avoue la ruse. L'action se passe à Thèbes.

Personnages :

SOSIE, esclave d'Amphitryon.

MERCURE.

JUPITER.

ALCMÈNE.

⁴⁹⁷ Voir Plaute, *Théâtre complet*, trad. par Florence Dupont, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. VIII et suivantes, où elle cite à la note 2 des articles spécifiquement consacrés à cette question.

⁴⁹⁸ Plaute, *Comédies*, trad. par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961 et Sénèque, *tragédies*, trad. par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

AMPHITRYON.

THESSALA, servante d'Alcmène.

BLÉPHARON, général thébain.

BROMIA, servante d'Alcmène.

Résumé détaillé :

I : Amphitryon, parti combattre les Téléboens, ressort victorieux du conflit et charge Sosie, son esclave, de se rendre à Thèbes pour compter la bonne nouvelle à Alcmène. Celui-ci rencontre Mercure, qui a pris son apparence et le malmène, prétendant être le véritable Sosie. Jupiter, sous les traits d'Amphitryon, se trouve également au palais et séduit Alcmène, mais prétend devoir retourner auprès de son armée et la quitte aussitôt.

II : Les véritables Amphitryon et Sosie retournent au palais. Sosie raconte à son maître la mésaventure qu'il a vécue avec Mercure, sans savoir qu'il s'agit en fait du dieu. Alcmène, pensant avoir laissé son mari quelques heures auparavant est perplexe face au comportement étrange d'Amphitryon. La confusion et les malentendus entre les personnages prennent de l'ampleur à mesure qu'Alcmène relate les détails de sa nuit avec Jupiter. Amphitryon, voulant prouver qu'il ne se trouvait pas auprès de sa femme la nuit précédente, va chercher Naucrète pour en témoigner.

III : Jupiter, toujours sous les traits d'Amphitryon continue d'essayer de séduire Alcmène et de la calmer en lui garantissant que son intention n'était pas de la traiter d'infidèle. Il se débarrasse également de Sosie en l'envoyant chercher le général Blépharon.

IV : Amphitryon ne parvient pas à trouver Naucrète et revient au palais. Il y trouve Mercure qui l'empêche de rentrer en lui jetant une tuile. Il prétend qu'Amphitryon est en fait un imposteur sous les traits de Bacchus pendant que le vrai Amphitryon se trouve près d'Alcmène. Il s'agit d'une ruse de Mercure pour nourrir le malentendu. Le vrai Sosie revient avec Blépharon au palais et y trouve Amphitryon qui le bat pour se venger de l'affront que Mercure, sous les traits de Sosie, lui a fait subir. Jupiter sort du palais, laissant Sosie et Blépharon confus sur l'identité du vrai Amphitryon.

V : Alcmène met au monde des jumeaux. Bromia raconte à Amphitryon ce qu'il s'est passé, et que Jupiter a reconnu un des deux jumeaux. Amphitryon est soulagé de savoir qu'il s'agit de Jupiter. Celui-ci révèle finalement la supercherie.

1.2. *La comédie des Ânes (Asinaria)*

Résumé : Argyrippe, fils de Déménète, est amoureux de Philénie, que sa mère prostitue. Pour satisfaire son amour, le prétendant doit trouver de l'argent pour ne pas abandonner Philénie dans les bras d'un autre de ses amants : Diabole. L'argent se trouve dans un convoi d'ânes que Déménète a vendu à un marchand et doit donc récupérer l'argent, tâche dont se chargent deux de ses esclaves. Cependant, Déménète n'aide pas son fils de manière par pure générosité, puisqu'il espère lui aussi passer une nuit avec Philénie. Par jalousie, Diabole révèle à la femme de Déménète la conduite de son mari.

Personnages :

LIBAN, esclave de Déménète.

DEMÉNÈTE, vieillard.

DIABOLE, jeune homme, amant de Philénie.

CLEÉRÈTE, maquerelle, mère de Philénie.

LÉONIDE, esclave de Déménète.

UN MARCHAND ÉTRANGER.

PHILÉNIE, courtisane, fille de Cléérète.

ARGYRIPPE, jeune homme, fils de Déménète, amant de Philénie.

UN PARASITE.

ARTEMONE, femme de Déménète.

Résumé détaillé :

II : Une conversation entre Liban et Déménète révèle le but de l'intrigue : Argyrippe est venu demander à son père l'argent nécessaire pour vivre son amour avec sa maitresse. Déménète ordonne à Liban de fomenter une ruse afin de réunir l'argent sans que sa femme ne s'en aperçoive. Argyrippe se fait chasser de chez Cléérète qui insiste pour qu'il ramène rapidement l'argent pour Philénie. Ils passent un accord : il doit lui donner vingt mines d'or et aucun homme ne la possédera en attendant qu'il réunisse l'argent. Cependant, si un autre homme se montre plus généreux et amène l'argent avant lui, il perdra Philénie.

II : Liban tente de trouver une ruse pour obtenir de l'argent pour son maître lorsqu'il est rejoint par Léonidas. Celui-ci l'informe qu'un marchand venu de Pella est présent en ville pour régler à leur maître la somme qu'il lui doit pour l'achat d'un convoi d'ânes. Léonidas raconte s'être fait passer pour l'intendant Sauréa, qui était chargé de collecter l'argent, auprès du marchand. Les deux esclaves décident de poursuivre la supercherie afin de soustraire l'argent à l'intendant. Ils rencontrent le marchand chez Déménète en son absence, mais celui-ci refuse de payer la somme en l'absence du maître. Les trois hommes se mettent finalement d'accord pour aller chercher Déménète, préalablement mis au courant du plan.

III : Cléérète et Philénie discutent d'Argyrippe, que cette dernière aime sans réclamer d'argent. Elle essaye de convaincre sa mère de les laisser vivre leur amour gratuitement. Pendant ce temps, Liban et Léonidas se félicitent de la réussite de leur plan, grâce à la complicité de Déménète. Ils croisent Philénie sortant de chez elle avec Argyrippe, les deux amants sont en train de pleurer leur amour impossible car Diabole, le rival d'Argyrippe s'est engagé à apporter l'argent à Cléérète la journée même. Après s'être joué des deux amants en les forçant à supplier pour leur argent, les esclaves leur donnent finalement les vingt mines en leur avouant que Déménète le leur a donné en échange de la promesse d'une nuit avec Philénie.

IV : Diabole, en vue de l'accord qu'il veut passer avec Cléérète, fait rédiger un traité à un parasite pour définir les termes du contrat. Après être ressortis de chez cette dernière et au courant de l'entourloupe de Déménète, ils décident de tout avouer révéler à sa la femme de ce dernier.

V : Pendant ce temps, Déménète dîne avec son fils pour célébrer leur réussite. Le parasite révèle à Artémone les agissements de son mari. Ils se rendent au diner de Déménète et son fils qui se trouvent en compagnie de Philénie. Ayant surpris la conversation entre les trois convives, Artémone ramène son mari chez eux.

1.3. *La comédie de la Marmite (Aulularia)*

Résumé : Euclion, vieil avare, découvre chez lui une marmite remplie d'or. Il décide de la garder pour lui et s'inquiète mortellement qu'on découvre son secret, se méfiant de tout son entourage.

Lyconide a violé Phédrie, la fille d'Euclion qui est tombée enceinte mais en garde le secret. Il décide de la demander en mariage, mais son oncle Mégadore, qui est aussi le voisin d'Euclion a aussi demandé à ce dernier la main de sa fille. Euclion a bien du mal à accepter, persuadé qu'il a découvert son secret et en veut seulement après son or. Ils parviennent finalement à un accord, mais loin d'être apaisé, le vieillard ne cesse de changer l'or de cachette. Il le place finalement dans un temple, mais Strobile, l'esclave d'Euclion s'empare de l'or dès que celui-ci a le dos tourné. Après une série de *quiproquos*, Lyconide convainc son esclave de rapporter l'or en échange de son affranchissement, et gagne la main de Phédrie.

Personnages :

LE DIEU LARE, Prologue.

EUCLION, vieil avare.

STAPHYLA, vieille esclave d'Euclion.

EUNOMIE, sœur de Mégadore, mère de Lyconide.

MÉGADORE, vieillard opulent et libéral.

STROBILE, esclave de Mégadore.

ANTHRAX, CONGRION, cuisiniers.

PYTHODICUS, esclave de Mégadore.

STROBILE, esclave de Lyconide.

LYCONIDE, fils d'Eunomie, amant de Phédrie.

PHÉDRIE, fille d'Euclion.

Résumé détaillé :

I : Euclion chasse Staphyla, son esclave, de la maison afin de contempler son or sans regards indiscrets. Celle-ci s'inquiète du comportement de son maître, ignorant sa découverte, et pense qu'il est au courant du viol de Phédrie. Euclion la fait finalement rentrer à la maison. Il lui ordonne de garder la maison en son absence, défendant à quiconque de rentrer, Staphyla se moque alors de l'avarice de son maître.

II : Eunomie fait part à son frère Mégadore, de son désir de le voir se marier. Celui-ci accepte de considérer la question à condition que ce soit Phédrie qu'il épouse. Mégadore rencontre alors Euclion alors qu'il rentre chez lui, pour lui demander la main de sa fille. Ce dernier s'en méfie, s'inquiétant qu'il s'intéresse davantage à son or qu'à sa fille. Il accepte tout de même, obtenant de Mégadore qu'il épouse Phédrie sans dot, sans que cela n'apaise complètement ses craintes. Euclion demande à Staphyla de s'atteler aux préparatifs du mariage mais celle-ci est préoccupée que le secret de Phédrie soit découvert car sa grossesse arrive à son terme. Strobile embauche Anthrax et Congrion pour l'aider à préparer le mariage et se moque de l'avarice d'Euclion à travers une série de plaisanteries. Strobile se rend avec Congrion chez Euclion avec les provisions pour cuisiner en vue du mariage et demande à Staphyla de les laisser rentrer. Euclion rentre du marché en se lamentant de ne pas avoir les moyens d'offrir un beau mariage à sa fille, et trouve chez lui cuisiniers et joueurs de flute. Il s'inquiète qu'ils soient là pour le voler.

III : Congrion s'enfuit de chez Euclion pour ne pas se faire battre car Euclion est persuadé d'avoir à faire avec un voleur envoyé par Mégadore. Euclion s'en va donc le trouver pour obtenir des explications. Il l'accuse de remplir sa maison de voleurs, et de vouloir le saouler pour mieux le voler. Euclion déplace sa marmite dans le temple de la Bonne-Foi.

IV : Strobile est envoyé chez Euclion pour rapporter à Lyconide ce qu'il s'y passe. Il entend Euclion qui sort du temple et découvre qu'il y a caché sa marmite. Strobile tente alors de la trouver pour la dérober mais il se fait prendre par Euclion qui le fouille mais ne trouve rien. Strobile espionne Euclion parti enterrer l'or près d'un arbre et parvient à s'en emparer. Euclion pleure la perte de son or pendant que Lyconide avoue à sa mère avoir abusé de Phédrie et l'avoir mise enceinte, il veut empêcher le mariage de cette dernière avec son oncle. Lyconide entend les plaintes d'Euclion et pense que son secret est découvert et qu'il sait que Phédrie a accouché. S'en suit un *quiproquo* où Euclion pense que Lyconide avoue le vol de la marmite. Le malentendu est éclairci quand Lyconide apprend à Euclion que son oncle a renoncé au mariage en sa faveur.

V : Strobile avoue à Lyconide le vol de la marmite en plaisantant. Son maître le force à rendre l'argent. Celui-ci finit par accepter seulement s'il se fait affranchir. L'argent est finalement rendu à Euclion qui accepte de donner sa fille à Lyconide avec Mégadore et Eunomie comme témoins.

1.4. *Les Bacchis (Bacchides)*

Résumé : Mnésiloque, en voyage à Éphèse depuis deux années, désire savoir ce que devient sa maîtresse, Bacchis. Il charge son ami Pistoclère de veiller sur elle, s'inquiétant qu'elle soit partie d'Athènes après lui. À son retour, Mnésiloque se lamente de voir Bacchis éprise de son ami, mais il s'agit en fait de sa jumelle, qu'aime Pistoclère. Bacchis II, l'amante de Mnésiloque s'est engagée pour un an à un militaire, Cléomaque pour un an. Pour s'en débarrasser et vivre son amour avec Mnésiloque, elle doit rembourser l'argent que le militaire Cléomaque lui a payé. Chrysale, l'esclave de Mnésiloque se charge de réunir l'argent nécessaire à son maître et son ami, au moyen de stratagèmes contre le père de ce dernier. La tromperie est finalement découverte, mais les pères de Mnésiloque et Pistoclère s'éprennent des Bacchis et succombent à leurs efforts de séduction. La scène se passe à Athènes.

Personnages :

SILÈNE, prologue.

BACCHIS I, courtisane athénienne.

BACCHIS II, courtisane étrangère, sœur de Bacchis I.

PISTOCLÈRE, ami de Mnésiloque.

LYDUS, précepteur de Pistoclère.

CHRYSALE, esclave de Nicobule.

NICOBULE, père de Mnésiloque.

MNÉSILOQUE, ami de Pistoclère.

UN PARASITE de Cléomaque.

UN ESCLAVE de Cléomaque.

PHILOXÈNE, père de Pistoclère.

CLÉOMAQUE, militaire.

Résumé détaillé :

I : Pistoclère rencontre les deux Bacchis à la demande de Mnésiloque. Celles-ci lui expliquent qu'elles doivent trouver une certaine somme d'argent à payer au militaire Cléomaque afin que Bacchis II lui échappe. Bacchis l'Athénienne tente de séduire Pistoclère qui résiste avant de consentir à apporter le repas. Pistoclère raconte à son précepteur Lydus qu'il se rend au repas auquel

il est invité par les Bacchis. Lydus tente de le raisonner et de lui rappeler les bons rapports entre un maître et son élève.

II : Chrystale est de retour à Athènes après deux ans. Il rencontre Pistoclère qui lui affirme que l'amour de Bacchis envers Mnésiloque ne s'est pas évanoui. Il lui apprend également l'arrivée du militaire venu pour la même Bacchis. Chrystale tente d'imaginer une ruse pour soutirer l'argent de l'expédition, initialement dû à Nicobule, afin d'aider son maître. Nicobule, inquiet de ne pas voir son fils revenir, se rend à sa rencontre et tombe sur Chrystale qui lui assure sa bonne santé. Ce dernier prétend également qu'ils n'ont pas obtenu toute la somme due à Nicobule, et que celui-ci doit se rendre lui-même à Éphèse récupérer la somme manquante.

III : Lydus, effaré du comportement de Pistoclère, va raconter à son père les mauvais agissements de son fils. Mnésiloque surprend la conversation entre les deux hommes. Tous ignorent que Bacchis a une jumelle. Mnésiloque, désespéré, est persuadé que Pistoclère a séduit son amante et décide de rendre l'or à son père. Pistoclère s'inquiète de l'absence de son ami et part le chercher. Les deux hommes se retrouvent, et après un échange tendu, le malentendu est résolu lorsque Pistoclère explique à Mnésiloque que les Bacchis sont des jumelles.

IV : Le parasite de Cléomaque est envoyé par ce dernier récupérer l'argent auprès de Bacchis. Chez elle, il trouve Pistoclère qui refuse de la laisser partir et le chasse. Arrive alors Mnésiloque pris de remords d'avoir faussement accusé son ami. Il croise Chrystale à qui il explique avoir rendu l'argent à son père avant de s'être rendu compte de son erreur. Il lui demande de trouver un autre stratagème pour soutirer à nouveau de l'argent à Nicobule. Chrystale demande alors à Pistoclère et Mnésiloque de s'installer avec les deux Bacchis à dîner. Il va ensuite chercher Nicobule et prétend que son fils est en danger pour l'amener chez Bacchis. Le militaire arrive en même temps et surprend Bacchis avec Mnésiloque. Chrystale prétend alors que le militaire Cléomaque est le mari de Bacchis et vient pour se venger de Mnésiloque et le tuer. Nicobule accepte alors de payer Cléomaque pour protéger son fils. Chrystale demande ensuite à Nicobule une nouvelle somme d'argent, prétendant être envoyé par Mnésiloque pour éponger sa dette. Philoxène se lamente des comportements de son fils.

V : Nicobule a découvert la supercherie de Chystale en allant payer Cléomaque qui lui a expliqué toute l'affaire. Il rencontre Philoxène et tous deux vont chercher leurs fils chez les Bacchis. Philoxène succombe à leurs avances, et après avoir tenté de résister, Nicobule aussi.

1.5. Les *Captifs* (*Captiui*)

Résumé : Hégion, vieil étolien, a deux fils qui lui ont été enlevés : l'un à la naissance, Tyndare, enlevé par un esclave qui l'a vendu au père de Philocrate, l'autre, Philopolème, dans un combat. Avec pour intention de retrouver son enfant prisonnier de guerre, Hégion achète des captifs éléens. Parmi eux se trouve Tyndare, l'enfant enlevé à la naissance, désormais esclave de Philocrate, un des captifs. Les deux hommes ont échangé nom et vêtements afin de permettre au maître de s'échapper. La situation se complique car le fils devient l'esclave du père sans le savoir. Grâce aux stratagèmes du maître et de l'esclave, les deux frères sont réunis avec leur père.

Personnages :

ERGASILE, parasite de Philopolème et d'Hégion.

HÉGION, riche Étolien, père de Tyndare et de Philopolème.

ESCLAVES D'HÉGION, gardiens des captifs.

PHILOCRATE, jeune homme d'Élide, prisonnier.

TYNDARE, esclave de Philocrate, et fils d'Hégion.

ARISTOPHONTE, autre captif, compatriote et ami de Philocrate.

UN ESCLAVE d'Hégion.

PHILOPOLÈME, fils d'Hégion.

STALAGME, esclave fugitif, ravisseur de Tyndare.

Résumé détaillé :

I : Ergasile explique l'enlèvement de Philopolème durant la guerre entre Etoliens et Éléens. Celui-ci souhaite son retour car autrement il se trouvera obligé de quitter la maison d'Hégion qui se livre au commerce d'esclaves, malgré ses réticences, espérant en trouver un qu'il sera possible d'échanger contre son fils prisonnier. Hégion surveille les captifs qu'il a enchainés chez lui. En se rendant chez son frère, il croise Ergasile qui se lamente de la perte de Philopolème. Hégion lui apprend qu'un riche prisonnier d'Élide va arriver dans les prochains jours, espérant finalement trouver l'esclave qui lui permettra de conclure l'échange pour récupérer son fils.

II : Philocrate obtient de l'esclave fouetteur que lui et Tyndare soient maintenus à l'écart des autres captifs et de leurs gardiens afin de discuter en secret du plan qu'il a imaginé pour s'échapper. Le

plan consiste pour les deux captifs d'échanger leurs identités afin que le maître devienne esclave, et l'esclave le maître. Au retour d'Hégion, le plan est mis en place et Philocrate lui parle comme s'il était esclave, lui affirmant qu'il vient d'une grande et riche famille. Hégion explique à Tyndare, supposé maître, que son fils Philopolème est esclave du médecin Ménarque. Tyndare essaie de convaincre Hégion de l'envoyer auprès du père de Philocrate pour que celui-ci rachète Philopolème auprès de Ménarque. Hégion accepte, à condition que la commission soit déléguée à Philocrate et que Tyndare lui serve de caution. Philocrate, toujours sous sa fausse identité d'esclave, se rend en Élide.

III : Hégion rencontre Aristophonte, camarade de Philocrate, qui le prie de le laisser aller le voir. Tyndare, de peur qu'Aristophonte ne fasse échouer le plan, tente de s'enfuir de chez Hégion, mais il se fait rattraper par l'ami de son maître qui s'étonne de se faire ignorer par l'esclave Tyndare ; celui-ci accuse Aristophonte de folie pour expliquer la confusion avec Philocrate et préserver sa fausse identité. Finalement, Aristophonte convainc Hégion qu'il s'agit d'une supercherie. Ce dernier envoie alors Tyndare à la carrière de pierres.

IV : Ergasile retourne chez Hégion, lui apportant la bonne nouvelle du retour de Philopolème au port. Hégion décide d'en avoir le cœur net et d'aller au port lui-même.

V : Philocrate a en fait ramené Philopolème et Stalagme, l'esclave qui avait enlevé Tyndare, prouvant sa bonne foi. Il obtient alors d'Hégion le retour de Tyndare qui se trouve toujours à la carrière. Grâce à Stalagme, Philocrate et Hégion découvrent la véritable identité de Tyndare. Tous vont le chercher à la carrière et lui apprennent qu'Hégion est son véritable père.

1.6. *La Casette (Cistellaria)*

Résumé : Un marchand de Lemnos, Démiphon, a violé une femme de Sicyone. Il a une fille d'un premier mariage pendant qu'une autre, Sélénie, naît de la femme qu'il a violée. La fille, produit du viol, est exposée par un esclave, et recueillie par des courtisanes. Plus tard, le marchand revient marier la femme qu'il a violé auparavant. Sélénie n'a connu qu'un seul homme, Alcésimarque, dont elle est amoureuse. Pourtant, le père de ce dernier préfère marier son fils à l'autre fille de Démiphon pour qu'il ne se marie pas à une courtisane. Grâce aux recherches des esclaves, on retrouve la trace de Sélénie et les deux amants peuvent vivre leur amour.

Personnages :

SÉLÉNIE, fille de Démiphon et de Phanostrate, amante d'Alcésimarque.

GYMNASIE, courtisane.

UNE COURTISANE.

LE DIEU SECOURS, prologue.

MÉLÉNIS, courtisane, mère de Gymnasie.

ALCÉSIMARQUE, amant de Sélénie.

LAMPADION, esclave de Phanostrate.

PHANOSTRATE, femme de Démiphon.

HALISCA, esclave.

DÉMIPHON, vieux marchand de Lemnos.

Résumé détaillé :

I : Les courtisanes discutent entre elles de leur profession quand Sélénie leur confie son amour pour Alcésimarque. Les courtisanes lui disent qu'il est préférable de faire semblant d'aimer pour préserver leurs propres intérêts. Sélénie se lamente qu'Alcésimarque doive épouser une autre femme, la fille de Démiphon. Sélénie s'en va voir sa mère.

II : Alcésimarque s'épanche de son amour pour Sélénie. Mélénoise l'incite à épouser la fille de Démiphon pour ne pas perdre Sélénie. Lampadion s'en va trouver sa maîtresse Phanostrate et lui explique qu'il a dit à une courtisane avoir autrefois vu cette dernière enlever Sélénie. Pour en savoir plus, il explique avoir promis à la jeune courtisane de retrouver sa véritable famille, et avoir appris

que la fille qu'il recherche est en fait chez Mélénius. Celle-ci entend la conversation et apprend de Lampadion que Phanostrate est à la recherche de sa fille. Mélénius se résout à rapporter Sélénie à ses parents.

III : Mélénius dépêche Halisca pour aller porter la cassette dans laquelle se trouvait Sélénie au foyer de Démiphon afin de la faire reconnaître de ses parents. Sélénie et Mélénius aperçoivent Alcésimarque une épée à la main. Celui-ci veut se tuer par désespoir de ne pas pouvoir épouser Sélénie. Lorsqu'il la voit, il l'emporte dans ses bras. Halisca perd la cassette.

IV : Lampadion récupère la cassette qui a été perdue dans la rue. Phanostrate la reconnaît. Halisca s'en veut d'avoir perdu la cassette et tâche de la retrouver. Elle est rejointe par Lampadion qui la désigne à sa maîtresse en lui disant que c'est elle qui a perdu la cassette, et qu'elle appartient à sa maîtresse Mélénius. Phanostrate lui assure que c'est la cassette qui a jadis appartenu à sa fille qui s'y trouvait quand elle l'a abandonnée. Les deux femmes rentrent chez Alcésimarque.

V : Démiphon apprend que sa fille est retrouvée. Il se rend chez Alcésimarque qu'il va finalement reconnaître comme son futur gendre.

1.7. *Charançon (Curculio)*

Résumé : Phédrome est amoureux d'une prostituée nommée Planésie. Il a besoin d'argent pour l'acheter et envoie donc Charançon en Carie pour aller lui en trouver. Charançon n'y parvient pas mais trouve un soldat qui est à la recherche d'un banquier à qui il a confié son argent, pour acheter la même courtisane. Charançon parvient à se faire inviter chez le soldat et réussit à lui voler un anneau avec son sceau. Ainsi, Charançon revient voir Phédrome et lui propose d'écrire une lettre au banquier lui demandant de rendre la somme d'argent, et de la sceller avec l'anneau du soldat. Le banquier est dupe de la supercherie et, accompagne Charançon chez l'entremetteur de Planésie et convainc ce dernier de lui vendre la jeune femme. Le soldat découvre qu'il s'est fait tromper après avoir appris que Planésie a déjà été vendue. Finalement Planésie remarque le sceau qui est en fait celui de sa famille : elle et le militaire sont donc en fait frère et sœur. Le mystère éclairci, Planésie et Phédrome se marient.

Personnages :

PALINURE, esclave de Phédrome.
PHÉDROME, amant de Planésie.
UNE VIEILLE, esclave de Cappadox.
PLANÉSIE, amante de Phédrome.
CAPPADOX, marchand d'esclaves.
UN CUISINIER.
CHARANÇON, parasite de Phédrome.
LYCON, banquier.
LE CHORÉGE.
THÉRAPONTIGONE, militaire, amoureux de Planésie.

Résumé détaillé :

I : Phédrome confie à Palindure son amour pour Planésie, et lui explique avoir besoin d'argent pour la soustraire au proxénète, Cappadox. Dans ce but, il a envoyé Charançon en Carie pour emprunter de l'argent à un de ses amis. Ils s'en vont ensuite trouver une vieille esclave de Cappadox afin que celle-ci les introduise auprès de Planésie. Les deux amants se retrouvent et Planésie exhorte Palindure de trouver l'argent nécessaire à son affranchissement.

II : Sortant de chez son maître, Palinure rencontre Cappadox qui dormait dans le temple d'Esculape, espérant remédier à ses problèmes de santé. Palinure et son maître s'en vont à la rencontre de Charançon qui revient de Carie. Celui-ci raconte à Phédrome qu'il n'a pas réussi à obtenir l'argent comme il en avait été commissionné. Cependant, il explique avoir rencontré un militaire qui doit récupérer son argent détenu par le banquier Lycon, demeurant à Epidaure, où se déroule la pièce. Ce soldat en a besoin afin d'acheter une jeune fille à Cappadox. Charançon s'est fait inviter chez le soldat pour dîner et jouer aux dés, et découvre que la fille convoitée par ce dernier est en fait Planésie. Charançon a ensuite saoulé le soldat pour l'endormir et lui voler son anneau. Celui-ci servira à signer une lettre rédigée par Palinure, au banquier, où Phédrome se fera passer pour le militaire, demandant que son argent lui soit retourné.

III : Charançon se fait passer auprès de Lycon pour l'affranchi du militaire pour lui remettre la lettre afin que le banquier paye à Cappadox la somme nécessaire pour l'affranchissement de Planésie. Il conduit alors Charançon chez Cappadox.

IV : La transaction est scellée et Planésie appartient désormais à Phédrome. Le militaire est furieux d'apprendre qu'il s'est fait tromper auprès de Lycon qui lui assure avoir déjà rendu l'argent. Il rencontre ensuite Cappadox qui lui apprend avoir vendu Planésie.

V : Planésie reconnaît l'anneau dérobé par Charançon et dit à Phédrome qu'il s'agit de celui de son père. Elle demande à savoir où le parasite l'a obtenu quand le militaire s'en vient à la rencontre de Charançon et des amants. L'homme veut les emmener au tribunal pour avoir volé Philénie. Phédrome lui demande d'où vient l'anneau que Charançon lui a volé. Il s'agit ensuite de l'anneau de son père, qui avait également une fille, enlevée pendant les Dionysies quand elle était enfant. Le soldat reconnaît en Planésie sa sœur perdue. Tous se rendent chez Cappadox récupérer l'argent utilisé pour acheter Planésie car celle-ci est en fait de naissance libre. Celui-ci accepte, après avoir tenté de nier qu'il avait passé cet accord, et les deux amants sont libres de se marier.

1.8. *Épidique (Epidicus)*

Résumé : Avant son départ pour la guerre, Stratippoclès a chargé son esclave Épidique de lui acheter Acropolistis, une joueuse de lyre dont il est tombé amoureux. Pour satisfaire son maître, Épidique a fait faire l'achat par Périphane, le père de Stratippoclès, en lui faisant croire qu'il s'agissait de sa propre fille, qu'il avait eue d'une précédente union. Stratippoclès revient de la guerre avec une captive qu'il a payée quarante mines, empruntées à un usurier. Pour le rembourser ce dernier, Épidique cible de nouveau Périphane et lui vole l'argent en faisant passer pour la maîtresse de son maître une autre joueuse de lyre, qu'il loue à la journée. Stratippoclès ne se doute pas que la captive qu'il a achetée durant son service dans l'armée est en fait sa propre sœur, Theléstis. Périphane apprend la supercherie mais Theléstis est reconnue et l'esclave est affranchi.

Personnages :

ÉPIDIQUE, esclave de Stratippoclès.

THESPRION, esclave du même.

STRATIPPOCLES, fils de Périphane.

CHÉRIBULE, ami de Stratippoclès.

APECIDE, vieillard, ami de Périphane.

PÉRIPHANE, riche vieillard.

Un MILITAIRE.

PHILIPPA, autrefois aimée par Périphane.

ACROPOLISTIS, joueuse de lyre.

UNE JOUEUSE DE LYRE.

UN USURIER.

THÉLESTIS, fille de Périphane.

Résumé détaillé :

I : Épidique apprend que Stratippoclès a acheté une captive de guerre dont il est tombé amoureux après son service dans l'armée. Celui-ci s'étonne de la décision de son maître car il avait été chargé d'acheter une joueuse de lyre, Acropolistis, qu'il aimait également et que pour ceci, il a fait passer Acropolistis pour la fille de Périphane. Thesprion explique à Épidique que pour acheter la captive, son maître a payé quarante mines qu'il a empruntées à un usurier. Stratippoclès informe son ami Chéribule de l'achat de la captive et lui demande de lui prêter quarante mines pour rembourser le

banquier. Épidique promet à son maître de trouver un stratagème pour trouver l'argent et rembourser le banquier.

II : Épidique et Périphane se rencontrent et Épidique apprend au père de Stratippoclès le retour de l'armée avec ses captifs. Il fait passer pour maîtresse de son fils une autre joueuse de lyre et explique à Périphane l'avoir entendue au port, apprenant à ses compagnes qu'elle avait trouvé un amant capable de l'affranchir, et qu'il s'agissait de Stratippoclès. Cela met Périphane en colère. Épidique lui conseille alors de trouver à son fils une épouse à son fils et de tenir la joueuse de lyre éloignée de son fils. Pour cela, il conseille à Périphane de lui donner l'argent afin d'acheter la fille, en prétendant vouloir l'affranchir, et de l'envoyer loin.

III : Épidique s'en va trouver une joueuse de lyre à louer afin de lui apprendre son rôle dans la ruse qu'il a mise en place et de duper Périphane et Apécide. Il en informe Stratippoclès. Apécide conduit la joueuse de lyre chez Périphane, persuadé qu'ils ont devancé Stratippoclès. Périphane apprend par un militaire qu'il a acheté la maîtresse de ce dernier, et accepte de la lui céder. Ils font venir la joueuse de lyre mais le militaire ne la reconnaît pas. Il était en effet venu pour Acropolistis et trouve à sa place la joueuse de lyre recrutée par Épidique. Périphane réalise qu'il s'est fait duper et chasse la joueuse de lyre qu'il croyait avoir achetée.

IV : Philippa cherche Périphane car elle a entendu que sa fille disparue, Thélestis, se trouvait chez lui. Ils vont chercher Acropolistis qu'ils croient être la fille de Périphane à cause de la supercherie d'Épidique. La mère ne reconnaît cependant pas sa fille et tous réalisent que Périphane s'est fait duper une seconde fois.

V : Épidique comprend que sa ruse a été percée à jour. Il rejoint Stratippoclès qui voit arriver l'usurier avec Thélestis et va lui chercher l'argent. Épidique reconnaît la fille de Périphane et Philippa et s'en va trouver Périphane et Apécide et avoue la supercherie, avant de leur expliquer qu'il a retrouvé la fille de Périphane. Il gagne alors sa liberté.

1.9. *Les Ménechmes (Maenechmi)*

Résumé : un marchand de Syracuse est père de jumeaux, tous deux portant le nom de Ménechme, mais le deuxième est également connu sous le nom de Sosiclès. Mais l'un des deux se fait enlever, avant que le père ne meure. L'enfant qui reste est recueilli par son grand-père qui l'appelle Ménechme-Sosiclès, en mémoire de l'enfant disparu. Devenu grand, il se rend à Épidamne pour retrouver son frère. Là-bas, tous le prennent pour leur concitoyen, y compris la famille du frère. Après de nombreux *quiproquos*, les deux frères se reconnaissent. L'action se passe à Épidamne.

Personnages :

LABROSSE, parasite de Ménechme I.

MÉNECHME I, habitant d'Épidamne, enlevé dans son enfance.

MÉNECHME II (ou SOSICLÈS), son frère jumeau.

EROTIE, courtisane, maîtresse de Ménechme I.

CYLINDRE, cuisinier d'Érotie.

MESSÉNION, esclave de Ménechme II.

UNE SERVANTE d'Érotie.

UNE MATRONE, femme de Ménechme I.

UN VIEILLARD, beau-père de Ménechme I.

UN MÉDECIN.

ESCLAVES du vieillard.

Résumé détaillé :

I : Ménechme I se fâche contre sa femme qu'il juge trop jalouse ; en sortant de chez lui, il rencontre Labrosse à qui il promet un repas offert par sa maîtresse Érotie. Celle-ci envoie Cylindre, son cuisinier, au marché.

II : Ménechme II (Sosiclès) arrive à Épidamne après avoir passé six ans à la recherche de son frère dans toute la Méditerranée. Il rencontre Cylindre qui le prend pour Ménechme et de même qu'il prend Messénion pour Labrosse. Sosiclès prend le cuisinier pour un fou. Messénion est persuadé qu'il s'agit d'une ruse de quelque courtisane qui séduit les étrangers. Érotie s'en vient à leur rencontre, persuadée qu'il s'agit de son amant qu'elle a vu plus tôt. Ménechme s'étonne que tant d'inconnus semblent le reconnaître. Il accepte finalement son invitation à dîner en prétendant avoir

feint la confusion pour ne pas se faire démasquer par sa femme. Érotie l'envoie chez le brodeur pour ajuster le châle que son amant, le véritable Ménechme, a dérobé à sa femme pour le lui donner.

III : Labrosse pense que Ménechme I l'a abandonné pour diner seul chez sa maitresse. Il croise Ménechme II - Sosiclès qui sort de chez Érotie et le querelle pour ne pas avoir tenu sa promesse. Sosiclès croise ensuite une esclave Érotie qui lui demande d'aller porter pour elle un bracelet chez le bijoutier.

IV : La femme de Ménechme I se plaint de son époux qui ne cesse de dérober ses affaires pour les donner à sa maitresse. Labrosse, pour se venger, lui a en effet raconté les événements de la journée, ne sachant pas qu'il s'agissait du jumeau de son maitre. Ménechme I, de retour chez lui après avoir passé la journée au forum, essuie la colère de sa femme et de Labrosse. Il ne comprend pas pourquoi son parasite dit l'avoir vu plus tôt sortir de chez son amante. Il se rend chez Érotie récupérer le châle pour calmer sa femme et s'étonne quand celle-ci dit le lui avoir donné, avec un bracelet pour le faire retoucher. Devant sa confusion, Érotie se fâche et le chasse.

V : La femme de Ménechme I aperçoit Ménechme II - Sosiclès avec son châle, elle se fâche, outrée par l'audace de celui qu'elle pense son mari de se montrer devant elle avec son propre châle. Elle fait chercher son père pour qu'il confronte son mari, mais celui-ci tente de la raisonner en lui disant qu'elle devrait se montrer plus soumise à son mari et arrêter de le traiter en esclave. Le vieillard tente d'interroger Ménechme II - Sosiclès qui jure ne connaître aucune des personnes qu'il a croisées durant la journée et s'éloigne en feignant la démence. Le vieillard s'en va alors chercher un médecin pour comprendre le comportement de Ménechme II - Sosiclès mais les deux personnages tombent plutôt sur Ménechme I. Le médecin le questionne comme s'il était fou, ce qui le fâche, il est finalement convaincu de sa propre démence. Méssénion voit Ménechme I se faire emmener par le père, croit qu'on enlève son maitre et tente alors de le sauver. Méssénion le convainc alors de l'affranchir. Ménechme II - Sosiclès apprend alors l'affranchissement de son esclave. Sosiclès et Méssénion reconnaissent Ménechme qui sort de chez Érotie. La ressemblance est si troublante que même Méssénion peine à distinguer les deux frères qui s'interrogent, de peur qu'il s'agisse d'une supercherie. Ils retournent ensemble à Syracuse.

1.10. *Le Marchand. (Mercator)*

Résumé : À Athènes, Démiphon ordonne à son fils Charin de partir faire commerce à l'étranger. À son retour, ce dernier ramène une esclave dont il est tombé amoureux, et pour expliquer sa présence, prétend qu'il l'a ramenée afin de la donner à sa mère pour en faire sa suivante. Démiphon s'éprend d'elle, et aidé par son ami Lysimaque, il l'achète et la fait séjourner chez ce dernier en attendant de lui trouver meilleur lieu où s'établir. Sa femme la découvre et pense que son mari la trompe. Charin découvre alors où se trouve la jeune femme et son père, qui, apprenant que son fils en est amoureux, se résout à la lui laisser.

Personnages :

CHARIN, amant de Pasicompsa.
ACANTHION, esclave de Charin.
DÉMIPHON, père de Charin.
LYSIMAQUE, ami de Démiphon.
ESCLAVES.
EUTYQUE, fils de Lysimaque, ami de Charin.
PASICOMPSA.
DORIPPE, femme de Lysimaque.
SYRA, vieille esclave de Dorippe.
UN CUISINIER.

Résumé détaillé :

I : Charin annonce au public l'intrigue de la pièce : son père l'a envoyé en expédition commerciale à l'étranger pour le discipliner. Là-bas, il a rencontré une esclave dont il est tombé amoureux et l'a ramenée à Athènes sans que son père ne le sache. Acanthion apprend à son maître que Démiphon a aperçu Pasicompsa et qu'il a fait croire à celui-ci qu'il s'agissait d'une esclave que Charin avait achetée pour sa mère.

II : Démiphon se souvient d'un rêve qu'il a fait, annonçant les développements futurs de l'intrigue. Il affirme à Lysimaque être tombé amoureux de Pasicompsa, ce qui lui vaut quelques moqueries de la part de son ami. Il s'en va ensuite à la rencontre de son fils en imaginant un stratagème pour

l'empêcher de donner l'esclave à sa mère. Charin craint que son père ne découvre la vérité. Démiphon s'étonne de trouver son fils aussi préoccupé et lui explique qu'il pense que Pasicompsa ne fera pas une bonne esclave pour leur maison. Les deux hommes prétendent avoir trouvé un acheteur à qui la revendre et se disputent à propos du prix à fixer. Charin est rejoint par Eutyque qui a eu vent de l'affaire. Pour aider son ami, ce dernier accepte de se rendre au port afin de pousser l'enchère pour Pasicompsa le plus haut possible face à Démiphon.

III : Lysimaque a pris les devants et a finalement acheté Pasicompsa qui demande des explications. Lysimaque explique qu'il a seulement servi d'entremetteur pour le maître de Pasicompsa qui est éperdument amoureux d'elle. S'ensuit un quiproquo sur l'identité de l'acheteur, Lysimaque parlant de Démiphon et Pasicompsa pensant qu'il s'agit de Charin. Démiphon se félicite de la réussite de son plan et s'en va trouver son voisin. Démiphon insiste pour voir Pasicompsa mais Lysimaque refuse, rappelant à Démiphon que celui-ci doit d'abord s'occuper de son apparence. Les deux hommes cherchent également un logis pour Pasicompsa, redoutant que la femme de Lysimaque ne la découvre. Pendant ce temps, Charin déplore la perte de son amante. Il est rejoint par Eutyque qui lui explique être arrivé trop tard au port pour acheter Pasicompsa.

IV : Syra apprend à Dorippe qu'une femme, qu'elle prend pour une courtisane, se trouve chez elle. Dorippe rentre alors chez elle, effarée par l'adultère de son mari qui n'ose pas avouer qu'il s'agit en fait de l'esclave de Démiphon. Lysimaque congédie le cuisinier qu'il avait embauché pour préparer le dîner en l'honneur de Pasicompsa et Démiphon pendant que Dorippe, fâchée, envoie Syra chercher son père. Cette dernière est rejointe par Eutyque qui était à la recherche de Pasicompsa.

V : Eutyque retrouve Charin qui déplore son infortune, allant jusqu'à envisager l'exil. Celui-ci apprend que Pasicompsa se trouve chez son ami et l'exhorte d'être conduit à elle. Eutyque informe son père que sa femme n'est plus fâchée contre lui, avant d'avouer à Démiphon que l'esclave qu'il a achetée est en fait la maîtresse de son fils. Démiphon, regrettant son acte, se résout à laisser Pasicompsa à son fils.

1.11. *Le Persan (Persa)*

Résumé : En l'absence de son maître, Toxile achète une esclave dont il est amoureux et parvient à la faire affranchir par le marchand. Il lui faut pour cela trouver de l'argent. Un de ses amis, Sagaristion, lui offre la somme. Pour le rembourser, ce même ami se déguise en Perse et fait acheter par le marchand une jeune fille enlevée qui est en réalité la fille de Saturion, un homme libre. Le marchand, tombe dans le piège ; il est menacé d'être emmené devant le prêteur et effrayé, il rend la jeune fille.

Personnages :

TOXILE, esclave.

SAGARISTION, esclave, ami de Toxile.

SATURION, parasite.

SOPHROCLIDISQUE, servante de Lemniséléné.

LEMNISÉLÉNÉ, courtisane.

PEGNION, jeune esclave.

LA FILLE de Saturion.

DORDALE, marchand d'esclaves.

Résumé détaillé :

I : Toxile exprime à Sagaristion son désir d'affranchir sa maîtresse. Désespéré de trouver de l'argent, il persuade Saturion, son parasite, de lui prêter six cents pièces ou de lui donner sa fille pour la vendre. Motivé, par la perspective d'un festin gratuit, ce dernier accepte à contrecœur de coopérer. Toxile lui explique comment déguiser sa fille en étrangère et la vendre à un marchand d'esclaves.

II : Toxile demande à Pagnion d'envoyer une lettre à Lemniséléné. Il rencontre Sophoclidisque, la servante de cette dernière, venue trouver Toxile pour lui délivrer un message. Sagaristion se réjouit de pouvoir aider son ami. Il prévoit en effet utiliser l'argent de son maître, qui l'a envoyé acheter des bœufs, pour ses propres desseins. Pendant ce temps, Pagnion et Sagaristion se croisent. Pagnion, provoque Sagaristion, qui essaie en vain de découvrir où se trouve Toxile. Sagaristion retrouve finalement son ami qui envoie Sophoclidisque dire à sa maîtresse qu'il a une solution pour trouver l'argent. Sagaristion présente l'argent donné par son maître pour l'achat des bœufs à Toxile.

III : Saturion entreprend de vendre sa fille. La jeune fille refuse d'abord, soulignant le déshonneur de la situation. Malgré leurs différends, elle se soumet finalement aux plans de son père. Dordale attend le remboursement de sa dette par Toxile, qui lui demande de libérer son amante.

IV : Toxile se félicite de réussir à duper Dordale. Il s'approche du marchand et lui demande des nouvelles de l'affranchissement de la jeune fille. Il lui remet également une lettre qu'il prétend être de son maître, lui ordonnant de vendre une esclave venue d'Arabie. Sagaristion, déguisé en Perse se présente au marchand et confirme son intention de vendre la jeune fille qui est questionnée par ce dernier. La transaction est finalement conclue pour soixante mines. Dordale s'inquiète cependant que l'on ne vienne réclamer la jeune fille enlevée. En effet, Saturion trouve le marchand et le menace de se rendre devant le prêteur pour qu'il lui rende sa fille.

V : Toxile se félicite du succès de son plan et retrouve son amante avec qui il partage un festin. Ils invitent Dordale à leur table pour s'en moquer.

1.12. *Le petit Carthaginois (Poenulus)*

Résumé : Agorastoclès, originaire de Carthage, a été vendu comme esclave à un Étolien lorsqu'il était enfant. Il habite près de la maison de Lycus, marchand qui possède deux jeunes esclaves, qui sont en réalité de naissance libre. L'une d'elles, Adelphasie, est destinée à Lycus lui-même, mais Agorastoclès la convoite également. L'autre est désirée par un soldat. Agorastoclès élabore alors une supercherie visant à tromper Lycus à l'aide de son intendant, Collybiscus, qui est introduit chez le marchand Lycus avec de l'or pour le faire accuser de vol. Le père des jeunes filles, Hannon, un Carthaginois, les recherche depuis longtemps. À la fin, le marchand d'esclaves Lycus est trompé, et Hammon récupère ses deux filles.

Personnages :

AGORASTOCLÈS, amant d'Adelphasie.

MILPHION, esclave d'Agorastoclès.

ADELPHASIE, courtisane.

ANTÉRASTILE, courtisane.

LYCUS, marchand d'esclaves.

ANTHÉMONIDÈS, militaire.

TEMOINS d'Agorastoclès.

COLLYBISCUS, fermier.

SYNCÉRASTE, esclave de Lycus.

HANNON, carthaginois.

GIDDÉNÉMÉ, nourrice d'Adelphasie et d'Antérastile.

UN JEUNE ESCLAVE.

Résumé détaillé :

I : Agorastoclès révèle à Milphion, son esclave, qu'il est amoureux d'Adelphasie, mais que son amour est contrarié par Lycus. Milphion lui propose son aide et imagine un plan : faire croire à Lycus qu'un étranger fortuné souhaite rencontrer Adelphasie et le payer pour cela. Les deux hommes rencontrent ensuite Adelphasie et sa sœur Antérastile. Agorastoclès exprime son amour pour Adelphasie et son désir de l'affranchir. Cette dernière est sceptique quant à ces promesses. Agorastoclès demande à Milphion de tenir sa promesse pour ruiner Lycus en l'accusant d'avoir volé son esclave et son argent. L'esclave accepte et Agorastoclès va chercher des témoins.

II : Anthémonidès, un militaire, rejoint Lycus et lui demande de lui céder Antérostile, mais ce dernier refuse puisqu'il est bien décidé à participer aux festivités en cours en l'honneur de Vénus.

III : Agorastoclès, se lamente sur la lenteur de ses amis témoins, qu'il a sollicités. Ils répètent le plan à suivre : le fermier Collybiscus se rendra chez Lycus déguisé en étranger pour lui porter de l'or et le faire accuser de vol. Milphion et le fermier répètent également la marche à suivre. Les témoins amènent Collybiscus chez Lycus en le faisant passer pour un soldat étranger voulant faire affaire avec le marchand. Ensuite, Agorastoclès l'accuse d'avoir en sa possession son esclave et son argent. Lycus nie les accusations, mais les témoins soutiennent Agorastoclès et confirment que Collybiscus, déguisé en étranger, a apporté de l'argent chez le marchand.

IV : Milphion s'impatiente de connaître le fin mot de l'histoire. Il surprend Syncéraste, l'esclave de Lycus, qui exprime son mécontentement d'être au service d'un maître aussi malhonnête. Il se confie à Milphion sur son maître. Il révèle qu'Adelphasie et sa sœur sont en réalité de condition libre et que Lycus en est conscient car il les a achetées à un pirate sicilien qui l'avait prévenu qu'elles étaient nées à Carthage de parents libres. Milphion réalise le potentiel de cette information qu'il pourrait utiliser pour causer des ennuis à Lycus, car son maître pourrait ainsi réclamer leur liberté.

V : Hannon, venu de Carthage, est à la recherche de ses filles et de son neveu. Agorastoclès apprend par son esclave que les deux jeunes filles sont de condition libre et qu'elles ont été enlevées. Ils aperçoivent Hannon avec qui Milphion tente une conversation en punique. Incapable de se comprendre, les deux hommes échangent finalement en latin et Hannon leur explique qu'il est à la recherche du fils d'Antidamas, Agorastoclès. Hannon est en effet l'hôte d'Antidamas. Agorastoclès explique que celui-ci l'a acheté et adopté pour fils. Ils évoquent également ses parents, Ampsigura et Jachon, et découvrent un signe distinctif à la main gauche d'Agorastoclès, confirmant son identité. Milphion explique à Hannon que son maître est tourmenté par Lycus qui l'empêche de concrétiser son amour. Il explique que ce sont deux filles qu'on a volées à Carthage, et Hannon pense ainsi avoir retrouvé ses filles. Ce dernier est conduit chez Giddénémé, et demande à voir ses filles qui sont au temple de Vénus. Il retrouve finalement ses filles.

VI : Anthémonidès, trouve Antérastile en train d'embrasser Hannon, ce qui le met en colère. Il s'en prend à lui de manière grossière. Hannon répond calmement et Antérastile confirme qu'elle est bien sa fille. Agorastoclès aperçoit ensuite Lycus, l'accuse de vol et de retenir les filles d'Hannon qui espère tirer vengeance. Les trois hommes veulent trainer le marchand en justice, mais il leur offre de payer une indemnité. Il accepte également de rester dans une cage de bois chez Agorastoclès en échange d'une réduction de sa dette. Tous partent ensemble pour célébrer chez Agorastoclès.

1.13. *Pseudolus (Pseudolus)*

Résumé : Calidore découvre que Phénicie, son amante, est sur le point d'être vendue à un soldat par le proxénète Ballion. Désespéré, il implore l'aide de Pseudolus. Par une ruse brillante et l'aide de ses compagnons, Pseudolus parvient à récupérer Phénicie, et Ballion est contraint de payer la somme qu'il avait mise en jeu, car il avait lui-même fait un pari avec Simon sur sa capacité à se faire berner. Calidore et Phénicie sont ainsi réunis grâce à Pseudolus.

Personnages :

PSEUDOLUS, esclave de Simon.

CALIDORE, fils de Simon.

BALLION, proxénète.

ESCLAVES CORRECTEURS.

SIMON, père de Calidore.

CALLIPHON, vieillard, ami de Simon

HARPAX, domestique d'un militaire.

CHARIN, ami de Calidore.

UN ESCLAVE de Ballion.

UN CUISINIER.

SIMIA, esclave de Charin.

PHÉNICIE, maîtresse de Calidore, personnage muet.

Résumé détaillé :

I : Calidore confie à Pseudolus, l'esclave de son père Simon, ses tourments amoureux. Il a appris par une lettre de Phénicie qu'elle est sur le point d'être vendue pour vingt mines à un militaire et il n'a pas l'argent nécessaire pour la racheter. Pseudolus propose son aide, en l'avertissant que Simon, son maître, pourra être impliqué. Ballion, le proxénète de Phénicie, est ensuite approché par Pseudolus et Calidore qui tentent de le convaincre de revenir sur sa décision, mais le marchand reste inflexible. Il consent toutefois à annuler la vente si le militaire ne lui apporte pas les cinq mines restantes et si Calidore apporte la somme demandée le jour même. Pseudolus se retrouve seul et repère Simon avec son voisin Calliphon. L'esclave espère tirer les vingt mines de son maître qui le force cependant à avouer le plan de Calidore. Pseudolus accepte le défi d'obtenir l'argent de

Simon. Si Pseudolus réussit, Simon promet de lui donner l'argent pour libérer la maîtresse de son fils.

II : Harpax cherche Ballion pour lui remettre le paiement de son maître. Pseudolus, prétendant être Syrus, l'esclave de Ballion, essaie de convaincre Harpax de lui donner l'argent. Cependant, celui-ci refuse et demande à être conduit directement à Ballion. Il remet cependant à Pseudolus une lettre qui renferme le signe convenu entre Ballion et le militaire pour la vente de Phénicie. Pseudolus se félicite ensuite de l'opportunité donnée par l'arrivée d'Harpax. Il rencontre Calidore accompagné de Charin, à qui il mentionne avoir intercepté la lettre et le signe du militaire. Charin propose ensuite de prêter à Pseudolus les cinq mines nécessaires pour le bon déroulement du stratagème. Ce dernier explique alors vouloir faire passer l'esclave de Charin, Simia, pour l'esclave du militaire et d'utiliser le signe pour libérer la jeune fille.

III : Ballion, préparant son anniversaire, charge son esclave de surveiller le cuisinier pour éviter tout vol. En effet, il se méfie de Pseudolus car Simon l'a averti que Pseudolus essaie de lui soutirer Phénicie. Ballion prévoit de mettre en garde tous les habitants de la maison contre Pseudolus pour éviter toute manipulation de sa part.

IV : Pseudolus et Simia discutent leur plan pour tromper Ballion. Simia rencontre ensuite ce dernier dans la rue en se faisant passer pour Harpax grâce au signe intercepté par Pseudolus et lui remet une lettre qui demande de remettre l'argent à Simia et d'emmener la jeune femme avec lui. Le plan réussit et Phénicie est conduite à Calidore. Ballion annonce avec joie à Simon que Pseudolus a perdu la mise de vingt mines. Ballion lui propose de parier à nouveau, promettant de donner vingt mines si Pseudolus réussit à enlever Phénicie. Simon accepte, pensant qu'il ne risque rien. Harpax retrouve ensuite Ballion et lui annonce qu'il apporte l'argent de son maître pour finaliser la transaction et emmener Phénicie. Le marchand se moque de lui croyant qu'il s'agit d'une autre ruse de Pseudolus. Les personnages s'aperçoivent toutefois de la supercherie. Harpax exige le remboursement de l'argent, et Simon demande également vingt mines parce qu'il a perdu le 2^e pari. Ballion, désespéré, se résout à rembourser l'argent.

V : Pseudolus, après s'être enivré, arrive chez Simon, et demande qu'on aille avertir Simon de sa présence. Ce dernier réprimande Pseudolus avant de lui remettre l'argent promis. L'esclave convainc ensuite Ballion de venir boire avec lui.

1.14. *Stichus* (*Stichus*)

Résumé : deux sœurs sont abandonnées par leurs maris partis pour l'étranger dans l'espoir de refaire fortune. Cette absence les autorise à divorcer, et le père, Antiphon, tente de les convaincre de prendre de plus riches maris. L'une résiste, l'autre hésite mais bientôt, un esclave porte aux épouses la nouvelle du retour de leurs époux. Stichus, l'esclave d'Épignome, un des deux maris, est autorisé à donner une fête.

Personnages :

PANÉGYRIS, épouse d'Épignome et soeur aînée de Pamphile.

PAMPHILE, épouse de Pamphilippe.

ANTIPHON, père de l'une et de l'autre.

GÉLASIME, parasite.

CROCOTIE, servante de Panégyris.

PINACION, jeune esclave de la même.

ÉPIGNOME, frère aîné de Pamphilippe et gendre d'Antiphon.

PAMPHILIPPE, gendre d'Antiphon.

SAGARINUS, esclave de Pamphilippe et ami de Stichus.

STICHUS, esclave d'Épignome.

STÉPHANIE, esclave de Pamphilippe, maîtresse de Stichus.

Résumé détaillé :

I : Panégyris et sa sœur cadette Pamphile se plaignent de l'absence de leurs maris depuis trois ans et de leur père qui les pousse à se remarier. Il tente de ramener ses filles chez lui, mais elles refusent, préférant attendre le retour de leurs époux. Panégyris fait venir sa servante Crocotie pour qu'elle demande à Gélasime de se rendre au port, prendre des nouvelles des bateaux qui arrivent. Ce dernier se plaint d'avoir constamment faim. Il est trouvé par la servante qui le prie de se rendre chez sa maîtresse.

II : Pinacion est joyeux d'apporter la bonne nouvelle à sa maîtresse : Épignome est sur le point de rentrer en ville. Il se rend chez Panégyris mais se frustre en trouvant la porte fermée sans personne pour l'ouvrir. Gélasime le trouve et lui demande ce qu'il y a dans le panier qu'il transporte. Panégyris arrive enfin à la porte, mais avant d'annoncer la nouvelle, Pinacion ordonne aux autres

esclaves de préparer la maison pour un festin. Il annonce finalement l'arrivée d'Épignome, et de son esclave Stichus, avec de grandes richesses. Il explique avoir entendu que Pamphilippe pourrait aussi être arrivé.

III : Épignome, de retour chez lui, exprime sa gratitude envers les dieux pour sa sécurité et le succès de ses affaires. Il dit avoir rencontré Antiphon et qu'ils sont réconciliés. Il libère Stichus de sa journée, et lui accorde du vin. Gélasime aperçoit Épignome et tente de l'inviter chez lui à dîner, mais ce dernier refuse car il s'est déjà engagé auprès d'ambassadeurs qu'il a invités.

IV : Antiphon se réjouit de revoir Pamphilippe et Epignome. Ce dernier demande s'il a retrouvé les faveurs de son beau-père qui répond favorablement, soulignant que c'est en raison de sa fortune. Il invite ensuite les deux frères à dîner le lendemain. Antiphon invente une histoire pour tenter de les persuader de lui offrir des cadeaux. Gélasime arrive ensuite et sous-entend qu'il aimerait être invité à dîner. Épignome lui rappelle cependant que c'est à cause de lui que leur fortune a été dilapidée.

V : Stichus retrouve Sagarinus et lui parle du festin qu'il a préparé. Ils se rendent chez Pamphilippe. Le banquet commence et les deux hommes festoient. Stéphanie les rejoint.

1.15. *Trinummus (Les Trois Ecus)*

Résumé : Avant de partir pour la Syrie, Charmide confie un trésor à son ami Calliclès. Pendant son absence, le fils de Charmide, Lesbonicus dilapide la totalité de ses richesses, allant jusqu'à vendre la maison, et Calliclès fait l'acquisition. Lorsque Lysitèle demande la main de la sœur du jeune homme, sans dote, Calliclès, souhaitant lui accorder une dot sans s'impliquer directement, imagine un subterfuge en inventant un messenger prétendant être porteur d'une somme en or de la part du père. Charmide, tout juste de retour, le trompe habilement, Lysitèle est autorisé à épouser la fille de Charmide et Lesbonicus est fiancé à la fille de Calliclès.

Personnages :

LA DÉBAUCHE, personnage du Prologue.

L'INDIGENCE, personnage du Prologue.

MÉGARONIDE, vieillard, amis de Charmide.

CALLICLÈS, vieillard, amis de Charmide.

LYSITÈLE, jeune homme, ami de Lesbonicus.

LESBONICUS, jeune homme, fils de Charmide.

PHILTON, père de Lysitèles.

STASIME, esclave, de la maison de Charmide.

CHARMIDE, vieillard.

UN HOMME DE PAILLE.

Résumé détaillé :

I : Calliclès sort de chez Lesbonicus et est trouvé par Mégaronide qui lui reproche d'avoir acheté la maison de Charmide. Calliclès révèle ensuite avoir acheté la maison de Lesbonicus pour préserver un trésor caché par le père de ce dernier, Charmide.

II : Lysitèles se plaint des ennuis et des dépenses d'être amoureux d'une maîtresse ; il détermine qu'il vaut mieux vivre une vie sage. Son père, Philton, lui conseille d'éviter les mauvaises fréquentations. Lysitèles promet de bien se comporter et exprime le souhait de se marier. Il explique vouloir aider son ami Lesbonicus, et que pour cela, il est prêt à épouser sa sœur sans dot. Philton, malgré sa désapprobation, accepte de se rendre chez Lesbonicus faire la demande. Il surprend une

conversation entre Lesbonicus et l'esclave Stasime, qui lui dit que tout l'argent que Lesbonicus a reçu pour la maison a déjà disparu. Philton présente à ce dernier l'offre de mariage. Cependant, Lesbonicus refuse de laisser sa sœur se marier sans dot et tient à offrir un terrain à sa sœur mais Stasime, voulant sauver la propriété familiale, prétend que la terre porte malheur.

III : Stasime informe de la proposition Calliclès, qui est outré qu'on puisse marier la sœur de Lesbonicus sans dot. Lysitèles et Lesbonicus se disputent car ce dernier refuse de laisser partir sa sœur sans lui donner de dot. Megaronides et Calliclès discutent d'une stratégie pour doter la sœur de Lesbonicus. Megaronides propose d'utiliser le trésor enfoui de Charmide pour la dot mais Calliclès hésite à parler du trésor à Lesbonicus, au cas où il en abuserait. Megaronides imagine alors une ruse visant à déguiser un imposteur pour faire croire qu'il vient de Séleucie pour rapporter l'argent de Charmide et le donner à la sœur de Lesbonicus pour son mariage.

IV : Charmide est de retour, remerciant Neptune de l'avoir ramené sain et sauf. Il aperçoit ensuite un homme étrange, habillé à la manière d'un Illyrien. Il questionne l'imposteur qui lui dit avoir été chargé par le père de Lesbonicus de donner une lettre à ce dernier et à son ami Calliclès. Charmide se moque de lui car il ne peut pas se souvenir du nom de la personne qui est censée l'avoir envoyé et donne un récit absurde de son voyage. Ensuite, Stasime arrive et explique à son maître que le fils de ce dernier a vendu la maison à Calliclès et qu'il vit désormais dans une annexe à l'arrière. Calliclès est ensuite alarmé par des cris devant sa maison et trouve Charmide qui se désespère de sa mauvaise fortune.

V : Lysitèles a appris de Stasime que Charmide est de retour. Charmide félicite Calliclès pour sa loyauté. Calliclès l'informe de l'offre de mariage de Lysitèles et lui explique le tour de l'imposteur. Ils sont rejoints par Lysitèles ; Charmide approuve le mariage et insiste pour donner une dote de mille pièces d'or. Lesbonicus arrive, surpris par le bruit, et découvre le retour de son père qui lui accorde en mariage la fille de Calliclès.

1.16. *Truculentus (Le Rustre)*

Résumé : Phronésie est courtisée par trois hommes : un soldat étranger, un campagnard et un citadin. Complètement sous son charme, les trois hommes sont incapables de lui refuser quoi que ce soit. Pour duper le soldat, Stratophane, Phronésie fait passer pour sien un enfant, afin de recevoir de plus en plus de cadeaux. Pour le rendre jaloux, elle prétend être amoureuse des deux autres hommes, mais Truculentus, l'esclave de Stabax, le campagnard, tente de protéger son maître de la cupidité de Phronésie. Finalement, le grand-père de l'enfant vient le réclamer et on se rend compte que sa fille a eu ce bébé à la suite d'une relation avec Dinarque, le citadin. Finalement, les parents de l'enfant se marient.

Personnages :

DINARQUE, jeune Athénien, amant de Phronésie.

PHRONÉSIE, courtisane.

GËTA, esclave de Dinarque.

CALLICLÈS, vieillard.

ASTAPHIE, suivante de Phronésie.

STRATILAX, esclave de Strabax.

STRATOPHANE, militaire, amant de Phronésie.

STRABAX, campagnard, amant de Phronésie.

UNE SUIVANTE.

UNE COIFFEUSE.

Résumé détaillé :

I : Dinarque se lamente des multiples façons dont les courtisanes trompent et exploitent les hommes, mettant en avant les ruses et les artifices employés pour les dépouiller. Il mentionne Phronésie, une courtisane avec laquelle il a eu des relations, mais qui semble maintenant s'intéresser à un militaire de Babylone. Il explique également qu'il revient à Athènes après une mission à Lemnos et découvre que son amante, qu'il pensait enceinte, a inventé cette grossesse pour le tromper. Il trouve ensuite Astaphie, la suivante de Phronésie, cherchant à en savoir plus sur Phronésie et son prétendu accouchement; celle-ci déclare être en chemin pour aller chercher la

sage-femme mais Dinarque n'est pas dupe. Astaphie continue toutefois de mentir en lui disant qu'il s'agit de l'enfant du soldat.

II : Restée seule, Astaphie explique que Dinarque a cédé tous ses biens à Phronésie et que quand un amant n'a plus rien à donner, elle doit s'en débarrasser, et comme aucun homme ne peut donner assez, il faut donc toujours chercher de nouveaux amants, comme le jeune fermier qui habite à côté, qui la nuit précédente avait escaladé le mur du jardin pour visiter Phronésie à l'insu de son père. Astaphie frappe ensuite à la porte de Strabax, mais c'est son esclave qui sort et refuse brutalement son entrée. Dinarque tente ensuite de voir Phronésie. Elle lui révèle que le bébé n'est pas vraiment le sien, qu'elle n'a pas été enceinte mais qu'elle fait semblant pour piéger le soldat afin de le faire revenir vers elle. Elle se prépare ensuite à recevoir Stratophane et simule une nouvelle fois d'avoir accouché. Ce dernier lui offre deux esclaves syriennes et des vêtements, mais elle ne semble pas très satisfaite des cadeaux. Gëta arrive ensuite de la part de Dinarque pour porter des cadeaux à Phronésie, ce qui rend jaloux Stratophane qui s'en va en colère.

III : Strabax frappe chez Phronésie, portant de l'argent qu'il dit avoir reçu alors qu'il était à la ferme, d'un homme qui le devait à son père. Stratilax s'étonne alors que son maître ne soit pas revenu des champs. Astaphie l'invite à entrer.

IV : Dinarque est satisfait de savoir que ses cadeaux ont été acceptés. Il apprend par Astaphie que Strabax est la nouvelle cible de Phronésie. Alors qu'il se voit refuser l'entrée, il aperçoit Calliclès avec deux esclaves, exigeant d'elles de dire la vérité. L'une d'elles avoue que la fille célibataire de Callicles avait eu un bébé et que le bébé avait été donné à Phronésie. L'autre fille révèle que le père du bébé n'est autre que Dinarque. Celui-ci demande pardon à Callicles et il propose d'épouser sa fille. Dinarque tente de récupérer l'enfant mais Phronésie lui demande de le garder quelques jours de plus pour continuer à tromper le militaire.

V : Stratophane offre ensuite de l'or à Phronésie qui accepte froidement. Il est indigné de voir Strabax sortir de la maison. Les deux hommes se disputent et Phronésie ordonne à Strabax d'attendre son tour pendant qu'elle fait rentrer le soldat.

2. Tragédies de Sénèque

2.1. *Agamemnon* (*Agamemnon*)

Résumé : La guerre de Troie terminée, Agamemnon victorieux rentre au palais, accompagné de sa maîtresse, Cassandre. Furieuse et jalouse contre son mari qui a sacrifié leur fille Iphigénie, Clytemnestre décide de les assassiner, aidée par son amant Egisthe. Électre est empoisonnée pour avoir contribué à l'exil de son frère Oreste.

Personnages :

OMBRE DE THYESTE, oncle d'Agamemnon, frère d'Atrée.

CLYTEMNESTRE, épouse d'Agamemnon.

LA NOURRICE.

ÉGISTHE, fils incestueux de Thyeste et de sa fille, amant de Clytemnestre.

EURYBATE, messenger d'Agamemnon.

CASSANDRE.

AGAMEMNON, fils d'Atrée, neveu de Thyeste.

ÉLECTRE, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre.

STROPHIUS, roi de Phocide, époux de la sœur d'Agamemnon.

ORESTE (rôle muet), fils d'Agamemnon, frère d'Électre.

PYLADE (rôle muet), fils de Strophius, ami d'Oreste.

Résumé détaillé :

I : Thyeste appelle son fils Égisthe à assassiner Agamemnon

II : Face au retour d'Agamemnon qui approche, Clytemnestre confie à sa nourrice sa crainte d'être punie pour son adultère et dit être résolue à tuer son mari. Sa nourrice tente de l'en dissuader. Égisthe l'exhorte à poursuivre sa vengeance.

III : Eurybate rapporte qu'Agamemnon est de retour et s'approche maintenant.

IV : Cassandre prédit les dangers qui attendent Agamemnon.

V : Agamemnon revient victorieux, là où il exprime sa gloire et son triomphe, Cassandre prédit le désastre imminent, mais il ne la croit pas. Après le sacrifice et le banquet, Cassandre raconte le meurtre d'Agamemnon. Électre et Orestre quittent le palais et de dernier est confié à Strophius. Clytemnestre sort à sa recherche, et Égisthe condamne Électre à l'empoisonnement.

2.2. *Hercules furens (Hercule furieux)*

Résumé : Hercule a épousé Mégare. Mais lorsqu'il descend aux Enfers pour sa dernière épreuve, Lycus, après avoir tué Créon et ses fils, s'est établi sur le trône et gouverne le royaume. Il tente de forcer Mégare à l'épouser, sans succès. À son retour, Hercule tue Lycus puis, pris d'une fureur jetée sur lui par Junon, il tue aussi sa femme et ses enfants. Revenu à la raison et pris de douleur, il part se purifier.

Personnages :

JUNON.

MÉGARE.

ENFANTS DE MÉGARE.

AMPHITRYON.

LYCUS.

HERCULE.

THÉSÉE.

Résumé détaillé :

I : Junon, irritée par la conduite d'Hercule et ses succès, décide par vengeance de faire naître en lui une fureur qui le conduira à tuer femme et enfants.

II : Mégare et Amphitryon se lamentent de l'absence d'Hercule et de la violence de Lycus qui s'est établi sur le trône et règne sur le royaume d'Hercule. Face au refus de Mégare de l'épouser, il se dit prêt à la faire périr sur un bûcher.

III : Hercule est de retour à Thèbes avec Thésée. Il rencontre Amphitryon qui l'informe des événements. Hercule se résout à tuer Lycus.

IV : De retour, Hercule entreprend de célébrer sa victoire en préparant un sacrifice. Il est soudainement pris d'une fureur aveugle sous les yeux d'Amphitryon. Frappé de folie, il tue sa femme et ses enfants.

V : L'esprit rétabli, il apprend ses agissements et se prépare à se suicider. Cependant, Amphitryon et Thésée le convainquent de partir pour Athènes pour expier ses actes.

2.3. *Medea (Médée)*

Résumé : Médée est tombée amoureuse de Jason lorsque celui-ci est arrivé en Colchide. Ils s'installent ensuite à Corinthe où ils ont deux fils. Cependant, afin de gagner en pouvoir, Jason quitte Médée pour Créuse, la fille du roi Créon, qui fait exiler Médée. Prise de rage, celle-ci tue Créuse, Créon puis ses deux propres enfants avant de s'envoler, sous les yeux de Jason.

Personnages :

MÉDÉE.

LA NOURRICE.

CRÉON.

JASON.

LES FILS DE MÉDÉE.

LE MESSAGER.

Résumé détaillé :

I : Médée exprime sa colère dans un monologue où elle expose son désir de vengeance.

II : La nourrice tente de la raisonner. Créon défend Médée de l'approcher, craignant qu'elle puisse se venger contre lui. Il l'exhorte à quitter le palais mais celle-ci l'implore d'embrasser une dernière fois ses enfants. Méfiant, Créon lui accorde la nuit pour partir.

III : La nourrice pressent le crime que Médée est sur le point de commettre et l'incite à se calmer. Jason incite également Médée à partir. Elle confie ensuite ses intentions à sa nourrice.

IV : La nourrice exprime son effroi. Médée prépare l'enchantement visant à tuer Créuse.

V : Le messager annonce l'incendie. La nourrice exhorte Médée à partir, mais elle se réjouit du spectacle qu'elle a créé. Elle tue ensuite son premier fils, puis le deuxième, sous les yeux de Jason, et s'envole.

2.4. Oedipus (*Œdipe*)

Résumé : Une peste s'est abattue sur Thèbes, cité où règne Œdipe. Un oracle lui apprend que pour que la peste prenne fin, le meurtrier de Laïus doit être châtié. Au fil de la pièce, Œdipe apprendra la vérité quant à son passé et à la malédiction qui frappe Thèbes et s'aveugle pour se punir.

Personnages :

ŒDIPE.

JOCASTE.

CRÉON.

TIRÉSIAS.

MANTO.

LE VIEILLARD DE CORINTHE.

PHORBAS.

LE MESSAGER.

SERVITEURS.

Résumé détaillé :

I : Œdipe déplore la peste qui s'est abattue sur Thèbes, n'épargnant aucun habitant. Il mentionne également la prophétie de l'oracle de Delphes, selon lequel il allait tuer son père et épouser sa mère.

II : Créon revient de Delphes et explique à Œdipe que la mort de Laïus doit être vengée. Œdipe ordonne alors de trouver l'assassin et demande à Tirésias l'identité du meurtrier. Le prophète ordonne alors de monter un sacrifice mais il est terrorisé car il assiste à de mauvais présages. En l'absence du nom de l'assassin de Laïus, il propose de faire revenir son esprit de l'Erèbe.

III : Créon refuse d'avouer à Œdipe le nom du meurtrier mais face à son insistance, il avoue que c'est le roi de Thèbes, Œdipe lui-même, qui a du sang sur les mains. Il incite ensuite Œdipe à abdiquer, mais ce dernier pense qu'il s'agit d'une ruse pour s'emparer du trône.

IV : Œdipe se rappelle alors avoir tué un homme sur la route pour Thèbes. Il apprend ensuite la mort de son père Polybe mais refuse de rentrer à Corinthe, par crainte que la prophétie selon

laquelle il épousera sa mère se réalise. Le messager lui explique que la reine Mérope n'est pas sa mère biologique et qu'il a été recueilli enfant. Après avoir confronté le berger qui l'a trouvé, il apprend qu'il est le fils de Jocaste.

V : Œdipe envisage de se suicider mais se résout à s'aveugler. Jocaste, dégoûtée par son crime, se suicide.

2.5. *Phoenissae (Les Phéniciennes)*

Résumé : Quand Œdipe découvre son crime, il s'aveugle volontairement et s'exile avec sa fille Antigone, qui s'offre comme guide. Pendant ce temps, ses fils Étéocle et Polynice entrent en guerre, le traité les obligeant à régner alternativement étant violé.

Personnages :

ŒDIPE.

ANTIGONE.

LE MESSAGER.

JOCASTE.

POLYNICE.

ÉTÉOCLE.

Résumé détaillé :

I : Antigone devient la guide de son père aveugle, qui s'est condamné à l'exil, et parvient à le faire renoncer à son intention de se suicider. Un messager arrive ensuite pour faire revenir Œdipe à Thèbes afin d'éviter une guerre fratricide entre ses deux fils, mais celui-ci refuse.

II : Jocaste apprend que les armées de ses deux fils sont dressées les unes contre les autres. Antigone l'exhorte à les trouver pour les réconcilier. Jocaste va les trouver et les supplie de raisonner leur haine mais Étéocle ne peut proposer que l'exil à son frère.

Le reste de la tragédie manque.

2.6. *Phaedra (Phèdre)*

Résumé : Phèdre, épouse du roi d'Athènes Thésée, est victime d'une passion dévorante pour son beau-fils, Hippolyte. Cependant celui-ci refuse de consentir à l'amour de Phèdre. Pour se venger, elle prétend s'être fait violenter par son beau-fils. Thésée implore alors les dieux de tuer son fils. Finalement, Phèdre avoue son crime et une sépulture est accordée à Hippolyte.

Personnages :

HIPPOLYTE.

PHÈDRE.

NOURRICE.

THÉSÉE.

MESSAGER.

SERVITEURS.

ESCLAVES.

CHASSEURS.

Résumé détaillé :

I : Hippolyte quitte le palais à l'aube pour partir à la chasse. Phèdre avoue à sa nourrice son amour pour Hippolyte mais celle-ci tente de l'en détourner.

II : Phèdre apparaît, habillée en chasserresse. Inquiet de l'air accablé de la nourrice, Hippolyte la questionne et celle-ci répond qu'il devrait chercher davantage la compagnie des femmes mais il préfère la vie sauvage. Phèdre avoue à Hippolyte ses sentiments et tente de le faire fléchir. Consterné, il dégaine son épée pour tuer Phèdre, mais réalisant que c'est ce qu'elle veut, il jette l'arme et s'enfuit dans la forêt. Face à l'inflexibilité d'Hippolyte, Phèdre et sa nourrice le font accuser de désir incestueux, et de l'avoir attaquée pour satisfaire sa convoitise.

III : Thésée revient des Enfers et est informé par la nourrice que Phèdre est décidée à mourir. Il entre dans le palais et la voit tenir une épée, mais elle ne répond que par de vagues allusions aux questions de son époux. Alors, Thésée force la nourrice à avouer le secret de sa maîtresse. Il reconnaît ensuite l'épée de son fils et lui souhaite de connaître la mort.

IV : Le messager informe Thésée de la mort de son fils, tué par ses chevaux.

V : Phèdre avoue son crime à Thésée et se suicide. Il ordonne de donner à son fils une sépulture convenable.

2.7. *Thyestes (Thyeste)*

Résumé : La pièce concerne la vengeance d'Atrée, dont le frère a usurpé le trône et séduit la femme. Il le rappelle de l'exil prétendant une réconciliation, mais il s'agit d'une ruse car Atrée a gardé les enfants de Thyeste en otage et ils seront tués et servis en repas à leur père à son insu.

Personnages :

L'OMBRE DE TANTALE.

LA FURIE.

ATRÉE.

UN COURTISAN.

THYESTE.

TANTALE, fils de Thyeste.

PLISTHÈNE.

MESSAGER.

TROISIÈME FILS DE THYESTE.

ESCLAVES.

Résumé détaillé :

I : Tantale est ramené des Enfers par la Furie qui l'oblige à alimenter les troubles au palais de Mycènes et les tensions entre Thyeste et son frère.

II : Atrée consulte un de ses courtisans sur la meilleure manière de se venger de son frère. Toutefois, il est incité par ce courtisan à faire ce qui est juste et à ne pas tomber dans la démesure. Atrée ne l'écoute pas et médite une vengeance horrible.

III : Rappelé par son frère, Thyeste rentre à Mycènes, bien que méfiant, mais son fils tente de le rassurer. Atrée est satisfait de réussir à piéger son frère et prétend une démonstration de joie et de réconciliation.

IV : Un messager rapporte la cruelle vengeance d'Atrée : il a tué ses trois neveux et les a servis à Thyeste lors d'un festin.

V : Atrée se félicite et avoue à Thyeste ce qu'il vient de manger. Celui-ci s'en remet aux dieux vengeurs.

2.8. *Troades (Les Troyennes)*

Résumé : Le siège de Troie terminé, les Grecs sont victorieux et ont emmené sur le rivage les femmes de Troie, attendant de savoir ce que le sort leur réserve. Cependant, pour que les Grecs puissent repartir, le fantôme d'Achille exige que lui soit sacrifié le fils de Priam. Calchas indique également qu'il faut que le fils d'Hector soit tué.

Personnages :

HÉCUBE.
TALTHYBIUS.
AGAMEMNON.
CALCHAS.
HÉLÈNE.
PYRRHUS.
ANDROMAQUE.
UN VIEILLARD.
ASTYANAX.
ULYSSE.
HÉLÈNE.
MESSAGER.

Résumé détaillé :

I : Hécube déplore la chute de Troie et la mort d'Hector et de Priam.

II : Talthylbius raconte que le fantôme d'Achille est apparu durant la nuit et exige de Polyxène, qui lui avait été fiancée, soit sacrifiée sur son tombeau pour que les vents soient favorables au retour de la flotte grecque. Agamemnon refuse qu'on ne la sacrifie et se dispute avec Pyrrhus à son propos. Calchas est convoqué et il affirme que non seulement Polyxène doit être tuée, mais qu'Astyanax doit également être jeté d'une tour. Il s'agit pour Achille d'un acte de vengeance.

III : Andromaque, alarmée par une vision dans son rêve, cache son fils dans le tombeau de son père. Toutefois, Ulysse, découvre où il se trouve et la contraint à l'emporter vers la mort.

IV : Hélène annonce à Polyxène qu'elle doit être sacrifiée en mettant en scène un mariage. Elle annonce en même temps aux Troyennes le nom de leurs futurs maîtres.

V : Le messager raconte comment Astyanax a été précipité de la tour et que Polyxène a été tuée dans le tombeau d'Achille. Les Grecs peuvent repartir.

Annexe 2. Fiches prosopographiques des acteurs pris en considération dans l'étude

Cette annexe rassemble les professionnels de théâtre étrangers et/ou mobiles recensés dans la documentation littéraire et épigraphique, répartis en 24 fiches prosopographiques. Ces fiches sont organisées et numérotées par ordre chronologique selon la date où a été produite l'inscription, ou la date où l'évènement est relaté dans les textes littéraires. Lorsqu'un individu est mentionné dans plusieurs sources, celles-ci sont organisées au sein de la même fiche à travers une sous-numérotation par lettres. Inversement, lorsque plusieurs individus sont commémorés dans une unique inscription, ceux-ci sont rassemblés dans une même fiche, et leurs noms sont listés par lettres. Sont présents dans ce corpus les individus mentionnés dans les sources offrant des indices assez précis sur leur extranéité ou leur mobilité. Ainsi, les individus choisis sur une base onomastique sont présents dans ce corpus dans la mesure où les interprétations des études précédentes relèvent la particularité d'une onomastique étrangère par rapport au lieu où a été retrouvée l'inscription⁴⁹⁹. En ce sens, ont été écartées du corpus les sources mentionnant seulement un nom grec, sans autre indice permettant d'identifier une marque de mobilité, dans la mesure où ces noms peuvent simplement indiquer une condition servile. D'un autre côté, nous avons écarté une inscription se référant à une actrice nommée Maura Cana car, bien que son gentilice semble certes se référer à une origine géographique, le lieu où a été retrouvé l'inscription et l'absence d'autres indications (Afrique du Nord) ne permettent pas de déduire l'existence d'une mobilité même locale⁵⁰⁰.

Chaque fiche contient systématiquement le corpus documentaire rassemblant les différentes sources où est mentionné l'individu, la nature de la source, la retranscription du texte. On propose également une datation et une traduction lorsque cela est possible. Pour les sources épigraphiques,

⁴⁹⁹ Nous avons en effet relevé dans les chapitres précédents les difficultés que présente l'ononastique seule dans l'identification de l'étranger.

⁵⁰⁰ Helena-Lorenzo Ferragut, « Mujeres en la escena romana... », p. 57.

la description de l'inscription et le lieu de découverte sont également mentionnés. Si une de ces informations vient à manquer, nous l'indiquons dans la rubrique correspondante ainsi que la raison de la lacune. Dans le cas des sources littéraires, nous indiquons la date de l'évènement relaté ainsi que la date de production du texte pour justifier la présence d'extraits issus de textes rédigés plus tardivement, et expliquer certaines incertitudes en explicitant l'écart chronologique entre un auteur et l'évènement qu'il décrit.

Une traduction pour chaque texte est proposée, sauf dans les cas les plus incertains, avec systématiquement leur source y compris dans le cas de traductions personnelles. Par souci d'harmonisation, nous avons fait le choix de traduire même les textes les plus courts. Un commentaire détaillé et synthétique rassemblant des observations à propos de toute la documentation relative à un individu conclut chaque fiche. Ces commentaires reprennent les observations des commentateurs précédents, pour donner des éléments de contexte et des explications sur certains aspects techniques de certaines sources, mais surtout pour justifier et expliquer la mobilité ou l'extranéité des individus du corpus. Ainsi, chaque commentaire se veut centré sur cet aspect, et non sur la totalité de leur parcours ou de leur activité théâtrale, sauf dans les cas où cela est pertinent. En ce sens, nous n'avons pas l'ambition d'établir un résumé historiographique exhaustif des recherches autour de ces documents, mais de rassembler les informations pertinentes dans le cadre de notre recherche visant à étudier l'existence ou non d'un lien entre mobilité et condition d'étranger, dans le cadre des métiers de la scène.

1) Antiodémis

Corpus : Antip. Th., IX, 567.

Nature du texte : épigramme

Date du texte : I^{er} siècle av. J.-C

Date de l'évènement relaté : I^{er} siècle av. J.-C.

Texte : Ἡ καὶ ἔτ' ἐκ βρέφους κοιμωμένη Ἀντιοδημῖς πορφυρέων, Παφίης νοσσίς, ἐπὶ κροκύδων, ἢ τακεραῖς λεύσσουσα κόραις μαλακώτερον ὕπνου, Λύσιδος ἀλκυονίς, τερπνὸν ἄθυρμα μέθης, ὕδατίνοισι φορέουσα βραχίονας, ἢ μόνη ὀστοῦν οὐ λάχεν – ἦν γὰρ ὅλη τὸν ταλάροισι γάλα –, Ἴταλίην ἤμειψεν, ἵνα πτολέμοιο καὶ αἰχμῆς ἀμπαύσῃ Ῥώμην μαλθακίῃ χάριτι.

Traduction : « Celle qui depuis sa plus tendre enfance, repose toujours sur un duvet de pourpre, Antiodémis, fille aimée d'Aphrodite, dont les yeux humides et les regards plus languissants que le sommeil, cet alcyon de Lysis, jouet charmant de l'ivresse, dont les bras sont souples comme l'onde et qui seule n'a point d'os – car elle est toute comme le lait sur les éclisses –, elle s'en est allée en Italie, pour faire, par sa grâce délicate, renoncer Rome à la guerre et à ses combats »⁵⁰¹.

Commentaire : L'existence d'Antiodémis n'est pas attestée historiquement. La seule mention se trouve dans cette épigramme attribuée par les éditeurs des Belles Lettres à Antipater de Thessalonique⁵⁰², bien que H. Leppin l'attribue à Antipater de Sidon⁵⁰³. Quoi qu'il en soit, elle aurait vécu à l'époque républicaine, entre le II^e et le I^{er} siècle av. J.-C. Pour A. Migayrou, il faut comprendre que l'actrice jouait dans des Lysiodies, qui correspondent à des spectacles grecs qui se diffusaient à Rome à partir du I^{er} siècle av. J.-C. De plus, les thématiques lyriques de l'épigramme se retrouvent notamment chez les auteurs de l'époque augustéenne⁵⁰⁴, ce qui confirmerait l'attribution de l'épigramme à Antipater de Thessalonique. Quoi qu'il en soit, s'il s'agit d'un personnage réel, le fait qu'Antiodémis soit mentionnée dans la littérature semble témoigner d'une

⁵⁰¹ Trad. par A. Migayrou, *Des femmes sur le devant de la scène...*, p. 130.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 202.

⁵⁰⁴ A. Migayrou, *Ibid.*

renommée importante qui lui offrait la liberté de voyager seule, l'épigramme étant un genre fort complexe, entre fiction et réalité. Cette inscription serait donc un des rares exemples de mobilité féminine des actrices de la scène des régions grecques vers Rome, ainsi que de leur rôle dans la diffusion de la culture théâtrale grecque en Italie au tournant de la République et de l'Empire.

2) *Societatis cantorum Graecorum*

A- Maecenas

B- M. Vaccius Theophilus

C- Q. Vibius Simus

D- L. Aurelius Philo.

Corpus : *CIL* I, 2519 = *AE* 1925, 127 = *AE* 1927, 167 = *AE* 2014, 120a

Description : inscription gravée sur une pierre rectangulaire d'une tombe de la *Societatis cantorum Graecorum*. 56 x 157 cm.

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : I^{er} siècle av. J-C., époque de Sylla d'après *l'Année Épigraphique*⁵⁰⁵.

Texte : *Societatis cantor(um) Graeco[r]um et quei in / hac sunhodo sunt de pecunia communei [--- M]aecenas D(ecimi) f(ilius) Mae(cia) desi/gnator patronus sunhodi probavit M(arcus) Vac[---]us M(arci) l(ibertus) Theophilus / Q(uintus) Vibius Q(uinti) l(ibertus) Simus magistreis sunhodi d[ec]umianorum locu / sepulchri emendo aedificando cuu[r]auerunt / L(ucius) Aurelius L(uci) l(ibertus) Philo magister septumo synhodi / societatis cantorum Graecorum quiq[ue] in hac / societate sunt de sua pecunia reficiun[d]um / coeravit.*

Traduction : « Propriété de la société des chanteurs grecs et ceux qui appartiennent à cette compagnie, grâce aux fonds communs. Maecenas fils de Decimus, ordonnateur de la tribu Maecia, patron de la compagnie a inauguré ce monument. Marcus Vacus Theophilus, affranchi de Marcus, Quintus Vibius Simus, affranchi de Quintus, magistrats de l'association, collecteurs pour la décurie s'occupèrent de l'achat et de l'édification de la sépulture.

⁵⁰⁵ *AE*, 1925, 127.

Lucius Aurelius Philo, affranchi de Lucius, magistrat pour la septième fois de la société des chanteurs grecs et ceux qui y appartiennent a géré sa restauration sur ses propres fonds »⁵⁰⁶.

Commentaire. L'inscription désigne une association de chanteurs grecs venus se produire à Rome. D'après E.-J. Jory, il s'agirait d'une partie d'une association d'artistes dionysiaques, qui semblent s'être produits au théâtre à plusieurs reprises dans la Rome républicaine⁵⁰⁷. La présence de termes grecs latinisés tels que *synodos* (σύνδοκος), désignant ici une compagnie, confirme leur culture grecque. Les quatre dernières lignes ont été ajoutées plus tardivement. L'ingénu Maecenas était le patron de la compagnie, et son titre de *dissignator* indique qu'il était influent dans le monde du théâtre puisque c'est lui qui décidait de la place des spectateurs. La restitution de *Maecia* et sa traduction n'est pas certaine, mais il semble que ce terme se rattache davantage au nom d'une tribu. Marcus Vaccus Theophilus et Quintus Vibius Simus sont désignés comme les *decumianorum* de la compagnie, mais le terme pose des problèmes d'interprétation. Il évoque aussi bien la collecte de l'impôt, qu'une charge collégiale. D'après Maurizio Giovagnoli, cette dernière hypothèse semble être la plus solide. Ils ne feraient pas partie de la troupe à proprement parler, mais seraient chargés de collecter les contributions des collègues et associations professionnelles pour la décurie⁵⁰⁸. Les différentes attestations de la présence des artistes dionysiaques à Rome⁵⁰⁹ témoignent d'une présence prolongée dans le temps ainsi que d'une intégration à l'organisation de la ville. Enfin, elles reflètent la forte influence de la culture et la langue grecque sur le théâtre latin, ainsi que du philhellénisme des spectateurs.

⁵⁰⁶ Traduction personnelle.

⁵⁰⁷ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 242-243.

⁵⁰⁸ M. Giovagnoli, « Ancora Sulla Societas Cantorum Graecorum (CIL I² 2519) » *Rivista Di Filologia e Di Istruzione Classica*, vol. 142, n°1, 2014, p. 96-97.

⁵⁰⁹ Voir E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 224-253.

3) Ecloga

Corpus : *CIL* VI, 10110 = *ILS* 5216

Description : Inscription perdue

Nature de l'inscription : Inscription funéraire

Lieu : Rome

Date : 27 av. J.-C. à 37 ap. J.-C.

Texte : *Eclogae / regis Iubae [seruae] / mimae quae / u(ixit) a(nnos) XVIII [m(enses).]*

Traduction : « Ecloga, esclave du roi Iuba et actrice qui vécut 18 ans »⁵¹⁰.

Commentaire : Ecloga était une mime, esclave du roi Juba II qui régna en Numidie entre 30 et 25 av. J.-C. puis en Maurétanie entre 25 av. J.-C. et 23 ap. J.-C. En raison de son jeune âge, nous pouvons questionner comme H. Leppin le fait qu'elle se soit produite dans des contextes de représentations publiques⁵¹¹. Cependant, selon A. Migayrou, cette possibilité n'est pas à exclure car nous avons connaissance d'artistes s'étant produites au théâtre très jeunes⁵¹². Dans la mesure où sa tombe se trouve à Rome, il est possible qu'elle y ait été emmenée lors d'une expédition du roi qui avait vraisemblablement un goût pour le théâtre. Cette inscription témoigne donc de l'itinérance, parfois forcée, des artistes de la scène, qui ne se déplaçaient pas non seulement avec leur troupe ou aux côtés des magistrats et des membres de la cour impériale, mais aussi aux côtés de monarques. Ecloga était son nom d'esclave, tiré du grec, qui se réfère aux églogues, de courts écrits poétiques, ce qui nous renseigne peut-être sur le répertoire de prédilection du roi⁵¹³.

⁵¹⁰ Traduction personnelle.

⁵¹¹ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 233.

⁵¹² A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 175.

⁵¹³ Pour la performativité des églogues au théâtre, voir Regina Höschele, « From Ecloga the Mime to Vergil's "Eclogues" as Mimes: "Ein Gedankenspiel" », *Vergilius*, vol. 59, 2013, p. 37-60.

4) G. Theoros Lux (Bathylle)

Corpus : *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19 ; *CIL* IV 1917 = *AE* 1936, 103 ; *CIL* IV, 1891 ; Tac, *Ann* I, 54 ; Ath I, 20d-e

4.a) *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016

Description : Gemme ovale 3,5 x 4 x 1

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : époque augustéenne

Texte: *Gaius / Theoros Lux / uictor pantomim(orum) / si deus ipse tua cap/tus nunc a[rte] / Theoros (es)t [an] / dubitant h[omines] / uelle imit[are] / deum // Theoros / uictor / pantomi/morum // Pyladem / Cilicia // Nomium / Syria // Hyla(m) / Salmacid(ensem) / Pierium / Tiburtin(um).*

Traduction : « Gaius Theoros Lux, victorieux parmi les pantomimes, si le dieu lui-même ravi de tes performances devient maintenant Theoros (spectateur) n'a-t-on pas l'impression que le dieu veut imiter les hommes. Théoros, victorieux sur les pantomimes. Pylades de Cilicie, Nomius de Syrie, Hylas de Carie ; Pierius de Tibur»⁵¹⁴.

4.b) *CIL* IV, 1891

Description : Information non disponible⁵¹⁵.

Nature de l'inscription : poétique

Lieu : Pompéi

Date : 1-79 ap. J.-C.

⁵¹⁴ Traduction personnelle à partir de G. Kenneth, Henry, « Roman Actors », *Studies in Philology*, vol. 16, n° 4, 1919, p. 366.

⁵¹⁵ Information qui n'a pas pu être trouvée à partir des publications courantes.

Texte : *Littera Theorianis semper dictura salutem / nomine nunc dextri tempus in omne manet.*

Traduction : « La lettre qui veut dire, pour toujours, salutation aux Theoriani, restera maintenant et a jamais comme un gage de bonne fortune »⁵¹⁶.

4.c) *CIL* IV 1917 = *AE* 1936

Description : graffiti incisé

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : 1-79 ap. J.-C.

Texte : *Theor[i]us est Holconi nec tamen Mazgaba | amicus est Holconi nec tamen [P]yrrichus.*

Traduction : « Theorus est (?) d'Holconius, mais pas Mazgaba. (?) est l'ami d'Holconius, mais pas Pyrrichus »⁵¹⁷.

4.d) Tac, *Ann* I, 54

Nature du texte : historique

Date du texte : début du II^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : 14 ap. J.-C⁵¹⁸.

Texte : *Ludos Augustalis tunc primum coeptos turbavit discordia ex certamine histrionum. indulserat ei ludicro Auaustus, dum Maecenati obtemperat effuso in amorem Bathylli; neque ipse abhorrebat talibus studiis, et ciuile rebatur misceri*

⁵¹⁶ Traduction personnelle inspirée de Peter Kruschwitz, « Reading and Writing in Pompeii: An Outline of the Local Discourse », *Studj Romanzi*, n° 10, 2014, p. 256.

⁵¹⁷ Traduction personnelle.

⁵¹⁸ Pour un commentaire détaillé sur ce chapitre des *Annales* et son insertion dans le reste de l'œuvre de Tacite, voir : Olivier Devillers, « La fin de l'année 14 dans les Annales (à propos de Tacite, Annales, 1,54) », *Museum Helveticum*, vol. 71, n° 1, 2014, p. 100-108.

uoluptatibus uulgi. alia Tiberio morum uia: sed populum per tot annos molliter habitum nondum audebat ad duriora uertere.

Traduction : « Les jeux Augustaux, célébrés alors pour la première fois, furent troublés par une discorde, due à une rivalité entre histrions. Auguste avait montré de la bienveillance pour ce genre de spectacle, par complaisance envers Mécène, épris d'un amour passionné pour Bathylle ; d'ailleurs lui-même ne détestait pas de tels goûts, et il jugeait démocratique de se mêler aux amusements de la foule. Tibère avait une autre ligne de conduite ; mais le peuple avait été traité si longtemps avec une telle douceur qu'il n'osait pas encore le plier à un régime plus dur »⁵¹⁹.

4.e) Ath. Nauc. I, 20d-e

Texte : Τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητῆς γέγονε Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, ὃν φησι παντομίμους ὀρχήσασθαι Σέλευκος. Τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἔστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις

Traduction : « Le premier à introduire, dans le style de Memphis, la danse que l'on nomme tragique fut Bathylle d'Alexandrie qui, comme le dit Seleucos, dansait selon les règles. Aristokinos dit que ce Bathylle, avec Pylade, auteur d'un traité sur la danse, a créé par composition la danse propre à l'Italie à partir de la danse comique qui s'appelait *kordax*, de la danse tragique qui s'appelait *emmeleia*, et de la satyrique, nommée *sikinnis* »⁵²⁰.

Commentaire : Le pantomime Bathylle était originaire d'Alexandrie en Égypte, selon Athénée de Naucratis. Affranchi de Mécène avec qui il aurait eu une liaison amoureuse selon les sources littéraires⁵²¹, il a contribué au développement de la pantomime à Rome, à l'aide d'un répertoire

⁵¹⁹ Trad. par Pierre Willeumier, *Tacite, Annale – livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

⁵²⁰ Trad. par M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p.154-155.

⁵²¹ Tacite, *Annales*, I, 54 ; E.-J. Jory, « The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n° 28, 1981, p. 147.

essentiellement comique, à travers l'influence de Mécène, auprès d'Auguste⁵²². Il est cependant difficile de voir en Bathylle l'inventeur à proprement parler de la pantomime. M.-H. Garelli propose d'ailleurs d'y voir une vedette, un interprète suffisamment brillant pour introduire auprès de élites romaines un nouveau genre issu de la tradition grecque, et pour lui donner une grande renommée auprès du public⁵²³. Cependant, la tradition littéraire est partagée à ce sujet, et certains auteurs attribuent les innovations relatives à la pantomime uniquement à Pylades⁵²⁴. Quoi qu'il en soit, s'il faut attribuer une date à ces innovations, on la situe généralement à 22 ap. J.-C.⁵²⁵, ce qui indique que Bathylle et Pylades étaient relativement jeunes à leur arrivée à Rome si, comme Tacite l'indique, ils étaient encore en vie à l'époque de Tibère.

La bibliographie admet généralement avec prudence l'hypothèse que Théoros est en fait un autre nom du pantomime, ce qui permet de faire concorder la documentation littéraire et épigraphique⁵²⁶. En effet, une autre inscription attribuée à l'actrice Sophe, datée de la même époque et retrouvée à Rome, mentionne l'adjectif *theorobathylliana*, ce qui indiquerait dans ce cas qu'elle aurait pu être l'esclave, ou l'élève du pantomime⁵²⁷. En effet, il était assez courant pour des pantomimes célèbres de transmettre leur nom de scène aux acteurs des générations suivantes, surtout s'il s'agissait de leurs élèves ou esclaves. Sénèque rappelle à ce titre que les noms de Pylades et Bathylle ont été ancrés dans la tradition théâtrale⁵²⁸. D'après H. Leppin, Bathylle serait un nom qui lui aurait été attribué plus tardivement, retenu dans la littérature en raison de ses succès, les deux *cognomina*

⁵²² Tacite, *Annales*, I, 55, 1-2.

⁵²³ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 149-151.

⁵²⁴ E.-J. Jory, « The Literary Evidence... » p. 151 ; pour un commentaire détaillé concernant les textes relatant les débuts de la pantomime : M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 151-158.

⁵²⁵ Saint Jérôme, *Chroniques*, année 22 ap. J.-C. : *Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi cantarent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit* : « Pylades de Cilicie, bien que ses prédécesseurs eussent déjà chanté et dansé, fut le premier à introduire à Rome le chœur et la flûte pour en faire de la musique. » Trad. par E.-J. Jory, Pylades, « Pantomime, and the Preservation of Tragedy », *Mediterranean Archaeology*, vol. 17, 2004, p. 150.

⁵²⁶ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 227-228 ; H. Leppin, *Histrionen...*, p. 218 ; M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 417.

⁵²⁷ Voir *CIL* VI, 10128 = *ILS* 5263.

⁵²⁸ Sénèque, *Histoire Naturelle*, VII, 32, 3 *At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus, harum artium multi discipuli sunt multique doctores; priuatum urbe tota sonat pulpitem* : « Avec quel soin, au contraire, on s'applique à ce que le nom d'un pantomime ne disparaisse pas ! La tradition des Pylade et des Bathylle se maintient de successeurs en successeurs. Pour leur art, les disciples sont nombreux, et les maîtres aussi. » Trad. par A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...* p. 228.

auraient même pu coexister à une époque intermédiaire. De plus, selon M.H. Garelli, l'absence d'attestation d'un autre pantomime suffisamment brillant pour l'emporter sur Pylades, tout aussi célèbre, constitue un argument supplémentaire en faveur du rapprochement des deux *cognomina*. D'ailleurs, les rivalités entre les deux artistes, tous deux influents auprès de l'Empereur, auraient créé d'importants troubles parmi les spectateurs, comme l'indique Tacite, ce qui traduit leur popularité et la ferveur du public romain qui semblait dépasser le cadre de la ville de Rome. En effet, l'inscription *CIL* IV, 1891 retrouvée à Pompéi mentionne les *Theoriani*, qui peuvent être associés à un « fan club » de l'acteur⁵²⁹. La mobilité des acteurs entraînerait alors un autre type de mobilité, beaucoup plus disparate et anonyme : celle des spectateurs qui assistent aux représentations d'artistes qu'ils admirent. Le caractère occasionnel de cette mobilité, sans doute à échelle locale, se vérifie par la présence dans certaines auberges (*cauponae*) de mentions d'acteurs par leurs fans qui sont parfois identifiés par leur nom ou par un groupe associé à l'acteur qu'ils admirent⁵³⁰.

D'autres attestations de Bathylle peuvent être retrouvées à Pompéi. L'*AE* et le *CIL* considèrent en effet qu'il est possible d'associer avec prudence le Theorus de l'inscription *CIL* IV, 1917 avec Bathylle⁵³¹. Si tel est le cas, il serait alors possible d'affirmer que la célébrité de Bathylle lui permettait de tisser des liens avec le pouvoir impérial, mais également avec les dignitaires des cités italiennes, comme le montre la mention de M. Holconius, qui a participé à la restauration du grand théâtre de Pompéi, en l'honneur d'Auguste⁵³² sans qu'il soit précisé s'il s'agit de Rufus ou Celer. Il est toutefois difficile de se prononcer sur la nature précise de ces relations en raison des difficultés d'interprétation que pose l'inscription. Nous pourrions néanmoins émettre l'hypothèse que Bathylle aurait pu être envoyé dans différentes cités italiennes pour se produire sur scène au nom de l'Empereur. Cette inscription serait alors un des témoignages de la manière dont l'évergétisme

⁵²⁹ P. Kruschwitz, « Reading and Writing in Pompeii... », p. 256.

⁵³⁰ *CIL* IV, 2155 : *C. Cominius Pyrrichus et L. Nouius Priscus et L. Campius Primigenius fanatici tres apuluinar [sic] Synathaei hic fuerunt cum Martiale sodale Actiani Anicetiani sinceri Saluio sodali feliciter* ; *CIL* IV, 7919 : *C(aium) Cuspium Pansam aed(ilem) o(ro) u(os) f(aciatis) | Purpurio cum Paridianis* ; plus largement, voir James L. Franklin, « Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and his Troupe », *The American Journal of Philology*, vol. 108, n° 1, 1987, p. 95-107.

⁵³¹ Les autres noms mentionnés peuvent également être attribués à des acteurs.

⁵³² Edith Hall et Rosie Wyles, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 14.

des élites locales et la participation du pouvoir impérial sur la scène théâtrale au niveau global s'articulent pour diffuser, par le biais de la pantomime, l'image d'un nouvel ordre impérial.

Selon l'*AE*, l'inscription *CIL VI*, 10115 a été réalisée sur un pendentif, utilisable comme sceau, ce qui en fait un objet tout à fait particulier dans notre corpus. L'inscription est intéressante surtout en raison de la mention de pantomimes avec qui Theoros/Bathylle rivalisait ainsi que de leur lieu d'origine. Ceux-ci venaient soit d'Italie, comme Tibur, soit de l'Orient romain, Cilicie, Syrie, Carie. La Rome de l'époque augustéenne comprenait donc une grande concentration d'artistes orientaux, ce qui semble être une tendance qui se poursuit au long de l'époque impériale comme le montrent des inscriptions plus tardives⁵³³. A l'exception de Pierius, les artistes mentionnés dans le texte sont connus à travers d'autres inscriptions retrouvées également à Rome⁵³⁴. Il s'agit d'inscriptions funéraires attribuées à des esclaves ou à des affranchis, donnant un indice supplémentaire sur le statut social de ces artistes. En effet, il semble qu'à l'époque augustéenne, les artistes exerçant la pantomime jouissaient d'une mobilité sociale assez importante pour leur permettre d'acquérir à leur tour des esclaves.

⁵³³ Voir fiche n°6.

⁵³⁴ Hylas : *CIL VI*, 4591, Nomius : *AE* 1998, 245, Pylades : *CIL VI*, 4418 = *ILS* 7880 et *CIL VI*, 7758.

5) Pylades

Corpus : Antip. Th. XVI, 290 ; Ath, *Dei*, I, 20d-e ; Jer, *Chron*, année 22 ap. J.-C. ; Sen, *Hist. Nat*, VII, 32, 3 ; Suet, *Aug*, XLV, 4 ; *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19 ; *CIL* X. 1074d = *AE* 2003, 312 ; *CIL* VI, 4418 = *ILS* 7880 = *AE* 1999, 173 = *AE* 2016, 90 ; *CIL* VI, 7758

5.a) *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19

Description : gemme ovale 3,5 x 4 x 1

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : époque augustéenne

Texte: *Gaius / Theoros Lux / uictor pantomim(orum) / si deus ipse tua cap/tus nunc a[rte] / Theoros (es)t [an] / dubitant h[omines] / uelle imit[are] / deum // Theoros / uictor / pantomi/morum // Pyladem / Cilicia // Nomium / Syria // Hyla(m) / Salmacid(ensem) / Pierium / Tiburtin(um).*

Traduction : « Gaius Theoros Lux, victorieux parmi les pantomimes, si le dieu lui-même ravi de tes performances devient maintenant Theoros (spectateur) n'a-t-on pas l'impression que le dieu veut imiter les hommes. Théoros, victorieux sur les pantomimes. Pylades de Cilicie, Nomijs de Syrie, Hylas de Carie ; Pierius de Tibur »⁵³⁵.

5.b) *CIL* X 1074d = *AE* 2003, 312

Description : inscription perdue

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Pompéi

Date : époque augustéenne

Texte : *A(ulus) Clodius A(uli) f(iilius) / Men(enia) Flaccus (duom)uir i(ure) d(icundo) ter(tium) quinq(uennalis) / trib(unus) mil(itum) a populo. / Primo duomuiratu*

⁵³⁵ Traduction personnelle à partir de Kenneth G et Henry G, « Roman Actors... », p. 366.

Apollonarib(us) in foro pompam, / tauros, taurocentas, succursores, pontarios / paria III, pugiles cateruarios et pycetas, ludos / omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et / Pylade, et (sestertium nummum decem milia) in publicum pro duomuiratu.

Traduction : « Aulus Clodius Flaccus, fils d'Aulus, de la tribu Menenia, duumvir chargé de la justice à trois reprises, duumvir quinquennal, tribun militaire par élection populaire. Pendant son premier duumvirat, à l'occasion des jeux d'Apollon, il a organisé une procession au forum, présenté des taureaux, des toreros et leurs seconds, trois paires de gladiateurs épéistes, des troupes de boxeurs et de pugilistes, des spectacles avec toute sorte d'artistes et de pantomimes, dont Pylade, et il a versé au trésor public, en remerciement de son duumvirat, 10 000 sesterces »⁵³⁶.

5.c) *CIL* VI, 4418 = *ILS* 7880 = *AE* 1999, 173 = *AE* 2016, 90

Description : 23 x 48cm, sur une tablette trouvée dans le *columbarium* d'une tombe proche de la Via Appia

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date 10 ap. J.-C.⁵³⁷

Texte : *[Oct?]auio Silanioni quinquennal(e) / [C(aio) I]ulio Orptheo Pyladis l(iberto) cur(atore) iter(um) / ollae distributae / [et] inscriptae ex d(ecreto) d(ecurionum).*

Traduction : « Octavio Silanionis étant magistrat quinquennal, Caius Iulius Orpheus, affranchi de Pylades étant curateur pour la seconde fois, les urnes ont été distribuées et gravées par décret des décurions »⁵³⁸.

⁵³⁶ Trad. dans Claude Briand-Ponsart et Frédéric Hurlet, « Chapitre 5. L'Empire et les cités », dans *Id., L'Empire romain d'Auguste à Domitien*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2019, p. 144.

⁵³⁷ E.-J. Jory, « Pylades, Pantomime... », p. 150.

⁵³⁸ Heleen Duinker, *Buried in Collectivity: the Social Context of the Early Imperial Roman Columbaria*, Maitrise (histoire ancienne), University of Groningen, 2015, p. 80.

5.d) *CIL VI, 7758*

Description : inscription funéraire sur tablette de marbre

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Rome

Date : époque augustéenne

Texte : *Vedia Chreste Sicittae mat[er] / Iulia Sigitta Pyladis l(iberta), Ly[di] / coniunx, C(aius) Iulius Lydus Pyladis l(ibertus).*

Traduction : « Vedia Chreste mère de Sicitta, Iulia Sigitta affranchie de Pylades épouse de Lydus, Caius Iulius Lydus, affranchi de Pylades »⁵³⁹.

5.e) Antip. Th. XVI, 290

Nature du texte : épigramme

Date du texte : I^{er} siècle av. J.-C, époque augustéenne

Date de l'évènement relaté : I^{er} siècle av. J.-C, époque augustéenne

Texte : Αὐτὸν βακχευτὴν ἐνέδου θεόν, ἠνίκά βᾶκχος ἐκ Θηβῶν Ἴταλὴν ἤγαγε πρὸς
θυμέλῃν, ἀνθρώποις Πυλάδης τερπνὸν δέος, οἷα χορεύων δαίμονος ἀκρήτου πᾶσαν
ἔπλησε πόλιν. Θῆβαι γινώσκουσι τὸν ἐκ πυρός· οὐράνιος δὲ οὗτος ὁ παμφόνοισ
χερσὶ λοχευόμενος.

Traduction : « C'est le dieu même des délires bacchiques qu'il incarnait quand, de Thèbes, il porta les Bacchantes sur une scène d'Italie, ce Pylade, délicieuse terreur du public, dont la danse a rempli toute la Ville du dieu au vin pur. Thèbes connaît celui qui naquit du feu ; mais il est divin celui qui, avec des mains qui savent tout dire, donne la vie »⁵⁴⁰.

⁵³⁹ Traduction personnelle.

⁵⁴⁰ Isabelle Cogitore, « Chapitre XII. Crinagoras et les poètes de la Couronne de Philippe : la cour impériale romaine dans les yeux des Grecs », dans Ivana Savalli-Lestrade (éd.), *Des rois au Prince : Pratiques du pouvoir monarchique*

5.f) Ath. Nauc. I, 20d-e

Nature du texte : compilation

Date du texte : III^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : époque augustéenne

Texte : Τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητῆς γέγονε Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, ὃν φησι παντομίμους ὀρχήσασθαι Σέλευκος. Τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἔστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις

Traduction : « Le premier à introduire, dans le style de Memphis, la danse que l'on nomme tragique fut Bathylle d'Alexandrie qui, comme le dit Seleucos, dansait selon les règles. Aristokinos dit que ce Bathylle, avec Pylade, auteur d'un traité sur la danse, a créé par composition la danse propre à l'Italie à partir de la danse comique qui s'appelait *kordax*, de la danse tragique qui s'appelait *emmeleia*, et de la satyrique, nommée *sikinnis* »⁵⁴¹.

5.g) Jer, *Chron*, année 22 ap. J.-C,

Nature du texte : chronique

Date du texte : IV^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : 22 ap. J.-C, époque augustéenne

Texte : *Pylades Cilix pantomimus, cum ueteres ipsi cantarent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit.*

Traduction : « Pylades de Cilicie pantomime, bien que ses prédécesseurs eussent déjà chanté et danse, fut le premier à introduire à Rome le chœur et la flute pour en faire de la musique »⁵⁴².

dans *l'Orient hellénistique et romain (IV^e siècle avant J.-C. – II^e siècle après J.-C.)*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Des Princes », 2010, p. 253-269.

⁵⁴¹ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p.154-155.

⁵⁴² E.-J. Jory, « Pylades, Pantomime... », p. 150.

5.h) Dio Cass, *Hist Rom*, LIV, 17, 4-5

Nature du texte : historique

Date du texte : III^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : époque augustéenne

Texte : Καὶ διὰ ταῦτα τοῖς βουλομένοις τῶν στρατηγῶν τριπλάσιον τοῦ παρὰ τοῦ δημοσίου σφίσιν ἐς τὰς πανηγύρεις διδομένου προσαναλίσκειν ἐφῆκεν. Ὡστε εἰ καὶ πρὸς τὴν ἀκρίβειαν τῶν ἄλλων αὐτοῦ νομοθετημάτων ἤχθοντό τινες, ἀλλ' ὑπὸ τε τούτου, καὶ ὅτι Πυλάδην τινὰ ὀρχηστὴν διὰ στάσιν ἐξεληλαμένον κατήγαγεν, οὐκέτ' ἐκείνων ἐμέμνητο. Ὅθεν περ πάνυ σοφῶς ὁ Πυλάδης, ἐπιτιμώμενος ὑπ' αὐτοῦ ἐπειδὴ Βαθύλλῳ ὁμοτέχνῳ τέ οἱ ὄντι καὶ τῷ Μαικίηνᾳ προσήκοντι διεστασίαζεν, εἰπεῖν λέγεται ὅτι « συμφέρει σοι, Καῖσαρ, περὶ ἡμᾶς τὸν δῆμον ἀποδιατρίβεσθαι. »

Traduction : « Pour ce motif aussi, il permit à ceux des préteurs qui le voudraient de dépenser le triple de ce qui leur était alloué par le trésor public pour les jeux. De la sorte, si la rigueur de ses règlements indisposait quelques personnes, cette concession et le rappel du danseur Pylade, banni par suite d'une sédition, ramena les esprits. Aussi, est-ce une réponse pleine de sens que celle qu'on prête à Pylade à qui il reprochait ses querelles avec Bathylle, danseur comme lui et familier de Mécène : « Il est de ton intérêt, César, que le peuple passe son temps à s'occuper de nous »⁵⁴³.

5.j) Suet, *Aug*, XLV, 4

Nature du texte : biographique

Date du texte : début du II^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : époque augustéenne

Texte : *Pyladen urbe atque Italia summouerit, quod spectatorem, a quo exsibilabatur, demonstrasset digito conspicuumque fecisset.*

⁵⁴³ Trad. : Etienne Gros, *Histoire romaine de Dion Cassius. Tome septième*. Paris, Firmin Didot, 1865, 468 p. Reprise dans Sylvain Forichon, « Violence et jeux publics dans la Rome impériale : étude comparative des heurts entre spectateurs lors des pantomimes et des courses de chars », dans *Id.*, *Violence et jeu de l'Antiquité à nos jours*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2023, p. 193-209.

Traduction : « il chassa Pylade de la Ville et de l'Italie, au motif qu'il avait montré du doigt et désigné à tous un spectateur par lequel il était sifflé »⁵⁴⁴.

Commentaire : Le pantomime Pylade était originaire de Cilicie, affranchi de l'Empereur se produisant aussi bien sur la scène publique que lors des représentations privées d'Auguste⁵⁴⁵. Bien que l'année de sa naissance reste hypothétique, il semble être arrivé à Rome dès les premières années du Principat, car la tradition littéraire lui attribue les innovations relatives à la pantomime avec Bathylle⁵⁴⁶. Son affranchissement lui a d'ailleurs permis de posséder lui-même des esclaves comme le montre l'inscription *CIL VI, 7758* attribuée à une famille d'affranchis, probablement des acteurs eux-mêmes. L'association entre la documentation littéraire et épigraphique liée au *cognomen* Pylades demeure cependant délicate car on recense 6 autres potentiels acteurs portant le même *cognomen*, témoignant de la postérité et de l'influence de la pantomime⁵⁴⁷.

Selon M.-H. Garelli, la tendance de certains auteurs anciens de faire de Pylades le seul inventeur de la pantomime résultait d'une volonté « nationaliste » de faire passer le pantomime pour une innovation essentiellement romaine⁵⁴⁸. En effet, la proximité de Pylades avec l'Empereur Auguste, aussi proche de son rival Bathylle, traduisait les volontés de l'empereur de faire du théâtre un projet politique et unificateur auprès du peuple romain : comme Bathylle il s'est produit à Pompéi. C'est sans doute à cause de son lien avec Auguste que Dion Cassius attribue à Pylades une réflexion sur son rôle auprès des foules, qui lui a valu un rappel à Rome malgré l'exil auquel il avait été condamné à cause de troubles qu'il avait créés auprès du public. Ainsi, la documentation sur Pylades et Bathylle traduit véritablement la cristallisation des passions du peuple romain qui dépassait probablement les frontières de l'Italie. Gilles Sauron évoque d'ailleurs le symbolisme autour de la pantomime servant à la création d'un imaginaire impérial, représentation de la réunification du monde romain⁵⁴⁹. Sa popularité à la fois auprès du public

⁵⁴⁴ S. Forichon, « Violence et jeux publics... », p. 197.

⁵⁴⁵ E. Hall et R. Wyles, « New Directions in Ancient Pantomime... », p. 10.

⁵⁴⁶ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 284.

⁵⁴⁷ Dion Cassius, *Histoire Romaine*, LXVIII, 10, 2 ; *CIL V, 7753* ; *CIL V, 5889* ; Dion Cassius, *Histoire Romaine*, LXXIII, 13, 1 ; *AE 1932, 68* ; *CIL XIV, 4624*.

⁵⁴⁸ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 159.

⁵⁴⁹ G. Sauron, *Quis Deum ?...*, p. 559.

romain et de la cour impériale, associée dans la littérature à la manière dont Bacchus a amené les bacchantes de l'Orient vers Thèbes⁵⁵⁰, montre donc bien l'ouverture de Rome aux influences grecques⁵⁵¹ et orientales qui ne cesseront d'alimenter la scène théâtrale durant les premiers siècles de l'Empire. Nous avons vu en effet que les artistes de la scène pouvaient être associés au culte de Dionysos au sein de collèges d'acteurs, et ce ne serait donc pas un hasard si les auteurs antiques associent des éléments biographiques d'un des plus célèbres pantomimes de l'époque augustéenne avec Dionysos/Bacchus.

L'épigraphie établit, de la même manière que Bathylle, un lien avec les cités italiennes comme le montre l'inscription *CIL X. 1074d* qui mentionne A. Clodius Flaccus, duumvir de Pompéi, honoré du tribunat militaire, ayant fait représenter la vedette Pylades sur la scène du théâtre de Pompéi.

⁵⁵⁰ Euripide, *Les Bacchantes*, trad. par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

⁵⁵¹ AP 16.290.

6) Nomius

Corpus : *AE* 1998, 245 ; *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19

6.a) *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19

Description : gemme ovale 3,5 x 4 x 1

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : époque augustéenne

Texte: *Gaius / Theoros Lux / uictor pantomim(orum) / si deus ipse tua cap/tus nunc a[rte] / Theoros (es)t [an] / dubitant h[omines] / uelle imit[are] / deum // Theoros / uictor / pantomi/morum // Pyladem / Cilicia // Nomium / Syria // Hyla(m) / Salmacid(ensem) / Pierium / Tiburtin(um).*

Traduction : « Gaius Theoros Lux, victorieux parmi les pantomimes, si le dieu lui-même ravi de tes performances devient maintenant Theoros (spectateur) n'a-t-on pas l'impression que le dieu veut imiter les hommes. Théoros, victorieux sur les pantomimes. Pylades de Cilicie, Nomius de Syrie, Hylas de Carie ; Pierius de Tibur »⁵⁵².

6.b) *AE* 1998, 245

Description : plaque de *columbarium* en marbre : 9,2 X 15 X 3,6 cm.

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : provenance exacte inconnue

Date : 1^e moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Ischyra Nomi (seruus) / protaules / uixit ann(os) XLV.*

⁵⁵² Traduction personnelle à partir de Kenneth G et Henry G, « Roman Actors... », p. 366.

Traduction : « Ischyra, esclave de Nomius, premier aulète⁵⁵³, a vécu 45 ans »⁵⁵⁴.

Commentaire : Nomius était un pantomime originaire de Syrie. Son attestation dans une inscription mentionnant également Bathylle et Pylades permet de conclure qu'il se trouvait à Rome au moins au début du Principat. De plus, bien qu'il ait été battu lors d'un concours dont on ignore la nature exacte, il semblait jouir d'une relative célébrité si on considère qu'il a côtoyé d'autres pantomimes prestigieux. Une deuxième inscription peut être attribuée à Nomnius. Il s'agit d'une inscription funéraire mentionnant l'esclave Ischyra, exerçant la profession d'aulète, ce qui permet de l'associer au monde de la scène et de la pantomime. Cependant, dans la mesure où les noms d'esclaves sont normalement suivis du gentilice de leur maître, et où Nomnius ne semble pas exister comme gentilice, on le considère comme *cognomen*. Cette exception aux normes usuelles de l'épigraphie romaine s'explique selon l'*AE* par la célébrité de Nomnius⁵⁵⁵.

⁵⁵³ *AE* 1998, 245.

⁵⁵⁴ Traduction personnelle.

⁵⁵⁵ *AE* 1998, 245.

7) Hylas

Corpus : *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19 ; *CIL* IV 4582, 4810 ; *CIL* VI, 4591 ; Suet, *Aug*, XLV, 4

7.a) *CIL* VI, 10115 = *ILS* 5197 = *AE* 2016, 19

Description : gemme ovale 3,5 x 4 x 1

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : époque augustéenne

Texte: *Gaius / Theoros Lux / uictor pantomim(orum) / si deus ipse tua cap/tus nunc a[rte] / Theoros (es)t [an] / dubitant h[omines] / uelle imit[are] / deum // Theoros / uictor / pantomi/morum // Pyladem / Cilicia // Nomium / Syria // Hyla(m) / Salmacid(ensem) / Pierium / Tiburtin(um).*

Traduction : « Gaius Theoros Lux, victorieux parmi les pantomimes, si le dieu lui-même ravi de tes performances devient maintenant Theoros (spectateur) n'a-t-on pas l'impression que le dieu veut imiter les hommes. Théoros, victorieux sur les pantomimes. Pylades de Cilicie, Nomius de Syrie, Hylas de Carie ; Pierius de Tibur »⁵⁵⁶.

7.b) *CIL* VI, 4591

Description : plaque en marbre de 7.3 x 16.3 cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Rome

Date 10-50 ap. J.-C.

Texte : *Iulia Paederos / Hylaes l(iberta).*

Traduction : « Iulia Paedros, affranchie d'Hylas »⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Traduction personnelle à partir de Kenneth G et Henry G, « Roman Actors... », p. 366.

⁵⁵⁷ Traduction personnelle.

7.c) *CIL* IV 4582 et 4810

Description : information non disponible

Nature de l'inscription : graffitis

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Textes : *CIL* IV 4582 : *Hyla ua(le)*

CIL IV 4810 : *Hyla*

Traduction : « Hylas, portes-toi bien ».

« Hylas »⁵⁵⁸.

7.d) Suet, *Aug*, XLV, 4

Nature du texte : biographique

Date du texte : début du II^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : époque augustéenne

Texte : *Hylan pantomimum querente praetore in atrio domus suae nemine excluso flagellis uerberarit.*

Traduction : « Il fit fouetter le pantomime Hylas dans l'*atrium* de sa maison, devant tout le monde, à la requête d'un préteur »⁵⁵⁹.

7.e) Macr., *Sat* II, 7, 13-16

Nature du texte : compilation

Date du texte : début du V^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : époque augustéenne

⁵⁵⁸ Traductions personnelles.

⁵⁵⁹ Clément Bur, « Chapitre 14. Convertir le *mos* en loi : la constitution d'une catégorie de citoyens infâmes », dans *Id., La citoyenneté dégradée : Une histoire de l'infamie à Rome*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2018, p. 377-414.

Texte : *Cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat: Τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, sublimem ingentemque Hylas uelut metiebatur. Non tulit Pylades, et exclamauit e cauea: Σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc eum populus coegit idem saltare canticum: cumque ad locum uenisset quem reprehenderat, expressit cogitantem, nihil magis ratus magno duci conuenire quam pro omnibus cogitare. Saltabat Hylas Oedipodem, et Pylades hac uoce securitatem saltantis castigauit: Σὺ βλέπεις. Cum in Herculem furentem prodisset et nonnullis incessum histrioni conuenientem non seruare uideretur, deposita persona ridentes increpuit: Μωροὶ, μαινόμενον ὀρχοῦμαι.*

Traduction : « Un jour, Hylas dansait un *canticum* dont la chute était « le grand Agamemnon », et Hylas étendait ses mouvements très haut et très loin. Pylade ne laissa pas passer cela, et s'exclama depuis les gradins : « tu fais gros, mais pas grand ». Alors le peuple le força à danser le même *canticum* et, arrivé au passage qu'il avait critiqué, il prit l'attitude du penseur, dans l'idée que rien ne convenait mieux à un grand chef que de penser pour tous les siens. Hylas dansait Œdipe, et Pylade critiqua l'assurance de sa démarche par ces mots : « Toi, tu vois clair ! ». Un jour qu'il faisait son entrée dans le rôle d'Hercule Furieux, certains spectateurs estimèrent qu'il ne respectait pas l'entrée qui convient à l'acteur ; il retira son masque et s'en prit aux rieurs : « Imbéciles ! je danse un fou ! » »⁵⁶⁰.

Commentaire : Hylas était un pantomime venu de Carie. Élève de Pylade, il a vraisemblablement connu le succès comme le montre sa capacité à rivaliser sérieusement avec son maître pendant les concours de pantomime⁵⁶¹. Spécialisé dans le registre tragique, selon Macrobe il a joué dans au moins *Agamemnon*, *Œdipe* et *Hercule furieux*, ce qui lui a valu des controverses avec Pylades quant à sa manière d'incarner ses rôles⁵⁶². Malgré la distance chronologique qui sépare l'auteur de ces anecdotes avec les événements qu'il relate, ce récit témoigne de l'importance gestuelle de la

⁵⁶⁰ Trad. modifiée sur la base de Elodie Paillard et Silvia Sueli Milanezi, *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 81.

⁵⁶¹ *CIL* VI, 10115.

⁵⁶² Mac, *Sat*, II, 7, 13-16.

pantomime, et des choix d'interprétation de l'acteur pour véhiculer des émotions auprès du public. Certains supposent que la sédition qu'a entraînée Pylades auprès du public romain⁵⁶³ est alors le résultat de sa rivalité avec Hylas⁵⁶⁴.

D'autre part, deux autres inscriptions retrouvées à Pompéi mentionnent le *cognomen* Hylas, et on pourrait penser qu'il s'agirait bien de l'élève de Pylades, dans la mesure où ce dernier s'est produit à Pompéi. Cependant, aucune information supplémentaire ne permet d'établir avec certitude ce rapprochement, bien que les liens d'Hylas et Pylades pourraient appuyer l'hypothèse de la présence d'Hylas sur la scène pompéienne. En effet, cela pourrait aussi être un nom porté par d'autres acteurs, voire des personnes qui n'auraient rien à voir avec le théâtre vu que dans les inscriptions pompéiennes en question il est mentionné tout seul, sans contexte particulier. Le rapprochement entre les inscriptions pompéiennes et le pantomime Hylas n'est possible qu'à partir des similitudes biographiques avec des pantomimes contemporains dont la présence à Pompéi est bien avérée, et à partir de l'association entre le *cognomen* Hylas et la profession d'acteurs, dans la mesure où il fut porté par d'autres individus de notre corpus⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Dion Cassius, *Histoire Romaine* LIV, 17, 4.

⁵⁶⁴ S. Forichon, « Violence et jeux publics ... », p. 198.

⁵⁶⁵ Voir fiche n°19.

8) Mazgaba

Corpus : *CIL* IV, 1917 = *AE* 1936

Description : graffiti incisé

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : 1-79 ap. J.-C.

Texte : *Theor[i]us est Holconi nec tamen Mazgaba | amicus est Holconi nec tamen [P]yrrichus.*

Traduction : « Theorus est (?) d'Holconius, mais pas Mazgaba. (?) est l'ami d'Holconius, mais pas Pyrrichus »⁵⁶⁶.

Commentaire : Très peu de choses sont connues sur Mazgaba, dont même la profession n'est pas mentionnée dans l'inscription. L'*AE* l'associe toutefois à un acteur en raison de son association avec d'autres noms d'acteurs dont Theorius, qui pourrait être l'autre nom du pantomime Bathylle. Il ne paraît donc pas improbable que Mazgaba ait fait partie d'une troupe d'acteurs dirigée par le pantomime. La consonnance grecque des noms mentionnés dans l'inscription en contraste avec le nom de Mazgaba invite d'autre part à y voir l'indice d'une provenance géographique, peut-être un nom pérégrin, d'autant plus que ce nom est très rare dans l'Empire romain⁵⁶⁷. En effet, le nom est attesté dans l'onomastique numide et se rapproche plus particulièrement d'un usage répandu dans la famille royale de Numidie⁵⁶⁸. François Chausson rapporte ainsi la ressemblance du nom Mazgaba avec Masgaba, qu'il identifie comme un membre de la famille du roi de Numidie Juba II, otage élevé auprès de la famille impériale, mais n'associe pas ces deux noms en un seul individu.

⁵⁶⁶ Traduction personnelle.

⁵⁶⁷ Maria C Casaburi et Giancarlo Lacerenza, *Lo specchio d'Oriente: eredità afroasiatiche in Capri antica : atti del convegno, Capri, 3 novembre 2001*, Naples, Istituto universitario orientale, coll. « Series minor », 2002, p. 79-83.

⁵⁶⁸ François Chausson, « Qui était Masgaba? », dans Chioffi, Laura, Kajava, Mika, Örmä, Simo (éd.) *Il Mediterraneo e la storia. II, Naviganti, popoli e culture ad Ischia e in altri luoghi della costa tirrenica : atti del convegno internazionale, Sant' Angelo di Ischia, 9-11 ottobre 2015*, Rome, Institutum Romanum Finlandiae, coll. « Acta Instituti Romani Finlandiae » n° 45, 2017, p. 59-73.

9) Hellas

Corpus : *CIL XII = ILS 5210a*

Description : inscription perdue

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Vienne, Gaule Narbonnaise

Date : période Julio-Claudienne ou postérieure

Texte : *Hellas / pantomim(a) /hic quiescit, / ann(is) XIII. / Sotericus fil(iae) / pii[ss(imae) fecit et] / s[ub asc(ia) dedic(auit)].*

Traduction : « Ci-gît Hellas, pantomime qui vécut 14 ans, fille très pieuse de Sotericus qui a érigé ce monument et qui l'a dédiée sous le signe de l'*ascia* »⁵⁶⁹.

Commentaire : On ne peut déterminer avec certitude le sexe d'Hellas, bien que la bibliographie récente ait montré qu'il s'agit probablement d'une femme car ce *cognomen* semble porté systématiquement par des femmes. Dans ce cas, ce serait la seule occurrence d'une femme ayant exercé la pantomime⁵⁷⁰. Ceci contredirait donc l'interprétation de H. Leppin qui préfère y voir un individu de sexe masculin⁵⁷¹. En l'absence de gentilice, y compris du père de la défunte, il est difficile de se prononcer sur son statut juridique, bien que 14 des 31 individus référencés portant ce nom, aient été de condition servile. Dans ce cas, Hellas serait moins un indice d'origine géographique que simplement un nom d'esclave. Pour H. Leppin cependant, il pourrait parfaitement s'agir d'une famille de pérégrins, en raison de l'âge de la défunte qui suppose que son père, arrivé à un âge avancé, aurait déjà dû être affranchi⁵⁷².

⁵⁶⁹ Traduction personnelle. La formule *sub ascia dedicavit* était très courante dans les inscriptions funéraires de Gaule Narbonnaise, bien qu'il n'existe pas de consensus pour la traduire avec précision. Voir surtout J.-M. Lassère, *Manuel d'épigraphie romaine...*, p. 263.

⁵⁷⁰ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 188.

⁵⁷¹ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 247.

⁵⁷² *Ibid.*

10) Celadion/Keladion

Corpus : *SEG-54*, 00961 = *AE* 2004, 450 = *AE* 2012, 393

Description : Bloc de 21.6 x 32.6 x 12cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu: Strongoli (nom antique : Petalia), sud de l'Italie

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Celadioni grex Ionici / pantomimi uix(it) an(nos) V // εἰς θάνατον τὸν ἄωρον ἀνάξιον ἤρπασε Πλούτων / λύπας ἀενάους πατρὶ χαριζάμενος / ποῦ σε θεοῖς θύειν Κέλαδε ποῦ δ' ἄρτια βωμοῖς / στέμματα σὺν λιβάνῳ θ' ἀγνὰ φέρειν πελανά / τὸν μογερόν σκηνηῆς ἐξείρπασε βάρβαρος Ἄ(ι)δης / πολλὰ γονεῦσι φέρων δάκρυα σὺν πάθεσιν.*

Traduction : « À Celadion, la troupe d'Ionicus, le pantomime. Il vécut 5 ans. Pluton enleva l'enfant dans une mort injuste donnant à son père des souffrances perpétuelles. Où sacrifier aux dieux, ô Kelados, où porter des couronnes parfaitement adaptées aux autels et les offrandes sacrées avec l'encens ? Le barbare Hadès arracha le malheureux, à la scène, apportant à ses parents bien des larmes et des douleurs »⁵⁷³.

Commentaire : Cette inscription est dédiée à Celadion, un jeune pantomime décédé à l'âge de 5 ans. Son caractère unique réside dans l'association du grec et du latin, qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans notre corpus, justifiant l'intérêt de l'inscription. Ainsi, l'inscription témoigne à la fois de la culture grecque des habitants de la région après la deuxième guerre punique, mais également de l'érudition de la famille du défunt étant donné la maîtrise de la métrique et de la lyrique⁵⁷⁴. Le bilinguisme de l'inscription révèle également que la romanisation est loin d'avoir été un processus linéaire et continu, y compris dans le contexte de l'Italie. En effet, alors que la cité avait été fidèle à Rome pendant les guerres puniques⁵⁷⁵, le fait d'avoir conservé le grec dans les inscriptions

⁵⁷³ *AE* 2004, 450.

⁵⁷⁴ Par exemple : insertion du vocatif Κέλαδε au sein de la métrique qui rappelle un usage hésiodique ou homérique, voir M.-L. Lazzarini, « Pantomimi A Petelia... », p. 368.

⁵⁷⁵ M.-L. Lazzarini, « Sopravvivenze istituzionali... », p. 179.

funéraires pendant la période impériale montre que la fidélité politique d'une cité au pouvoir romain ne coïncide pas avec l'adoption systématique de la langue latine.

D'autre part, elle est assez représentative des difficultés que peuvent poser les noms géographiques en latin dans la mesure où les principaux questionnements soulevés à propos de l'inscription concernent le nom *Ionicus*, qui pourrait signifier l'expression d'une origine ionienne, donc étrangère si l'on considère que cette condition d'étranger peut être fondée sur la mobilité entre l'Ionie et l'Italie. Cependant, selon M.-L. Lazzarini, la langue grecque de l'inscription concorde peu avec le grec d'Ionie. Il faudrait donc y voir davantage un nom propre plutôt qu'un indice supplémentaire d'origine géographique. La grammaire de l'inscription semble d'ailleurs signifier davantage un nom propre qu'un adjectif renvoyant à une origine ionienne. En effet, le fait que *Ionici* soit antérieur au terme *pantomimi* et non l'inverse invite à traduire l'expression « troupe de *Ionicus*, le pantomime »⁵⁷⁶. Cependant, selon M.-H. Garelli, l'usage de *grex* inviterait à considérer la possibilité que *Ionicus* renvoie à un terme ethnique⁵⁷⁷. En effet, la plupart des attestations connues de *grex* dans l'épigraphie mentionnent des indicatifs substantivés indiquant une origine à la place des noms propres⁵⁷⁸. En ce sens, le fait d'associer un nom propre au terme *grex* serait assez anormal vu l'usage du terme dans l'épigraphie. De plus, dans les inscriptions funéraires, lorsque les *tria nomina* sont mentionnés, *Ionicus* renvoie toujours au *cognomen*, ce qui renforce l'hypothèse de la signification ethnique du terme⁵⁷⁹. Bien que M.-L. Lazzarini évoque le fait qu'il n'existe pas de spécificité ionienne liée à l'activité des pantomimes, un texte de Lucien de Samosate montre qu'il s'agit d'une pratique fort appréciée en Ionie à l'époque impériale, même si celui-ci a été écrit plus tardivement⁵⁸⁰. Les deux hypothèses sont donc possibles dans la mesure où même si *Ionici* se réfère à un nom propre pour le cas de l'auteur de l'inscription, ce nom s'apparente tout de même à une provenance ionienne dans l'onomastique romaine.

⁵⁷⁶ M.-L. Lazzarini, « Pantomimi A Petelia... », p. 367.

⁵⁷⁷ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 413.

⁵⁷⁸ Voir *grex Gallorum* : *CIL* XII, 03347, mentionné dans ILS 05203, Michel Christol. « Notes d'épigraphie. » *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 7, 1996. p. 307-318. Voir aussi *grex Romanus*, *CIL* V, 5889.

⁵⁷⁹ Voir entre autres : *CIL* XI, 1063, *CIL* X, 746, *CIL* III, 8177, *CIL* VI, 12202.

⁵⁸⁰ Lucien de Samosate, *De la Danse*, 79.

Cette inscription invite alors à repenser le concept d'étranger fondé sur des différences culturelles, comme nous l'avons expliqué plus précisément dans le corps du mémoire. La cité de Pétélia était en effet bien intégrée dans un ensemble sud-italien où la culture et la langue latine s'étaient stabilisées tout en coexistant avec une tradition grecque. Cet exemple semble montrer que l'auteur de l'inscription, à savoir le père du défunt, ne s'identifiait pas plus à la culture grecque que latine, mais qu'il s'ancrait pleinement dans un contexte gréco-romain où le processus de romanisation, loin de prendre le dessus sur la tradition grecque de la région laisse place à la culture locale.

11) Phoebe

Corpus : *CIL* VI, 10127 = *ILS* 5262 + *AE* 2001, 169

Description : table en marbre, 15 x 37 cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Rome

Date : I^{ère} moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *V(iuus) P(ublius) Fabius P(ublī) ((mulieris)) l(ibertus) / Faustus // Phoebe / Vocontia / emboliaria artis / omnium erodita. / Hunc fatus suus pressit. / Vixit annis XII // V(ia) Pompeia Cn(eii) l(iberta) Sabbatis.*

Traduction : « De son vivant, Publius Fabius Faustus affranchi de Publius et (d' une femme). Phoebe Vocontia actrice d'interlude, éduquée dans tous les arts. Son destin l'a poussée ici. Elle a vécu 12 ans. De son vivant, Pompeia Sabbatis, affranchie de Cneius »⁵⁸¹.

Commentaire : Phoebe était une des trois *emboliariae* connues, profession qui désigne les artistes jouant spécifiquement pendant les interludes des représentations théâtrales. Malgré son jeune âge, il est tout à fait probable qu'elle se soit produite dans le contexte de spectacles publics, en raison de la nature de l'*embolium* qui s'insère dans d'autres types de spectacles⁵⁸². Il est difficile de déterminer avec certitude son statut juridique : la bibliographie en fait soit une esclave⁵⁸³, ou une pérégrine⁵⁸⁴. Dans tous les cas, *Vocontia* pourrait indiquer une origine gauloise, du peuple des Voconces en Gaule Narbonnaise. Peut-être l'actrice appartenait-elle à une troupe itinérante s'étant produite à Rome, comme les deux affranchis mentionnés dans l'inscription. Ceux-ci pourraient également être les patrons ou les superviseurs de Phoebe, l'ayant formée aux arts de la scène et ayant commandé l'épithaphe. Ceci montre donc la mobilité des artistes qui, dès l'enfance, suivaient

⁵⁸¹ Traduction personnelle.

⁵⁸² A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 209.

⁵⁸³ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 277 ; Z. Alonso Fernández, « Docta saltatrix: Body Knowledge, Culture, and Corporeal Discourse in Female Roman Dance », *Phoenix*, vol. 69, n° 3/4, 2015, p. 325.

⁵⁸⁴ A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 209.

probablement les membres de la troupe dans laquelle ils étaient formés, ainsi que la présence d'artistes gaulois à Rome au début de l'Empire.

12) Demetria

Corpus : *CIL* VI, 8693

Description : incertain, sépulture en marbre ?

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Rome

Date : seconde moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Demetriae Act(e)s / Aug(usti) l(ibertae) ser(uae) acroamat(icae) / Graecae uix(it) a(nnos) XXXV / Trophimus cubicul(arius) / conseruae bene mer(enti). / D(is) M(anibus).*

Traduction : « Demetria, esclave d'Acté affranchie de l'Empereur, artiste vocale grecque, a vécu 35 ans. Le valet de chambre Trophimus [a fait faire ce monument] pour sa compagne d'esclavage qui le méritait bien. Aux Dieux Mânes »⁵⁸⁵.

Commentaire : Demetria était une *acroamatica* grecque, ce qui signifie qu'elle appartenait à une profession artistique dont la performance était surtout vocale. On ne sait pas avec certitude si elle s'était produite au théâtre dans la mesure où cette profession pouvait s'exercer dans des contextes autant publics que privés, surtout lorsqu'on sait qu'il était courant pour des acteurs qui appartenaient à des membres de la cour impériale de se produire dans des représentations privées données par leur maître ou maîtresse. Selon A. Migayrou, il est en outre tout à fait possible qu'elle ait pu appartenir à la scène théâtrale⁵⁸⁶. Elle fut l'esclave d'Acté, une affranchie, connue pour avoir été proche de l'empereur Néron⁵⁸⁷. Le fait qu'Acté possède une *acroamatica* parmi ses esclaves témoigne sans doute de son influence et de sa richesse, en plus de l'intérêt et du goût de la cour impériale pour les artistes grecs. Enfin, la mention de Trophimus, compagnon d'esclavage semble montrer la nature des relations affectives pouvant se créer entre esclaves exerçant des professions différentes.

⁵⁸⁵ Traduction personnelle à partir du lexique et des analyses d'A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 85 et p. 169.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁸⁷ Tacite, *Annales*, XIII, 12 et Suétone, *Vie de Néron*, 28.

13) Marcus Volcius Bithynicus

Corpus : *BCAR* 51 (1923), 74 n. 16 = *AE* 1926, 51 = *AE* 2000, 210 = *AE* 2005, 107

Description : plaque en marbre de 14.5 x 22.5 cm décoré d'un simple bord en zigzag

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Rome

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *M(arcus) Volcius M(arci) f(ilius) E[squil(ina)] / Bithynicus, manu[duc(tor)] / scaenae Latinae [u(ixit) a(nnis) ---] / M(arcus) Volcius M(arci) f(ilius) Apr[ilis] / filius eius, u(ixit) a(nno) I, me[n(sibus) III].*

Traduction : « Marcus Volcius Bithynicus, fils de Marcus, de la tribu Esquilina, , *manuductor* de la scène latine. Marcus Volcius Aprilis, fils de Marcus, son fils, a vécu un an et trois mois »⁵⁸⁸.

Commentaire : L'inscription commémore un père décédé ainsi que son fils. La profession de M. Volcius le relie au monde théâtral romain, de même que la mention d'une « scène latine ». Bien que le terme *manuductor* soit connu dans la documentation antique, sa compréhension reste vague et ne peut être associé au monde du théâtre qu'avec une analogie à d'autres termes, comme *maniductus*,⁵⁸⁹ qui serait associé à l'applaudissement. W.-J. Slater s'étonne alors de la mention d'une *scena latina*, puisque tout porterait à croire qu'un « chef de claque » s'avère utile partout où il y a de la foule, et pourrait donc avoir exercé également dans les amphithéâtres et les cirques⁵⁹⁰.

Il s'agit également de comprendre la nature du terme *Bithynicus*, que certains associent soit à un *cognomen*, soit à un adjectif de provenance géographique⁵⁹¹. Cependant, D. Noy préfère voir en ce terme un indice de la provenance bithynienne de M. Volcius⁵⁹², ce qui ne semble pas impossible étant donné que beaucoup d'acteurs venaient de l'Orient grec pour se produire à Rome durant la

⁵⁸⁸ Traduction personnelle.

⁵⁸⁹ Manfred G. Schmidt, « *Manu[Ductor] Scaenae Latinae* », *Tyche*, vol. 15, 2000, p. 139.

⁵⁹⁰ W. J. Slater, « Mimes and “*Mancipes*”... », p. 321.

⁵⁹¹ Giulia Baratta et Alejandra Guzmán Almagro, *Provinciae Imperii Romani inscriptionibus descriptae*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 2007, p. 1377.

⁵⁹² D. Noy, *Foreigners at Rome...*, p. 118.

période impériale. Toutefois, nous avons préféré traduire *Bithynicus* comme un *cognomen*, sans quoi le défunt n'en a pas, ce qui paraît impossible courant I^{er} siècle ap J.-C. Pour rendre justice à la documentation existante sur le sujet, qui considère dans ce cas ce *cognomen* comme un indice d'une origine orientale⁵⁹³, nous avons choisi de conserver cette inscription dans notre propre prosopographie. En effet, d'après les trajectoires connues d'artistes de la scène de l'Orient romain vers Rome, et étant donné la faible représentation de ce *cognomen* en Italie comparé à d'autres noms d'acteurs, il nous paraît que *Bithynicus* renvoie à un indice d'origine de manière assez certaine pour être conservé dans notre corpus.

⁵⁹³ Voir aussi D. Dana, « Les noms d'assonance thrace... », p. 65.

14) Titus Uttiedius Venerianus

Corpus : *CIL* III, 6113 = *CIL* III, 7343 = *ILS* 5208

Description : sarcophage, 75 x 200cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Philippi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *T(itus) Uttiedius Venerianus / archimim(us) Latinus et of(f)i/cialis an(nos) XXXVII promisthota an(nos) / XVIII uixit an(nos) LXXV uiuos(!) sibi et / Alfen(a)e Saturninae coniugi suae be/ne de se meritae / Alfena Saturnina an(norum) LI / h(aec) a(rca) h(eredem) n(on) s(equetur).*

Traduction : « Titus Uttiedius Venerianus, archimime latin, officier public pendant 37 ans, agent⁵⁹⁴ pendant 18 ans a vécu 75 ans. Et à Alfena Saturnina son épouse bonne et méritante. Alfena Saturnina vécut 51 ans. Ce monument ne revient pas aux héritiers »⁵⁹⁵.

Commentaire : Titus Uttiedius Venerianus était un citoyen romain, archimime et nommé officier public de la cité de Philippes. Cédric Brélaz suggère que la mention *Latinus* signifie qu'il se spécialisait dans le répertoire latin, et s'expliquerait en raison du fait qu'il exerçait en région grecque⁵⁹⁶. Toutefois, une analogie avec d'autres inscriptions de la même époque pourrait soulever une hypothèse selon laquelle *Latinus* se réfère soit à son origine, soit à une troupe d'acteurs dans la mesure où la construction de l'inscription est semblable à celles mentionnant des archimimes et leurs troupes⁵⁹⁷. Ses charges d'officier public et d'agent (*promisthota*) indiquent qu'il a pu être recruté par la cité à titre permanent, spécialement pour veiller à l'organisation des spectacles. On pourrait suggérer qu'il fut responsable d'engager une troupe d'acteurs latins. En ce sens, cette inscription nous renseignerait non seulement sur la mobilité de Titus Uttiedius Venerianus lui-

⁵⁹⁴ E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama...*, p. 218.

⁵⁹⁵ Traduction personnelle.

⁵⁹⁶ Cédric Brélaz, « Les institutions et les magistratures : aspects de la vie publique d'une colonie romaine d'Orient », dans *Id., Philippes, colonie romaine d'Orient : Recherches d'histoire institutionnelle et sociale*, Athènes, École française d'Athènes, coll. « Suppléments du BCH », vol. 59, 2018, p. 117-244.

⁵⁹⁷ Voir *CIL* XIV, 2408, *StudRom* 2005, 3.

même, mais sur la mobilité des différents acteurs qu'il aurait initiée en les recrutant, entre la Macédoine les régions du Latium ou de l'Italie.

15) Paris II

Corpus : *CIL* IV, 148, 1294, 1305, 2133, 2179, 3867, 7051, 8885, 10334, 10607 ; Mart. *Ep*, XI, 13 ; Suet, *Dom*, 3

15.a) Mart. *Ep*, XI, 13

Nature du texte : épigramme

Date du texte : 85-102 ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : après 83 ap. J.-C⁵⁹⁸.

Texte : *Quisquis Flaminiam teris, uiator,*

Noli nobile praeterire marmor.

Vrbis deliciae salesque Nili,

Ars et gratia, lusus et uoluptas,

Romani decus et dolor theatri

Atque omnes Ueneres Cupidinesque

Hoc sunt condita, quo Paris, sepulchro.

Traduction : « Qui que tu sois, voyageur, passant sur la voie Flaminia, ne manque pas de t'arrêter devant ce monument de marbre noble. Les délices de Rome, l'esprit du Nil, l'art et la grâce, le divertissement et la volupté, l'honneur du Romain et la douleur du théâtre ainsi que toutes les Venus et Cupidons sont ensevelis ici dans la tombe de Paris »⁵⁹⁹.

15.b) Suet, *Dom*, 3

Nature du texte : biographie

Date du texte : début du II^e siècle ap. J.-C.

Date de l'évènement relaté : 83-84 ap. J.-C.

⁵⁹⁸ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 273.

⁵⁹⁹ Traduction personnelle.

Texte : *Deinde uxorem Domitiam, ex qua in secundo suo consulatus filium tulerat duxit, alteroque anno consalutavit Augustam; eandem, Paridis histrionis amore deperditam, repudiauit, intraque breue tempus impatiens discidii, quasi efflagitante populo, reduxit.*

Traduction : « Plus tard, sa femme Domitia, dont il avait eu un fils durant son second consulat et la seconde année [de son principat], reçut de lui le titre d’Augusta ; puis, comme elle s’était follement éprise de l’histrion Pâris, il la répudia, mais peu de temps après, ne pouvant supporter cette séparation, il la reprit, soi-disant sur les instances du peuple »⁶⁰⁰.

15.c) *CIL* IV, 148

Description : inscription peinte, retrouvée dans le Vicolo della Fullonica, sur le mur extérieur de la Maison de Pansa⁶⁰¹.

Nature de l’inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *[Pa]ris isse isse Paris Aug(ustiane?) ua(le).*

Traduction : « Paris lui-même, lui-même Paris (d’Auguste ?) porte-toi bien »⁶⁰².

15.d) *CIL* IV, 1294

Description : graffiti proche de l’entrée de la Maison des Dioscures à Pompéi.

Nature de l’inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

⁶⁰⁰ Trad. par Henri Ailloud, *Suétone, Vies des douze Césars*, Paris, Gallimard, 1985.

⁶⁰¹ Lawrence Richardson, *Pompeii : the Casa dei Dioscuri and its Painters*, Rome, American Academy in Rome, 1955, p. 94.

⁶⁰² Traduction personnelle.

Texte : *Calos Paris isse / Septentrio.*

Traduction : « Le beau Paris lui-même, Septentrion »⁶⁰³.

15.e) *CIL* IV, 1305

Description : graffiti incisé, trouvé dans la Maison du Centaure à Pompéi⁶⁰⁴.

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Paris hic / fuit.*

Traduction : « Paris fut ici »⁶⁰⁵.

15.f) *CIL* IV, 2133

Description : graffiti incisé proche de l'entrée du temple d'Isis. Traduction impossible à cause de l'état de détérioration de l'inscription.

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *T[--?]U for̄mosus TUNCAS / CARIS (:Paris?) ISSF (:isse?) [---]
TIII'TF_NTRIQ / (:Septentrio?) / <:uacat> N [---] ICI [---] IAAIS (:Paris?) issus /
Postima /Caius*⁶⁰⁶.

15.g) *CIL* IV, 2179

Description : graffiti incisé, 27 x 52.5 cm. Lettres : 4.5-19.5 cm

⁶⁰³ Sarah Levin-Richardson, « “Calos” Graffiti and “Infames” at Pompeii », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 195, 2015, p. 280.

⁶⁰⁴ Voir : Giuseppe Fiorelli, *La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli (1875)*, Naples, Massa Editore, 2001, p. 65 ; Joanne Berry, *The Complete Pompeii*, New York, Thames & Hudson, 2007, p. 103.

⁶⁰⁵ Traduction personnelle.

⁶⁰⁶ Voir *EDR* 175883 ; L. Richardson, « Pompeii : the Casa dei Dioscuri ... », p. 93.

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi (lupanar)

Date : 50-79 ap. J.-C.

Texte : *calos Paris*.

Traduction : « Le beau Paris »⁶⁰⁷.

15.h) *CIL IV, 3897*

Description : graffiti trouvé sur une tombe à l'extérieur de la porte de Nucérie⁶⁰⁸.

Nature : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Paris unio scaenae / aci[.*

Traduction : « Paris, l'union de la scène ? »⁶⁰⁹.

15.i) *CIL IV 7051*

Description : inscription peinte en rouge

Nature de l'inscription : électorale

Lieu : Pompéi

Date : 76 à 79 ap. J.-C.

Texte : *Albucium / et Casellium aed(iles) o(ro) u(os) f(aciatis) Paris rogat.*

Traduction : « Je vous prie d'élire Albucium et Casellium comme édiles. Paris le demande »⁶¹⁰.

15.j) *CIL IV 7919 = AE 1913, 115*

⁶⁰⁷ Traduction personnelle.

⁶⁰⁸ Voir L. Richardson, « Pompeii : the Casa dei Dioscuri... », p. 94.

⁶⁰⁹ Traduction personnelle.

⁶¹⁰ Traduction personnelle à partir de J.-M. Lassère, *Manuel d'épigraphie...*, p. 346-347.

Description : inscription peinte en noir. 76 cm, lettres : 9-18 cm

Nature de l'inscription : électorale

Lieu : Pompéi, *caupona* de Purpurio⁶¹¹

Date : 78 à 79 ap. J.-C.

Texte : *C(aium) Cuspium Pansam âed(ilem) ô(ro) u(os) f(aciatis) / Purpurio cum Paridianis.*

Traduction : « Je vous prie d'élire C. Cuspium Pansam comme édile. Purpurio avec les *Paridiani* (le demandent ?) »⁶¹².

15.k) *CIL* IV 8885

Description : information non disponible

Nature de l'inscription : graffiti

Lieu : Pompéi

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *Triaria P[a]rid(ianis) / Paris.*

Traduction : « Triaria des *Paridiani*, Paris »⁶¹³.

15.l) *CIL* IV 10607

Description : graffiti incisé. 1.5-4 cm

Nature : graffiti

Lieu : Herculaneum

Date : I^{er} siècle ap. J.-C.

Texte : *R / Paris / amas.*

⁶¹¹ J.-L. Franklin, « Pantomimists at Pompeii... », p. 103-104.

⁶¹² Traduction personnelle.

⁶¹³ Traduction personnelle.

Traduction : « R (?) Paris, tu aimes »⁶¹⁴.

Commentaire : Paris était un acteur d'une grande renommée, à Rome et dans toute l'Italie. À ne pas confondre avec son homonyme, L. Domitius Paris (Paris I), qui a vécu sous Néron, Paris semblait proche de la cour impériale de Domitien, comme l'indique la littérature qui lui prête une liaison avec la femme de l'Empereur, ce qui a entraîné son assassinat⁶¹⁵. Son tombeau a été érigé sur la Via Flaminia, probablement après la mort de Domitien, comme le suggère une épigramme de Martial qui met l'accent sur le charisme érotique de l'acteur. Cependant, certains spécialistes demeurent sceptiques face à cette anecdote, qui n'est pas sans rappeler les débuts de la guerre de Troie avec l'enlèvement d'Hélène par le Troyen Paris. De plus, ces parallèles mythologiques étaient déjà avérés dans la littérature antique concernant des acteurs célèbres⁶¹⁶. Des parallèles historiques peuvent être établis avec les empereurs précédents, dont Néron qui a fait connaître le même sort à un homonyme de Paris⁶¹⁷.

Quoi qu'il en soit, sa célébrité était indéniable comme le montrent d'innombrables graffitis retrouvés en Campanie, notamment à Pompéi et Herculaneum⁶¹⁸, ce qui laisserait penser que d'autres graffitis auraient pu être gravés dans un bon nombre de villes d'Italie. Ces graffitis auraient pu vraisemblablement avoir été gravés par des admirateurs de l'artiste, comment le montrent les multiples attestations d'un groupe de spectateurs, les *Paridiani*, dont faisait probablement partie une femme nommée Triaria. L'attestation des *Paridiani* dans une inscription retrouvée sur les murs d'une auberge de Pompéi⁶¹⁹ semble indiquer que certains d'entre eux étaient potentiellement extérieurs à la cité, et se déplaçaient et séjournaient dans ces établissements d'accueil. D'ailleurs,

⁶¹⁴ Traduction personnelle.

⁶¹⁵ Suétone, *Domitien*, 3.

⁶¹⁶ Voir fiche n°5 avec le parallèle entre Pylades et Bacchus.

⁶¹⁷ Annemarie Ambühl, « The Flavians and Their Women », dans Mark Heerink et Esther Meijer (éd) *Flavian Responses to Nero's Rome*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022, p. 70-71.

⁶¹⁸ D'autres inscriptions mentionnant Paris n'ont pas été ajoutées à notre corpus pour des soucis de concision. Seules les plus parlantes et développées ont été retenues ici. Voir *CIL* IV, 330, 2370, 3609, 3866, 4338, 4585, 4978, 6899, 7056, 8232, 8484, 8696, 8856, 9216, 10643.

⁶¹⁹ *CIL* IV 7919.

cette inscription relie Paris, plus ou moins indirectement à la vie électorale de la cité, comme une autre inscription datée de la même période⁶²⁰.

16) A- Cornelia Nothis

B- Solemnis

C- Halyus

Corpus : *AE* 1993, 12 = *AE* 2017, 616

Description : Table en marbre rectangulaire de 6 fragments. 46 x 30 cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : trouvée à Mérida, dans la province de Lusitanie

Date : II^e siècle ap. J.-C.

Texte : *Corne[l]i[a], / P(ubli) l(iberta), Nothi[s], / secunda mim[a] / Solemnis et / Halyi, / h(ic) s(ita) [e(st)]. S(it) t(ibi) t(erra) l(euis).*

Traduction : « Ci-gît. Cornelia Nothis, affranchie de Publius, actrice de mime de second rôle de Solemnis et Halyus. Que la terre te soit légère »⁶²¹.

Commentaire : l'inscription concerne l'affranchie Cornelia Nethis, qui a exercé la profession de *secunda mima*, qui caractérisait les seconds rôles. D'après A. Migayrou, le nom Cornelia est le deuxième nom le plus attesté dans la péninsule ibérique. Cependant, Nothis n'est présent qu'à une seule autre occurrence dans la région⁶²². Sept autres occurrences ont été recensées exclusivement à Rome et en Italie⁶²³. Toutefois, la terminaison en *-is* pour le féminin n'existe que pour le datif et l'ablatif pluriel ce qui rend impossible cette signification pour Cornelia. L'actrice appartenait probablement à une troupe dirigée par Solemnis et Halyus, comme l'évoque l'emploi du génitif⁶²⁴. Le *cognomen* Sollemnis est particulièrement attesté en Gaule et en Germanie : il est

⁶²⁰ *CIL* IV 7051.

⁶²¹ Trad. d'après A. Migayrou, *Les femmes sur le devant de la scène...*, p. 200

⁶²² *AE*, 1988, 769.

⁶²³ *CIL* XIV, 767, *BCAR*-1940-196, *CIL* VI, 14571 : trouvée à Rome, mentionne également une Cornelia Nothis qui a érigé un monument funéraire à sa mère, Castriciae Fortunatae. Les informations disponibles ne permettent pas d'assurer avec certitude s'il s'agit de la même personne : *CIL* VI, 18808, *CIL* IX, 7007, *CIL* V, 93.

⁶²⁴ H.-L. Ferragut, *Mujeres en la escena romana...*, p. 52.

présent à 19 reprises dans les tomes XIII et XIV du *CIL*. D'après l'*Année Épigraphique*, Halyis est le génitif d'Halyus et renvoie au fleuve Halys en Asie Mineure⁶²⁵. Ce *cognomen* est mentionné à une seconde reprise dans une inscription plus tardive retrouvée à Palestrina dans le Latium⁶²⁶. La diversité des *cognomina* liée au lieu où a été retrouvée l'inscription laisse sans doute penser qu'il s'agit de membres d'une troupe d'acteurs aux origines diverses, certains venant de l'Orient, se produisant dans les régions occidentales de l'Empire.

⁶²⁵ *AE*, 1993, 912.

⁶²⁶ *CIL* XIV, 3321.

17) L. Acilius Euthyches

Corpus : *CIL* XIV, 2408 = *CIL* XI, 294*,2 = *ILS* 5196 = *AE* 1951, 25

Description : base de statue en marbre

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Bovillae

Date : 169 ap. J.-C.

Texte : *L(ucio) Acilio L(uci) f(ilio) Pompt(ina) Eutyche(ti), / nobili archimimo commun(i) mimor(um), / adlecto diurno, parasito Apoll(inis), / tragico, comico et omnibus corporib(us) / ad scaenam honor(ato), decurioni Bouillis, / quem primum omnium adlect(i) patre(m) / appellarunt, / adlecti scaenicorum ex aere collato / ob munera et pietatem ipsius erga se, / cuius ob dedication(em) sportulas dedit / adlectis sing(ulis) (denarios) XXV, decur(ionibus) Bouill(ensium) sing(ulis) (denarios) V, / Augustal(ibus) sing(ulis) (denarios) III, mulier(ibus) honor(atorum) et populo sing(ulis) (denarium) I ; / ded(icata) (ante diem) III Idus Aug(ustas), Sossio Prisco et Caelio / Apollinare co(n)s(ulibus), curatore Q(uinto) Sosio Augustiano⁶²⁷.*

Traduction : « à Lucius Acilius fils de Lucius Pomptinus Eutyches, archimime renommé associé à la communauté des mimes, choisi comme journalier⁶²⁸, parasite d'Apollon, acteur comique et tragique, honoré de toutes les corporations de la scène, décurion de Bovilla que les associés, le premier de tous, ont appelé père. Les associés des compagnies de théâtre ont offert [cette statue] en récompense des services qu'il leur a rendus et de sa sollicitude à leur égard. Pour cette dédicace il a donné aux associés des sportules à raison de 25 deniers par tête, aux décurions de Bovilla à raison de 5 deniers par tête, aux flamines d'Auguste à raison de 3 deniers par tête, aux épouses des magistrats (revêtus de charges publiques) et au peuple un denier par tête. La dédicace a été effectuée

⁶²⁷ Restitution de N. Tran, *Les membres des associations romaines : Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules, sous le Haut-Empire*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2006, p. 50.

⁶²⁸ Il s'agit sans doute d'un artiste exerçant à la journée, soit parce qu'il s'agit d'un acteur invité, soit parce qu'il est salarié à la journée. Voir C. Hugoniot, « De l'infamie à la contrainte... », p. 37.

le troisième jour avant les Ides d’Août, sous le consulat de Sossius Priscus et Coelius Apollinaris, alors que Quintus Sosius Augustianus était curateur »⁶²⁹.

Commentaire : L. Acilius Eutyches, probablement citoyen ou ingénu, était archimime, ce qui signifie qu’il dirigeait probablement une troupe d’acteurs. Soixante noms sont mentionnés sur les côtés de la base de la statue, qui correspondent aux noms des membres du collège des *adlecti scaenicorum* ayant dressé cette statue⁶³⁰. En plus de ce collège, L. Acilius Eutyches avait été admis parmi les parasites d’Apollon, les *tragici* et les *comici*, ainsi que probablement tous les collèges locaux qui se rattachaient au théâtre. Ceci témoigne d’une renommée importante, au moins dans le Latium. Sa nomination en tant que décurion municipal de Bovillae pose question dans la mesure où, d’après C. Hugoniot, il s’agit du seul exemple d’un acteur admis dans l’ordre des décurions d’une cité⁶³¹. Pour l’auteur, ceci pourrait s’expliquer par le fait que L. Acilius Eutyches, en tant qu’archimime n’ait pas réellement monté sur scène mais ait plutôt écrit et mis en scène des pièces de théâtre. D’après Nicolas Tran, il est en outre possible de poser l’hypothèse selon laquelle L. Acilius Eutyches serait fils d’affranchi, ce qui en ferait un exemple d’ascension sociale selon un modèle où les ingénus, au moyen de leur appartenance aux collèges, peuvent accéder à des charges prestigieuses au niveau local⁶³².

Il faudrait se demander les raisons du lien entre L. Acilius Eutyches et la cité de Bovilla. En effet, d’après H. Leppin, il est peu probable qu’il soit né dans la cité puisqu’elle se rattache plutôt à la tribu Quirina, et non Pomptina⁶³³. Dans la mesure où la cité a connu de plus en plus de difficultés économiques à l’époque impériale, on pourrait expliquer l’attribution à L. Acilius Eutyches de charges décurionales en échange des services qu’il a rendus à la cité. Ainsi, cette inscription représente un exemple particulier de la manière dont l’ascension sociale d’une profession infamante, comme les métiers liés à la scène, pouvait bénéficier aux cités qui octroyaient en retour des privilèges à ces individus. Si l’hypothèse de H. Leppin est correcte quant à l’origine de L.

⁶²⁹ Traduction personnelle sur la base de J. Jarry, *Corpus des inscriptions latines et étrangères du Poitou. Tome 1 : périodes gauloise, antique et haut moyen-âge*, coll. Mémoires et travaux, La Crèche, ADANE, 2011, p. 54.

⁶³⁰ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 253.

⁶³¹ C. Hugoniot « De l’infamie à la contrainte... », p. 9.

⁶³² N. Tran, *Les membres des associations romaines...*, p. 52.

⁶³³ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 238.

Acilius Eutyches, il est néanmoins impossible de restituer avec précision son parcours dans la mesure où nous ne disposons pas d'informations précises sur son lieu de naissance. Cependant, son lien étroit avec les corporations d'acteurs de la cité montre que s'il y a eu mobilité, celle-ci s'est probablement limitée aux régions du Latium.

18) Theocritus Pylades

Corpus : *CIL* V, 5889 = *ILS* 5195 ; *ILS* 5186 = *AE* 2005, 337

18.a) *CIL* V, 5889 = *ILS* 5195

Description : base de statue rectangulaire

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Milan

Date : fin II^e siècle ap. J.-C ; règne de Commode d'après H. Leppin⁶³⁴.

Texte : *D(is) M(anibus) / curante Calopodio Locatore / Theocriti Augg(ustorum) lib(erti) / Pyladi / pantomimo / honorato / splendissimis / ciuitatib(us) Italiae / ornamentis / decurionalib(us) ornat(o) / grex / Romanus / ob merita eius / titul(um) memoriae / posuit // Iona // sui temporis primus / Troadas.*

Traduction : « Aux dieux Mânes, aux soins du locateur Calopodio. De Théocrite Pylades, affranchi des Empereurs. Au Pantomime honoré par les plus nobles cités d'Italie, décoré des ornements décursionaux, la troupe des Romains en raison de ses mérites a fait poser cette inscription à sa mémoire. Iona (?) Premier de son temps. Les Troyennes »⁶³⁵.

18.b) *ILS* 5186 = *AE* 2005, 337

Description : base d'une statue en marbre, 139 x 86 x 73,5 cm.

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Pouzzoles

Date 185-192 ap. J.-C. d'après les épithètes de Commode relevés dans l'*AE*.

Texte : *L(ucio) Aurelio Aug(usti) lib(erto) / Pyladi / pantomimo temporis sui primo / hieronicae coronato IIII patrono / parasitorum Apollinis sacerdoti / synhodi honorato Puteolis d(ecreto) d(ecurionum) / ornamentis decurionalibus et /*

⁶³⁴ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 286.

⁶³⁵ Trad. personnelle sur la base de G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2017, p. 206.

duumviralib(us) auguri ob amorem / erga patriam et eximiam libera/litatem in edendo muner(e) gladi/atorum uenatione passua ex indul/gentia sacratissimi princip(is) / «[[Commodi Pii Felicis Aug(usti)]]» / centuria Cornelia.

Traduction : « À Lucius Aurelius Pylade, affranchi de l'Empereur, premier pantomime de son temps, couronné vainqueur des jeux sacrés quatre fois, patron des parasites d'Apollon, prêtre du synode, honoré par décret municipal des ornements décurionaux et municipaux de Pouzzoles, honoré du titre d'augure pour sa dévotion à sa patrie et pour sa remarquable générosité à produire des spectacles publics de gladiateurs et de chasse, par le fait de la bienveillance du prince le plus sacré, Commode Auguste pieux et heureux. La centurie Cornelia »⁶³⁶.

Commentaire : Theocritus Pylade était un pantomime, appartenant probablement à la troupe romaine (*grex Romanus*) qui a érigé ce monument en son honneur. Dans la mesure où il fut honoré des privilèges accordés aux décurions dans plusieurs cités d'Italie, on ne peut douter de sa célébrité. Le *grex Romanus* était donc probablement une troupe itinérante se produisant dans toute l'Italie en passant par Rome. La bibliographie⁶³⁷ l'associe à une autre inscription retrouvée à Pouzzoles⁶³⁸, ce qui en fait un exemple supplémentaire de mobilité des acteurs et de leurs troupes en Italie.

Cette inscription contient plusieurs similarités avec la fiche n°19 dans la mesure où Pylades, comme Hylas Septentrio, a gagné les jeux sacrés de Pouzzoles, et a été chargé d'exercer la prêtrise de la troupe des artistes dionysiaques. Le changement de gentilice par rapport à l'inscription précédente *CIL V, 5889* pourrait s'expliquer par le fait que le pantomime porte les noms des empereurs qui l'ont affranchi, soit Lucius Verus et Marc Aurèle, selon l'*AE*. D'un autre côté, Theocritus aurait été son premier nom d'après H. Leppin⁶³⁹. Cette inscription renforce donc le rôle de Pouzzoles comme un centre artistique et religieux lié au théâtre qui attirait de nombreux artistes et troupes d'acteurs venus de partout en Italie, notamment à partir du II^e siècle ap. J.-C.

⁶³⁶ Traduction personnelle à partir de l'analyse de l'*AE*.

⁶³⁷ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 287 ; M-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 421.

⁶³⁸ *ILS* 5186

⁶³⁹ H. Leppin, *Ibid.*

19) Hylas Septentrio

Corpus : EDR112690 ; *AE* 2005, 340 a-b

19.a) EDR112690

Description : Plaque de marbre, 30,5 x 27,7 x 2,3 cm

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Suessa Aurunca

Date : 161 à 220 ap. J.-C. D'après les noms mentionnés sur l'inscription.

Texte : *[M(arco)] Aur(elio Augusti) lib(erto) Hyl[ae Septentrioni], Augustali [---, pan]tomimo te[mporis sui primo], sacerd[oti synhodi, Apollinis][parasito?, ---] ----*
--

Traduction : « à Marcus Aurelius Hylas Septentrio, affranchi de l'Empereur, [nommé parmi les] Augustales [...] Premier pantomime de son temps, prêtre du synode, parasite d'Apollon »⁶⁴⁰.

19.b) *AE* 2005, 340 a-b.

Description : deux fragments d'une plaque de marbre, (a) 15 X 74 X ? cm; (b) 15 X 75 X ? cm.

Nature de l'inscription : inscription honorifique

Lieu : Pouzzoles.

Date : 161 à 220 ap. J.-C.

Texte : a) *[---]+las Septentrio [---]*.

b) *hieronices. L(oco) d(ato) d(ecreto) d(ecurionum) [---]*.

Traduction : « à Hylas Septentrio, [...] victorieux des jeux sacrés. Lieu donné par décret des décurions »⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ Traduction personnelle.

⁶⁴¹ Traduction personnelle.

Commentaire : Ce pantomime était un affranchi, membre de l'association des *Parasiti Apollinis*, prêtre d'un *synhodus*. D'après E.-J. Jory, ce *synhodus* est à distinguer des *Parasiti Apollinis* et correspond à la corporation des artistes dionysiaques présents dans tout l'Empire⁶⁴². Il n'existe pas d'indices montrant un lien précis entre Hylas Septentrio et la famille impériale, si ce n'est son affranchissement. Quoiqu'il en soit, cette inscription montre les liens entre les cités italiennes et le pouvoir impérial à travers les associations d'artistes de la scène. Le même Hylas Septentrio a été identifié dans une autre inscription à Pouzzoles, témoignant d'une certaine mobilité intra-régionale. On pourrait penser que le *cognomen* Septentrio indiquerait une origine nordique, ou en tout cas d'une région septentrionale de l'Empire. Cependant, aucune preuve ne permet de confirmer cette hypothèse. En revanche, la base de données de l'EDCS recense une autre inscription de la même période mentionnant des *tria nomina* qui comporte Septentrio. Il s'agit d'Agilius Septentrio, lui aussi prêtre du même *synhodus*. Peut-être s'agissait-il donc d'un *cognomen* ou *agnomen* courant chez les artistes de la scène (voir aussi *infra*), mais l'onomastique seule ne permet pas d'établir une origine précise de l'individu.

Les *hieronices* mentionnés dans l'inscription pourraient correspondre aux *Eusebeia* de Pouzzoles qui ont été un des premiers concours grecs à accepter la pantomime entre les années 160 et 180 ap. J.-C⁶⁴³. Célébrés pour la première fois en 142, en l'honneur d'Hadrien, les *Eusebeia* dévoilent encore une fois le lien entre les cités italiennes et le culte impérial, tout en montrant que l'Italie devient pleinement un des centres de la culture des concours grecs⁶⁴⁴. Ensemble, ces deux inscriptions en l'honneur d'Hylas Septentrio montrent l'influence régionale exercée par certains acteurs ainsi que leur lien avec le pouvoir impérial à Rome.

⁶⁴² E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 239.

⁶⁴³ Jean-Yves. Strasser, « Inscriptions grecques et latines en l'honneur de pantomimes », *Tyche*, vol. 19, 2004, p. 191.

⁶⁴⁴ S. Descart, *Les concours grecs sous la domination romaine...* p. 28-29.

20) Aelios Crispos

Corpus : *SEG*, 1072

Description : Stèle, 2, 5x 0,8 x 0,8

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Héraclée du Pont

Date : II^e-III^e siècle ap. J.-C.

Texte : ἔσχατα μερόπων δώματα καὶ τείχεα τύμβοι / πιστότερα δόμων σώμασιν
δακρύων παραθήκαι, / ἄφθορα νεκύων κτήματα τὰ μόνα παραμένοντα, / σειγιῆς
πόλις, οἶκος ἴδιος ἢ μένουσα / κοίτη, ἣ παρατίθεται τὸ κάλλος ἰσφέρουσα μορφή /
καὶ οὐκέτι μεθ' ὕπνου ἀπέλαβε, ἀλλὰ γέγονε γυμνή. τίς πέλας ὁ τάφος, καὶ τίνα
κατέχει νέκυν ἔνοικον; [σ]τυγνὰ τροπαῖα βίου λελυμένα πηγνυμένων σημεῖα,
νεκύων στῆλαι, ῥήματα θανόντων, τοῖς ἀλάλοισι λαλήσατε γράμμασι· τίς βροτὸς
ᾧδε κατέλιπεν ὄνομα τὸ σῶμα προδαπανήσας; Κρίσπος φαρίης γῆς σταχυητρόφου
τε Νείλου ὑπὸ σήματι τῷδε κρύπτεται θανὼν πολεΐτης, τῆς ἐνρύθμου τραγωδίας
στέφος λαβὼν τὸ πρῶτον. τὸν χειρονομοῦντα θαυμάσας καὶ δοξάσας ὁ κόσμος ἄνθος
χρύσειον τῶν ἰδίων εἶδε θεάτρων· οὗ λαμπομένην [τ]ὴν χάριν ἔσβεσεν ἀδοκίτως ὁ
τρισὶν δεκάσιν πληρουμέναις λιπῶν ἐνιαυτός.

Traduction : « Ultimes demeures et ultimes remparts des mortels que leurs tombeaux, plus surs
pour les corps que les maisons, écrans des larmes, biens éternels des morts et qui seuls leur restent.
Cité du silence, maison privée que leur couche immuable, à laquelle le corps a confié sa beauté; et
après le sommeil de la mort, il ne l'a pas conservée, mais en a été dépouillé. Quel est ce tombeau
et quel mort y habite ? Vous, odieux trophées remportés sur la vie, vous signes libres comme l'air
des corps enfouis sous terre, vous stèles des défunts, mots des morts, parlez de vos lettres muettes :
quel mortel a ici laissé son nom après l'épuisement de son corps ? Crispos, originaire de la terre de
Pharos et du Nil qui nourrit les épis, est enseveli, mort, sous ce tombeau, lui qui a remporté la
première couronne de tragédie rythmée. Le monde, qui a admiré et célébré l'habileté de ses mains,

a vu en lui la fleur d'or de ses théâtres. Sa vingt-neuvième année a éteint, à l'improviste, sa grâce resplendissante »⁶⁴⁵.

Commentaire : l'inscription présente les informations usuelles employée sur les épitaphes des acteurs, à savoir leur nom de scène⁶⁴⁶ et les honneurs ou les victoires remportées lors des concours. L'accent est donc mis davantage sur l'appartenance du défunt à une catégorie professionnelle précise que sur ses origines ou sa vie personnelle. Le pantomime a toutefois choisi de montrer son origine égyptienne, mais il convient de se demander si ce choix a été fait simplement pour souligner une origine extérieure, ou bien pour d'autres raisons. Il conviendrait de souligner que d'après M.- H. Garelli, l'Égypte était un centre important en ce qui concerne le théâtre, surtout pour les mimes et pantomimes à l'époque de l'inscription⁶⁴⁷. En ce sens, on pourrait émettre l'hypothèse qu'il s'agirait d'un moyen pour cet acteur de revendiquer une appartenance à un des foyers les plus célèbres de la pantomime. Il pourrait alors s'agir de l'expression d'une certaine fierté, non pas en lien avec la culture d'Alexandrie de façon générale, mais en raison du rayonnement culturel de la ville et de son rôle dans la diffusion et de la popularité de la pantomime. En effet, selon Athénée de Naucratis, c'est au pantomime Bathylle, qui fut originaire d'Alexandrie, qu'est attribuée l'apparition du genre, caractérisé d'abord comme une « danse tragique » (ὀρχήσεως τραγικῆς)⁶⁴⁸. Ainsi, bien qu'associée à un répertoire grec, la profession de pantomime s'est formée à partir de l'Égypte et a connu une diffusion rapide en Orient. Dans ce cas, il serait peu étonnant pour un pantomime de montrer avec fierté son origine de la ville où sa propre profession fut inventée. L'autrice mentionne une possible correspondance avec une inscription retrouvée à Apamée, mentionnant Aelius Crispus⁶⁴⁹.

⁶⁴⁵ Trad. de M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 435-436.

⁶⁴⁶ Il s'agit ici d'un nom de scène se référant à une particularité physique, assez courant pour les pantomimes, cf. M.H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 439.

⁶⁴⁷ *Ibid.* p. 438.

⁶⁴⁸ Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes*, I, 20d.

⁶⁴⁹ SEG 1, 529.

21) L. Aurelius Apolaustus Memphius Senior

Corpus : *Hist. Aug*, Lucius Verus, VIII 10-11 ; *CIL* XII, 3347 = *ILS* 5203 ; *CIL* VI, 10117; *CIL* XIV 4254

21.a) *Hist. Aug*, Lucius Verus, VIII.

Texte : *His accessit, quod, quasi reges aliquos ad triumphum adduceret, sic histriones eduxit e Syria, quorum praecipuus fuit Maximinus, quem Paridis nomine nuncupavit. [...] Habuit et Agrippum histrionem, cui cognomentum erat Memphii, quem et ipsum e Syria ueluti tropaeum Parthicum adduxerat, quem Apolaustum nominavit.*

Traduction : « Il tira de la Syrie des histrions, dont le principal fut Maximin, qu'il appela Pâris. [...] Il avait aussi avec lui l'histrion Memphis, un de ceux qu'il avait amené de Syrie, comme trophée de la guerre contre les Parthes ; il l'appelait Apolaustus »⁶⁵⁰.

21.b) *CIL* XII, 3347 = *ILS* 5203

Description : autel décoré d'une *ascia*

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Nîmes

Date : Seconde moitié du II^e siècle ou III^e siècle ap. J.-C.

Texte : *D(is) [M(anibus)] Afrodisi[o], symmele[i]. Grex Gallicus Memphi e[t] Paridis, P.M. et Sextis administrantibus.*⁶⁵¹

Traduction : « Aux Dieux Mânes, à Afrodisius, choriste [...]. La troupe Gauloise de Memphis et Paridis, [...] sous l'administration de Publius, Marcus et des Sextus »⁶⁵².

⁶⁵⁰ Trad. par Laurent Legay et Yves Germain, *Histoire Auguste. Tome I. 117-235, des Antonins aux Sévères*, Clermont-Ferrand, Paelo, 2003.

⁶⁵¹ Restitution par M. Christol, « Notes d'épigraphie », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 7, 1996, p. 316.

⁶⁵² E. Germer-Durand, *Inscriptions antiques de Nîmes*, Toulouse, E. Privat, 1893, p. 458.

21.c) *CIL* VI, 10117

Description : base de statue en marbre

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Rome

Date : 179 – 185 ap. J.-C.

Texte : *L(ucio) Aurelio / Apolausto Memphio / Augg(ustorum) lib(erto) hieronicae / coronato et ton diapan/ton Apollinis sacerdoti / soli uittato archieri / synhodi et Augg(ustorum) / L(ucius) Aurelius / Panniculus qui et / Sabanas patrono / optimo.*

Traduction : « À L. Aurelius Apolaustus Memphius, affranchi de l'Empereur, couronné aux concours sacrés et au concours *diapanton*, prêtre d'Apollon, orné des bandelettes des *archieri* ? prêtre des synodes, et des Augustes. L. Aurelius Panniculus aussi appelé Sabanas a dédié ceci à l'excellent patron »⁶⁵³.

21.d) *CIL* XIV, 4254

Description : base de statue en marbre. 155 x 79 cm.

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Tibur

Date : 199 ap. J.-C.

Texte : *L(ucio) Aurelio Augg(ustorum) / lib(erto) Apolausto / Memphio / pantomimo hi/eronicae ter te[m]/poris sui primo / uittato Augg(ustorum) / sacerdoti Apolli/nis Herculano / Augustali / s(enatus) p(opulus)q(ue) T(iburs) / item / ornamentis decurionatus honorato.*

Traduction : « À L. Aurelius Apolaustus Memphius, affranchi de l'Empereur, vainqueur des jeux sacrés pour la troisième fois, premier de son temps, orné des bandelettes des Augustes, prêtre

⁶⁵³ Traduction personnelle.

d'Apollon à Herculaneum, Augustale, le Sénat et le peuple de Tibur l'a de même honoré des ornements décurionaux »⁶⁵⁴.

Commentaire : L. Aurelius Apolaustus Memphius était un acteur célèbre et reconnu à Rome durant la deuxième moitié du II^e siècle ap. J.-C. Ramené de Syrie par L. Verus après la guerre contre les Parthes, il fut ensuite affranchi, sans doute par L. Verus et Marc-Aurèle, comme le laisserait penser son nom. Certains lui attribuent une origine égyptienne et un lien avec le culte d'Isis mais trop peu d'informations peuvent corroborer cette hypothèse, et H. Leppin l'expose avec beaucoup de prudence⁶⁵⁵. Quoiqu'il en soit, il a été célèbre à Rome et en Italie, comme l'atteste une inscription de Tibur, et a remporté trois fois des concours de pantomime. Il a exercé des fonctions religieuses, en lien avec le culte de Dionysos (*synodus*) et d'Apollon. Sa participation au culte impérial est démontrée par sa participation en temps qu'Augustale, ce qui permet de présumer une certaine proximité avec le pouvoir impérial⁶⁵⁶. Ainsi, on pourrait déduire qu'il aurait été ramené de Syrie dans la ferme intention d'en faire un acteur impérial, dépêché pour assurer le culte de l'Empereur dans les villes romaines, comme le montre son lien avec un *Grex Gallicus*, qui s'est produit en Gaule narbonnaise.

⁶⁵⁴ Traduction personnelle.

⁶⁵⁵ H. Leppin, *Histrionen...*, p. 208-209.

⁶⁵⁶ E.-J. Jory, « Associations of Actors... », p. 239.

22) Paris III

Corpus : *Hist. Aug.*, Lucius Verus, VIII 10-11 ; *CIL* XII, 3347

22.a) *Hist. Aug.*, Lucius Verus, VIII.

Texte : *His accessit, quod, quasi reges aliquos ad triumphum adduceret, sic histriones eduxit e Syria, quorum praecipuus fuit Maximinus, quem Paridis nomine nuncupavit. [...] Habuit et Agrippum histrionem, cui cognomentum erat Memphii, quem et ipsum e Syria ueluti tropaeum Parthicum adduxerat, quem Apolaustum nominavit.*

Traduction : « Il tira de la Syrie des histrions, dont le principal fut Maximin, qu'il appela Pâris. [...] Il avait aussi avec lui l'histrion Memphis, un de ceux qu'il avait amené de Syrie, comme trophée de la guerre contre les Parthes ; il l'appelait Apolaustus »⁶⁵⁷.

22.b) *CIL* XII, 3347 = *ILS* 5203

Description : autel décoré d'une *ascia*

Nature de l'inscription : funéraire

Lieu : Nîmes

Date : Seconde moitié du II^e siècle ou III^e siècle ap. J.-C.

Texte : *D(is) [M(anibus)] Afrodisi[o], symmele[i]. Grex Gallicus Memphi e[t] Paridis, P.M. et Sextis administrantibus*⁶⁵⁸.

Traduction : Aux Dieux Mânes, à Afrodisius, choriste [...]. La troupe Gauloise de Memphis et Paridis, [...] sous l'administration de Publius, Marcus et des Sextus⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Trad. par Laurent Legay et Yves Germain, *Histoire Auguste. Tome I. 117-235, des Antonins aux Sévères*, Clermont-Ferrand, Paëlo, 2003.

⁶⁵⁸ Restitution par M. Christol, « Notes d'épigraphie », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 7, 1996, p. 316.

⁶⁵⁹ E. Germer-Durand, *Inscriptions antiques de Nîmes*, E. Privat, Toulouse, 1893, p. 458 et « Inscriptions 478 à 484 », *Revue épigraphique*, vol. 2, n° 29, 1884, p. 37.

Commentaire : Ramené à Rome de Syrie par L. Verus avec L. Aurelius Apolaustus Memphius, le pantomime Paris, ne doit pas être confondu avec ses homonymes⁶⁶⁰. On pourrait supposer qu'il a également été affranchi, et qu'il faisait partie des mêmes troupes que L. Aurelius Apolaustus Memphius, comme le laisse supposer l'inscription de Nîmes, mais nous ne disposons pas de plus d'informations sur le sujet.

⁶⁶⁰ M.-H Garelli, *Danser le mythe...*, p. 317-323 ; H. Leppin, *Histrionen...*

23) Troupe des vigiles

- A- Demetrius Ammonius
- B- Valerius Heraclida
- C- Lucilius Marcianus
- D- Aurelius Alexander
- E- Aurelius Serene
- F- Varenii Fortunata
- G- Cornelius Solutor
- H- Demetrius Ammon
- I- Iulius Donatus
- J- Iulius Donatus *bis*

Corpus : *CIL* VI, 1064

Description : Plaque en marbre

Nature de l'inscription : Honorifique

Lieu : Rome

Date : 211 ap. J.-C⁶⁶¹.

Texte : [--- ludos] ededit ob di[e]m [natalem? ---] / agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus / infrascriptis: Cluui(ius) Glaber arc(himimus), Demetri(ius) Ammoni(us) arc(himimus) Grecus, / Valeri(us) Heraclida stup(idus) Grecus, Lucilius Marcianus stup(idus) Grecus, Aureli(us) / Alexander scen(icus) Grecus / Aureli(us) Serene sc(a)en(icus) Gr(a)ecus Varenii Fortuna/te sc(a)enicus Gr(a)ecus Flavius Iouinus scripsit // coh(ors) I uig(ilum) / |(centuria) Serotini / Septeni Prisce / |(centuria) Saturnini / Aureli Serene / Helui Ianuari / |(centuria) Turronis / Cluui Glaber / Turi Seruande pec(uniose) / Ceteni Eucarpe sc(aenice) / |(centuria) Candidi / Laeli Sabiniane / Asini Ingenue exo(diari) / |(centuria) Victorini / Iaegi Vere / |(centuria) Euscemi / Coreti Verissime arc(himime) / coh(ors)

⁶⁶¹ M.-H. Garelli, « Des soldats sur la scène comique... », p. 323.

*II uig(illum) / |(centuria) Metretis / Anni Ianuari sc(aenice) / Flauī Reburre / |
 (centuria) Maximi / Domiti Octauiane / | (centuria) Candidiani / Lucili Marciane /
 coh(ors) III uig(illum) / [// | (centuria) Victoris / Ceioni Magniane / Senti Iucunde /
 Aeli Ianuari / | (centuria) Pauli / Aureli Alexander / |(centuria) Felicis / Caeli
 Saturnine / coh(ors) IIII uig(illum) / |(centuria) Caesi / Arrunti Filumene sc(aenice)
 / Iuli Donate / |(centuria) Prouincialis / Iuli Donate / |(centuria) Peregrini / Scriboni
 Mariane / Corneli Solutor / |(centuria) Decembris / Cossideni Iustine / Vareni
 Fortunate / Anfi Felixs(!) / |(centuria) Iulli / Salui Valeriane / | (centuria) Asclepi /
 Demetri Ammoni / coh(ors) V uig(illum) / | (centuria) Valentis / [// coh(ors) VI
 uig(illum) / |(centuria) Aprī / Claudi Cnorime / | (centuria) Mindiani / Aemili
 Inpetrate sc(aenice) / Minuci Secundiane / |(centuria) Iuliani / Flauī Iouine / |
 (centuria) Seueri / Baebi Luxuri mul(ier) / Aemili Felixs(!) / coh(ors) VII uig(illum) /
 |(centuria) Auiti / Licini Maxime / |(centuria) Uibiani / Antoni Secunde / | (centuria)
 Longini / Valeri Heraclida / item ex cl(asse) pr(aetoria) Mis(enate) / | (centuria)
 quadriere Fide / N(a)eui Eutythiane / | (centuria) triere Spe[i] / Flauī Antioche / Iuli
 Domnion / Hortensi Maxime /.*

Traduction : « [...] a organisé des jeux à l’occasion de l’anniversaire (?) [...] avec les performances de ses compagnons d’armes, chacun avec ses noms d’artistes écrits ci-dessous : Cluuius Glaber, achimime, Demetrius Ammonius, archimime grec, Valerius Heraclida *stupidus* grec, Lucilius Marcianus, *stupidus* grec Aurelius Alexander, acteur grec, Aurelius Serenus, acteur grec, Vareni Fortunate, acteur grec, Flavius Iovinus a écrit, 1^{ère} cohorte de vigiles, centurie de Serotinus ; Septenus Priscus, Aurelius Serenus, Heluius Ianuarius, Cluuius Glaber centurie de Turro : Cluuius Glaber, Turius Servandus, le riche (*pecuniosus*), Cetenius Eucarpus, centurie de Candidus : Laelius Sabinianus, Asinius Ingenus, *exodarius*, Centurie de Victorinus : Iaegius Verus, centurie d’Euscemius : Coretius Verissimus, archimime. 2^e cohorte, centurie de Metres : Annius Ianuarius, acteur, Flavius Reburus, centurie de Maximus : Domitius Octavianus, centurie de Candidianus : Lucilius Marcianus, 3^e cohorte, centurie de Victor : Ceionius Magnianus, Senti Secundus, centurie de Paulus : Aurelius Alexander, centurie de Felix : Caelius Saturninus, 4^e

cohorte, centurie de Caesus. Arruntius Filumenus, acteur, Iulius Donatus, centurie de Provincialis : Iulius Donatus, centurie de Peregrinus : Scribonius Marianus, Cornelius Solutor, centurie de December, Cossidenius Iustinus, Varenius Fortunatus, Anfius Fellx, centurie de Iulius : Salvius Valerianus, centurie d'Asclepius : Demetrius Ammon, 6^e cohorte, centurie d'Aper : Claudius Gnorimus, centurie de Mindianus : Aemilius Impetratus, acteur, Minucius Secundianus, centurie de Iulianus : Flavius Iovinus, centurie de Severus : Baebius Luxurius, rôle de femme (*mulier*), Aemilius Fellx, 7^e cohorte, centurie d'Avitus : Licinius Maximus, centurie de Vibianus : Antonius Secundus, centurie de Longinus : Valerius Heraclida [...] »⁶⁶².

Commentaire : L'inscription mentionne des acteurs de théâtre exerçant diverses professions et rôles dont des archimimes. L'inscription est clairement datée de 211 ap. J.-C. et célèbre vraisemblablement le *dies natalis* "jour anniversaire" de Septime Sévère, le 11 avril⁶⁶³. Une inscription postérieure présente une liste de noms similaires, avec quelques variations dans les professions⁶⁶⁴, si bien que l'on peut déduire qu'il s'agit d'une troupe d'acteurs d'environ une quarantaine d'individus.

On s'étonnera cependant de la présence de soldats-acteurs sur la scène théâtrale romaine. En effet, l'infamie des acteurs interdisait en principe à ces derniers de se battre au nom de Rome. Ceci correspond à l'analyse de F. Dupont sur la nécessité d'une rupture entre l'espace civique et l'espace du jeu théâtral⁶⁶⁵. Notons que ces acteurs sont en fait des vigiles⁶⁶⁶ et des marins de la flotte de Misène, ce qui implique une organisation et une coordination qui dépasse le cadre hiérarchique propre à leur profession. Leur présence sur la scène théâtrale s'explique d'une part par le statut social de leur profession qui justifie l'absence d'infamie : ils bénéficiaient en effet d'une position privilégiée auprès des Sévères et d'autre part par leur statut marginal au sein de l'armée. Leur présence sur scène serait donc le fruit d'une faveur exceptionnelle qui leur était octroyée dans

⁶⁶² V. González Galera, *Actors de mim i mimògrafs...*, p. 229-232.

⁶⁶³ M.-H. Garelli, « Des soldats sur la scène comique... ».

⁶⁶⁴ *CIL* VI, 1063.

⁶⁶⁵ F. Dupont, *L'acteur-roi...*

⁶⁶⁶ Structure spécialisée dans la prévention des incendies. Voir Robert Sablayrolles, *Libertinus miles...*, p. 2-4.

l'exercice du culte impérial et le résultat de l'originalité des vigiles qui gardaient un pied dans le monde civique⁶⁶⁷.

L'origine géographique de chaque membre de la troupe ne peut être déterminée avec précision, mais on peut voir dans le terme *grecus* une attestation d'origine, dans la mesure où cela peut signifier l'import à Rome de pratiques théâtrales venues de Grèce. D'autre part, d'après l'onomastique, on peut trouver au moins trois Africains : Cornelius Solutor et les deux Iuli Donati et un Égyptien : Demetrius Ammon⁶⁶⁸. D'autres étrangers venus d'Afrique et d'Orient pourraient se trouver dans cette liste, mais nous ne pouvons pas le prouver avec certitude. Notons simplement que les vigiles étaient ouverts au recrutement d'affranchis et de pérégrins sous les Sévères⁶⁶⁹. Il est également impossible de déterminer quels individus de la liste étaient pérégrins ou affranchis dans la mesure où l'onomastique ne donne pas plus d'indices, même si l'on pourrait supposer avec beaucoup de prudence que les individus étrangers que nous avons identifiés pourraient être pérégrins.

⁶⁶⁷ *Ibid.* p. 393.

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 756-758.

⁶⁶⁹ *Ibid.* p. 179, 183, 319.

24) M. Septimius Aurelius Agrippa

Corpus : *IRT*, 606

Description : base en marbre. 1,1 x 1,45 x 1,11 m, gravée sur une face

Nature de l'inscription : honorifique

Lieu : Lepcis Magna, portique d'arrière-scène du théâtre

Date : 211-217 ap. J.-C.

Texte : *M(arco) Septimio Aurelio Agrippae / M(arci) Aureli Antonini Pii Felicis Aug(usti) lib(erto) / pantomimo temporis sui primo / Romae adulescentium productorum / condiscipulo ad Italiae spectacula / a domino nostro Aug(usto) prouecto / decurionalibus ornamentis Verona / et Vicetia ornato Mediolano inter iuuenes recepto in Africa / Lepci Mag(na) a domino nostro Aug(usto) / ordinato P(ublius) Albucius Apollonius / Mediolanensis ex Italia amico rari / exempli permissu splendidissimi ord(inis) p(osuit).*

Traduction. « À Marcus Septimius Aurelius Agrippa, affranchi de l'empereur Caracalla. Au premier pantomime de son temps ; condisciple à Rome de « jeunes sujets ». Produit sur la scène ; promu aux spectacles d'Italie par notre Seigneur l'Empereur ; décoré du décurionat honoraire à Vérone et Vicence ; accueilli au nombre des *Iuuenes* à Milan ; en Afrique nommé citoyen de Lepcis Magna par notre Seigneur l'Empereur. Publius Albucius Apollonius, de Milan en Italie, à un ami comme on en voit peu a élevé cette statue avec la permission de l'Ordre très splendide [des décurions de Leptis Magna] »⁶⁷⁰.

Commentaire : Il s'agit d'un affranchi impérial dont le double gentilice résulte d'une association entre les noms de Septime Sévère et de Caracalla. À Milan, il a été admis au club des *iuuenes* (jeunes gens), ce qui d'après Julien Guey, semble être une faveur exceptionnelle. Il passe ensuite en Afrique où il devient citoyen de Leptis Magna sous ordre de l'Empereur. L'auteur relève également qu'il était très courant pour les acteurs affranchis impériaux de séjourner dans les villes

⁶⁷⁰ Trad. par J. Guey : « Un pantomime de Caracalla citoyen de Lepcis Magna », *Revue africaine*, n° 96, 1952, p. 44-60.

d'Italie, qui entraîne un rapprochement entre la catégorie des *Italiae spectacula* et les troupes d'acteurs impériaux. En ce sens, M.-H. Garelli soulève que le contexte de cette inscription correspond précisément à la multiplication des honneurs décernés aux pantomimes et à une réorganisation générale des représentations théâtrales, dont cette classe d'acteurs impériaux se produisant en Italie serait une conséquence⁶⁷¹.

⁶⁷¹ M.-H. Garelli, *Danser le mythe...*, p. 234.

BIBLIOGRAPHIE

Sources littéraires

AULU-GELLE, *Les Nuits Attiques*, trad. par René Marache, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1967.

CICÉRON, *Brutus*, trad. par J. Martha., Paris, Les Belles Lettres, 1923.

CICÉRON, *Discours. Tome XVII : Pour C. Rabirius Postumus - Pour T. Annius Milon*, trad. par André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

CICÉRON, *L'amitié*, trad. par Louis Laurand, Paris, les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961.

DION CASSIUS, *Histoire romaine*, trad. par Etienne Gros, *Histoire romaine de Dion Cassius. Tome septième*. Paris, Firmin Didot, 1865.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, trad. par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

HORACE, *Épîtres*, trad. par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1964.

Histoire Auguste, trad. par Laurent Legay et Yves Germain, Clermont-Ferrand, Paelo, 2003.

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, vol. 3, 1930.

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. par Georges Louis LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres Paris, vol. 1, 1928.

PLAUTE, *Comédies, tome I Ampitryon. Asinaria. Aulularia*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961.

PLAUTE, *Comédies, tome II Bacchides. Captivi. Casina*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1964.

PLAUTE, *Comédies. T. 3 Cistellaria. Curculio. Epidicus*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1965.

PLAUTE, *Comédies. T. 4 Menaechmi. Mercator. Miles gloriosus*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1968.

PLAUTE, *Comédies. T. 5 Mostellaria. Persa. Poenulus*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961.

PLAUTE, *Comédies. T. 6 Pseudolus. Rudens. Stichus*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1962.

PLAUTE, *Comédies. T. 7 Trinummus. Truculentus. Vidularia. Fragmenta.*, trad. par Alfred. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1961.

PLAUTE, *Théâtre complet*, trad. par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1991.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius. III : Lettres XCIII à CLVI*, trad. par Pierre et François Richard, Paris, Garnier Paris, coll. « Classiques Garnier », 1954.

SÉNÈQUE, *Tragédies. V. 1 Hercule furieux - Les troyennes - Les phéniciennes - Médée - Phèdre.*, trad. par Leon. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

SÉNÈQUE, *Tragédies. V. 2 Œdipe - Agamemnon - Thyeste - Hercule sur l'Oeta - Octavie / Pseudo-Sénèque.*, trad. par Leon. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

SÉNÈQUE, *Tragédies* trad. par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

SUETONE, *Vies des douze Césars*, trad. par Henri Ailloud, Paris, Gallimard, 1985.

TACITE, *Annales*, trad. par Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

TACITE, *Histoires*, trad. par Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

TACITE, *Annales*, trad. par Nicolas Perrot d'Ablancourt : *Les œuvres de Tacite*, Paris, Éditions Ivrea, 2003.

TITE-LIVE, *Histoire romaine. Tome 1 - Livre I*, trad. par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

TITE-LIVE, *Histoire romaine. Tome 6, livre XXVII à livre XXX*, trad. par Eugène Lasserre, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1950, vol. 6.

VALERE MAXIME, *Actions et paroles mémorables*, trad. par Pierre Constant, Paris, Garnier, vol. 1-2, 1961.

VIRGILE, *Énéide*, trad. par Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio » n° 2225, 1991.

Études

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », vol. 245, 1994, 506 p.

AMBÜHL, Annemarie, « The Flavians and Their Women » dans Mark Heerink et Esther Meijer (éd), *Flavian Responses to Nero's Rome*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022, p. 55-86.

ANDRADE, Nathanael J., *Syrian Identity in the Greco-Roman World*, Cambridge University Press, coll. « Greek Culture in the Roman World », 2013, 412 p.

ANDRÉ, Jean-Marie, « Sénèque et la philosophie de l'histoire », *Faventia*, vol. 17, n° 1, 1995, p. 27-37.

ANDRÉ, Pierre, « Le théâtre proto-augustéen d'Alba et les origines du « théâtre gallo-romain », *Études de lettres*, vol. 1-2, 2011, p. 73-96.

ANDREAU, Jean, « Banque grecque et banque romaine dans le théâtre de Plaute et de Térence », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 80, n° 2, 1968, p. 461-526.

ARCELLASCHI, André, « Lydus, “*paedagogus et servus*” dans les “*bacchides*” de plaute », *Pallas*, n° 38, 1992, p. 327-336.

- AYGON Jean-Pierre (éd.), *Sénèque, un philosophe homme de théâtre ? Actes de la Table ronde de Paris des 30-31 mars 2012*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, 208 p.
- BARATTA, Giulia et Alejandra Guzmán ALMAGRO, *Provinciae Imperii Romani inscriptionibus descriptae*: Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 2007, 1548 p.
- BAROIN, Catherine et Emmanuelle VALETTE-CAGNAC, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du pallium », *Revue historique*, vol. 643, n° 3, 2007, p. 517-551.
- BAROIN, Catherine, « Genre et codes vestimentaires à Rome », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 36, n° 2, 2012, p. 43-66.
- BAROIN, Catherine, « La Grèce imaginaire des Romains dans l'*Urbs* et les provinces », [en ligne] dans : *Dossier : Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*, Paris-Athènes, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll « Métis », n°3, 2005, p. 189-214.
- BAUDUCEAU-CROS, Nathalie, *L'Empereur et le tragique : Interactions du tragique et de la politique dans les relations de Sénèque et Néron*, Doctorat, Université Paris X - Nanterre, 2005, 535 p.
- BÉNABOU, Marcel, *La résistance africaine à la romanisation*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2005, 634 p.
- BENDER, Barbara *et al.*, *Stone worlds : narrative and reflexivity in landscape archaeology*, Londres, Routledge, coll. « Publications of the Institute of Archaeology, University College London », 2016, 464 p.
- BENVENISTE, Émile., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : sommaires, tableau et index établis par J. Lallot*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1969, 379 p.
- BERGSON, Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1981, 157 p.

- BESSON, Arnaud, *Constitutio Antoniniana L'universalisation de la citoyenneté romaine au 3e siècle*, Bâles, Schwabe Verlag, 2020, 481 p.
- BETTINI, Maurizio, *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, G. Einaudi Turin, coll. « Piccola biblioteca Einaudi » n° 573, 2012, 314 p.
- BIEBER, Margaret, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1939, 465 p.
- BONNEFOND-COUDRY, Marianne, « Princeps et Sénat sous les Julio-claudiens : des relations à inventer », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 107, n° 1, 1995, p. 225-254.
- BONNEFOND-COUDRY, Marianne, *Le Sénat de la République romaine de la guerre d'Hannibal à Auguste : pratiques délibératives et prise de décision*, Rome, École française de Rome, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome » n° 273, 1989, 856 p.
- BONNET, Corinne, « Phéniciens et Puniqes sur la scène tragique et comique, en Grèce et à Rome », *Pallas*, n° 108, 2018, p. 185-196.
- BORIE, Cécile, *L'exotisme dans la littérature latine de Plaute aux écrivains augustéens*, Thèse de Doctorat (Littérature et civilisations latines), Université de Limoges, 2011, 950 p.
- BRÉLAZ, Cédric, « Les institutions et les magistratures : aspects de la vie publique d'une colonie romaine d'Orient », dans *Id.*, *Philippes, colonie romaine d'Orient : Recherches d'histoire institutionnelle et sociale*, Athènes, École française d'Athènes, coll. « Suppléments du BCH », vol. 59, 2018, p. 117-244.
- BRÉLAZ, Cédric, *Philippes, colonie romaine d'Orient*, Athènes, École française d'Athènes, coll. « Suppléments du BCH », vol. 59, 2018, 415 p.
- BRILLI, Élixa, « L'essor des images et l'éclipse du littéraire. Notes sur l'histoire et sur les pratiques de l'« histoire des représentations » », *L'atelier du CRH*, n° 6, 2010 [en ligne].
- BRIQUEL, Dominique, « *Ludi/Lydi* : jeux romains et origines étrusques », *Ktèma*, vol. 11, n° 1, 1986, p. 161-167.

BUR, Clément, « Chapitre 14. Convertir le *mos* en loi : la constitution d'une catégorie de citoyens infâmes », dans *Id.*, *La citoyenneté dégradée : Une histoire de l'infamie à Rome*, Rome, Publications de l'École française de Rome coll. « Collection de l'École française de Rome », 2018, p. 377-414.

BUR, Clément, *La citoyenneté dégradée : une histoire de l'infamie à Rome, 312 av. J.-C.-96 apr. J.-C.*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2022, 690 p.

BURKE, Peter., *What is cultural history?* Cambridge, Polity, 2008, 179 p.

CALDELLI Maria Letizia, « Associazioni di artisti a Roma : una messa a punto » dans Kathleen Coleman et Jocelyne Nelis-Clément (éds.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain : huit exposés suivis de discussions Vandoeuvres-Genève, 22-26 août 2011*, Genève, Fondation Hardt, coll. « Entretiens sur l'antiquité classique », 2012, p. 131-171.

CASABURI, Maria C et Giancarlo LACERENZA, *Lo specchio d'Oriente: eredità afroasiatiche in Capri antica : atti del convegno, Capri, 3 novembre 2001*, Naples, Istituto universitario orientale, coll. « Series minor », 2002, 128 p.

CATTIN, Aurèle, « La géographie dans les tragédies de Sénèque », *Latomus*, vol. 22, n° 4, 1963, p. 685-703.

CÉBEILLAC-GERVASONI, Mireille, « L'évergétisme des magistrats du Latium et de la Campanie des Gracques à Auguste à travers les témoignages épigraphiques », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 102, n° 2, 1990, p. 699-722.

CÉBEILLAC-GERVASONI, Mireille, « Les transformations de Rome. Société, art, littérature », dans *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2014, p. 173-180.

CHARBONNIER, Claudine, « La courtisane de Plaute à Ovide », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 28, n° 4, 1969, p. 451-550.

CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.

- CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de L'évolution de l'humanité », n° 54, 2009, 292 p.
- CHASTAGNOL, André, « L'onomastique de type pérégrin dans les cités de la Gaule Narbonnaise », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 102, n° 2, 1990, p. 573-593.
- CHAUSSON, François., « Qui était Masgaba? », dans Chioffi, Laura, Kajava, Mika, Örmä, Simo (éd.) *Il Mediterraneo e la storia. II, Naviganti, popoli e culture ad Ischia e in altri luoghi della costa tirrenica : atti del convegno internazionale, Sant' Angelo di Ischia, 9-11 ottobre 2015*, Rome, Institutum Romanum Finlandiae, coll. « Acta Instituti Romani Finlandiae » n° 45, 2017, p. 59-73.
- CHILLET, Clément, *De l'Étrurie à Rome. Mécène et la fondation de l'Empire*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », n°373, 2022, 609 p.
- CHIOFFI, Laura *et al.*, *Il Mediterraneo e la storia. II, Naviganti, popoli e culture ad Ischia e in altri luoghi della costa tirrenica : atti del convegno internazionale, Sant' Angelo di Ischia, 9-11 ottobre 2015*, Roma, Institutum Romanum Finlandiae, coll.« Acta Instituti Romani Finlandiae » n° 45, 2017, 277 p.
- CHRISTOL, Michel, « Chapitre 34. Nîmes et les marchands de vin de Lyon », dans *Id.*, *Une histoire provinciale : La Gaule narbonnaise de la fin du II^e siècle av. J.-C. au III^e siècle ap. J.-C.*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2010, p. 605-613.
- CHRISTOL, Michel, « Notes d'épigraphie », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 8, 1996, p. 307-318.
- CHRISTOL, Michel, *La Gaule narbonnaise de la fin du II^e siècle av. J.-C. au III^e siècle ap. J.-C.*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2010, 695 p.
- CLAVEL-LÉVÊQUE, Monique, « Les voies constructives de l'unanimité », dans *L'empire en jeux*, Paris, CNRS Éditions, 1984, p. 107-123.
- CLAVEL-LÉVÊQUE, Monique, *L'empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le*

monde romain, Paris, CNRS Éditions, 1984, 232 p.

COGITORE, Isabelle, « Chapitre XII. Crinagoras et les poètes de la Couronne de Philippe : la cour impériale romaine dans les yeux des Grecs », dans *Id.*, *Des rois au Prince : Pratiques du pouvoir monarchique dans l'Orient hellénistique et romain (IV^e siècle avant J.-C. - II^e siècle après J.-C.)*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Des Princes », 2010, p. 253-269.

COJOCARU Victor et ANNAMÁRIA-IZABELLA Pázsint (éd.), *Migration and Identity in Eurasia: From Ancient Times to the Middle Ages*, Cluj-Napoca, Editura MEGA, coll. « Pontica et Mediterranea », 2021, 285 p.

COMPATANGELO-SOUSSIGNAN Rita et SCHWENTZEL Christian-Georges (éd.), *Étrangers dans la cité romaine : « “Habiter une autre patrie” : des incolae de la République aux peuples fédérés du Bas-Empire »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. [en ligne].

COLEMAN Kathleen et Jocelyne NELIS-CLÉMENT (éds.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain : huit exposés suivis de discussions Vandoeuvres-Genève, 22-26 août 2011*, Genève, Fondation Hardt, coll. « Entretiens sur l'antiquité classique », 2012, p. 131-171.

CSAPO, Eric *et al.*, *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin, De Gruyter, 2022, 290 p.

CSAPO, Eric et W.J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, 435 p.

D'AMICO, Silvio *et al.*, *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1954-1962.

DANA, Dan, « Les noms d'assonance thrace : des miroirs culturels », dans Ruiz Darasse Coline (éd.), *Comment s'écrit l'autre ? Sources épigraphiques et papyrologues dans le monde méditerranéen antique*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 61-81.

DANA, Dan, « Notices épigraphiques et onomastiques II », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 190, 2014, p. 149-167.

- DANGEL, Jacqueline, « L'Asie des poètes latins de l'époque républicaine », *Ktèma*, 1985, p. 175-192.
- DASEN, Veronique et Typhaine HAZIZA, *Violence et jeu de l'Antiquité à nos jours*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2023, 384 p.
- DAVID, Isabelle et Nathalie LHOSTIS, *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Paris, De Boccard, 2016, 131 p.
- DAVID, Sylvie et Evelyne GENY, *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Publications de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité » n° 1225, vol. 2, 2012, 417 p.
- DEBECQ, Jean, « Les Parthes et Rome », *Latomus*, vol. 10, n° 4, 1951, p. 459-469.
- DEHON, Pierre-Jacques, « La Libye et la Scythie virgiliennes ou l'exotisme au service d'une idéologie », *L'Antiquité Classique*, vol. 64, 1995, p. 75-90.
- DELPU, Pierre-Marie, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypothèses*, vol. 18, n° 1, 2015, p. 263-274.
- DEMOUGEOT, Émilienne, « L'image officielle du barbare dans l'Empire romain d'Auguste à Théodose », *Ktèma*, n° 9, 1984, p. 123-143.
- DENIAUX, Élisabeth, *Rome, de la cité-État à l'Empire : institutions et vie politique aux II^e et I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Carré histoire », 2014, 256 p.
- DEVILLERS, Olivier, « La fin de l'année 14 dans les Annales (à propos de Tacite, Annales, 1,54) », *Museum Helveticum*, vol. 71, n° 1, 2014, p. 100-108.
- DOUGLAS, Mary, « Modèles corps/maison du monde : le microcosme comme représentation collective », *Sociétés*, vol. 89, n° 3, 2005, p. 43-62.
- DUBUISSON, Michel, « Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain : du concept au slogan », *L'Antiquité Classique*, n° 70, 2001, p. 1-16.

- DUBUISSON, Michel, « La vision romaine de l'étranger : stéréotypes, idéologie, mentalités », *Cahiers de Clio*, n° 81, 1985, p. 82-98.
- DUGAST, Fabienne, *Les édifices de spectacles antiques de Gaule Narbonnaise : documents iconographiques, interprétations, restaurations.*, Thèse de Doctorat (histoire), Université Paris-Sorbonne, 2003, 1008 p.
- DUINKER, Heleen, *Buried in Collectivity: the Social Context of the Early Imperial Roman Columbaria*, Maitrise (histoire ancienne), University of Groningen, 2015, 165 p.
- DUMASY, Françoise, « Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine : fonctions et répartition », *Études de lettres*, vol. 1-2, 2011, p. 193-222.
- DUMONT, Jean-Christian et Marie-Hélène GARELLI, *Le Théâtre à Rome*, Paris Librairie générale française, coll. « Collection des études augustiniennes: Antiquité », 1998, 250 p.
- DUMONT, Jean-Christian, « Plaute, Barbare et heureux de l'être », *Ktèma*, n° 9, 1984, p. 69-77.
- DUPONT, Florence, « 4. Les *litterae latinae* avant les *litterae latinae*. Caton, Plaute et Térence », dans *Histoire littéraire de Rome*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2022, p. 193-239.
- DUPONT, Florence, « Chapitre II. L'Histrio ou l'Autre absolu », dans *L'orateur sans visage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 2000, p. 51-85.
- DUPONT, Florence, *Histoire littéraire de Rome*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2022, 684 p.
- DUPONT, Florence, *L'acteur-roi, ou, Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Belles Lettres, 1985, 462 p.
- DUPONT, Florence, *L'orateur sans visage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 2000, 256p.
- DUPONT, Florence et Pierre LETESSIER, *Le théâtre romain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres

- sup : arts du spectacle », 2017, 336 p.
- EDROM, Julien *et al.*, « Pour un usage du stéréotype en Histoire », *Hypothèses*, vol. 21, n° 1, 2018, p. 93-102.
- FAUQUIER, Michel, « Chapitre 2. Carthage avant l'affrontement avec Rome », dans *Rome et Carthage*, Paris, Armand Colin, 2020, coll. « Coursus », p. 49-72.
- FAUQUIER, Michel, *Rome et Carthage. 509-29 av. J.-C.*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2020, 232 p.
- FAURE, Patrice *et al.*, *Rome, cité universelle: de César à Caracalla : 70 av. J.-C.-212 apr. J.-C.*, Paris, Belin, coll. « Mondes Anciens », 2018, 871 p.
- FAURE-RIBREAU, Marion, *Pour la beauté du jeu : la construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection d'études anciennes. Série latine », 2012, 447 p.
- FERDIÈRE, Alain, « Le développement de la viticulture antique dans le bassin versant de la Loire à l'époque romaine (Gaule centrale) et la question de la vigne biturica », *Revue archéologique du Centre de la France*, n° 62, 2023 [en ligne].
- FERRAGUT, Helena-Lorenzo, « Mujeres en la escena romana a través de la epigrafía », *Tycho*, n° 6, 2018, p. 39-74.
- FERRARY, Jean-Louis, *Philhellénisme et impérialisme : aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique, de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Paris, École française de Rome, coll. « Classiques École française de Rome », 2014, 718 p.
- FINCKER, Myriam *et al.*, « Théâtres de Pompéi – Campagne 2016 », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, Les cités vésuviennes, 2018 [en ligne]
- FITCH, John G., « Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare », *The American Journal of Philology*, vol. 102, n° 3, 1981, p. 289-307.

- FLAMERIE DE LACHAPELLE, Guillaume, « Le peuple dans le *De Clementia* », *L'information littéraire*, vol. 57, n° 3, 2005, p. 15-21.
- FOLLET Simone (éd.), *L'hellénisme d'époque romaine. Nouveaux documents, nouvelles approches (I^{er} s. a. C.-III^e s. p. C.). Actes du colloque international à la mémoire de Louis Robert, Paris, 7-8 juillet 2000*, Paris, De Brocard, 2000, 452 p.
- FONTAINE, Michael et Adele SCAFURO, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, New York, Oxford University Press, 2014, 894 p.
- FORICHON, Sylvain, « Violence et jeux publics dans la Rome impériale : étude comparative des heurts entre spectateurs lors des pantomimes et des courses de chars », dans *Violence et jeu de l'Antiquité à nos jours*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2023, p. 193-209.
- FORMIGÉ, Jules, *Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange*, Paris, C. Klincksieck, vol. 13, 1914, 65p.
- FOUBERT, Lien, « Female Travellers in Roman Britain: Vibia Pacata and Julia Lucilla », dans HEMELRIJK, Emily et Greg WOOLF (éd.) *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2013, p. 391-403.
- FOUBERT, Lien, « Mobile Women in P. Oxy. and the Port Cities of Roman Egypt: Tracing Women's Travel Behaviour in Papyrological Sources », dans *Migration and Mobility in the Early Roman Empire*, Brill, 2016, p. 285-304.
- FOUBERT, Lien, « The Lure of an Exotic Destination: the Politics of Women's Travels in the Early Roman Empire », *Hermes*, vol. 144, n°4, 2016, p. 462-487.
- FRAENKEL, Eduard, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmann, coll.« Philologische Untersuchungen » n° 28, 1922, 435 p.
- FRANCE, Jérôme et Frédéric HURLET, *Institutions romaines. Des origines aux Sévères*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2019, 320 p.

- FRANCK, Lisbeth, « Sources classiques concernant la Cappadoce », *Revue Hittite et Asianique*, vol. 24, n° 78, 1966, p. 5-122.
- FRANKLIN, James L., « Games and a Lupanar: Prosopography of a Neighborhood in Ancient Pompeii », *The Classical Journal*, vol. 81, n° 4, 1986, p. 319-328.
- FRANKLIN, James L., « Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troupe », *The American Journal of Philology*, vol. 108, n° 1, 1987, p. 95-107.
- FRANKO, George Fredric et Dorota DUTSCH, *A companion to Plautus*, Hoboken, Wiley, coll. « Blackwell Companions to the Ancient World », 2020, [en ligne].
- FRANKO, George Fredric, « The Characterization of Hanno in Plautus' Poenulus », *The American Journal of Philology*, vol. 117, n° 3, 1996, p. 425-452.
- FRÉZOULS, Edmond, « La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique », dans Zehnacker, Hubert (éd), *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité : actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981*, Leyde, E.J. Brill, coll. « Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques » n° 7, 1983, p. 193-214.
- FRÉZOULS, Edmond, « Les noms de métiers dans l'épigraphie de la Gaule et de la Germanie romaine », *Ktèma*, vol. 16, n° 1, 1991, p. 33-72.
- GAGÉ, Jean, « Diplomates inviolables ou magiciens de la trêve? Les règles de l'« *hospitium* » et l'assistance aux jeux sacrés dans la Rome primitive », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 51, 1971, p. 237-276.
- GARELLI, Marie-Hélène, « Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire », *Pallas*, n° 71, 2006, p. 113-125.
- GARELLI, Marie-Hélène, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque d'études classiques » n° 51, 2007, 511 p.
- GARELLI, Marie-Hélène, « Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le Poenulus de Plaute », *Cahiers des études anciennes*, vol. LI, 2014, p. 183-201.

- GARELLI, Marie-Hélène, « Des soldats sur la scène comique : espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain », *Pallas*, n° 54, 2000, p. 321-336.
- GAUDEMET, Jean, « L'étranger dans le monde romain », *Studi classiche*, n° 7, 1965, p. 37-47.
- GAUTHIER, Philippe, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité en Grèce et à Rome », *Ancient Society*, vol. 4, 1973, p. 1-21.
- GAVOILLE, Elisabeth, « Mémoire romaine des Balkans : les images de l'Illyrie et de la Dalmatie à travers la littérature latine », *Folia linguistica et litteraria*, n° 29, 2019, p. 5-18.
- GESLOT, Jean-Charles, « Stéréotypes et histoire culturelle », *Hypothèses*, vol. 21, n° 1, 2018, p. 163-176.
- GOBLOT-CAHEN, Catherine, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (II). Le héraut entre l'éphèbe et le satyre », *Revue historique*, vol. 642, n° 2, 2007, p. 259-283.
- GONZALEZ-BERNALDO Pilar *et al.* (dir.), *Étrangers et sociétés : Représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 27-44.
- GONZÁLEZ GALERA, VÍCTOR, *Actors de mim i mimògrafs en la documentació antiga: estudi i corpus documental*, Thèse de Doctorat (philologie), Université de Barcelone, 2019, 783 p.
- GRATWICK, Aadrian S., « Plautus, Poenulus 967-981: Some Notes », *Glotta*, vol. 50, n° 3/4, 1972, p. 228-233.
- GRIMAL, Pierre, « Existe-t-il une « morale » de Plaute? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 34, n° 4, 1975, p. 485-498.
- GRIMAL, Pierre, « La première poésie », dans *La littérature latine*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 327, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 9-28.
- GRIMAL, Pierre, *La littérature latine*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 327, 7^e éd., coll. « Que sais-je ? », 2007, 128 p.

- GRIMAL, Pierre, « Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 123, n° 2, 1979, p. 205-220.
- GRIMAL, Pierre, « Sénèque et la vie politique au temps de Néron », *Ktèma*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 167-177.
- GRIMAL, Pierre, *La Civilisation romaine*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2009, 478 p.
- GRIMAL, Pierre, *Sénèque : ou, La conscience de l'Empire*, Paris, Fayard, 1991, 503 p.
- GROS, Pierre, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », *L'Urbs : espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.)*. *Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985)*, Rome, École française de Rome, coll. « Publications de l'École Française de Rome », 1987, p. 319-346
- GROS, Pierre, « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De Architectura* », *Revue Archéologique*, n° 1, 1994, p. 57-80.
- GROS, Pierre, « Les théâtres en Italie au I^{er} siècle de notre ère : situation et fonctions dans l'urbanisme impérial », dans *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Actes du colloque international de Rome (25-28 mars 1992)*, Rome, École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », n° 198, 1994, 285-307 p.
- GROS, Pierre., *L'architecture romaine : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris, Picard, coll. « Manuels d'art et d'archéologie antiques », vol. 1, 2011, 527 p.
- GRUEN, Erich S., *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 416 p.
- GYSENS, J. Calzini, « Safaitic Graffiti from Pompeii », *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, vol. 20, 1990, p. 1-7.
- HALL, Edith et Rosie WYLES, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, Oxford University

- Press, 2008, 481 p.
- HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Histoire », 2001, 581 p.
- HAVERFIELD, Francis et George MACDONALD, *The Romanization of Roman Britain*, Westport, Greenwood Press Westport, Conn., 1979, 91 p.
- HEERINK, Mark et Esther MEIJER, *Flavian Responses to Nero's Rome*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022, 372 p.
- HELMS, Kyle, « Pompeii's Safaitic Graffiti », *Journal of Roman Studies*, vol. 111, 2021, p. 203-214.
- HEMELRIJK, Emily et Greg WOOLF, *Women and the Roman City in the Latin West*, Leyde, Brill, 2013, 408 p.
- HERESCU, Niculae, « Les traces des épigrammes militaires dans le « *Miles gloriosus* » de Plaute », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 37, n° 1, 1959, p. 45-51.
- HODDER, Ian, *Symbolic and Structural Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press Cambridge, 2007, 118 p.
- HÖSCHELE, Regina, « From Ecloga the Mime to Vergil's "Eclogues" as Mimes: "Ein Gedankenspiel" », *Vergilius*, vol. 59, 2013, p. 37-60.
- HUGONOT Christophe *et al.* (éd.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, 368 p.
- HUGONOT, Christophe, « De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'empire romain », dans *Id.*, *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 213-240.
- INGLEBERT, Hervé *et al.*, *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nouvelle Clio », 2005, 512 p.

- INGLEBERT, Hervé, « Les processus de romanisation », dans *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nouvelle Clio » , 2005, p. 421-449.
- ISLER, Hans Peter, *Antike Theaterbauten*, Vienne, Austrian Academy of Sciences Press, 2017, 852 p.
- JACOTOT, Mathieu, « Chapitre 12. Plaute : l'honneur à l'épreuve de la comédie », dans *Question d'honneur : Les notions d'honos, honestum et honestas dans la République romaine antique*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2013, p. 547-576.
- JACOTOT, Mathieu, *Question d'honneur : Les notions d'honos, honestum et honestas dans la République romaine antique*, Rome, Publications de l'École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2013, 818 p.
- JONES, Tamara, *Seating and spectacles in the greco-roman world*, Thèse de Doctorat (philosophie), McMAster University, 2008, 390 p.
- JORY, E.-J., « Associations of Actors in Rome », *Hermes*, vol. 98, n° 2, 1970, p. 224-253.
- JORY, E.-J., « Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy », *Mediterranean Archaeology*, vol. 17, 2004, p. 147-156.
- JORY, E.-J., « The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n° 28, 1981, p. 147-161.
- JUREWICZ, Aldona Rita, « La *lex Coloniae Genetivae Iuliae* seu Ursonensis—rassegna della materia. Gli organi della colonia », *Revue internationale des droits de l'Antiquité*, vol. 54, 2007, p. 293-325.
- KILLGROVE, Kristina, *Migration and mobility in imperial Rome*, Thèse de Doctorat (histoire) University of North Carolina, Chapel Hill, 2010, 390.
- KOLENDO, Jerzy, « La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire Romain. À propos des inscriptions sur les gradins des amphithéâtres et théâtres »,

Ktèma, vol. 6, n° 1, 1981, p. 301-315.

KONSTANTAKOS, Ioannis M, « Munchausen in Rome: Plautine Braggarts and Hellenistic Storytelling », dans PAPAIOANNOU, Sofia et Chrysanthi DEMETRIOU (éd.), *Plautus' Erudite Comedy. New Insights into the Work of a doctus poeta*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, vol. IX, coll. « Pierides », 2020, p. 121-152.

KRUSCHWITZ, Peter, « Reading and writing in Pompeii: an outline of the local discourse », *Studi Romanzi*, n° 10, 2014, p. 245-279.

LA PIANA, George, « Foreign Groups in Rome during the First Centuries of the Empire », *The Harvard Theological Review*, vol. 20, n° 4, 1927, p. 183-403.

LAMESA, Anaïs, *D'une Cappadoce à l'autre (V^e av. – X^e ap.) : problèmes historiques, géographiques et archéologiques*, Thèse de Doctorat (histoire), Paris 4 Sorbonne, 2016, 1123 p.

LASSÈRE, Jean-Marie, *Manuel d'épigraphie romaine*, Paris, Picard, coll. « Antiquité-synthèses », 2011, 561 p.

LAVINIA, Magnani, « La femme étrusque et son époux à travers l'épigraphie », *Anabases*, n° 24, 2016, p. 63-75.

LAZZARINI, Maria Letizia, « Pantomimi a Petelia », *Archeologia Classica*, vol. 55, 2004, p. 363-372.

LAZZARINI, Maria Letizia, « Sopravvivenze istituzionali e culturali greche nell'Italia romana », dans Simone Follet (éd.), *L'Hellénisme d'époque romaine : nouveaux documents, nouvelles approches*, Paris, De Broccard, 2000, p. 173-182.

LE BOHEC, Yann, « L'onomastique de l'Afrique romaine sous le Haut-Empire et les *cognomina* dits « africains » », *Pallas*, n° 68, 2005, p. 217-239.

LE GUENNEC, Marie-Adeline, *Abergistes et clients : L'accueil mercantile dans l'Occident romain (III^e s. av. J.-C.-IV^e s. apr. J.-C.)*, Rome, Publications de l'École française de Rome,

- coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 2019, 606 p.
- LE GUENNEC, Marie-Adeline, « Hospitalité et Antiquité méditerranéenne dans les sciences humaines et sociales contemporaines », *Revue du MAUSS*, vol. 53, n° 1, 2019, p. 65-79.
- LE GUENNEC, Marie-Adeline, « Mobilités et migrations féminines dans l'Antiquité romaine. Une histoire fragmentaire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 51, 2020, p. 33-52.
- LE ROUX, Patrick, *Romains d'Espagne: cités et politique dans les provinces :II^e siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 1995, 181 p.
- LE ROUX, Patrick, « La romanisation en question », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 59^e année, n° 2, 2004, p. 287-311.
- LECHAT, Henri, « Une histoire du costume antique », *Revue des Études Anciennes*, vol. 25, n° 2, 1923, p. 183-188.
- LEFEBVRE, Benoît, « La bataille de Carrhes (53 av. J.-C.) : de la défaite au désastre patriotique », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 110, 2019, p. 345-364.
- LEFÈVRE, Eckard, « L'Aulularia de Plaute, L'Avare de Molière et la version originale grecque : des formes différentes du comique », *Ktèma*, vol. 22, n° 1, 1997, p. 227-235.
- LEPPIN, Hartmut, *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, R. Habelt, coll. « Antiquitas: Abhandlungen zur alten Geschichte », 1992, 366 p.
- LERAT, Lucien, *La Gaule romaine: textes*, Paris, Armand Colin, 1977, 352 p.
- LEROUGE-COHEN, Charlotte, « L'image des Parthes à l'époque d'Auguste. Tentative de confrontation des sources littéraires et iconographiques. », dans MAREIN Marie-Françoise et Patrick Voisin (éd), *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique: Actes du colloque international « À la rencontre de l'Autre »*, Paris, Harmattan, 2010, p. 295-304.
- LETELLIER, Éloïse, « Aller au théâtre dans les villes romaines. Une approche historique et archéologique », *Histoire urbaine*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 37-60.

- LETELLIER-TAILLEFER, Éloïse et Chapelin GUILHEM, « Théâtres de Pompéi », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, 2018, [en ligne].
- LETELLIER-TAILLEFER, Éloïse, « Les édifices de spectacles romains : lieux publics, lieux d'accueil, lieux d'hospitalité ? », *Topoi Orient - Occident*, n° 21, 2021, p. 275-291.
- LETESSIER, Pierre, « Chapitre 1. Un théâtre classique ? – les enjeux herméneutiques de l'édition des comédies romaines », dans *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, vol. 2e éd., coll. « Cursus », 2017, p. 299-315.
- LEVIN-RICHARDSON, Sarah, « “Calos” Graffiti and “Infames” at Pompeii », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 195, 2015, p. 274-282.
- LOPEZ LOPEZ, Matias, « Quelques exemples d'Étymologie ouverte chez Plaute », dans : *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, le 14 mars 2005*, Lyon, MOM Éditions, 2009, 69-77 p.
- MAGAGNATO, Licisco, « The Genesis of the Teatro Olimpico », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, n° 3/4, 1951, p. 209-220.
- MAREIN, Marie-Françoise et Patrick VOISIN, *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique : actes du colloque international Antiquité méditerranéenne : À la rencontre de « l'Autre »*, Paris, Harmattan, 2009, 606 p.
- MARTIN, Jean-Pierre *et al.*, *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2014, 479 p.
- MATEESCU, Georges. G., « I Traci nelle epigrafi di Roma », *Ephemeris dacoromana*, vol. 1, 1923, p. 57-237.
- MÉNARD, Hélène et Cyril COURRIER, « Le stéréotype : un ressort politique et social à Rome ? Remarques introductives », dans *Miroir des autres, reflet de soi. Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris IV, Michel Houdiard, 2012, p. 13-25.
- MÉTIVIER, Sophie, *La Cappadoce, IV^e-VI^e siècle : une histoire provinciale de l'Empire romain*

- d'Orient*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2005, 496 p.
- MICHALOPOULOS, Andreas N., « The Emotions of Medea the Letter-Writer (Ovid, *Heroides* 12) », *Greece and Rome*, vol. 68, n° 1, 2021, p. 61-75.
- MICHEL, Vovelle, « Histoire et représentations », dans *L'Histoire aujourd'hui : nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*, Auxerre, Sciences humaines Auxerre, 1999, 473 p.
- MIGAYROU, Agathe, *Des femmes sur le devant de la scène : modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*, Thèse de Doctorat (Histoire), Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi La Sapienza, 2018, 673 p.
- MIQUEL, Marine, « L'étranger à Rome dans les sources littéraires du I^{er} siècle avant J.-C. : au miroir de la conquête », *Siècles*, n° 44, 2018, [en ligne].
- MOATTI, Claudia et Wolfgang KAISER, *Gens de passage en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne : procédures de contrôle et d'identification*, Paris, Maisonneuve & Larose : Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2007, 512 p.
- MOATTI, Claudia, « Le contrôle de la mobilité des personnes dans l'Empire romain », *MEFRA: Mélanges de l'École française de Rome : antiquité*, vol. 112, n° 2, 2000, p. 925-958.
- MOATTI, Claudia, *La mobilité des personnes en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne : procédures de contrôle et documents d'identification*, Rome, École française de Rome, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2004, 745 p.
- MOATTI, Claudia, *Le monde de l'itinérance : En Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne*, Pessac, Ausonius, 2018, 712 p.
- MODONA, Aldo Neppi, *Gli edifici teatrali greci e romani: teatri, odei, anfiteatri, circhi*, Florence, L.S. Olschki, 1961, 341 p.
- MOMIGLIANO, Arnaldo, *Sagesses barbares: les limites de l'hellénisation*, trad. par Marie-

- Claude Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio. Histoire », 1991, 196 p.
- MOORE, Timothy J., *The Theater of Plautus : Playing to the Audience*, Austin, University of Texas Press Austin, 2022, 275 p.
- MORETTI Jean-Charles (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, vol. 52, 2009, 229 p.
- MOTTO, Anna Lydia et John R. CLARK, « “Tenebrae” and the wandering spouse: irony in seneca, medea 114–115 », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 131, n° 3/4, 1988, p. 338-342.
- NADJO, Léon, « La question de l'argent dans le théâtre comique romain », *Archives de philosophie du droit*, n° 42, 1997, p. 85-103.
- NDIAYE, Émilie, « L'étranger « barbare » à Rome : essai d'analyse sémiologique », *L'Antiquité Classique*, vol. 74, 2005, p. 119-135.
- NICOLET, Claude, « L'“impérialisme” romain », dans *Rome et la conquête du monde méditerranéen (264-27 av. J.-C.). Tome 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 883-920.
- NICOLET, Claude, *Les structures de l'Italie romaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle Clio » n° 8, 1987, 460 p.
- NICOLS, John *et al.*, « Hospitium and Political Friendship in the Late Republic », dans *Aspects of Friendship in the Graeco-Roman World*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology L.L.C., coll.« Journal of Roman archaeology » n° 43, 2001, p. 99-108.
- NOY, David, *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*, Londres, Classical Press of Wales, 2000, 360 p.
- ONIGA, Renato et Sergio VETTERONI, *Plurilinguismo letterario*, Cosenza, Rubbettino Editore, 2007, 226 p.
- PAILLARD, Elodie et Silvia Sueli MILANEZI, *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*, Berlin, De Gruyter, 2021, 317 p.

- PAILLARD, Elodie, « Greek Theatre in Roman Italy: From Elite to Autocratic Performances », dans *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin, De Gruyter, 2022, p. 85-104.
- PAPAIOANNOU, Sofia et Chrysanthi DEMETRIOU, *Plautus' Erudite Comedy. New Insights into the Work of a doctus poeta*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, coll. « Pierides », vol. IX, 2020, 354 p.
- PEACHIN, Michael et Maria-Letizia CALDELLI, *Aspects of Friendship in the Graeco-Roman World*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology L.L.C., coll.« Journal of Roman archaeology » n° 43, 2001, 160 p.
- PEACHIN, Michael, *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 738 p.
- PERRIN, Yves, « L'étranger à Rome au Haut-Empire, ou des vertus et des limites d'un questionnement anachronique », dans GONZALEZ-BERNALDO Pilar *et al.* (dir.), *Étrangers et sociétés : Représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 27-44.
- PERRIN, Yves, *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, 354 p.
- PETRA, Amann, « Sur les traces de la femme étrusque. Le rôle de l'élément féminin dans la société étrusque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2015, p. 19-49.
- PETRA, Amann, « Theopomp und die Etrusker », *Tyche*, n° 14, 1999, p. 3-14.
- PETRONE, Gianna, « "Mener la vie grecque". Représentation du banquet et médiation culturelle dans les comédies de Plaute », *Pallas*, n° 61, 2003, p. 245-250.
- PETRONE, Gianna, *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto: ricerche sullo Stichus*, Palerme, Palumbo, 1977, 84 p.
- PIEL, Thierry, « Des contingents étrusques en Méditerranée occidentale : mercenaires ou forces d'intervention civiques ? », dans *Id.*, *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité :*

- Hommage à Jean-René Jannot.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Enquêtes et documents » n° 36, 2009, p. 75-91.
- PIEL, Thierry, *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité : Hommage à Jean-René Jannot.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Enquêtes et documents » n° 36, 2009, 141 p.
- PUECH, Vincent, « La méthode prosopographique et l'histoire des élites dans l'Antiquité tardive », *Revue historique*, vol. 661, n° 1, 2012, p. 155-168.
- QUESTA, Cesare, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne, Picardo pàron, 1967, 282 p.
- QUESTA, Cesare, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1968, 65 p.
- RAWSON, Elizabeth, « *Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis* », *Papers of the British School at Rome*, vol. 55, 1987, p. 83-114.
- RENARD, Marcel, « La "Cistellaria" de Plaute et les menées étrusques en faveur de Carthage », *Latomus*, vol. 2, n° 2, 1938, p. 77-83.
- RENARD, Marcel, « Notes d'histoire et d'archéologie étrusques », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 18, n° 1, 1939, p. 235-252.
- RICCI, Cecilia, *Orbis in urbe: fenomeni migratori nella Roma imperiale*, Rome, Quasar, coll. « Vita e costumi dei romani antichi », vol. 26, 2005, 105 p.
- RICCI, Cecilia, *Stranieri illustri e comunità immigrate a Roma: vox diversa populorum*, Rome, Quasar, coll. « Vita e costumi dei romani antichi », vol. 28, 2006, 118 p.
- RICHARDSON, Lawrence, *Pompeii: the Casa dei Dioscuri and its painters*, Rome, American Academy in Rome, 1955, 165 p.
- RICHARDSON, J.S., « Les peregrini et l'idée d'« empire » sous la République romaine », *Revue historique de droit français et étranger*, vol. 68, n° 2, 1990, p. 147-155.

- RIZAKIS, Athanasios D., « *Incolae-paroikoi* : populations et communautés dépendantes dans les cités et les colonies romaines de l'Orient », *Revue des Études Anciennes*, vol. 100, n° 3, 1998, p. 599-617.
- ROBERT, Jean-Noël et Georges VIGARELLO, *L'Empire des loisirs : l'otium des Romains, précédé d'un entretien avec Georges Vigarello*, Paris, Belles lettres, coll. « Signets » n° 15, 2011, 297 p.
- ROBERT, Louis, *Noms indigènes dans l'Asie-Mineure gréco-romaine*, Paris, A. Maisonneuve Paris, coll. « Bibliothèque archéologique et historique de l'institut français d'archéologie d'Istanbul » n° 13, 1963, 659 p.
- ROCHETTE, Bruno, « Grecs, Romains et barbares : contribution à l'étude de la diversité linguistique dans l'Antiquité classique », dans ONIGA, Renato et Sergio VETTERONI (éd.), *Plurilinguismo letterario*, Cosenza, Rubbettino Editore, 2007, p. 13-40.
- ROCHETTE, Bruno, « Grecs, Romains et Barbares. A la recherche de l'identité ethnique et linguistique des Grecs et des Romains », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1997, p. 37-57.
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude (dir.), *L'Histoire aujourd'hui : nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*, Auxerre, Sciences humaines Auxerre, 1999, 473 p.
- RUIZ DARASSE, Coline, *Comment s'écrit l'autre ? : sources épigraphiques et papyrologiques dans le monde méditerranéen antique*, Bordeaux, Ausonius, 2020, 190 p.
- SABLAYROLLES, Robert, *Libertinus miles. Les cohortes de vigiles*, Rome, École Française de Rome, 1996, 894 p.
- SAÏD, Suzanne, « Grecs et Barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences ? », *Ktèma*, vol. 9, n° 1, 1984, p. 27-53.
- SALIOU, Catherine, « Le front de scène dans le livre V du *De Architectura* : propositions de lecture », dans MORETTI Jean-Charles (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le*

- théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, vol. 52, 2009, p. 65-78.
- SARR, Pierre, « L'étranger dans la comédie romaine », dans DAVID Sylvie et GENY Evlelyne (dir.), *Troika. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité » n° 1225, 2012, p. 269-288.
- SAURON, Gilles, *Quis Deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, École française de Rome, 1994, 734 p.
- SAVALLI-LESTRADE Ivana (éd), *Des rois au Prince : Pratiques du pouvoir monarchique dans l'Orient hellénistique et romain (IV^e siècle avant J.-C. – II^e siècle après J.-C.)*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Des Princes », 2010, p. 253-269.
- SCHEIDEL, Walter, « Human Mobility in Roman Italy, I: The Free Population », *The Journal of Roman Studies*, vol. 94, 2004, p. 1-26.
- SCHMIDT, Manfred G., « *Manu[Ductor] Scaenae Latinae* », *Tyche*, vol. 15, 2000, p. 137-139.
- SEAMAN, William M., « The Understanding of Greek by Plautus' Audience », *The Classical Journal*, vol. 50, n° 3, 1954, p. 115-119.
- SEAR, Frank, *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford Monographs on Classical Archaeology », 2006, 465 p.
- SESTON, William, « La citoyenneté romaine », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 43, n° 1, 1980, p. 3-18.
- SLATER, W. J., « Mimes and "Mancipes" », *Phoenix*, vol. 59, n° 3/4, 2005, p. 316-323.
- STRASSER, Jean-Yves, « Inscriptions grecques et latines en l'honneur de pantomimes », *Tyche*, vol. 19, 2004, p. 175-212.
- STRASSER, Jean-Yves, « *Augg./Auggg. liberti* et les affranchis Adrastus, Agilius Septentrio et M.

- Aur. December », *Latomus*, vol. 76, n° 3, 2017, p. 729-747.
- TACOMA, Laurens-E., *Moving Romans: Migration to Rome in the Principate*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 352 p.
- TEYSSIER, Éric., *Les secrets de la Rome antique*, Paris, Perrin, coll. « Synthèses Historiques », 2015, 329 p,
- TEYSSIER, Éric, « IX. Rome et les étrangers. Forum de Rome, 48 apr. J.-C. », dans *Id.*, *Les secrets de la Rome antique*, Paris, Perrin, coll. « Synthèses Historiques », 2015, p. 217-240.
- THUILLIER, Jean-Paul, « Sur les origines étrusques du théâtre romain », dans *Id.*, *Spectacula. II, Le théâtre antiques et ses spectacles : actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992, p. 201-208.
- THUILLIER, Jean-Paul, *Spectacula. II, Le théâtre antiques et ses spectacles : actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992, 272 p.
- TILLEY, Christopher, *A phenomenology of landscape, places, paths and monuments*, Oxford, Berg Oxford, coll. « Explorations in anthropology series », 1994, 221 p.
- TILLEY, Christopher, « Excavation as theatre », *Antiquity*, vol. 63, n° 239, 1989, p. 275-280.
- VALETTE Emmanuelle et Stéphanie WYLER (éds.), *Spectateurs grecs et romains. Corps, régimes de présence, modalités d'attention*, Paris, Hermann, 2023, 345 p.
- VAN ANDRINGA, William, *Pompéi : mythologie et histoire*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 2013, 319 p.
- VARGA, Rada et Annamária PÁZSINT, « Labour Migration in the Roman World: The Case of Craftsmen », dans COJOCARU Victor et ANNAMÁRIA-IZABELLA Pázsint (éd.), *Migration and Identity in Eurasia: From Ancient Times to the Middle Ages*,

- Cluj-Napoca, Editura MEGA, vol. 10, 2021, p. 115-139.
- VATAIRE, Paulin, *Les Italiens dans l'effort de guerre romain de la deuxième guerre punique (218-201 avant notre ère)*, Mémoire (histoire), Université Grenoble Alpes, 2018, 135 p.
- VEYNE, Paul, « L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations », *Diogène*, n° 106, 1979, p. 3-29.
- VEYNE, Paul, « L'identité grecque devant Rome et l'empereur », *Revue des Études Grecques*, vol. 112, n° 2, 1999, p. 510-567.
- VINCENT, Alexandre, « Rome, scène ouverte. Les enjeux urbains des édifices de spectacles temporaires à Rome », *Histoire urbaine*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 61-87.
- VINCENT, Alexandre, *Jouer pour la cité : une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, École française, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome : BEFAR », 2016, 472 p.
- VÖSSING, Konrad, « Les banquets dans le monde romain : alimentation et communication », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément n°7, 2012, p. 117-131.
- WIESELER, Friedrich, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1851, 118 p.
- ZEHNACKER Hubert (éd.), *Théâtre et spectacles dans l'antiquité : actes du colloque de Strasbourg, 5-7 novembre, 1981*, Leyde, Brill, coll. « Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques », n° 7, 1983, 282 p.