

Saltimbanques et circulation de jeux

Véronique Dasen

▶ **To cite this version:**

Véronique Dasen. Saltimbanques et circulation de jeux. Archimède : archéologie et histoire ancienne, 2019, 6, pp.127-143. halshs-02895555

HAL Id: halshs-02895555
https://shs.hal.science/halshs-02895555

Submitted on 9 Jul 2020

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

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

ARCHIMÈDE N°6
ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE
2019

1 DOSSIER THÉMATIQUE :
HISTOIRES DE FIGURES CONSTRUITES : LES FONDATEURS DE RELIGION

DOSSIER THÉMATIQUE :
JOUER DANS L'ANTIQUITÉ : IDENTITÉ ET MULTICULTURALITÉ
GAMES AND PLAY IN ANTIQUITY: IDENTITY AND MULTICULTURALITY

71 **Véronique DASEN et Ulrich SCHÄDLER**
Introduction

EGYPTE

75 **Anne DUNN-VATURI**
Aux sources du « jeu du chien et du chacal »

89 **Alex DE VOOGT**
Traces of Appropriation: Roman Board Games in Egypt and Sudan

100 **Thierry DEPAULIS**
Dés coptes ? Dés indiens ?

MONDE GREC

113 **Richard. H.J. ASHTON**
Astragaloi on Greek Coins of Asia Minor

127 **Véronique DASEN**
Saltimbanques et circulation de jeux

144 **Despina IGNATIADOU**
Luxury Board Games for the Northern Greek Elite

160 **Ulrich SCHÄDLER**
Greeks, Etruscans, and Celts at play

MONDE ROMAIN

175 **Rudolf HAENSCH**
Spiele und Spielen im römischen Ägypten: Die Zeugnisse der verschiedenen Quellenarten

186 **Yves MANNIEZ**
Jouer dans l'au-delà ? Le mobilier ludique des sépultures de Gaule méridionale et de Corse (V^e siècle av. J.-C. – V^e siècle apr. J.-C.)

199 **Mark Anthony HALL**
Whose Game is it Anyway? Board and Dice Games as an Example of Cultural Transfer and Hybridity

213 VARIA

REVUE ARCHIMÈDE

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE

SALTIMBANQUES ET CIRCULATION DE JEUX

Véronique DASEN

Professeure en archéologie classique
ERC *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* (741520)
Université de Fribourg, Suisse
veronique.dasen@unifr.ch

RÉSUMÉ

Dans l'Antiquité classique, les saltimbanques ont constitué l'un des vecteurs de la circulation d'objets et de techniques ludiques, comme le jonglage, le funambulisme, les jeux d'adresse et d'équilibrisme avec un cerceau, une échelle et des animaux. Des documents très variés, mais fragmentaires, permettent de saisir les contours de leur identité protéiforme et de leurs diverses activités. Désignés par différents termes (*thaumatopoioi, thaumatourgoi, planoi, circulatores*), souvent associés à des contrées lointaines (Égypte, Inde), ou à la différence physique, comme le nanisme, les acrobates participent au « kaléidoscope » culturel de l'époque hellénistique et romaine. Le discours littéraire contribue à la construction d'une altérité qui trouve une expression particulièrement forte dans l'iconographie, comme le montrent les satyres funambules de Pompéi et un graffito d'Aphrodisias.

Mots-clés

Acrobate, animaux, cerceau, forain, funambule, jongleur, saltimbanque.

In classical antiquity, acrobats were one of the vectors of the circulation of playful objects and skills, such as juggling, tightrope walking, hooping, equilibrism and animal shows. Various fragmentary documents enable to grasp the contours of their proteiform identity and of their different activities. Designated by various terms (*thaumatopoioi, thaumatourgoi, planoi, circulatores*) often associated with distant lands (Egypt, India), or with the physical difference, like dwarfism, these artists participate in the cultural "kaleidoscope" of the Hellenistic and Roman times. The literary discourse contributes to the construction of an otherness that is strongly reflected in iconography, such as the Pompeii tightrope satyrs or the graffito from Aphrodisias.

Keywords

Acrobate, animals, hoop, itinerant, tightrope, juggler, mountebank.

Article accepté après évaluation par deux experts selon le principe du double anonymat

INTRODUCTION

La circulation des pratiques ludiques s'est opérée dans le monde antique au gré du déplacement de différentes sortes de personnes. À l'époque romaine, la mobilité des militaires a été l'un des facteurs de diffusion des jeux de dés, de plateau et de pions dans l'ensemble de l'Empire **[1]**. Une autre catégorie de professionnels, également caractérisée par l'itinérance, mais individuelle, a aussi contribué à la propagation d'accessoires et de techniques ludiques, comme le jonglage, le funambulisme et les jeux d'adresse et d'équilibrisme avec un cerceau ou une échelle. Appelés saltimbanques **[2]**, acrobates **[3]** ou plus largement baladins ou forains en français, ces spécialistes, de statut libre ou servile, sont désignés en grec ancien par le terme générique *thaumatopoioi* ou *thaumatourgoi,* suggérant l'exécution de performances qui appartiennent au registre du prodige, *thauma* **[4]**. Le contexte littéraire permet de saisir combien le sens de ces mots est large : ils comprennent les jongleurs, les contorsionnistes, les avaleurs de sabre, les cracheurs de feu et les illusionnistes, tous ceux dont la maîtrise corporelle parfaite suscite un étonnement mêlé d'admiration. Un autre terme fréquent, *planoi*, ceux qui « se déplacent », les définit par l'itinérance, de ville en ville, en se mêlant à d'autres personnes ambulantes qui gagnent de l'argent dans la rue, comme les vendeurs de médicaments, *pharmakopôloi*, et les devins itinérants, *agurtai* **[5]**. L'équivalent latin, *circulatores,* évoque les attroupements qu'ils créent, *circuli* (gr. *en kuklois)*, dans l'espace public **[6]**.

Nous tenterons ici de définir les différentes facettes de l'identité de ces artistes, tout en cherchant à saisir quelques-unes des formes de savoirs et de compétences qu'ils ou elles ont transmises. Une recherche approfondie et nuancée est malaisée car les documents sont rares, disparates et fragmentaires. Une approche pluridisciplinaire, croisant sources iconographiques, archéologiques, littéraires, épigraphiques et papyrologiques est nécessaire, sans parvenir à compenser une distribution chronologique très inégale, principalement d'époque hellénistique et romaine, qui ne permet pas de rendre compte de toutes les variations du statut des acrobates dans l'espace et le temps.

Longtemps l'étude fondatrice de Hugo Blümner sur les forains dans l'Antiquité grecque et romaine est restée isolée **[7]**. Depuis quelques années, l'histoire des métiers de la scène et du cirque connaît de nouveaux approfondissements **[8]**. Sur le théâtre et les spectacles en Grande-Grèce et en Sicile, aux recherches d'Alexa Piqueux sur les performances « phlyaques » (2005, 2006), s'ajoutent les travaux de Luigi Todisco qui a livré en 2013 un utile bilan des sources iconographiques relatives aux performances acrobatiques, ainsi que la collection papyrologique et épigraphique de Gennaro Tedeschi (2017) **[9]**. Silvia Milanezi (2003, 2004, 2013) a beaucoup apporté sur les divertissements privés, notamment lors de banquets en Grèce classique et hellénistique, tandis que Jocelyne Nelis-Clément (2002, 2008) et Christophe Vendries (2001, 2012, 2013, 2017) ont ouvert de nouveaux horizons sur le monde du

[1] Pace 2015. Voir aussi les articles de R. Haensch et d'A. De Voogt dans ce numéro.

[2] Saltimbanque vient de l'italien *saltare in banco*, « sauter sur le banc », c'est-à-dire l'estrade ou les tréteaux où se produisent souvent ces spectacles.

[3] Littéralement qui marche sur la pointe des pieds, *akros*, et *bates* de *bainô*, marcher.

[4] Milanezi 2004, p. 184-187 opte pour le terme générique *akroamata* qui désigne un artiste qui se produit en spectacle. Sur les *thaumatopoioi*, *ibid*., p. 191-193 ; sur la notion de *thauma* et l'émotion visuelle suscitée, Prier 1989 ; Hunzinger 2005.

[5] Milanezi 2004, p. 189-191. Selon Aristote, *Économiques*, II, 2, 1346b, 19-23, les habitants de Byzance demandaient aux saltimbanques, devins et vendeurs de médicaments, *thaumatopoioi, manteis, pharmakopoloi,* un tiers des gains réalisés dans l'espace public (près du gymnase, sur l'agora et le port).

[6] Pline le Jeune, *Lettres*, IV, 7, 6 : « […] si un de mes confrères […] a lu cette complainte de Regulus sur le ton des charlatans du forum, *ut circulator in foro legeris* » (trad. A.-M. Guillemin, CUF). Sénèque, *Des bienfaits*, VI, 11, 2, réprimande l'esclave qui s'arrête dans la rue pour regarder un *circulator.*

[7] Blümner 1918. Voir aussi le petit ouvrage de Gaheis 1927.

[8] Christesen & Kyle (éd.), 2014 (où le sport domine).

[9] Todisco 2013 ; Tedeschi 2017.



Figure 1
Mosaïque, du vestibule 3, Bains romains E. Musée d'Antioche. Photo Antioch Expedition Archives, Department of Art and Archaeology, Princeton University

cirque et plus largement des spectacles **[10]**. Les recherches se sont aussi multipliées dans la foulée de l'essor de l'histoire du corps antique, comme en témoigne la thèse de Jonathan Vickers (2016) sur le « corps acrobatique ».

Ces travaux ont permis d'établir l'existence dès l'époque grecque archaïque d'amuseurs louant leurs services à des privés pour agrémenter les banquets **[11]**. Leur activité s'amplifie et devient de plus en plus publique à l'époque hellénistique **[12]**. Ce type de prestations fait alors partie de l'animation du cœur de la cité, associée à un paysage sonore particulier, du boniment qui annonce le spectacle aux clameurs que celui-ci suscite **[13]**. Cette visibilité accrue semble correspondre à l'accroissement des richesses au sein de grandes villes comme Rome et Alexandrie, avec sa contrepartie, la paupérisation et la circulation de personnes gagnant leur vie comme amuseurs des plus fortunés **[14]**. Divers documents suggèrent que les saltimbanques se déplacent seuls ou en troupe, comme les musiciens, et parfois avec des musiciens **[15]** ; cette troupe peut être constituée d'une famille **[16]** et/ou d'esclaves sous la conduite d'un maître qui en tire profit **[17]**. L'existence de petites corporations d'acrobates sur le modèle des associations professionnelles d'artistes du spectacle, *technitai*, n'est pas exclue **[18]**. Pour Doro Levi **[19]**, une mosaïque provenant d'un vestibule des bains romains d'Antioche (**fig. 1** ; IVe s. apr. J.-C.) pourrait se rapporter à ce genre de troupe. Un groupe de trois hommes s'avance vers la droite, comme pour annoncer l'arrivée d'un spectacle aux abords du bâtiment. Ils sont vêtus de simples tuniques à manches courtes et tiennent des accessoires. Le premier porte sur l'épaule gauche un singe avec une longue queue, l'autre une peau d'animal et un siège ou table basse, le troisième un filet et ce qui semble être des balles retenues par une cordelette, comme s'ils allaient débuter des numéros de jonglage, d'équilibrisme et de dressage d'animaux.

[10] Sur les spectacles et les musiciens, voir aussi Easterling 2002 ; Emerit 2013 ; Emerit *et al*. 2017 ; Forichon 2012 ; Hugoniot & Hurlet & Milanezi 2004 ; Lada-Richards 2013 ; Leppin 1992 ; Loman 2004.

[11] Les plus anciennes attestations concernent les *kubistetêres* qui font la roue lors de fêtes et banquets ; Homère, *Iliade* XVIII, 590 ; *Odyssée* IV, 18-19. Sur les amuseurs, *akletoi*, en Grèce archaïque et classique, Fehr 1990 ; Milanezi 2004.

[12] Sur les troupes de baladins en Égypte romaine, voir le fameux contrat sur papyrus de 206 apr. J.-C. établi par Artémisia de Philadelphia pour louer les services d'Isidora et de deux autres danseuses, Westermann 1924 ; Tedeschi 2017, p. 242. Voir aussi Milanezi 2003 ; Milanezi 2013.

[13] Sur la notion de paysage sonore et les spectacles, Nelis-Clément 2008, p. 435 ; Vendries 2015. Cf. Apulée, *Métamorphoses*, I, 4, sur un avaleur de sabre devant la *stoa poikilê* d'Athènes ; Alciphron, *Lettres*, II, 17, sur le tour de passe-passe avec trois gobelets posés sur une petite table dans la rue.

[14] Cf. Giuliani 1987, sur leur rôle de faire valoir dans les banquets, renvoyant une image de bien-être à l'élite.

[15] Cf. Jeammet & Vendries 2017 sur une troupe de musiciens et amuseurs en terre cuite d'époque hellénistique.

[16] Voir les exemples réunis par Milanezi 2004, p. 200.

[17] Cf. Xénophon, *Banquet*, II, 1 : « Le Syracusain gagnait à les exhiber de l'argent en quantité étonnante » (trad. F. Ollier, CUF).

[18] Sur les *Technites* dionysiaques réunissant les artistes de la scène, libres ou non, en confortant leur statut social et juridique, Le Guen 2001 ; Milanezi 2004, p. 200-201 ; Vendries 2013.

[19] Lévi 1937, p. 273-277.

ACROBATIE ET *TECHNÊ*

Une des raisons du long désintérêt des chercheurs tient au regard dépréciatif porté sur ce type d'activité depuis l'Antiquité **[20]**. Contrairement au sport, qui a une visée normative et civique, car il contribue à l'entraînement militaire, l'acrobatie explore les limites du corps avec l'ambition de les dépasser sans rechercher une plus grande vigueur, mais un moyen de subsistance. Les compétences acquises ne constituent pas une *technê* car elles ne contribuent pas à la santé, comme le relève le médecin Galien (IIe s. apr. J.-C.) :

> Sachez que toutes les activités qui n'ont pas une fin utile à la vie ne sont pas des arts, *technai*. Et pour les autres, je suis également tout à fait persuadé que vous ne considérez comme art aucune de ces activités qui consistent, par exemple, à grimper le long d'un mât, à marcher sur de minces cordes ou à voltiger sans avoir le vertige **[21]**.

Sénèque le Jeune (Ier s. apr. J.-C.) méprise une performance qui n'a d'autre ambition que de séduire la foule, qui est vaine, même si cette performance a nécessité un effort certain :

> [...] On a appris à courir sur des cordes très minces et en pente, à porter des fardeaux que des forces humaines pouvaient à peine soulever, à plonger à des profondeurs immenses et à supporter la pression des mers sans respirer. [...] Dans ces exemples que je viens de rapporter, un effort aussi tenace n'a reçu aucun salaire, aucun du moins qui en vaille la peine (quelle belle récompense obtient celui qui s'est entraîné à marcher sur la corde raide, à se mettre sur le dos des charges énormes, à ne pas laisser ses yeux céder au sommeil, à pénétrer au fond de la mer ?) ; et pourtant sans grand profit l'effort a abouti au résultat cherché **[22]**.

Un autre reproche important est que ce type d'exercice amène à développer des mouvements contre nature, *para phusin,* comme l'explique Aristote dans l'É*thique à Eudème* :

> Il en va de même pour la science : il y en aurait un usage véritable, un usage fautif, comme lorsqu'on fait volontairement des fautes d'écriture et un usage consistant à se servir de la science comme d'une ignorance, comme on détourne la main < de son usage propre > : les danseuses usent à l'occasion du pied comme d'une main et de celle-ci comme d'un pied **[23]**.

Épictète (milieu Ier s.- milieu IIe s. apr. J.-C.) le répète **[24]** : « Les exercices ne doivent consister ni dans des choses contraires à la nature, ni dans des choses bizarres, car, dans ce cas, nous, qui nous prétendons philosophes, ne différerons en rien des faiseurs de tours. »

Ce discours s'amplifie dès l'époque hellénistique en même temps que semble s'accroître la circulation de saltimbanques. Il permet de saisir que l'ambivalence de leur statut social est en partie due au fait de gagner sa vie en se produisant avec son corps. Le mépris qu'on leur porte est en partie partagé par les acteurs, les musiciens et tous ceux qui exercent des métiers de la scène. Comme le stipule la *Lex Iulia Municipalis* tardo-républicaine d'Héraclée (Lucanie), le fait de gagner de l'argent grâce à une performance corporelle est stigmatisé comme indigne d'une personne libre, et même comparé à une forme de prostitution **[25]**.

ITINÉRANCE ET ALTÉRITÉ PLURIELLE

Pour les saltimbanques s'ajoute une existence sous le signe de l'itinérance qui les rend insaisissables, qu'ils soient libres ou esclaves. Les auteurs d'époque hellénistique et romaine les définissent généralement comme des individus en marge des communautés civiques. Artémidore (IIe s. apr. J.-C.) les inclut dans la même catégorie de bonimenteurs que les devins ambulants, *agurtai* :

[20] Vickers 2016 le souligne à juste titre, spéc. p. 180-181.

[21] Galien, *L'Exhortation à l'étude de la médecine ou Protreptique*, IX, 1-2 (trad. V. Boudon, CUF). Sur l'opposition entre *technê* et art frivole (*mataiotechnê*) ou frauduleux (*kakotechnê*), König 2005, p. 1-6.

[22] Sénèque, *De la colère*, II, 12, 4-5 (trad. A. Bourgery, CUF).

[23] Aristote, *Ethique à Eudème*, 1246a, 25-36 (trad. O. Bloch, A. Leandri CUF). Sur les mouvements de torsion contre nature, *para phusin,* voir aussi Ps.-Aristote, *Problèmes*, *Des conséquences de la fatigue*, V, 32.

[24] Épictète, *Entretiens*, III, 12, 1 (trad. J. Souilhé, CUF).

[25] Sur la table d'Héraclée (*CIL* I ², 593/ILS 6085, 123) et le statut du musicien, Vendries 2013. L'infamie frappe « quiconque a ou aura gagné de l'argent avec son corps ; ou a ou aura entraîné des gladiateurs ; ou s'est ou se sera produit sur scène ; ou qui sera proxénète ». Voir aussi Cicéron, *Les devoirs,* I, 42, 150.

> Mentir n'est pas avantageux, sauf pour ceux qui montent sur les planches (τῶν ἐπὶ θυμέλην ἀνερχομένων), les devins ambulants, et ceux qui ont coutume de mentir **[26]**.

De manière similaire, un passage du Pseudo-Manéthon (IVe s. apr. J.-C.) les associe à Hermès en tant que patron des bavards, des menteurs et des voleurs **[27]** :

> Quand Hermès [la planète Mercure] apparaît dans ces configurations négatives, il cause la naissance de bavards, de personnes au langage obscène, qui disent des bêtises, des champions de blagues, au rire insolent, qui racontent des histoires pour se vanter, des prestidigitateurs (litt. : « joueurs de cailloux » ψηφάων παίκτας), habiles à tirer quelque chose de la foule, qui vivent en faisant beaucoup de bruit, dans une errance sans fin sur terre, ἀλήμονας ἧς χθονὸς αἰεί.

Quand leur provenance est mentionnée, il s'agit presque toujours de personnes qui viennent d'ailleurs. À défaut de donner accès à une identité réelle, les documents disponibles permettent de saisir les modes de construction d'une altérité complexe car plurielle, à la fois sociale, physique et ethnique qui participe au « kaléidoscope » culturel contemporain **[28]**.

Cet « ailleurs », authentique ou fabriqué, se décline d'une manière plus marquée du côté de l'Égypte et plus largement de l'Afrique. Les faveurs de l'origine égyptienne reposent sans doute sur le fait que les Alexandrins avaient la réputation de posséder un sens aiguisé de l'humour et d'être des amuseurs, *gelôtopoioi*, hors pair **[29]**. L'image du nain qui se donne en spectacle présente dès l'époque hellénistique une identité imaginaire où altérité ethnique et altérité corporelle se conjuguent **[30]**. Un petit bronze hellénistique conservé à Bâle met en scène une acrobate naine aux atours



Figure 2

Bronze (H. 8, 5 cm). Bâle, Antikenmuseum Me 6. Photo du musée (A. F. Voegelin).

égyptisants (**fig. 2**) **[31]**. La femme est debout sur un vase, en équilibre sur un seul pied ; sa tête est ceinte d'un bandeau et une *palla* frangée est nouée sur sa poitrine en forme de « nœud d'Isis » qui l'associe aux suivants de la déesse **[32]**. Dans plusieurs autres figurines, les mouvements de torsion de leur corps sont accentués au-delà de tout réalisme **[33]**.

Cette couleur exotique égyptienne se retrouve dans la description littéraire d'amuseurs, comme le nain bouffon, *gelôtopoios*, qui se contorsionne en récitant

[26] Artémidore, *Traité d'interprétation des songes*, III 4, 1-2 (trad. Groupe Artémidore, Montpellier). L'association régulière des acrobates et des devins suggère que les forains prédisaient parfois aussi l'avenir. Sur les *circulatores* qui se mêlent aux devins aux abords du Cirque et sur le forum, Horace, *Satires*, I, 6, 113. Sur les *agurtai*, Eidinow 2017. Sur la longue durée, cf. Stoichita 2014, spéc. p. 159.

[27] Ps.-Manéthon, *Apotelesmata*, IV, 444-499.

[28] Cf. Marein & Voisin & Gallego 2010. Sur le goût de l'Égypte dans les spectacles des amphithéâtres, théâtres et au cirque, Forichon 2018.

[29] Sur la passion des spectacles à Alexandrie, Vendries & Kasprzyk 2012.

[30] Cf. les mises en scène de combat de nains/pygmées contre des grues à l'amphithéâtre ; Stace, I, 6, 57-64 ; Dion Cassius 67, 8, 4 ; Brunet 2003 ; Brunet 2004 ; Dasen 2009 ; Forichon 2018.

[31] Wiese 2001, p. 196-197, fig. 137 b ; Dasen 2006, p. 440, fig. 4.

[32] De nombreux artistes nains ont des vêtements avec des nœuds isiaques pour les femmes ou une couronne avec des boutons de lotus qui les apparentent à Horus Harpocrate ; Dasen 2013.

[33] Cf. la figurine en terre cuite de nain qui danse en équilibre sur la pointe d'un pied ; Dasen 2013, p. 267, fig. 12 (Stuttgart, Landesmuseum S2.808). Voir aussi le groupe de statuettes en bronze de nains danseurs et musiciens de l'épave de Mahdia qui pourraient représenter une troupe ; Pfisterer-Haas 1994 ; Dasen 2013, p. 264-265, fig. 8 a-c.

des vers « avec un accent égyptien » chez Lucien de Samosate **[34]**, ou la troupe décrite par Properce, composée d'un Égyptien *tibicen,* jouant de la flûte, d'une courtisane, Phyllis, et d'un nain « appelé Le Grand, *Magnus* », « qui agitait au son de la flûte ce qui lui restait de mains **[35]**. »

Les traces de l'attrait d'une origine égyptienne sont présentes aussi en Grèce à la même période. Les listes d'inscriptions chorégiques d'époque hellénistique (IIIe-IIe s. av. J.-C.) livrent les noms, probablement professionnels, de *thaumatopoioi* qui se sont produits en marge des concours officiels lors des festivals en l'honneur de Dionysos ou d'Apollon. Une inscription de Délos (268 av. J.-C.) se termine ainsi avec la liste de « ceux qui ont fait des auditions, *epideixeis*, pour le dieu », en indiquant après le citharède, les aulètes, les acteurs, le nom d'une femme, Kleupatra, qualifiée de *thaumatopoios* **[36]**. Deux autres inscriptions de Délos semblent mentionner les prestations de la même personne les années suivantes **[37]**. La nature précise de sa performance n'est pas spécifiée, mais l'absence de patronyme et d'époux indique l'indépendance d'une femme qui se produisait en public, dans un contexte agonistique, en même temps que des hommes partageant la même spécialité **[38]**, en suscitant l'admiration pour sa prestation corporelle.

L'altérité ethnique de l'acrobate se traduit aussi par des traits africains, réels ou imaginaires, notamment dans les représentations de jongleurs, un des tours les plus souvent figurés. Une figurine en terre cuite de Thèbes, conservée à Berlin (**fig. 3** ; IIIe-IIe s. av. J.-C.) **[39]**, représente ainsi un noir aux cheveux crépus, au nez camus et aux lèvres épaisses, en équilibre sur un pied, la jambe droite levée, en train de se produire avec trois balles, l'une tenue dans la main droite, l'autre posée sur le genou, la dernière roulant sur la tête. Il est vêtu d'une modeste tunique avec, autour du cou, une épaisse guirlande de fleurs caractéristique du contexte festif d'un banquet.



Figure 3
Terre cuite (H. 13,7 cm), de Thèbes. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin TC 8327. Photo du musée.

Quelques auteurs anciens rapportent en quoi pouvait consistiter ce genre de numéro. Dans les *Astronomiques,* Manilius (Ier s. apr. J.-C.) associe le signe des gémeaux aux jongleurs. Il évoque leur adresse fascinante, alliant souplesse et rapidité, qui semble douer de vie les objets comme s'ils étaient des magiciens :

> Une balle qui va fuir, ils la reprennent d'un pied agile, qui fait alors l'office de main ; ils sautent après elle dans leurs jeux, et leurs bras, toujours en mouvement, multiplient les coups rapides. Un autre jette en l'air tant de

[34] *Le banquet* ou *Les Lapithes* 18-19. Cf. Jeammet, Vendries, 2017, sur le nain qui se déhanche en jouant des crotales dans le groupe hellénistique en terre cuite de musiciens d'Égine.

[35] Properce, *Élégies*, IV, 8, 39-42 (trad. D. Paganelli, CUF).

[36] *IG* XI 2, 110, l. 34 : θαυματοποιός· Κλευπάτρα ; Bielman 2002, p. 210-215, no 40. Ces prestations étaient peut-être rémunérées ; Cinalli 2014.

[37] *IG* XI 2, 112, l. 22 et 113, l. 28. Deux autres femmes se produisent à Délos, Aristion : *IG* XI 2, l. 115 (259 av. J.-C.) et Artemô : *IG* XI 2, 133, l. 79 (169 av. J.-C.), avec l. 80 un montreur de marionnettes, *neuropastes*.

[38] Dans *IG* XI 2, 133, Artemô se produit en même temps que trois hommes ; Vickers 2016, p. 173 relève l'absence apparente de différences entre leurs *thaumatopoiia*.

[39] Snowden 1976, p. 210-213, fig. 266 ; Todisco 2013, p. 59-60, G 125, pl. XIII. Voir aussi les deux jongleurs avec sept balles sur le monument funéraire de Septumia Spica à Este (début du Ier s. apr. J.-C.) ; *CIL* V 2688 ; Ziliani 2000 ; Bueno & d'Incà 2012, p. 315, fig. 6 ; Todisco 2013, p. 79, no 16, fig. 41.

> balles, qu'en retombant elles le couvrent tout entier ; alors ses mains se portent à toutes les parties de son corps, prêtes à recevoir et à renvoyer ces balles, qui, pour ainsi dire, instruites de la route qu'elles doivent tenir, obéissent à son ordre, et retombent autour de lui **[40]**.

Une épigramme de Martial décrit de manière similaire la virtuosité d'Agathinus, au nom grec, sans doute un jeune esclave qui jongle avec un petit bouclier sur une scène mal protégée des intempéries **[41]**.

Des animaux exotiques sont aussi associés au spectacle. Un groupe statuaire en marbre conservé au British Museum (**fig. 4** ; Ier s. av. J.-C. /Ier s. apr. J.-C.) **[42]** représente un jeune noir nu qui fait la pièce droite sur le dos d'un crocodile, les mains posées sur l'arrière-train de l'animal, les bras pliés, les muscles gonflés par l'effort, les jambes tendues le long de la queue dressée du saurien, les pieds agités par un mouvement rythmé, comme s'il nageait, la tête relevée, les traits concentrés, la bouche entrouverte. Sa prestation rappelle sur le mode imaginaire, comme une scène de genre, les premières exhibitions de crocodiles à Rome lors des jeux offerts par M. Scaurus en 58 av. J.-C. **[43]** Selon Strabon, les Tentyrites, natifs d'Égypte, auraient accompagné les crocodiles et accompli toutes sortes de tours acrobatiques impressionnants avec les sauriens **[44]**.

La notion d' « ailleurs » a d'autres déclinaisons encore. Pour un Romain, le saltimbanque peut être aussi un Grec, comme le suggère Juvénal avec ironie :

> Savez-vous, dites-moi, ce qu'est un Grec ? Il nous apporte avec soi un homme à tout faire : grammairien, rhéteur, géomètre, peintre, masseur, augure, funambule, *schoenobates*, médecin, magicien, *magus*, un Grec famélique sait tous les métiers **[45]**.

La provenance indienne se trouve chez Apollonios de Tyane, où un archer indien virtuose dessine à coup de flèches la silhouette du corps de son comparse adossé à une planche **[46]**.

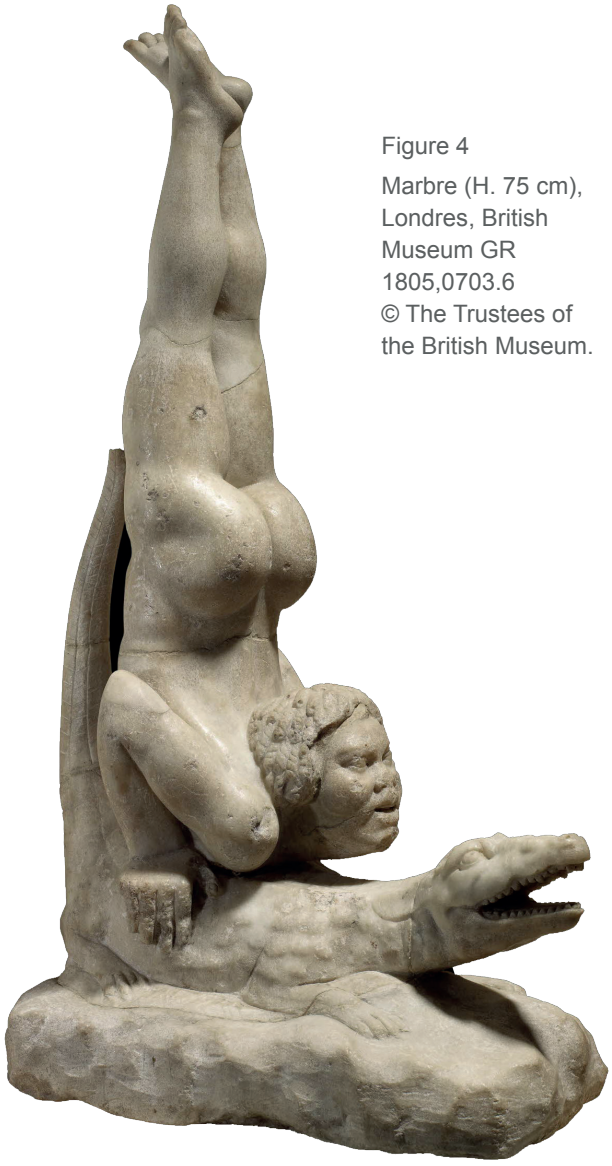


Figure 4

Marbre (H. 75 cm), Londres, British Museum GR 1805,0703.6
© The Trustees of the British Museum.

DES COMPÉTENCES PROTÉIFORMES

Un abondant vocabulaire, grec et latin, témoigne de la diversité des activités des acrobates. Cette richesse lexicale, sans équivalent pour d'autres métiers, traduit à la fois la variété des performances des artistes, leur capacité de s'adapter aux goûts du public, et leur relative liberté, qui va de pair avec celle de leurs espaces de représentation, contrairement à d'autres formes de spectacles désignés par un vocabulaire stable et plus réduit.

[40] Manilius, *Astronomiques*, V, 157 (trad M. Nisard, Firmin Didot).

[41] Martial, Épigrammes, IX, 38 (trad. H. J. Izaac, CUF).

[42] Un groupe similaire à Rome sert de fontaine, avec un tuyau placé dans la gueule du saurien, restaurée dans le groupe du British Museum. Snowden 1976, p. 166, fig. 299 ; Walker & Higgs 2001, p. 339, nº 360; Todisco 2013, p. 100, fig. 45.

[43] Pline, *Histoire naturelle*, VIII, 96.

[44] Strabon, XVII, 1, 44. Sur les compétences des Tentyrites, Pline, *Histoire naturelle*, VIII, 92-93. Sur ces spectacles, Forichon 2018.

[45] Juvénal, *Satires*, III, 75. À Babylone, le faiseur de tours est aussi Ionien ; Maxime de Tyr, *Dissertations*, 35, 4.

[46] Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane,* II, 28 ; Hanus 1995.



Figure 5
Jaspe jaune (16 x 12 mm). Paris Cabinet des médailles 199 (coll. Froehner 199). Photo Attilio Mastrocinque.

Le glossaire bilingue de la section « Sur les spectacles » des *Hermeneumata*, ces manuels scolaires destinés à l'apprentissage du grec et du latin, constitue une source précieuse d'informations **[47]**. Les listes en langue grecque énumèrent différentes spécialités désignées par des termes construits en associant le suffixe –παικτης au nom de l'accessoire utilisé (balle, cerceau, couteaux...), tel *sphairopaiktês* pour le jongleur, de *sphaira,* la balle (lat. *pilarius*), *trochopaiktês* pour le joueur de cerceau, *trochos*, et *hoplopaiktês* pour le lanceur de couteaux (lat. *armilusor)* **[48]**. Ce vocabulaire suggère que les artistes utilisent des objets familiers détournés de leur usage ordinaire. En latin, le funambule, *funambolus*, est appelé *petauristarius*, de *petaurum*, l'échelle du poulailler qui désigne aussi l'accessoire de l'équilibriste **[49]**. Les termes décrivent parfois aussi le mouvement, comme *neurobatês* (lat. *neurobata*) et *schoinobatês,* le funambule, de *neuron* ou *schoinos*, « la corde », et *bainô*, « je marche » **[50]**, ou *rhoizopaktês*, le trapéziste (ou équilibriste), de *rhoizos*, « bouger, produire un son » **[51]**. D'autres mots désignent la performance, tel *kubisteter* (lat. *cernuus,* de *cernuo,* « tomber la tête en avant »), « qui saute sur la tête », et de là « qui fait des culbutes en arrière » ou « des sauts périlleux », souvent traduit par « acrobate » **[52]**.

Le bilinguisme des *Hermeneumata* confirme la polyvalence de ces artistes. Dans la même liste, *ischuropaipktês,* « l'homme fort » est appelé en latin *grallator*, « celui qui marche avec des échasses » **[53]**, et *perticarius*, celui « qui utilise un bâton » **[54]**.

Tous ces amuseurs peuvent être aussi désignés par des termes qui s'appliquent aux mimes **[55]**, comme en grec *akletoi*, *agurtai, gelôtopoioi, grylloi,* en latin *cinaedi*, *balatrones, moriones, scurrae, derisores*. À cet univers appartiennent aussi le prestidigitateur, *psêphopaiktês*, *psêphokleptês*, *psêphistês* ou *psêphologos* (lat. *praestigiator)* **[56]**, le montreur de marionnettes, *orchestês neuropastas* **[57]**, et le dresseur d'animaux **[58]**. En commun, toutes ces personnes sont caractérisées par une dextérité et une agilité physique hors du commun. Rêver de n'avoir plus de mains est défavorable, explique Artémidore, car sans main, ni les danseurs, *orchestai*, ni les acrobates, *thaumatopoioi*, ne peuvent travailler **[59]**.

L'image et le texte d'une pierre gravée en jaspe jaune d'époque impériale résument à leur manière le souci de réunir et conserver des compétences physiques exceptionnelles (**fig. 5**) **[60]**. Une face porte un cynocéphale debout sur la pointe des pieds, les genoux fléchis, les deux pattes levées, la tête surmontée

[47] Dickey 2012, p. 20-24, 251 ; Goetz 1892 p. 10-11, 84, 302-303, 371-372.

[48] Robert 1939, p. 437, n. 1.

[49] Ferri 2008, p. 155, observe que dans une section pas encore publiée du glossaire des *Hermeneumata Celtis*, ligne 26, *petauristarius,* avec le sens probable de funambule, est traduit par *rhoizopaktês*, le trapéziste. Les deux sont réunis chez Juvénal, *Satires*, XIV, 265-266 : « L'esprit trouve-t-il plus de charme à voir des équilibristes exécuter leurs tours sur le pétaure, ou un funambule descendre sur la corde raide [qu'à te voir] » (trad. P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, CUF).

[50] *Hermeneumata Einsidlensia*, éd. Goetz 1892, p. 240.13.

[51] *Hermeneumata Celtis*, cité by Ferri 2008, p. 155.

[52] *Etymologicum magnum*, s.v. *Kubistêtêr* : *eis kephalên pedan,* « qui saute sur la tête ».

[53] *Hermeneumata Celtis*, tit. 20.19-20, cité par Ferri 2008, p. 157.

[54] *Hermeneumata Celtis*, tit. 9.40, cité par Ferri 2008, p. 157, n. 15.

[55] Milanezi 2004 relève que la dextérité de l'illusioniste l'apparente au mime.

[56] Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 22 : *theodoros praestigiator; Hermeneumata Pseudodositheana,* 2, 5, 573 (ed. Flammini) ; Dickie 2001 ; Linderski 2003.

[57] *IG* XI 2, 133 (170 av. J.-C.).

[58] Voir la longue liste de saltimbanques célèbres donnée par Athénée, *Les Deipnosophistes*, I, 19d-20b et XIV, 615e.

[59] Artémidore, *Traité d'interprétation des songes*, I, 42, 19-22. Voir aussi Auger 2012, p. 117-118 et p. 160, n° 3.

[60] Robert 1981, p. 35-44, fig. 4 ; Mastrocinque 2014, 50, n° 112.

d'une étoile, avec à l'arrière un croissant de lune. Au revers, une inscription indique : « Donne la grâce, la beauté, le succès à Sphyridas, qu'a mis au monde Thinousiris ». Comme Louis Robert l'a démontré, le nom propre Sphyridas est sans doute un nom d'artiste, associé à *sphuron*, la cheville, désignant la souplesse de l'acrobate transposé sous la forme d'un singe en train de danser **[61]**. L'amulette synthétise ainsi les principales qualités requises, l'agilité, la beauté et grâce, combinées à l'ambition d'être le meilleur grâce au soutien divin que suggère le geste d'adoration de l'animal, les deux pattes levées.

LE FUNAMBULISME OU LE JEU AVEC LA MORT

L'émotion que suscitent les acrobates est souvent liée à l'importance de leur prise de risque. L'exemple le plus fameux est celui des funambules dont le spectacle constitue l'événement le plus fréquemment mentionné dans les sources d'époque romaine. Dans le prologue de l'*Hécyre* ou *La Belle-Mère* (vers 160 av. J.-C.), Térence se plaint de cet engouement car l'arrivée d'un funambule a brutalement vidé le théâtre de ses spectateurs **[62]**. La maîtrise d'un danger mortel fascine, comme l'évoque Pline le Jeune :

> Vous voyez les équilibristes qui montent le long d'une corde, *qui per funem in summa nituntur* : que d'applaudissements ils excitent quand, à chaque instant, on les croit prêts à tomber ! Le plus admirable, c'est le plus inattendu, le plus hardi, et ce que les Grecs font mieux entendre encore par le mot παράβολα, risqué **[63]**.

L'omniprésence de la mort va cependant de pair avec le faible prix de la vie d'un acrobate, souvent de statut servile, et de surcroît encore très jeune. Le *Digeste* débat ainsi le cas d'un esclave funambule qui se casserait la jambe **[64]**, tandis que l'*Histoire Auguste* attribue à Marc-Aurèle (IIe s. apr. J.-C.) l'invention du filet suite à la chute mortelle d'un jeune enfant :

> Parmi les autres témoignages de sa bonté, voici un acte de bienveillance digne d'être rapporté : ayant appris que des enfants étaient tombés, il ordonna que l'on mette en place des matelas pour les funambules. C'est de là qu'est venu l'usage encore actuel de tendre un filet protecteur **[65]**.

L'apparition en rêve d'un acrobate est donc un signe défavorable dans le *Traité d'interprétation des songes* d'Artémidore :

> Pour ceux qui en ont l'habitude, jongler avec des cerceaux, τροχοπαικτεῖν, tournoyer avec des couteaux, μαχαίραις περιδινεῖσθαι, ou faire des sauts périlleux, ἐκκυβιστᾶν, n'est pas mauvais, mais pour les autres cela annonce que l'on se précipitera dans un danger extrême. Voir un funambule, *καλοπαίζοντα*, annonce la même chose **[66]**.

Quelques textes apportent des bribes d'informations sur la technique des funambules. Les cordes portent un nom particulier, *catadromum*, et sont attachées à des poutres ; plusieurs auteurs relèvent combien elles sont minces **[67]**. L'acrobate y monte, s'y promène et en descend, les bras tendus, *brachia distendens*, sans balancier **[68]**. Selon Jean Chrysostome, l'artiste se serait habillé et déshabillé **[69]** ou aurait porté des fardeaux tout en marchant sur la corde **[70]**. Une allusion du Pseudo-Manéthon pourrait indiquer que certains numéros se faisaient dans l'obscurité pour corser la difficulté **[71]**. Des sources tardives d'Égypte (fin Ve-VIe s.) signalent que dans les intermèdes de cirque, les funambules auraient aussi chanté **[72]**, et on peut se demander si certains d'entre eux n'interprétaient pas des sujets mythologiques, comme le

[61] Mastrocinque 2014, *ibid.*, signale que les danseurs et les acteurs (*saltatores, mimi*), sont associés aux deuxième et troisième degrés du Capricorne qui correspond au signe du Singe de la *dodecaoros* ou zodiaque égyptien.

[62] Térence, *Hécyre*, 33-57 (trad. J. Marouzeau, CUF).

[63] Pline, *Lettres,* IX, 26, 3-4 (trad. A.-M. Guillemin, CUF). Voir aussi Musonius Rufus (IIe s. apr. J.-C.), *Diatribes*, VII, 30, 1-6.

[64] *Digeste* 19.1, 54.

[65] *Histoire Auguste, Antonin le Pieux*, 12, 12. Voir aussi la chute brutale du petit esclave pétauriste lors du banquet de Trimalcion ; Pétrone, *Satiricon*, 54.

[66] Artémidore, *Traité d'interprétation des songes*, I, 76 (trad. Groupe Artémidore, Montpellier).

[67] P. ex. Sénèque, *De la colère*, II, 12, 4 ; Galien, *L'Exhortation à l'étude de la médecine ou Protreptique*, IX, 2.

[68] *Anthologia latina,* 101 (éd. D. R. Shackleton Bailey, R 112).

[69] Jean Chrysostome, *Homélie sur les Hébreux*, 16.

[70] Origène*, Contre Celse,* III, 69.

[71] Ps.-Manéthon, *Apotelesmata*, V, 146.

[72] Nelis-Clément 2002, p. 296-297 ; Roueche 2007.



Figure 6
Graffito. Aphrodisias. Photo Mossman Roueché.

faisaient les pantomimes **[73]**. Suétone n'appelle-t-il pas Icare un funambule malchanceux dont la chute couvre Néron de sang **[74]** ?

Des animaux auraient aussi été entraînés à marcher sur les cordes grâce à leur aptitude à imiter l'homme, comme l'explique Porphyre (IVe s. apr. J.-C.) :

> Et du moment que les animaux acquièrent des arts, et des arts propres aux hommes, - ils apprennent à danser, à tenir les rênes, à lutter dans un combat singulier, à marcher sur un fil, *kalobatein*, et puis encore à écrire et à lire, à jouer de la flûte et de la cithare, à tirer à l'arc et à aller à cheval […] **[75]**.

Contrairement aux contorsionnistes et aux jongleurs, seules quelques représentations allusives au funambulisme, pourtant si populaire, sont conservées **[76]**. Un bloc de la scène du théâtre d'Aphrodisias, de date indéterminée (**fig. 6**) **[77]** porte ainsi gravé l'image d'un funambule anonyme. Le dessin montre la silhouette d'un homme au corps un peu replet, debout sur une corde tendue entre deux tréteaux, fixée au sol de chaque côté. L'homme pourrait porter un vêtement ajusté car son sexe n'est pas indiqué. Il se déplace en utilisant ses bras tendus pour garder l'équilibre. La simplicité du trait met en valeur l'essentiel : un visage est de face, avec de gros yeux écarquillés qui renvoient à ceux des spectateurs admiratifs, concentrés sur chacun de ses mouvements. Le graffito pourrait se trouver sur le lieu même du divertissement. Dans une lettre écrite vers 410 apr. J.-C., Augustin évoque l'éblouissement que suscite la prouesse d'un funambule au théâtre :

> Au théâtre, les hommes sont émerveillés d'un danseur de corde et se délectent à entendre les musiciens ; dans l'un la difficulté étonne, dans ceux-ci le plaisir attache et l'âme s'en repaît **[78]**.

Sur une intaille en cornaline conservée à Munich (**fig. 7** ; Ier s. av. J.-C.) **[79]**, un personnage filiforme, ithyphallique cette fois, se tient dans une position similaire : il avance sur la pointe des pieds en se retournant, les deux bras écartés comme pour servir

[73] Cf. l'annonce de *kalopaiktai bokalioi* entre courses de char et *uenatio* sur un papyrus d'Oxyrhynque (VIe s. apr. J.-C.) ; POxy 2707 ; Nelis-Clément 2002, p. 296-297 ; Roueche 2007, p. 62.

[74] Suétone, *Néron* 12. ; Ps.-Manéthon, *Apotelesmata*, V, 147, compare aussi le funambule à un Icare « sans ailes, ni cire ».

[75] Porphyre, *De l'abstinence*, III, 15, 1 (trad. J. Bouffartigue, M. Patillon, CUF). Sur des éléphants funambules, Dion Cassius, LXI, 17 ; Suétone, *Néron,* 12. Cf. *CIL* VI 10157/ILS 5316, l'épitaphe d'un *catadromarius* qui aurait chevauché 226 fois un animal nommé Glauce : *catadromum decurrit CCXVI in Glauce*, avec une palme indiquant le prix de sa victoire (il s'agit d'un éléphant, non d'un cheval selon Coleman 2006, p. 151, n. 6).

[76] Cf. les acrobates sur des diptyches consulaires byzantins (517 apr. J.-C.) conservés à St-Pétersbourg, Hermitage Byz. 925/16 et Vérone, Biblioteca Capitolare ; Todisco 2013, p. 79, no 17, pl. XXIV, p. 86, Mr 26, pl. XXV.

[77] Reynolds, Roueché, Bodard 2007, inscription no 8.12. Sur l'apport des graffiti représentant des scènes de théâtre, Roueche 2002.

[78] Augustin, *Lettres*, 120, 5 (trad. M. Poujoulat et J.-B. Raulx, Bar-le-Duc).

[79] *AGDS* I 2, 1970, p. 65, no 962.

de balancier. Sa tête est coiffée du bonnet pointu qui caractérise les amuseurs **[80]**. Il marche sur une ligne de sol qui pourrait représenter le *catadromum*. Le célèbre décor d'une paroi de Troisième style à fond noir dans la Villa dite de Cicéron à Pompéi, dégagé entre 1748 et 1749, semble aussi faire allusion à ce genre de numéro **[81]**. Une série de douze scènes, découpées lors de leur trouvaille et réunies pour être encadrées, représentent des funambules nus transposés en satyres qui marchent avec souplesse sur des guirlandes (**fig. 8** ; début Ier s. apr. J.-C.). Ils évoluent dans un univers dionysiaque fantastique, l'espace imaginaire par excellence de toutes les transgressions. La précision de leurs gestes pourrait se référer à ceux des véritables artistes. Des satyres esquissent un pas de danse debout en brandissant des thyrses, d'autres jouent d'instruments de musique (*tibia* et lyre), d'autres encore sont accroupis, et l'un d'eux verse du vin d'un rhyton dans un canthare avec un geste ample.

ÉCHELLE ET CERCEAUX

Les cerceaux, probablement issus de roues ou de cerclages de tonneaux, sont des accessoires utilisés de manière ludique en Grèce dès le Ve siècle av. J.-C. Sur les documents figurés de l'époque classique, ils sont uniquement manipulés par des garçons. Ils appartiennent au contexte du gymnase et sont l'attribut du jeune Ganymède **[82]**. Quelques textes révèlent que des femmes en ont aussi manipulé, mais en les détournant de l'entraînement sportif pour accomplir des numéros d'acrobatie dans le cadre du banquet. L'exemple le plus fameux est rapporté par Xénophon. Dans *Le Banquet*, Socrate raconte comment la danseuse de la troupe du Syracusain se met à jongler avec douze cerceaux tout en dansant au son de l'*aulos* : « Elle les prenait, et tout en dansant les lançait en l'air en les faisant tournoyer, calculant la hauteur à laquelle elle devait les lancer pour les recevoir en mesure **[83]**. » Plus loin, l'exercice se corse.

[80] Dunbabin 2004.
[81] Bragantini, Sampaolo 2010, p. 128-129, n° 19 a-d ; Todisco 2013, p. 78, n° 11, pl. XXIII.
[82] Dasen 2018.
[83] Xénophon, *Banquet,* II, 8 (trad. F. Ollier, CUF).



➤ Figure 7
Cornaline (12.3 x11.3 mm). Munich A 2129. Photo du musée.



➤ Figure 8
Prédelle du Salon noir de la Villa de Cicéron (H. 24-40 cm). Naples, Musée archéologique national, 9118, 9119, 9121, 9163, 9164. Photo V. D.



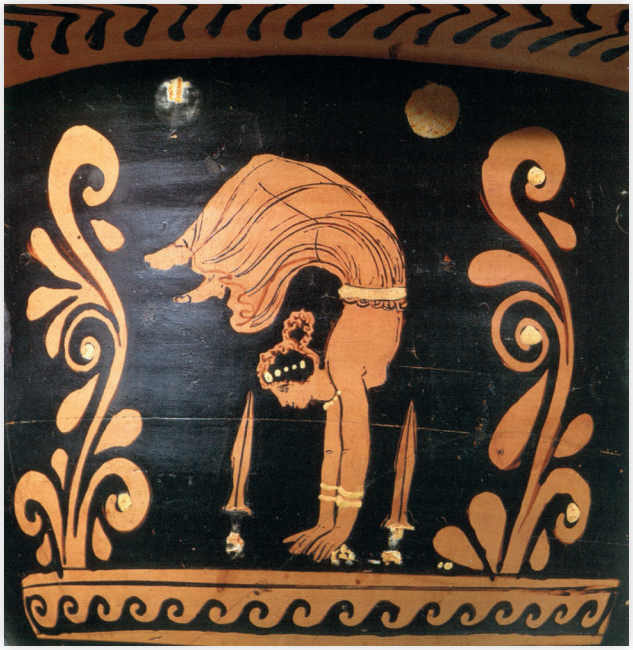


Figure 9

Cratère en cloche italiote (Groupe des Chevrons) (H. 23,2 cm). Collection privée. Photo Hellas et Roma.

Un cerceau garni d'épées est amené, dans lequel la danseuse saute hardiment à plusieurs reprises en faisant la culbute sans se blesser **[84]**. Comme pour les funambules, la prise de risque est alliée à une adresse exceptionnelle qui fait vibrer le public **[85]**.

Ce tour n'est pas représenté dans l'iconographie **[86]**, mais plusieurs terres cuites et vases, principalement d'Italie du sud, mettent en scène la beauté et l'adresse de femmes acrobates qui maîtrisent le danger en faisant la roue au-dessus d'épées plantées dans le sol **[87]**. Sur un cratère en cloche apulien du Groupe des Chevrons, conservé dans une collection privée (**fig. 9** ; vers 340 av. J.-C.) **[88]**, une jeune femme se tient en équilibre debout sur les mains, le corps tendu, les pieds au-dessus de sa tête relevée, au milieu de deux épées plantées dans le sol, la lame vers le haut. Sa tenue rehausse à la fois sa puissance de séduction et sa vulnérabilité. Une longue jupe flotte autour de ses jambes, soulignant la vivacité de ses mouvements, avec une grosse ceinture qui marque la finesse de sa taille. Le haut de son corps est nu, dévoilant sa poitrine, mais plusieurs bijoux l'habillent : un diadème, un collier et deux bracelets à chaque bras. La scène est encadrée par deux motifs floraux à volutes dont la souplesse fait écho à celle de l'artiste. Dans le champ de l'image, deux balles pourraient faire allusion à son talent de jongleuse. Aucun indice ne permet de localiser la performance qui pourrait se dérouler dans un cadre privé, lors d'un banquet, ou public, voire dans un sanctuaire lors d'un festival chorégique.

L'usage du cerceau dans le milieu des forains n'est représenté qu'à l'époque romaine sur une série de lampes du Ier s. apr. J.-C. Un exemplaire de type Loeschke IV provient d'une sépulture à incinération d'enfant à Nîmes (**fig. 10** ; 30-70 apr. J-C.) **[89]**.

Figure 10

Lampe en terre cuite (c. 12,6 cm x 8.8 cm), d'une tombe à incinération, Sernhac (Gard). Nîmes, Centre de Documentation Archéologique du Gard. Photo Yves Manniez.



[84] Xénophon, *Banquet,* II, 11-12.

[85] Sur la culbute comme métaphore d'un risque mortel, Deonna 1953. Sur une des expressions visuelles de cette métaphore, Davies 1971 (scène d'acrobatie ou suicide d'Ajax?).

[86] Sur un chous attique de la fin du Ve s. av. J.-C., deux enfants font sauter un chien dans un cerceau ; Londres, British Museum 1894,1204.1 ; Beazley Archive 15409 <https://www.beazley.ox.ac.uk>.

[87] Sur cette série italiote, Todisco 2013, p. 71-76, p. 102-105, spéc. MGS 16, MGS 31, MGS 41, pl. XIX-XXI. Voir aussi Attia 2019..

[88] Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 199-201 ; Chamay & Cottier 1998, fig. 31.1.

[89] Je remercie Y. Manniez de m'avoir fourni la photographie de ce document inédit et le rapport de Raffaella Gafà-Piskorz. Voir aussi la notice de Bénédicte Petitot dans *Bilan scientifique de la région Languedoc-Roussillon, Service régional d'archéologie*, Montpellier, 2002, p. 102-103. D'autres lampes portent ce motif avec des variantes moins complètes ; Todisco 2013, p. 79, no 19, fig. 47 (le saltimbanque est accompagné d'un singe et d'un seul chien, d'une échelle et de deux cerceaux).

Sur le médaillon, un homme est caractérisé comme un individu de statut modeste, vêtu d'une tunique courte qui tombe négligemment de l'épaule, assis dans une pose accroupie, de face. Il est entouré d'objets qui évoquent son mode de vie itinérant. Sa nourriture est simple, sans table, ni apprêt : sur le sol sont posés un pain, quatre récipients de formes diverses, dont une sorte de cratère qui pouvait aussi servir à donner à manger aux animaux, avec un objet de forme allongée maintenu sur le sol avec sa main droite. Les animaux et les accessoires semblent résumer le contenu de son spectacle. À gauche, l'homme échange un regard avec un singe, assis, une patte posée sur l'épaule de son maître, soulignant leur complicité et son obéissance. Dans la main gauche, le saltimbanque tient un fouet qui se rapporte au dressage, comme sur une peinture de la Casa dei Dioscuri à Pompéi, où un nain tient en laisse un singe en brandissant un fouet **[90]**. Derrière le singe, la présence d'un bouc surprend au premier abord, mais il pourrait avoir été entraîné à faire des numéros avec le singe. Philon d'Alexandrie raconte en effet avoir vu un chevreau ou cabri (*haedus*) habitué à marcher sur « une longue corde étroite tendue au-dessus du sol », « comme s'il marchait confortablement sur une surface plane ou sur une route pavée », à faire sauter une balle avec ses pattes, puis à faire des tours sur une plateforme avec des torches enflammées accrochées à une roue ou cerceau, qu'il tendait avec sa gueule à un singe, ce qui causait l'émerveillement des spectateurs **[91]**. L'objet ovale posé devant le singe et le bouc pourrait avoir servi à un exercice de jonglerie similaire **[92]**.

À la droite de l'homme, deux autres animaux s'activent. Un chien pointe son nez derrière son dos, peut-être prêt à s'élancer sur l'échelle où grimpe déjà un autre quadrupède. À côté de l'échelle, deux cerceaux complètent l'attirail d'un saltimbanque ambulant, montreur d'animaux, sans aucun indice d'altérité ethnique ou physique particulière.

Pétrone décrit aussi des tours accomplis par un jeune équilibriste avec une échelle et des cerceaux enflammés. Le garçon allie à nouveau danse et chant, comme certains funambules **[93]**:

> Enfin les équilibristes, *petauristarii*, firent leur entrée. Un lourdaud tout à fait insipide vint se camper avec une échelle, *cum scalis*, et commanda à un jeune garçon d'en grimper tous les échelons tout en chantant et en dansant. Il le fit ensuite passer à travers des cerceaux enflammés, *circulos ardentes*, et tenir une amphore avec ses dents.

Chez Manilius, les acrobates transforment l'échelle en bascule en se faisant contrepoids : « Des hommes, sur une balançoire, *petaurum*, s'élèvent et retombent alternativement et font en retombant monter ceux qui sont placés de l'autre côté **[94]**. » Il poursuit en évoquant comme Pétrone leurs sauts périlleux dans des cerceaux enflammés.

CONCLUSION

Dans le *Satyricon*, Trimalcion envoie un esclave s'instruire en observant les *circulatores* **[95]**, mais il se trouve seul à admirer les acrobates, en relevant l'ingratitude de leur métier **[96]**. Ce discrédit, répété par de nombreux auteurs d'époque romaine, contraste avec la popularité de ces spectacles. Il est sans doute lié au statut social d'artistes en marge de la communauté civique, prêts à mettre en danger leur vie à chaque performance pour de l'argent. Certains d'entre eux revendiquent une altérité qui augmente leur attrait, comme le suggèrent les noms professionnels qui renvoient à l'Égypte. À leur manière, le destin des saltimbanques présente des affinités avec celui des gladiateurs et des cochers des factions de cirque : comme eux adulés par la foule, assidûment entraînés, et frôlant la mort à chaque spectacle. Cependant aucun ne semble avoir connu une gloire ou une fortune comparable à celle d'autres professionnels des spectacles, comme les conducteurs de chars ou les pantomimes. Silvia Milanezi relève combien peu de noms nous sont parvenus **[97]**. Leurs représentations figurées sont également très rares, une particularité partagée par d'autres artistes aimés du public, comme les pantomimes.

[90] Todisco 2013, p. 78, n° 15, pl. XXIII.

[91] Philon d'Alexandrie, *De animalibus*, 24 (éd. A. Térian, éd. du Cerf, dans sa traduction latine de la version arménienne).

[92] Cf. la douzaine de sphères en métal de tailles diverses de la tombe dite du sphériste de la nécropole Ouest de Mégara Hyblaea ; Orsi 1889, col. 881-883, tombe 216.

[93] Pétrone, *Satiricon*, 53 (trad. M. Rat, Garnier).

[94] Manilius, *Astronomiques,* V, 434. Pétauristes et funambules sont souvent associés, p. ex. Juvénal, *Satires*, XIV, 265.

[95] Pétrone, *Satyricon*, 68 : « Mais je l'envoyais voir les bateleurs, *circulatores,* et il s'instruisait à les écouter, *erudiebatur* » (trad. A. Ernout, CUF).

[96] Pétrone, *Satiricon*, 53 : *dicebatque ingratum artificium esse*.

[97] Dunbabin 2004, p. 161-162 ; Vendries 2013.



Figure 11
Coupe à figures rouges italiote. Ruvo, Musée Jatta 35265. Photo du musée.

Le biais de nos sources peut cependant être trompeur. Tous ces artistes ne sont pas des marginaux. Plusieurs auteurs évoquent la transmission de leurs savoirs par un enseignement et un apprentissage, *didaxis*, avec des disciples, *mathêtai* **[98]**. Certains artistes reçoivent une reconnaissance civique. Dans une inscription de Delphes d'époque impériale (IIIe s. apr. J.-C.), Nonnos Demetrios, équilibriste et funambule, se présente comme alexandrin ; il dit avoir plu aux Delphiens, obtenu la citoyenneté et être devenu membre du conseil **[99]**. Dans le premier livre des *Deipnosophistes,* Athénée (IIe s. apr. J.-C.) réunit les noms des forains les plus célèbres qui ont aussi eu le droit de cité **[100]**. Les Athéniens honorent Aristonicos de Caryste, joueur de balle, *sphairistêr*, d'une statue et lui octroient la citoyenneté ; une statue est aussi dressée dans le théâtre d'Athènes pour Eurycleidès (un ventriloque ?) à côté de celle d'Eschyle, tandis que la statue de Théodoros, un prestidigitateur, *psêphokleptos*, est érigée dans le théâtre d'Hestiaia, une cité au nord de l'Eubée, tenant un jeton, *psêphos,* dans la main.

On relèvera que cette liste ne contient que des noms d'hommes, alors que l'iconographie italiote et les inscriptions chorégiques font aux femmes une place importante. Comme nous l'avons vu plus haut, une série de vases à figures rouges italiotes (IVe s. av. J.-C.) mettent en scène des femmes acrobates, alliant souplesse et séduction. Plusieurs dépeignent des contorsionnistes dans le contexte du banquet ou de performances théâtrales burlesques de type « phlyaque », où leur prouesse corporelle semble contribuer au plaisir comique du spectacle **[101]**. Sur le médaillon d'une coupe apulienne conservée au Musée Jatta à Ruvo (**fig. 11** ; IVe siècle av. J.-C.), une indication topographique importante témoigne toutefois à nouveau de l'intégration des *thaumatopoioi*

[98] P. ex. Athénée, *Les Deipnosophistes*, 19e ; Galien, *De placitis Hippocratis et Platonis,* IX, 2, 29 (éd. Ph. De Lacy, CMG).

[99] *FD* III, 1, no 226 ; Robert 1929, p. 436 : Nonnos Demetrios, *kontapektês*, *kalobatês,* pourrait aussi s'être produit sur des échasses comme *kantalistês*. De la même époque, une autre inscription (*FD* III.1, no 469) reproduit le décret en l'honneur d'Aurelios Nikon d'Égine, danseur, *orchestes* et acrobate, *thaumatopoios*, qui obtient la citoyenneté de Delphes pour lui et ses fils, probablement aussi acrobates.

[100] Athénée, *Les Deipnosophistes*, I, 19a-20a. Cf. le très utile tableau récapitulatif des noms cités par Athénée et dans les inscriptions grecques, Milanezi 2004, p. 204-206.

[101] Sur les rapports de ce type de scène avec la comédie « phlyaque », Piqueux 2005 et 2006 ; Castaldo & Rocconi 2012.

dans l'espace religieux de la cité. L'acrobate en caleçon se renverse en accomplissant un tour d'une adresse extraordinaire **[102]**. Elle est en équilibre sur la main gauche et tient avec l'autre main la cheville de la jambe droite. Son visage est tourné vers un autel qui signale que la prestation a lieu dans un sanctuaire, peut-être dans le cadre d'un festival. L'artiste semble offrir sa performance la plus virtuose aux dieux qui assurent le succès de toute prise de risque.

Dans cette série de représentations, les performances renversent les rôles de genre. Les femmes manipulent des armes et bravent le danger à l'égal d'un homme. Le numéro de l'acrobate du *Banquet* de Xénophon inspire à Socrate un commentaire sur l'existence du courage au féminin, mais sans faire passer le nom de l'artiste à la postérité :

> La danseuse faisait la culbute en avant entre ces épées, puis la refaisait en arrière en les franchissant à nouveau, si bien que les spectateurs craignaient qu'elle ne se blessât ; mais elle accomplissait ce tour avec assurance et sans nul accroc. Socrate alors interpella Antisthène et lui dit : « Non, vraiment, je ne pense pas que ceux qui voient ce spectacle veuillent encore contester que le courage puisse aussi s'enseigner, du moment que cette danseuse, toute femme qu'elle est, s'élance si hardiment à travers ces épées **[103]**. » ■

[102] Attia 2019, p. 71, fig. 4-. Ce caleçon diffère toutefois de celui des acteurs comiques, d'ordinaire rembourré et intégré à un justaucorps ; p. ex. Piqueux 2006.

[103] Xénophon, *Banquet,* II, 12.

This paper is part of the research conducted by the ERC *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* (741520)

BIBLIOGRAPHIE

***AGDS* I, 2, 1970** = Brandt, Elfriede & Schmidt, Evamaria, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen I. Staatliche Münzsammlung München 2,* München, 1970.
Aellen, Christian & Cambitoglou, Alexandre & Chamay, Jacques, 1986, *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève.
Auger, Danièle, 2012, « Artémidore et le théâtre », dans Christophe Chandezon & Julien du Bouchet (éd.), *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves*, Paris, p. 99-170.
Bielman, Anne, 2002, *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Paris.
Blümner, Hugo, 1918, *Fahrendes Volk im Altertum, Schauspieler, Musikanten, Artisten in der römischen und griechischen Antik*e, Munich (réimpr. Hamburg 2010).
Bragantini, Irene & Sampaolo, Valeria, 2009, *La pittura Pompeiana*, Milano.
Brunet, Stephen, 2003, « Dwarf Athletes in the Roman Empire », *Ancient History Bulletin* 17, p. 31-46.
Brunet, Stephen, 2004, « Female and Dwarf Gladiators », *Mouseion* ser. III, 4, p. 145-170.
Bueno, Michele & d'Incà, Chiara, 2012, « Giocolieri e spettacoli itineranti tra divertimento privato e occasioni pubbliche », *Histria Antiqua* 21, p. 311-320.
Castaldo, Daniela & Rocconi, Eleonora, 2012, « Music on Stage in Red-Figure Vase-Painting of Magna Graecia (400–320 BC). The Role of Music in the So-Called 'Phlyax Vases' », in Ricardo Eichmann & Fang Jianjun & Lars-Christian Koch (ed.), *Sound from the Past: the Interpretation of Musical Artifacts in Archaeological Context*, Rahden Westf, p. 343-360.
Chamay, Jacques & Cottier, Fiorella, 1998, *Flâneries archéologiques. La collection d'un amateur. Catalogue*, Genève.
Christesen, Paul & Kyle, Donald G. (ed.), 2014, *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Malde, MA/Oxford.
Cinalli, Angela, 2014, « Οὐ τὸ νικᾶν ἀλλὰ τὸ εὖ ἀγωνίζεσθαι: Playing to Win or to Show off? Itinerant Artists Performing in Unconventional ἀγῶνες in Some Decrees from Delphi (Third to First century BC) », *Center for Hellenic Studies Research Bulletin* 2, 2, en ligne http://nrs.harvard.edu/urn-3:hlnc.essay:CinalliA.Playing_to_Win_or_to_Show_Off
Coleman, Kathleen M., 2006, *Martial. Liber Spectaculorum*, Oxford.

Dasen, Véronique, 2006, « L'enfant qui ne grandit pas », *Medicina nei secoli - Arte e Scienza*, *Rivista di Storia della Medicina* 18, *Storia dell'handicap infantile in Italia*, p. 431-457.
Dasen, Véronique, 2009, « D'un monde à l'autre. La chasse des Pygmées dans l'iconographie impériale », dans Jean Trinquier & Christophe Vendries (dir.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e siècle av. - IV^e siècle apr. J.-C.)*, Rennes, p. 215-233.
Dasen, Véronique, 2013, « Des musiciens différents? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain », dans Sibylle Emerit (dir.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce et Rome*, Le Caire, p. 259-277.
Dasen, Véronique, 2018, « Histoire et archéologie de la culture ludique dans le monde gréco-romain. Questions méthodologiques », *Kentron* 34, p. 23-50.
Davies, Mark, 1971, « The Suicide of Ajax: A Bronze Etruscan Statuette from the Käppeli Collection », *Antike Kunst* 14, p. 148-157.
Deonna, Waldemar, 1953, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles.
Dickey, Eleanor, 2012, *The Colloquia of the Hermeneumata Pseudodositheana* I, Cambridge.
Dickie, Matthew W., 2001, « Mimes, Thaumaturgy, and the Theatre », *Classical Quarterly* 51, 2, p. 599-603.
Dunbabin, Katherine, 2004, « Problems in the Iconography of the Roman Mime », dans Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet & Silvia Milanezi (dir.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, p. 161-181.
Easterling, Pat & Hall, Edith, 2002, *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
Eidinow, Esther, 2017, « In Search of the 'Beggar-Priest'», in Richard L. Gordon, Georgia Petridou & Jörg Rüpke (ed.), *Beyond Priesthood: Religious Entrepreneurs and Innovators in the Roman Empire* », Berlin, p. 255-276.
Emerit, Sibylle (éd.), 2013, *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce et Rome*, Le Caire.
Emerit, Sibylle *et al.*, 2017, *Musiques !* Échos de l›Antiquité, Paris.
Fehr, Burkhard, 1990, « Entertainers at the Symposion: the *Akletoi* in the Archaic Period », in Oswyn Murray (ed.), *Sympotica: A Symposium on the Symposium*, Oxford, p. 185-195.
Ferri, Rolando, 2008, « New Evidence on the Meaning of ῥωμαιστής in IG XI. 2 133: 'Actor of Latin Comedies'? », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 166, p. 155-158.
Forichon, Sylvain, 2012, « *Furor circensis* : étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars », *Nikephoros* 25, p. 159-204.
Forichon, Sylvain, 2018, « L'Égypte, le Nil et les Égyptiens dans les spectacles de la Rome ancienne (I^er siècle a.C. - V^e siècle p.C.) », *Latomus* 77, p. 99-129.
Gaheis, Alexander, 1927, *Gaukler im Altertum*, München.
Giuliani, Lucas, 1987, « Die seligen Krüppel », *Archaeologischer Anzeiger*, p. 701-721.
Goetz, Georg, 1892, *Hermeneumata Pseudodositheana* (= *Corpus Glossariorum Latinorum* vol. III), Leipzig.
Hanus, Philippe, 1995, « La vie d'Apollonios de Tyane : d'une géographie réelle à une géographie mythique », dans Jean-Claude Carrière *et al.* (dir.), *Inde, Grèce ancienne. Regards croisés en anthropologie de l'espace. Actes du Colloque Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde, Besançon 4-5 décembre 1992*, Besançon, p. 81-97.
Hugoniot, Christophe & Hurlet, Frédéric & Milanezi, Silvia, 2004, *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours.
Hunzinger, Christine, 2005, « La perception du merveilleux : *thaumazô* et *thêomai* », dans Laurence Villard (dir.), Études sur la vision dans l›antiquité classique, Rouen, p. 29-38.
Jeammet, Violaine & Vendries, Christophe, 2017, « Les figurines en terre cuite de musiciens à l'époque hellénistique », dans Sibylle Emerit *et al.* (dir.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, Paris, p. 50-55.
König, Jason, 2005, *Athletics and Literature in the Roman Empire*, Cambridge.
Kyriakidis, Evangelos, 2013, « The Dead Acrobat: Managing Risk and Minoan Iconography », in Vasiliki G. Koutrafouri & Jeff Sanders (ed.), *Ritual Failure: Archaeological Perspectives*, Leiden, p. 155-164.
Lada-Richards, Ismene, 2013, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London.
Le Guen, Brigitte, 2001, *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique,* Nancy.
Leppin, Hartmut, 1992, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstler im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
Levi, Doro, 1947, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
Linderski, Jerzy, 2003, « The Paintress Calypso and Other Painters in Pliny », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 145, p. 83-96.
Loman, Pasi, 2004, *Mobility of Hellenistic Women*, PhD thesis (e-print), University of Nottingham.
Marein, Marie-Françoise & Voisin, Patrick & Gallego, Julie (éd.), 2010, *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique. A la rencontre de l'Autre*, Paris.
Mastrocinque, Attilio, 2014, *Les intailles magiques du département des Monnaies, Médailles et Antiques*, Paris.
Milanezi, Silvia, 2003, « Une pincée d'esprit : à propos du rire dans les banquets (Athénée, XIII et XIV) », *Pallas* 61, p. 313-326.
Milanezi, Silvia, 2004, « À l'ombre des acteurs : les amuseurs à l'époque classique », dans Christophe Hugoniot & Frédéric Hurlet & Silvia Milanezi (dir.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, p. 183-209.
Milanezi, Silvia, 2013, « Les noces de Caranos de Macédoine », dans Catherine Grandjean *et al.* (dir.), *Le banquet du monarque dans le monde antique*, Rennes, Tours, p. 343-372.
Nelis-Clément, Jocelyne, 2002, « Les métiers du cirque, de Rome à Byzance : entre texte et image », *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 13, p. 265-309.

Nelis-Clément, Jocelyne, 2008, « Le cirque romain et son paysage sonore », dans Jocelyne Nelis-Clément & Jean-Michel Roddaz (éd.), 2008, *Le cirque romain et son image. Actes du colloque tenu à l'institut Ausonius, Bordeaux, 2006,* Bordeaux, p. 431-457.
Nelis-Clément, Jocelyne & Roddaz, Jean-Michel (éd.), 2008, *Le cirque romain et son image. Actes du colloque tenu à l'institut Ausonius, Bordeaux, 2006,* Bordeaux.
Orsi, Paolo, 1889, « Megara Hyblaea, Storia, Topografia, Necropoli e Anathemata », *Monumenti Antichi dei Lincei* 1, col. 689-950.
Pace, Alessandro, 2015, « Miles ludens. Il gioco e i soldati nella Britannia romana », dans Claudia Lambrugo & Fabrizio Slavazzi (éd.), *I materiali della Collezione Archeologica « Giulio Sambon » di Milano. 1. Tra alea e agòn : giochi di abilità e di azzardo*, Florence, p. 43-52.
Piqueux, Alexa, 2005, « Comédie ancienne et vases "phlyaques" : un rapport problématique », *Pallas* 67, p. 55-70.
Piqueux, Alexa, 2006, « Le corps comique sur les vases "phlyaques" et dans la comédie attique », *Pallas*, 71, p. 27-55.
Prier, Raymond A., 1989, *Thauma ideisthai: the Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greece*, Gainesville, Fla.
Pfisterer-Haas, Susanne, 1994, « Die bronzenen Zwergentänzer », dans Gisela Hellenkemper Salies *et al.* (éd.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, I, Cologne, 1994, p. 483-504.
Reynolds, Joyce & Roueché, Charlotte & Bodard, Gabriel, 2007, *Inscriptions of Aphrodisias*, online <http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007>.
Robert, Louis, 1929, « Epigraphica », *Revue des Études Grecques* 42, 198, p. 426-438 (= 1969, « Au théâtre de Delphes (FD III, 1, nº 469) », *Opera Minora Selecta* I, Paris, p. 221-226.
Robert, Louis, 1981, « Amulettes grecques », *Journal des savants*, p. 3-44.
Roueché, Charlotte, 2002, « Images of Performances: New Evidence from Ephesus », in Pat Easterling & Edith Hall (ed.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, p. 251-281.
Roueché, Charlotte, 2007, « Spectacles in Late Antiquity: Some Observations », *Antiquité tardive* 15, p. 59-64.
Snowden, Frank M. Jr., 1976, « Témoignages iconographiques sur les populations noires dans l'Antiquité », dans Jean Vercoutter *et al.* (éd.), *L'image du noir dans l'art occidental, I, Des pharaons à la chute de l'Empire romain,* Paris, p. 133-245.
Stoichita, Victor, 2014, *L'image de l'Autre*, Paris.
Tedeschi, Gennaro, 2017, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardoantica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste.
Todisco, Luigi, 2013, *Prodezze e prodigi nel mondo antico. Oriente e Occidente* (*Studia Archaeologica* 192), Roma.
Vendries, Christophe, 2015, « Du bruit dans la cité. L'invention du « paysage sonore » et l'Antiquité romaine », dans Sibylle Emerit & Sylvain Perrot & Alexandre Vincent (dir.), *Le paysage sonore dans l'antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, p. 209-256.
Vendries, Christophe, 2013, « Le statut du musicien à Rome », dans Sibylle Emerit (dir.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne : Égypte, Mésopotamie, Grèce et Rome*, Le Caire, p. 213-237.
Vendries, Christophe & Kasprzyk, Dimitri, 2012, *Spectacles et désordres à Alexandrie. Dion de Pruse. Le discours aux Alexandrins, traduction et commentaire*, Rennes.
Vendries, Christophe & Péché, Valérie, 2001, *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain*, Paris.
Vickers, Jonathan R., 2016, *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, PhD thesis, The University of Western Ontario.
Walker, Susan & Higgs, Peter (ed.), 2001, *Cleopatra of Egypt, from History to Myth*, London.
Westermann, William L., 1924, « The Castanet Dancers of Arsinoe », *Journal of Egyptian Archaeology* 10, p. 134-144.
Ziliani, Giovanna, 2000, « Il cippo di Septumia, una bambina romana », *Quaderni di Archeologia del Mantovano* 2, p. 91-99.