

AGATHE MIGAYROU

Les spectacles, nouveau lieu d'intervention des femmes dans la vie publique romaine à la fin de la République et au début de l'Empire?

Poser la question des espaces et occasions de l'action féminine dans la société romaine en se focalisant sur cette période de grands bouleversements politiques que sont les premiers siècles avant et après Jésus-Christ suppose de s'interroger sur l'impact de ces transformations sur le statut des femmes et donc sur l'évolution de ce statut. L'idée sous-jacente d'une éventuelle « émancipation de la femme »¹ à cette période est déjà ancienne et s'explique par une présence effectivement plus importante des femmes dans les sources. C'est notamment le cas dans les sources relatives aux spectacles où les femmes apparaissent de manière sensible à partir du Ier siècle av. J.-C.

Or, les spectacles, malgré leur statut particulièrement ambigu dans la société romaine², constituent à la fois un lieu et une occasion politiques majeurs³ dont les structures se mettent précisément en place à cette période ; dans le contexte des guerres civiles, ils possèdent un rôle de tribune politique tout à fait exceptionnel⁴ qu'ils conservent en partie sous l'empire puisqu'ils restent des lieux de rencontre entre l'empereur et le peuple romain, de consensus politique et de relative liberté d'expression⁵. Dans le même temps, leurs formes et leur place dans la société romaine se renouvellent : leur nombre croît, les différents genres se définissent plus précisément et l'organisation des jeux est réglementée, notamment par Auguste qui soutient et encadre ce renouveau⁶.

Il paraît donc difficile de ne pas mettre en relation cette visibilité nouvelle des femmes dans la documentation relative aux spectacles avec les transformations qui affectent le 'système des spectacles'⁷ romains et qui s'inscrivent plus globalement dans les évolutions majeures que connaît la société romaine entre le Ier siècle av. J.C. et le Ier

¹ FAU 1978 ; AUGENTI 2009.

² DUPONT 1985, 19-24, 123. Si le succès des spectacles à Rome est constant, rappelons qu'ils restent pendant tout l'empire l'objet d'une vive critique morale et que les individus s'y produisant sont marqués d'infamie par une note du censeur (DIG. III 2 ; HUGONNIOT 2004).

³ VEYNE 1976 ; NICOLET 1976, 479-494 ; ARNAUD 2004.

⁴ Cic. *fam.* VIII 2, 1 ; Vell. II 79, 5.

⁵ ARNAUD 2004.

⁶ GARELLI 2007, 168-173 ; CLAVEL-LEVÊQUE 1984, 15-87.

⁷ Les nombreuses dimensions (sociale, culturelle, politique et économique) qui caractérisent cet objet historique complexe, son importance et son intégration, à différents niveaux, dans la société romaine, enfin sa structuration et sa réglementation progressives entre la fin de la République et le début de l'empire permettent légitimement de parler d'un véritable 'système des spectacles'.

siècle ap. J.-C. : l'occasion politique et sociale créée par la mutation des spectacles et leur place croissante dans la vie civique bénéficie-t-elle également aux femmes et, si c'est le cas, selon quelles modalités?

On se propose ici de mettre en évidence deux phénomènes qui affectent le monde des spectacles romains à partir du Ier siècle av. J.-C. et à travers lesquels les femmes gagnent en visibilité dans la société romaine : le développement d'une vaste classe de professionnels des spectacles et l'apparition d'une pratique aristocratique nouvelle, la participation à certaines exhibitions spectaculaires. Il s'agira de s'interroger sur les causes et les conséquences de chacun de ces phénomènes de natures différentes (socio-économique pour le premier, socio-politique pour le second) : quelles sont les mutations sociales, politiques et économiques, profondes à l'origine de ces phénomènes et quels sont les enjeux pour femmes concernées?

Le développement de professions largement ouvertes aux femmes

Le phénomène qui paraît le plus directement lié à des transformations internes au « système des spectacles », est sans doute le développement et la diversification d'une vaste classe de professionnels des spectacles qui laissent une place importante aux femmes. En effet, parmi les mutations qui affectent les spectacles et expliquent l'apparition des femmes sur scène, la plus remarquable est sans doute l'établissement du mime comme genre théâtral majeur.

Mimae et autres professionnelles

Deuxième genre théâtral de l'époque impériale après la pantomime, le mime est un art composite reposant sur des intrigues légères, stéréotypées, essentiellement construites autour du thème de l'adultère, et laissant une grande place à l'improvisation, à la musique et au chant⁸. Les acteurs spécialisés dans un type de rôle⁹ sont organisés professionnellement en troupe, *grex*¹⁰, dirigée par l'*archimimus* qui détient probablement le premier rôle¹¹. Contrairement aux acteurs de la comédie et de la tragédie classiques, les mimes ne sont pas masqués et les rôles féminins sont donc tenus par des

⁸ La définition de ce genre est un exercice difficile qui n'a pas fait l'objet de synthèse récente comme le soulignait déjà Slater (SLATER 2002) : CICU 2012 a rassemblé la documentation mais manque de rigueur dans ses définitions. Le terme existe en grec et désigne des pratiques scéniques qui se diversifient à l'époque hellénistique. Certaines de ces pratiques sont introduites à Rome bien avant le Ier ap. J.-C. siècle, mais elles ne constituent pas un genre homogène. Le développement du mime 'littéraire' et la formation de *grees* semble bien se produire au début du Ier siècle av. J.-C. Voir Cic. *fam.* IX 16, 7 ; GARELLI 2007, 128-129 ; BONARIA 1965, 1-5.

⁹ L'épigraphie nous renseigne sur l'existence de mimes spécialisés dans le second, le troisième ou le quatrième rôle. *CIL*, VI 10103 ; X 814 ; 1404 ; XIV 4198.

¹⁰ Cic. *Phil.* 8, 26 ; Svet. *Cal.* 58.

¹¹ Le sens précis d'*archimimus* est en fait impossible à établir, les sources se contentant d'évoquer ces personnages sans préciser leur fonction au sein du *grex*.

femmes. Les commentateurs anciens qualifient ce genre de vulgaire notamment en raison du comportement obscène des acteurs, et plus particulièrement des actrices, qui semble participer très largement au succès du genre¹². La présence des femmes apparaît ainsi essentielle à la définition de ce genre populaire.

L'analyse lexicographique permet de se faire une idée plus précise de la place des femmes parmi les acteurs de mimes. Le terme *mimus* désigne d'une part le genre théâtral et les œuvres produites sur scène, d'autre part les acteurs ; ce deuxième sens représente un peu plus de soixante-dix occurrences dans toute la littérature latine parmi lesquelles seuls cinq individus peuvent être clairement identifiés¹³. Les trente-deux occurrences du féminin *mima* permettent également d'identifier six individus : Arbuscula, Cytheris, Luceia, Origo, Tertia et Thymele. (voir nr. 2, 5, 8, 11, 19, 22 tableau I). Les deux dernières sont uniquement qualifiées de *mima* par des scholies mais l'identification des scholiastes est probable pour l'une comme pour l'autre¹⁴. En ce qui concerne l'épigraphie, six inscriptions évoquent neuf individus masculins qualifiés de *mimi*¹⁵, quatre autres se réduisent au terme *mimus/mimi* seul et sont donc difficiles à exploiter¹⁶. Onze inscriptions mentionnent des *mimae* ; l'une d'elles évoque un groupe de *mimae*¹⁷, deux autres n'apportent rien en dehors du terme *mima*¹⁸, cinq semblent bien désigner des mimes professionnelles¹⁹ et trois sont plus ambiguës²⁰. Les proportions d'hommes et de femmes mimes sont donc relativement proches, en particulier lorsque l'on considère les individus identifiables. Par ailleurs, si les mentions littéraires au masculin pluriel sont particulièrement abondantes, celles-ci ne désignent pas nécessairement uniquement des hommes mais des groupes pouvant évidemment comprendre des mimes des deux sexes.

C'est précisément dans la période qui va du I^{er} siècle av. J.-C. au I^{er} siècle ap. J.-C., et plus particulièrement dans les dernières décennies de la République, que les sources littéraires évoquent les mimes les plus célèbres : Tertia, Arbuscula et Cythéris. Les sources épigraphiques du premier siècle après J.-C. attestent également de leur rôle dans ce milieu professionnel et notamment dans les organisations d'acteurs qui

¹² Tert. *spect.* 17, 1 ; Mart. III 86, 4 ; Val. Max. II 10, 8.

¹³ Laberius (Sen. *contr.* 7, 3), Isidore (Cic. *Verr.* II 3, 78 ; 5, 31 ; 5, 81), Sergius (Plu. *Ant.* 9), Latinus (Svet. *Dom.* 15, 3), Cassium (Tac. *ann.* I 73, 2) et Pomponium (Fest. 436-438).

¹⁴ Arbuscula se produit dans des spectacles scéniques (Cic. *Att.* IV 15, 6) et semble pouvoir aisément prendre la parole en public (Hor. *sat.* I 10, 76). Thymele, quant à elle, est à plusieurs reprises associée au mime Latinus en tant que partenaire de scène (Mart. I 4 ; Iuv. I 36 ; VIII 197).

¹⁵ *CIL*, VI 10108 ; VIII 27525 ; IX 4463 ; XIV 3683 ; *AEP* 1898, 147 ; *CIL*, IV 10246c.

¹⁶ *CIL*, IV 4163 ; *CAG*, I 101 ; *CAG*, XLVI 133 ; *CAG*, LIX-II 226.

¹⁷ *CIL*, VI 10109.

¹⁸ *CIL*, VI 10113 ; *ILAlg*-1, 756.

¹⁹ *CIL*, VI 10110 ; *CIL*, VI 10111 ; *CIL*, VI 10112 ; *CIL*, X 07046 ; *AEP* 1993, 912.

²⁰ *CIL*, VI 4173 ; VIII 14482 ; 25801a. Le terme *mima* pourrait bien être un *cognomen*.

structurent la profession. Deux inscriptions sont, à cet égard, révélatrices :

*Sociarum/ mimarum./ In fr(onte) p(edes) XV,/ in agr(o) p(edes) XII.*²¹

Malheureusement perdue, cette première inscription atteste de l'existence d'une association professionnelle à vocation funéraire de *mimae* ; ces femmes avaient donc la possibilité de s'organiser en dehors des structures de la troupe d'acteurs mixte. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'autre attestation d'association professionnelle exclusivement féminine.

*Dis Manibus/ M(arci) Fabi M(arci) f(ilii) Esq(uilina) Regilli et Fabiae [---]/
Fabia M(arci) et O(mulieris) lib(erta) Arete, archim[ima]/ temporis sui prima,
diurna fec[it]/ sibi et suis quibus legavit testa[mento]// M(arco) Fabio Chrysanto/
M(arco) Fabio Phileto/ M(arco) Fabio Salvio Vest(iario)/ M(arco) Fabio Hermeti/
M(arco) Fabio Torquato/ Fabiae Mimesi/ M(arco) Fabio Azres[to]/ M(arco) Fa-
bio Antigono/ M(arco) Fabio Carpo l(iberto)/ M(arco) Fabio Peculiari l(iberto)/
M(arco) Fabio Hilario l(iberto)/ M(arco) Fabio Secundo l(iberto)/ M(arco) Fabio
Aucto l(iberto)/ Fabiae Cypare l(ibertae)// posterisq[ue eorum monumentum]/
ne abalien[etur maneatque]/ in familia [exceptis his]:/ Sex(to) Pompeio [---]/
l(iberto) Neriano [---]/ A(ulo) Cosio Iucu[ndo quos cum Fabiis]/ et in eod(em)
mon[umento sepeliri volo]/ Camo [---]*²².

Également perdue, la dédicace de monument funéraire réalisée par l'*archimima* Fabia Arete, pour elle-même, ses patrons, Marcus Fabius Regillus et son épouse, et sa *familia*, témoigne de la possibilité pour certaines de ces artistes d'occuper la fonction d'*archimima* et donc de diriger une troupe d'acteurs²³.

On ne peut pas affirmer que les femmes étaient complètement absentes des *ludi scaenici* avant le développement du mime à Rome au début du Ier siècle av. J.-C., mais elles devaient l'être de la comédie et de la tragédie classiques, où les rôles féminins étaient incarnés par des acteurs masqués, et qui disparaissent à cette période pour laisser la place à des genres plus populaires. Le mime n'est d'ailleurs qu'un de ces genres ; le théâtre, ses techniques et ses professionnels se diversifient largement, laissant une grande place au chant²⁴, à la musique et à la danse²⁵, autant de nouvelles techniques dans lesquelles

²¹ *CIL*, VI 10109.

²² *CIL*, VI 10107.

²³ On connaît cependant beaucoup plus d'*archimimi* (quinze individus attestés dans l'épigraphie), que d'*archimimae* (seulement deux autres attestations : *CIL*, VI 10106 ; *AEP* 2009, 01746).

²⁴ Hier. *Chron. a. Abr.* 189 ; *Ov. fast.* III 535.

²⁵ Cic. *Cael.* 65 ; *Plin. nat.* VII 159. La danse et la musique dans le mime sont également bien

les femmes trouvent une place. Les spectacles occupent ainsi une part importante des professions féminines recensées par Elena Malaspina dans son étude lexicale publiée en 2003²⁶ : vingt-neuf termes sur cent-vingt-sept désignent des professionnelles des spectacles, c'est à dire près d'un quart. Ce chiffre ne nous informe évidemment pas sur le nombre de professionnelles mais témoigne de la diversité des professions concernées. Or ce type de professions donne aux femmes l'occasion d'un rôle dans la vie publique.

Parmi ces termes, on trouve notamment celui d'*Acroama* utilisé essentiellement dans le contexte des jeux pour qualifier l'artiste qui se fait entendre. On trouve deux attestations féminines dans l'épigraphie²⁷ ; les cinq autres sont au pluriel²⁸. À travers cette analyse lexicographique, apparaît par ailleurs de manière frappant la diversité des musiciennes : la «joueuse de cithare», *Citharistria* ou *psaltria*, la «joueuse de castagnettes», *Crotalistria*, la «joueuse de cymbales» *Cymbalistris*, la «joueuse de lyre» *Fidicina* ou *Lyristris*, la «chanteuse soliste», *Monodiaria*, «la joueuse de flûte» *Tibicina*.²⁹ Toutes ces artistes n'étaient pas nécessairement destinées à la scène, mais cette possibilité n'est pas à exclure pour certaines d'entre elles, notamment la *citharoeda* dont le masculin *citharoedus* désigne un type d'artistes participants aux compétitions agonistiques³⁰ et la *choraule* (également plus connu au masculin, le terme désigne le joueur de flûte qui accompagne le chœur)³¹. Dans l'autre grand genre de la scène romaine, la pantomime, on ne trouve pas de *pantomima* avant l'antiquité tardive, mais certains termes féminins rappellent la pratique du pantomime et laissent supposer que, si les grands pantomimes étaient des hommes³², une place devait être ménagée aux femmes dans ces représentations, probablement lors d'intermèdes dansés : *gesticularia saltatricula*³³, *artes omnium/*

attestées par les précisions scénographiques qui apparaissent dans le fragment du mime *Charition* retrouvé sur le papyrus *P.Oxy.* 413 (commentaire et traduction, ANDREASSI 2001, 38-49).

²⁶ MALASPINA 2003.

²⁷ *CIL*, VI 8693 ; *AEP* 1985, 99 (nr. 23 tav. I).

²⁸ *CIL*, VI 1063 ; 1064 ; VIII 6996 ; *CILA*, III-I 84 ; *AEP* 1976, 351.

²⁹ Cette liste n'est pas exhaustive et les traductions proposées sont indicatives. En effet, l'état de la recherche ne permet pas toujours de rendre compte de manière précise, certaine et synthétique du sens de ces différents termes techniques transmis par les sources.

³⁰ *CIL*, VI 10125 ; PECHE-VENDRIES 2001, 59.

³¹ Nr.17 tav. I ; PECHE-VENDRIES 2001, 91.

³² Selon ce que laissent entendre les sources, le danseur de pantomime incarnait seul les différents rôles d'une « pièce mythologique », accompagné par un orchestre composé de musiciens et de chanteurs. Luc. *Salt.* 61-68 ; GARELLI 2007, 223-227.

³³ Gell. I 5. Hortensius aurait été comparé à la danseuse Dionysia (nr. 6 tav. I) pour ses gestes d'histrion combinés à son élégance (*munditias gestumque in agendo histrionicum*). La technique de cette 'petite danseuse' est d'abord celle du geste puisqu'elle est appelée *gesticularia*. Par ailleurs le verbe *gesticularare* semble bien désigner l'action réalisée par le pantomime chez Suétone (*Ner.* 42 ; *Dom.* 8).

*omnes erodita*³⁴. D'autres indices vont dans le sens d'une éventuelle participation des femmes aux spectacles de pantomime comme la représentation du jugement de Paris décrite par Apulée dans ses *Métamorphoses*³⁵, qui ressemble en tout point à un spectacle de pantomime tel que le décrit Lucien et où les déesses sont incarnées par des femmes³⁶. Enfin les professions telles que «danseurs» ou «acteurs d'intermède» (*saltatrix/tor* et *emboliarius/a*) sont majoritairement représentées par des femmes³⁷.

À partir d'un recensement de l'ensemble des professionnelles des spectacles pour l'Occident romain, soit environ quarante individus, on a pu établir une liste de vingt-deux femmes appartenant à la période qui nous intéresse (Tableau I). Les sources littéraires particulièrement abondantes concernent la moitié de ces individus ; elles sont beaucoup plus rares pour les périodes ultérieures. Les femmes professionnelles des spectacles sont donc surreprésentées dans les sources relatives aux spectacles à cette période, en particulier dans les sources littéraires. Si ce phénomène peut s'expliquer par le développement et la diversification des professions artistiques ouvertes aux femmes, il s'agit à présent de tenter de comprendre les raisons de ce développement.

Quelles mutations à l'origine du phénomène?

Il n'y a pas que les femmes qui accèdent, grâce au renouvellement des spectacles, à un espace public attractif. Le succès de la pantomime permet en effet à des individus d'origine servile de faire des carrières exceptionnelles ; certains vont jusqu'à recevoir les ornements décoratifs³⁸. Les jeux existent avant le premier siècle avant J.-C. mais ils n'ont pas la même ampleur : d'abord, le nombre d'individus concernés est bien moindre, ensuite les gladiateurs sont essentiellement des prisonniers et non des professionnels enfin, au théâtre, on ne connaît pas de grande 'vedette' avant Q. Roscius, contemporain de Cicéron. Le développement de ces professions qui deviennent attractives, même si elles restent extrêmement déconsidérées et soumises à l'infamie, s'explique par la massification des spectacles (multiplication des jours de fêtes et de la durée des spectacles)³⁹ mais aussi par leur diversification, encouragées qu'elles sont par le pouvoir romain pour répondre aux goûts d'une population habituée à la surenchère des hommes politiques à la fin de la République. On peut, à cet égard, citer l'exemple de M. Scaurus évoqué à

³⁴ *CIL*, VI 10096 ; 10127 (nr.12 tav. I).

³⁵ *Apul. met.* III 30-33.

³⁶ Sur l'existence de 'femme pantomime' vd. STARKS 2008.

³⁷ *Emboliarius* n'est attesté qu'une fois dans un graffiti de Pompéi (*CIL*, IV 1949), alors qu'on a recensé trois artistes féminines qualifiées d'*emboliariae* ou d'*arbitrix emboliarum* (nr. 4, 12 et 18 tav. I). Dans l'épigraphie on trouve deux *saltatores* (*CIL*, VI 10142 ; XIV 3547) pour deux ou trois *saltatrices* (*CIL*, VI 10143 ; 10144 ; VIII 12925). Dans la littérature le masculin *saltator* semble surtout utilisé pour insulter l'adversaire politique (*Cic. Pis.* 22 ; *Mur.* 13 ; *Planc.* 87).

³⁸ *CIL*, X 1727 ; *AEp* 1888, 126 ; *CIL*, XIV 4254 ; *AEp* 1953, 188.

³⁹ DUPONT 1985, 21-22.

plusieurs reprises par Cicéron⁴⁰, et celui de César qui s'endette pour les spectacles de son édilité. César puis Auguste ont, par ailleurs, les moyens financiers de surpasser largement la libéralité des magistrats des dernières décennies de la République et ont tout intérêt à le faire ; développer et structurer les spectacles permet notamment à Auguste de les contrôler et de s'assurer un média efficace à Rome et dans l'empire⁴¹.

Or, un spectacle qui surpassent les précédents joue sur le nombre de combattants et d'artistes, sur la durée des représentations, mais aussi sur leur diversité, le caractère spectaculaire des mises en scène et des techniques⁴² qui passe notamment par le développement de la musique, du chœur, des danses⁴³, sur l'émulation⁴⁴, et surtout sur le caractère innovant. En effet, le souci de toujours montrer sur scène l'exceptionnel, l'exotique, le jamais vu⁴⁵, est un véritable *topos* de la littérature sur les spectacles ; or, l'exceptionnel sur scène ou dans l'arène, ce peut être des nobles⁴⁶, de très vieux acteurs⁴⁷, des nains⁴⁸, des combattants du monde entier⁴⁹, de nouvelles espèces animales⁵⁰ et des femmes. Celles-ci apparaissent donc comme élément de diversité et d'innovation dans les spectacles notamment dans les spectacles de gladiateurs, comme en témoigne une inscription d'Ostie dans laquelle Hostilianus, un magistrat local est loué pour avoir, le premier, donné des combats de femmes⁵¹.

On voit donc comment les femmes, comme d'autres individus issus des marges de la société romaine, ont put d'une certaine manière accéder, à travers les spectacles, à un espace de la vie civique qui gagne en importance face au déclin des lieux et institutions traditionnels. Mais quels avantages sociaux et politiques en retirent-elles ?

Statut social et influence politique des professionnelles des spectacles

La question du statut social de ces femmes implique celle de leur statut juridique, qui est problématique à plusieurs égards. Il faut en premier lieu souligner que les noms de

⁴⁰ Cic. *off.* II 57 ; *Sest.* 115 ; Val. Max. II 4, 6-7.

⁴¹ Voir n. 6.

⁴² Cic. *fam.* VI 1, 2.

⁴³ Voir n. 24 et 25.

⁴⁴ Cela explique notamment la nécessité de structurer les spectacles, dans la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C., pour permettre des compétitions entre acteurs (Macr. II 7, 8 ; Tac. *ann.* I 54, 2), entre équipes du cirque (Svet. *Cal.* 30) et entre types de gladiateurs (Svet. *Cal.* 55).

⁴⁵ Les sources grecques utilisent également le terme *thaumaston*, comme pour les phénomènes naturels, les curiosités de la nature.

⁴⁶ Voir deuxième partie.

⁴⁷ Plin. *Nat.* VII 158.

⁴⁸ Stat. *silv.* VI 57 ; D.C. LXVII 8.

⁴⁹ D.C. LI 22, 4.

⁵⁰ César aurait ainsi été le premier à montrer des girafes (D.C. XLIII 22).

⁵¹ *CIL*, XIV 4616 [frg. A] ; 5381 [frg. B] ; FORA 1996, 64-66, 79 ; CÉBEILLAC -GERVASONI - CALDELLI - ZEVI 2006, 289-290.

scène des artistes empêchent souvent de connaître avec certitude ces statuts juridiques généralement identifiables par l'onomastique. Malgré de nombreuses incertitudes, il semble que les esclaves soient plus nombreuses parmi ces professionnelles que chez leurs homologues masculins, même si les affranchies sont également bien représentées et si l'hypothèse que certaines soient des ingénues n'est pas à exclure⁵². Il faut également souligner que la marque d'infamie qui affecte tous les professionnels des spectacles et implique une limitation de leurs droits et libertés civiles et politiques (notamment le droit de *Postulatio in iure*)⁵³ a un impact très relatif, essentiellement moral, sur les femmes qui ne disposent pas de ces droits.

L'hypothèse selon laquelle ces femmes disposeraient d'une autonomie plus grande⁵⁴ est intéressante mais suppose de savoir de qui dépendent ces femmes. Les stèles funéraires mentionnent fréquemment, mais pas systématiquement, les tuteurs masculins traditionnels, maîtres⁵⁵, patrons⁵⁶, conjoints⁵⁷. Cythéris (nr. 5) et Tertia (nr. 19) constituent deux cas à part d'actrices qui semblent échapper à la tutelle masculine originelle pour celle d'un amant puissant. Ainsi, Cicéron affirme que Tertia est enlevée à son père et à un musicien auquel elle était promise par Verrès⁵⁸. De même, Cythéris semble placée dans une position exceptionnelle de par sa relation avec Antoine⁵⁹.

Au-delà des questions proprement juridiques, se pose celle de la condition de ces artistes et de leur niveau de vie. Si de très jeunes défunt(e)s apparaissent dans les sources épigraphiques, cela ne signifie pas nécessairement que ces professionnelles avaient un faible niveau de vie ; des contre-exemples attestent d'ailleurs de longévités exceptionnelles. Ainsi Pline affirme que l'*emboliaria* Galeria Copiola (nr. 4) « a été ramenée sur la scène, à l'âge de 104 ans, sous le consulat de C. Poppaeus et de Q. Sulpicius⁶⁰, à l'occasion des jeux votifs donnés pour le salut du divin Auguste ; elle avait été engagée pour ses débuts par l'édile de la Plèbe M. Pomponius, sous le consulat de C. Marius et de Cn. Carbon, 91 ans auparavant⁶¹ ; lors de la dédicace de son grand théâtre⁶², le Grand

⁵² Voir tableau I.

⁵³ WOLF 2010.

⁵⁴ Entre autres, PEREA YEBENES 2004.

⁵⁵ *CIL*, VI 10110 (nr. 7 tav. I) ; 10112 (nr. 20) ; 10141 (nr. 9).

⁵⁶ *CIL*, VI 10107 (nr. 3) ; 10122 (nr. 17).

⁵⁷ *CIL*, VI 10112 (nr. 20) ; 10120 (nr. 21) ; 10141 (nr. 9).

⁵⁸ Cic. *Verr.* II 3, 78.

⁵⁹ Cic. *Phil.* II 58. Cependant Giusto Traina a bien montré que les liens entre l'actrice et son patron Volumnius Eutrapelus ne disparaissent pas (TRAINA 1994).

⁶⁰ 9 p.C.

⁶¹ 82 av. J.-C.

⁶² 55 av. J.-C.

Pompée l'avait rappelée alors qu'elle était déjà vieille »⁶³. Selon les informations que fournit Pline, Galeria serait donc née en 95 av. J.-C., aurait commencé sa carrière à l'âge de treize ans et se serait retirée de la scène bien avant ses quarante ans puisque cet âge semble déjà être un motif d'étonnement et d'intérêt (*pro miraculo*) lorsqu'elle est rappelée sur scène pour la première fois en 55 av. J.-C. Galeria semble donc avoir pu choisir de se retirer de la scène relativement tôt⁶⁴ et vivre plus de soixante-dix ans sans pratiquer son art ce qui suppose une certaine autonomie et surtout une aisance financière non négligeable. Cela nous amène à considérer les revenus manifestement très variables de ces professionnelles. Dionysia (nr. 6) gagne 100 000 sesterces selon Cicéron. Fabia Arete (nr. 3) semble prendre en charge la sépulture de ses patrons et de toute la *familia*⁶⁵. De l'autre côté du corps social, l'association de *mimae* déjà évoquée dispose d'un emplacement funéraire collectif modeste de quinze pieds de largeur et dix pieds de profondeur (15m²), quand la *monodiaria* Heria Thisbe (nr. 21) et son époux, vainqueur de compétitions musicales, possèdent, eux, un emplacement quasiment équivalent (dix pieds sur dix). L'épigraphie funéraire témoigne ainsi de l'écart social entre certains de ces professionnels.

Enfin, étant donné l'accès à l'espace public et la position centrale que leur confère leur profession, on peut se demander de quelle liberté de parole et de quelle influence politique pouvaient disposer les plus populaires de ces artistes. Deux individus fournissent, à cet égard, quelques pistes de réflexion. Arbuscula (nr. 2) constitue un exemple féminin de l'insolence (*petulantia*) dont semblent pouvoir faire preuve certains acteurs romains⁶⁶. Horace souligne⁶⁷ son audace et raconte que, méprisant (*contemptis*) ouvertement le public qui la huait (*explosa*) et prétendant au soutien des élites, elle aurait affirmé : « Il me suffit que les chevaliers m'applaudissent ». Cette liberté de parole dans ce qui devient l'une des rares tribunes publiques sous l'empire n'est pas négligeable. Cythéris (nr. 5) est avant tout une figure de l'art oratoire élaborée par Cicéron, celle de l'actrice-prostituée qui détourne l'homme politique de ses devoirs et le soumet à sa volonté, bouleversant ainsi l'ordre social. Cependant l'existence de ce type d'individus, issus du monde du spectacle et placés au-dessus de leur rang social grâce à leurs relations avec des hommes politiques, semble attestée par la

⁶³ Plin. *nat.* VII 158.

⁶⁴ Relativement par rapport à l'âge atteint par cette artiste car, étant donné l'espérance de vie moyenne à Rome et le caractère probablement très physique de cette profession, on comprend tout à fait que cette retraite ne paraisse pas spécialement précoce à Pline. Cela donne une idée de la durée moyenne de ce type de carrières qui semblent pouvoir commencer vers dix ans (nr. 10 et nr. 12) et se déployer sur une vingtaine d'années.

⁶⁵ Voir inscription *supra*.

⁶⁶ Svet. *Aug.* 45, 4 ; D.C. LIV 17, 5 ; Cic. *Att.* II 19.

⁶⁷ Hor. *sat.* I 10, 76-77.

redondance des anecdotes et ce depuis Sylla qui le premier fait le choix de s'entourer publiquement d'acteurs et d'actrices⁶⁸.

Certes, Il s'agit ici de femmes issues de classes sociales relativement basses, souvent d'origine servile, et donc assez éloignées de l'idéal de la matrone romaine. Discréditées socialement et moralement par leur profession infamante, leur influence dans la sphère publique est réduite. Cependant les cas de Cythéris, Arbuscula ou Arete sont autant d'exemples d'interventions de femmes dans la sphère publique, sur des plans très divers : Cythéris participe à l'image publique de Marc Antoine, Arbuscula exprime un positionnement social et politique à l'occasion d'une altercation avec le public, Arete dirige une troupe d'acteur et participe donc à l'organisation des spectacles. Par ailleurs, la tribune des spectacles ne concerne pas uniquement les femmes de basse extraction sociale.

Les femmes de l'aristocratie sur scène et dans l'arène

Le succès croissant de la scène au moment où déclinent les institutions républicaines et disparaissent les tribunes politiques traditionnelles de l'aristocratie provoque un autre phénomène notable : cet espace public, pourtant frappé d'infamie mais de plus en plus populaire, semble exercer une attraction croissante sur les élites qui, à plusieurs reprises entre le Ier siècle avant et le Ier siècle après J.-C., montent sur scène malgré des interdits juridiques répétés. Ces individus sont aussi bien des hommes que des femmes.

La participation non négligeable des élites romaines aux spectacles

On dénombre une soixantaine de références à la participation des élites aux spectacles. Ces sources mentionnent au moins vingt-cinq épisodes précis entre Sylla et Domitien. Certaines se contentent de mentionner le phénomène de manière générale, parfois à propos d'un individu déterminé ou bien d'une mesure législative visant à interdire ces pratiques. Parmi ces références, quatorze mentionnent des femmes. Cela correspond à trois épisodes sous Auguste⁶⁹, trois sous Néron⁷⁰, un probable sous Domitien⁷¹, une évocation satirique de Juvénal⁷² et trois interdits, sous Auguste⁷³, sous Tibère⁷⁴ et, de façon tardive et ambiguë, sous Septime Sévère⁷⁵.

Il convient de revenir sur le contexte dans lequel se produisent ces femmes. À partir du premier siècle av. J.-C. des occasions de paraître dans les spectacles sont ménagées aux élites. Ce phénomène est relativement nouveau et suppose un contexte particulier et exceptionnel en raison du statut des spectacles et de leurs professionnels dans la so-

⁶⁸ Plut. *Sull.* 36, 1-2.

⁶⁹ D.C. LIII 31, 3 ; LV 10, 12 ; Svet. *Nero* 4, 12.

⁷⁰ D.C. LXI 17, 2-5 ; LXI 19 ; Tac. *ann.* XIV 15 ; XV 32 ; Svet. *Nero* 11.

⁷¹ D.C. LXVII 8 ; Svet. *Dom.* 4, 6.

⁷² Iuv. VI 246 – 267.

⁷³ D.C. LIV 2.

⁷⁴ *AEp* 1978, nr. 145.

⁷⁵ D.C. LXXXV 16, 1.

ciété romaine. Florence Dupont a mis en évidence ce souci de séparer strictement les sphères de la vie civique et du divertissement et de disqualifier cette dernière pour éviter que la performance ludique ne concurrence celle des hommes politiques⁷⁶. La performance publique mise au service du plaisir de la population plutôt que de l'intérêt de la cité est vaine et constitue une forme de soumission, de prostitution du corps et de la voix. Elle est donc indigne d'un homme libre⁷⁷, qui plus est d'un citoyen ou d'un magistrat. Les sources insistent sur le scandale et le déshonneur que cela représente pour des familles entières mais également pour les ordres tous entiers. Le passage le plus virulent est peut-être celui de Tacite concernant les spectacles de Néron :

La publicité de sa honte, loin de lui apporter satiété, comme on le pensait, lui servit de stimulant ; et, pensant atténuer le déshonneur s'il multipliait la flétrissure, il fit monter sur la scène les descendants de nobles familles, que l'indigence forçait à se vendre ; bien qu'ils aient achevé leur destinée, je ne crois pas devoir les nommer, par respect pour leurs ancêtres. [...] Ni la noblesse, ni l'âge, ou le fait d'avoir rempli des charges n'empêchèrent personne de pratiquer l'art d'un histrion grec ou latin et même de s'abaisser à des gestes et des chants indignes d'un homme. Bien plus des femmes de haut rang vont jusqu'à étudier des rôles indécent.⁷⁸

Selon Plutarque⁷⁹, le premier à chercher un moyen de produire des élites est Sylla en 81 av. J.-C. Pour faire accepter cette innovation sans scandale, il institue des jeux particuliers, à caractère exceptionnel et s'appuyant sur une vieille tradition, les Jeux Troyens, réservés aux enfants de la noblesse. On peut s'interroger sur les motifs de Sylla ; s'agit-il de soumettre et humilier les élites en leur imposant cette exhibition publique ou au contraire de les flatter en leur permettant de prouver leur valeur ? Près de quarante ans plus tard, César prend moins de précautions et, dans une logique de surenchère et de recherche de l'extraordinaire, il est le premier à produire des chevaliers sur scène et dans l'arène. Cependant, probablement soucieux de la législation ou de l'honorabilité de cet ordre, il n'autorise pas les sénateurs à s'exhiber. Il y a donc une volonté de César de donner des jeux exceptionnels, qui rencontre une aspiration des élites elles-mêmes à se produire dans ces spectacles⁸⁰.

C'est au début du règne d'Auguste que les premiers sénateurs apparaissent dans

⁷⁶ DUPONT 1985, 57-65 ; 2000, 79-85.

⁷⁷ LADA-RICHARDS 2003. « *Haud uiriles* » nous dit Tacite (Tac. *ann.* XIV 15, 1).

⁷⁸ Tac. *ann.* XIV 14. Vd. également Tac. *ann.* XV 32 ; D.C. LXI 17 et 19 ; et le sénatus-consulte de Larinum (*AEp* 1978, nr. 145) qui insiste sur le fait que ces pratiques portent atteinte à la majesté du Sénat.

⁷⁹ Plu. *Cat. Mi.* 3.

⁸⁰ Svet. *Iul.* 39, 2 ; D.C. XLIII 22-23.

des spectacles⁸¹ et, selon Dion Cassius, une « femme noble » (la première mentionnée par les sources) monte sur scène en 28 av. J.-C., lors de l'édilité de Marcellus qui reçoit une autorisation exceptionnelle d'Auguste⁸². Dion Cassius et Suétone évoquent tous les deux des sénatus-consultes visant à interdire la scène et l'arène aux sénateurs et chevaliers⁸³. Mais très vite les entorses se multiplient, d'abord à l'initiative de Domitius Ahenobarbus, puis à celle de Pylades le pantomime impérial. Ces deux personnages, influents à des degrés divers, produisent des chevaliers et des matrones.⁸⁴

Tibère renforce la législation. Un sénatus-consulte trouvé à Larinum et daté de 19 ap. J.-C., seule source législative de notre corpus, constitue un témoignage direct de ces pratiques et des efforts du pouvoir romain pour les interdire. Il insiste notamment sur le souci de préserver l'honneur des ordres supérieurs et mentionne les tentatives de contraventions aux interdits antérieurs qu'il s'agit de réprimer.

concernant les [sénateurs] et ceux qui, au mépris de la dignité de leur ordre, se produisent sur la scène ou dans les jeux [...] De même que les sénatus-consultes adoptés à ce sujet dans les années antérieures prescrivent ce qu'il convient de faire lorsqu'est commis un délit qui affaiblit la majesté du Sénat, [de même a-t-on décidé de prendre à ce sujet les mesures suivantes]. On ordonne, lorsqu'il s'agit soit d'un fils, d'une fille, d'un petit-fils, d'une petite-fille, d'un arrière-petit-fils ou d'une arrière-petite-fille de sénateur, soit d'un homme [dont le père, le grand père] paternel ou maternel ou le frère, ou encore d'une femme dont le mari, le père, le grand-père paternel ou [maternel ou le frère] aurait eu le droit d'assister aux spectacles depuis les sièges réservés aux chevaliers, que personne ne le produise sur une scène ou ne l'engage par contrat [pour combattre dans l'arène ?]⁸⁵.

L'interdit de se produire sur scène et dans l'arène porte sur les hommes et femmes des deux ordres définissant une très large parenté et la volonté de se produire semble bien émaner des élites qui tentent de contrevenir à la législation le leur interdisant.

Sous Caligula puis Claude les élites paraissent cantonnées aux Jeux Troyens qui connaissent un succès continu⁸⁶. En revanche, le phénomène se reproduit ensuite massivement sous Néron⁸⁷. C'est l'occasion pour les historiens anciens d'accabler 'le mau-

⁸¹ D.C. LI 22, 4.

⁸² D.C. LIII 31, 3.

⁸³ D.C. LIV 2 ; Svet. *Aug.* 43. Dion Cassius précise que cette décision est adoptée pour lutter contre les pratiques de chevaliers et de « femmes illustres » qui s'exposent sur scène.

⁸⁴ Svet. *Nero* 4, 2 ; D.C. LV 10, 12.

⁸⁵ *AEp* 1978, 145 ; Ricci 2006, 50 ; BUONOCORE 1992, 17-26.

⁸⁶ Svet. *Iul.* 39 ; *Aug.* 43 ; *Cal.* 18 ; *Claud.* 21 ; D.C. XLVIII 20, 2 ; 43 ; XLIX 43 ; LI 22 ; LIII 1, 4 ; LIX 7 ; Tac. *ann.* XI 11.

⁸⁷ D.C. LXI 17-21 ; Tac. *ann.* XIV 14-15 ; 20-21 ; XV 32 ; Svet. *Nero* 11-12.

vais empereur'. Mais si certains tentent de présenter les élites comme contraintes par Néron⁸⁸, une lecture attentive des différents témoignages laisse deviner une volonté partagée des différents acteurs⁸⁹. Néron crée des spectacles spécifiques, à la manière de Sylla avec les Jeux Troyens, les *Iuvenalia*, au public restreint, et les *Neronia*, proches des *agônes* grecs, étrangers à la notion d'infamie, pour permettre aux élites de faire la démonstration de leur excellence sportive et artistique. Il s'agit de rendre acceptable l'exhibition des élites en jouant sur le contexte et la fonction de la performance. Le procédé ne semble pas convaincre les commentateurs du siècle suivant.

Les jeux de Néron sont abandonnés et on ne revoit que ponctuellement les aristocrates dans des jeux sous Domitien, notamment peut-être dans ses concours grecs, les *Capitolia*. Il n'y a ensuite plus aucune attestation du phénomène avant l'interdit de Septime Sévère concernant la participation des femmes aux combats (le terme *ἀγών* semble désigner les luttes athlétiques plutôt que les combats de gladiateurs), pour préserver l'honneur des plus nobles d'entre elles⁹⁰. Il existe donc toujours une participation des élites, probablement limitée aux concours, qui ne fait plus scandale puisque les sources ne l'évoquent plus.

Des femmes « illustres » sur scène et dans l'arène

Le statut social des femmes mentionnées par les sources à l'occasion de ces épisodes est en partie gommé par l'expression générique, « femmes illustres », *γυναίκες ἐπιφανείς*, chez Dion Cassius⁹¹ et *feminae inlustres* chez Tacite⁹². Cette formulation stéréotypée semble cependant bien qualifier des femmes des ordres supérieurs qui ne disposent pas personnellement de la dignité sénatoriale ou équestre, mais partagent celle des hommes de leur famille. Aelia Catella, la seule nommée⁹³ est, selon Marie-Thérèse Raepseat-Charlier qui s'appuie sur l'ononastique, la fille de Sex. Aelius Catus consul en 4 ap. J.-C⁹⁴. Juvénal évoque la pratique en amateurs de la gladiature par certaines descendantes de grands hommes politiques (Metellus, Lepidus, Fabius Gurgus), mais il n'est pas sûr que celles-ci se produisent réellement en public⁹⁵. Suétone précise bien cependant, pour évoquer ces individus, *ex utroque ordine et sexu* (« des deux ordres et des deux sexes »)⁹⁶ et Dion Cassius, *καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βουλευτικοῦ* (« des hommes et des femmes non seulement de l'ordre équestre mais aussi

⁸⁸ Tac. *ann.* XIV 14, 3.

⁸⁹ Notamment Tac. *ann.* XIV 15.

⁹⁰ Vd. n. 43.

⁹¹ D.C. LIV 2.

⁹² Tac. *ann.* XIV 15.

⁹³ D.C. LXI 19.

⁹⁴ RAEPSEAT-CHARLIER 1987, 34.

⁹⁵ Iuv. VI 246-267.

⁹⁶ Svet. *Nero* 11.

de l'ordre sénatorial »)⁹⁷. Dans le même extrait il parle notamment de grandes familles comme les *Fabii*, les *Furii*, les *Porcii*, les *Valerii*.

Les matrones équestres et sénatoriales s'exposent donc sur scène et même parfois dans l'arène (à deux reprises au moins sous Néron)⁹⁸, prenant la place des professionnelles. La signification de ces exhibitions publiques est difficile à saisir car leur mention dans les sources est souvent laconique et fortement réprobatrice. L'intérêt des individus se produisant sur scène n'est jamais mentionné. Il y a en tout cas là un choix et des enjeux différents de ceux des professionnelles. Les pratiques féminines s'insèrent vraisemblablement ici dans un phénomène qui concerne l'intégralité d'une classe sociale sans distinction de genre. Ces femmes interviennent toujours dans les spectacles avec des nobles de sexe masculin. On ne peut que supposer la dimension politique de ce phénomène. Cependant les individus, hommes et femmes, qui se prêtent à ces exhibitions publiques sont retenus par les sources essentiellement comme des représentants de leur ordre, de leur classe sociale et de leur *gens*. On ne peut donc pas ignorer l'impact que devait avoir ce type d'interventions, auxquelles les femmes participent au même titre que les hommes, sur l'image publique des grandes familles aristocratiques de l'empire, en particulier à un moment où déclinent les tribunes traditionnelles de l'aristocratie. Pour les commentateurs, cet impact est négatif, mais il s'agit d'un point de vue très spécifique, propre à une élite intellectuelle minoritaire.

L'empereur ne force pas les aristocrates mais semble souvent complaisant. Cela suppose que chacun y trouve un intérêt. Celui du public est évident : voir l'exceptionnel. Celui de l'empereur serait de s'assurer un soutien populaire par le succès de ses spectacles. Dans ces conditions, celui des élites est certainement de chercher à plaire à l'empereur, mais aussi probablement de jouir d'un certain succès populaire à une époque où il n'est plus tellement possible de s'illustrer militairement en remportant des triomphes, ou encore de se placer en évergète particulièrement généreux, du moins dans la capitale. Les spectacles constituent bien une nouvelle tribune politique et sociale pour ces élites⁹⁹. Le succès des Jeux Troyens dont le but est, selon Suétone, de « de mettre ainsi en lumière la valeur d'une lignée illustre »¹⁰⁰ en témoigne. Et il est intéressant de constater que les femmes ont leur place sur cette tribune.

On notera que l'exhibition de femmes nobles ne semble pas tellement plus scandaleuse que l'exhibition des élites en général, aux yeux de Suétone, Tacite et Dion Cassius. Et, si la sixième satire de Juvénal semble sous-entendre que ces pratiques seraient la conséquence d'une passion dégradante spécifiquement féminine¹⁰¹, la huitième satire

⁹⁷ D.C. LXI 17.

⁹⁸ D.C. LXI 17 ; Tac. *ann.* XV 32.

⁹⁹ SUSPENE 2004 ; BUR 2011.

¹⁰⁰ Svet. *Aug.* 43.

¹⁰¹ Vd. n. 82.

rééquilibre la balance des genres en critiquant cette fois la pratique scandaleuse des élites masculines qui se produisent indubitablement en public¹⁰².

Plutôt que de chercher à mettre en évidence, dans un des domaines de la vie publique (les spectacles), un phénomène plus large d'émancipation de la femme, il est utile de renverser le raisonnement en s'interrogeant sur les mutations et évolutions qui affectent la société romaine et qui permettent ou suscitent l'ouverture de nouveaux lieux d'expression et de représentations publiques, les spectacles. Ces lieux, parfois anciens, se transforment, changent de nature, s'adaptent aux mutations politiques majeures de la fin de la République, et semblent ménager une place dans l'espace public à des catégories sociales qui y étaient auparavant moins visibles, mais aussi en fournir à des catégories sociales qui ont, elles, perdu leur tribune traditionnelle. L'apparition notable des femmes dans la documentation relative aux spectacles à partir du premier siècle avant J.-C. paraît donc pouvoir s'expliquer en partie dans le cadre de ce processus. C'est le statut ambigu des spectacles, à la fois hautement politiques, au cœur de la vie publique, mais rejetés en dehors de la vie politique officielle, qui permet aux marginaux et notamment aux femmes d'y occuper un rôle informel.

¹⁰² Iuv. VIII 183-210.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREASSI 2001

M. ANDREASSI, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari 2001.

ARNAUD 2004

P. ARNAUD, *L'Empereur, l'histriion, la claque, un jeu réglé et ses dérèglements*, in C. HUGONOT - F. HURLET - S. MILANEZI (cur.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. « Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002 organisé par l'UMR 5189 «Histoire et sources des mondes anciens», HISOMA », Tours 2004, 275-306.

AUGENTI 2009

D. AUGENTI, *Momenti e immagini della donna romana*, in A. MORELLO (cur.), *La Donna romana: immagini e vita quotidiana*. « Atti del convegno, Atina, 7 marzo 2009 », Cassino 2009, 7-16.

BONARIA 1965

M. BONARIA, *Romani mimi*, Rome 1965.

BUONOCORE 1992

M. BUONOCORE, *Epigrafia teatrale dell'Occidente romano*. III (Regiones Italiae II-V Sicilia Sardinia Corsica) (*Vetera*, 6), Roma 1992.

BUR 2011

C. BUR, *De la dignité à la célébrité. Les aristocrates acteurs et gladiateurs de César à Tibère*, « Hypothèses » I (2011), 97-113.

CEBEILLAC-GERVASONI - CALDELLI - ZEVI 2006

M. CEBEILLAC - GERVASONI - M. L. CALDELLI - F. ZEVI, *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, Roma 2006.

CICU 2012

L. CICU, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.

CLAVEL-LEVEQUE 1984

M. CLAVEL-LEVEQUE, *L'Empire en jeux. espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris 1984.

DUPONT 1985

F. DUPONT, *L'acteur roi. le théâtre à Rome*, Paris 1986.

DUPONT 2000

F. DUPONT, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris 2000.

FAU 1978

G. FAU, *L'émancipation féminine à Rome*, Paris 1978.

FORA 1996

M. FORA, *Epigrafia anfiteatrale dell'occidente romano IV, Regio italiae I: Latium*, Roma 1996, 64-66, 79.

GARELLI 2007

M.-H. GARELLI, *Danser le Mythe la pantomime et ça réception dans la culture antique*, Paris 2007.

GREGORI 2010

G.-L. GREGORI, *Ludi e Munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana*, Milano 2010.

HUGONOT 2004

C. HUGONOT, *De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romain*, in C. HUGONOT - F. HURLET - S. MILANEZI (cur.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. « Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002 organisé par l'UMR 5189 «Histoire et sources des mondes anciens», HISOMA », Tours 2004, 213-240.

LADA-RICHARDS 2003

I. LADA-RICHARDS, « *A Worthless Feminine Thing*? *Lucian and the «Optic Intoxication» of Pantomime Dancing*, « *Helios* » XXX 1 (2003), 21-76.

LEPPIN 1992

H. LEPPIN, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn 1992.

MALASPINA

E. MALASPINA, *La terminologia latina delle professioni femminili nel mondo antico*, « *Mediterraneo Antico* » VI 1 (2003), 347-391.

NICOLET 1976

C. NICOLET, *Le métier de citoyen dans la Rome Républicaine*, Paris 1976.

PEREA-YEBENES 2004

S. PEREA-YEBENES, *Extranjeras en Roma y en cualquier lugar : mujeres mimes y pantomimas, el teatro en la Calle y la fiesta di Flora*, « *Guerion anejos* » VIII (2004), 11-43.

RAEPSEAT-CHARLIER 1987

M.-T. RAEPSEAT-CHARLIER, *Prosopographie des femmes de l'ordre sénatorial, Ier-IIe siècles*, Paris 1987.

RICCI 2006

C. RICCI, *Gladiatori a attori nella Roma giulio-claudia. Studi sul senatoconsulto di Larino*, 2006.

SLATER 2002

W. J. SLATER, *Mime Problems: Cicero Ad fam. 7.1 and Martial 9.38*, « *Phoenix* » LVI 3-4 (2002), 315-329.

STARKS 2008

J. H. STARKS, *Pantomime Actresses in Latin Inscriptions*, in E. HALL - R. WYLES (cur.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, 110-145.

SUSPENE 2004

A. SUSPENE, *Les ordres supérieurs sur la scène et dans l'arène de la fin de la République aux Flaviens : le sens politique d'une passion pour les spectacles*, in C. HUGONOT - F. HURLET - S. MILANEZI (cur.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. « Actes du colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002 organisé par l'UMR 5189 «Histoire et sources des mondes anciens», HISOMA », Tours 2004, 327-352.

THOMAS 1990

Y. THOMAS, *La division des sexes en droit romain*, in G. DUBY - M. PERROT (cur.), *Histoire des Femmes en Occident*, Tome 1, P. SCHMITT-PANTEL, *L'Antiquité*, Paris 1991, 103-156.

TRAINA 1994

G. TRAINA, *Licoride, la mima*, in A. FRASCHETTI (cur.), *Roma al femminile*, Roma 1994, 95-122.

VEYNE 1976

P. VEYNE, *Le Pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris 1976.

WOLF 2010

J. G. WOLF, *Lo stigma dell'ignominia*, in A. CORBINO - M. HUMBERT - G. NEGRI (cur.), *Homo Caput Persona. La costruzione giuridica dell'identità nell'esperienza romana*, Pavia 2010, 491-550.