II

LES DANSEURS DE LA *POMPA* DU CIRQUE

TÉMOIGNAGES TEXTUELS ET ICONOGRAPHIQUES

par Jean-René JANNOT

Professeur à l'Université de Nantes

SOMMAIRE. — *La* **Pompa du cirque** *nous est connue par des descriptions qui sont finalement concordantes : on observe entre autres deux types de* **danseurs.** *D'une part des personnages costumés en* **Satyres ou en Silènes,** *et dansant à la manière des génies qui suivent Dionysos. Ils sont connus en Étrurie pour exécuter des danses d'enlèvement. De l'autre des* **danseurs burlesques** *qui imitent de manière comique et dérisoire les attitudes et les actes des athlètes et des concurrents des jeux. Or l'imagerie* **étrusque** *nous montre largement les uns et les autres participant aux cérémonies* **funéraires** *et aux jeux qui les accompagnent. Ces danseurs sont des* **professionnels,** *au statut social inférieur et leur fonction initiale n'est nullement de se donner en spectacle, mais d'exécuter des rites magico-religieux efficaces. Dans ces jeux voisinent, mais avec des fonctions très différentes, les* **juvenes** *de la Cité et les* **athlètes et danseurs professionnels,** *sans doute* **socialement dépendants.**

En 499, selon le comput de Denys d'Halicarnasse, mais en fait près de quatre ans plus tard, à la suite de la victoire que Rome remporte sur les Latins à la bataille du lac Regille, le dictateur Aulus Postumius décide d'organiser des jeux athlétiques et équestres [1]. Ce sont des jeux votifs, conséquence de la victoire et ils en ont probablement les caractères originaux. Mais dès l'Antiquité, on a cru pouvoir y reconnaître l'origine même des jeux romains ou des grands jeux [2] et les modernes ont abondamment développé des analyses érudites tendant à montrer que ces jeux du début du V^e^ siècle ne sont que le début d'une longue série dont ils fixent la forme [3]. Le souvenir en a été gardé par Denys d'Halicarnasse [4] qui a lui même suivi, semble-t-il, un récit de Fabius Pictor [5]. Ce dernier, décrivant un événement vieux de plus de deux siècles, s'appuyait sans doute à la fois sur des témoignages anciens, peut-être des archives auxquelles il aurait pu avoir accès et,

1. A.PIGANIOL, *Recherches sur les jeux romains*, Strasbourg, 1923, p. 15 sq.

2. Cicéron, *De div.*, I, 55, *D. H.*, VI, 10.

3. MOMMSEN, *Die Ludi magni und Romani, Rhein. Mus. fur Philol.*, 14, 1859, 79 sq. *Römischen Forschungen*, II, 1879, 42 sq. BUSSENMAKER et SAGLIO, in DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités...*, I, 2, 1887, p. 1887 s. v. Circus. HABEL, in *R. E.*, Supp. 5, 1931, p. 608 sq. REGNER, *R. E.*, Supp. 7, 1940, BÖMER, *R. E.*, 21, 1952, col. 1878 sq.

4. *Ant. Rom.*, VII, 72-73.

5. A. PIGANIOL pensait que la source de Denys, en l'occurrence Fabius Pictor, n'était guère fiable et que celui-ci ne faisait que décrire la *pompa* des jeux séculaires de 249 agrémentée de quelques détails étrusques p. 31. Cf. J. SZILÀGYI, *Impletae modis Saturae, Prospettiva*, 24, 1981, 8-10. Abrégé, SZILÀGYI, 1981. B. Van der MEER, *Greek and Local elements, Italian Iron Age Artefacts*, Londres, 1986, p. 439-446. Abrégé Van der Meer, 1986.

naturellement, sur des survivances contemporaines qu'il est malheureusement difficile d'apprécier.

L'ordre et la succession des groupes qui constituent la *pompa* semble dans les récits et les représentations postérieurs, presqu'immuable[6]. Le schéma type en est bien connu[7] et a été souvent décrit, entre autres par A. PIGANIOL[8]. Comparons ces « programmes ».

Schéma type	*Schéma Denys d'Halicarnasse.*
Licteurs et joueurs de *tromba*	
Magistrat présidant les jeux	Magistrat ayant dédié les jeux
Clientes et jeunesse romaine en « ordres » (futurs fantassins et cavaliers)	Jeunesse romaine en « ordres » (futurs fantassins et cavaliers)
Participants (athlètes, chars)	Participants (athlètes, chars)
	— Danseurs en armes en classes d'âges (jeunes, éphèbes, hommes) — Silènes et Satyres dansants et se moquant
Porteurs d'encensoirs, d'objets sacrés	Porteurs d'encensoirs et de vases
Prêtres, corporations religieuses	Prêtres
Images divines.	Images divines

Les licteurs et les joueurs de *tromba* ne sont en fait que les signes même de la dignité magistraturale, ils appartiennent à l'environnement immédiat des magistrats. Tous les autres éléments devenus canoniques se trouvent déjà dans le schéma de 499/496. En revanche, les danseurs en armes et les danseurs siléniques, largement décrits par Denys, ont, semble-t-il, complètement disparu de la *pompa* classique. Ces deux groupes, que l'on ne trouve guère qu'ici, constituent un ensemble original. Nous l'étudierons dans ces quelques pages. Nous nous proposons de présenter des illustrations concrètes d'un certain nombre de ces rites chorégraphiques et de suggérer leur fonction et leur place dans la société, encore très « étrusque » de l'aube du V^e^ siècle.

Défilé et danse.

On constate que la plupart des participants de la *pompa* se contentent de passer, de défiler en bon ordre, de se montrer. Les danseurs, qui précisément semblent disparaître par la suite, exécutent des figures collectives et des représentations chorégraphiques. Leur passage est celui d'un cortège dansant; ce sont des danses sérieuses et guerrières qui, au dire de Denys, sont en usage à Rome dans les processions sacrificielles et dans les cortèges. Les termes employés par Denys sont sur ce point parfaitement clairs : tandis que les jeunes qui devront porter les armes se contentent de

6. H. S. VERSNEL, *Triumphus*, Leide, 1970, p. 94 sq.
7. SCOTT-RYBERG, *op. cit.*, L. FRANCHI, *E. A. A.*, 6, 307 s. v. *Pompa*.
8. *Recherches*, p. 15 sq.

défiler, de marcher à pied, comme s'ils se rendaient à l'école (ou à l'exercice ?) : ἠγοῦντο... πεζοὶ ὡς εἰς διδασκαλεῖον πορευόμενοι. (VII.72-1), les danseurs en armes avancent dans le cortège de manière toute différente, ils forment des groupes dont la fonction est chorégraphique, ils se déplacent comme des chœurs : Ἠκολούθουν δὲ... ὀρχηστῶν χοροὶ, et, suivant l'exemple que donne le chef de chœur qui indique le schéma de la danse, ils l'exécutent le plus souvent sur des rythmes qualifiés de proceleusmatiques : ἐν τοῖς προκελευσματικοῖς ῥυθμοῖς. Il s'agit là d'un élément rythmique composé de quatre valeurs brèves qui suggère une sorte de mouvement tremblé, extrêmement rapide, encore plus marqué que la « trépidation » du *tripudium*. Nous sommes loin du cortège qui avance au pas ; il ne s'agit plus d'un simple défilé, mais bien d'un véritable ensemble de danses qui semblent plus complexes que ne l'est le simple ἐνοπλίος ῥύθμος lequel n'est en réalité qu'un pas de cérémonie, sorte de marche dansée proche de la tradition russe actuelle. Il n'y a pas à s'étonner en revanche du fait que les Silènes et les Satyres ne défilent même pas, mais progressent en dansant. Denys les dépeint participant au défilé en exécutant la danse nommée sikinnis : ἐπόμπευον... σίκιννιν. Il convient d'imaginer cette *pompa* s'avançant un peu à la manière des cortèges de fêtes folkloriques d'aujourd'hui où se succèdent les groupes qui défilent et ceux qui dansent. Ainsi les groupes des danseurs en armes et des danseurs siléniques se distinguent nettement par leur rythme de passage, par leur manière de défiler et le spectacle qu'ils offrent le long de l'itinéraire. Dans les témoignages plus tardifs, alors que les danseurs en armes semblent complètement disparaître, les Satyres et Silènes figurent encore. Denys témoigne de leur présence aux triomphes et aux funérailles. Mais dans le premier cas, seule la raillerie et la parodie comique semblent avoir été de mise tandis que les satyres et silènes des funérailles, organisés en véritable choros, dansent toujours la *sikinnis* : τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινομένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν. Il nous semble donc que la présence de ces chœurs siléniques, clairement attestée à la *pompa* du cirque et aux funérailles, permet de rapprocher les deux rites[9], et de suggérer la parenté d'origine ou de structure entre les jeux funéraires et les jeux votifs. Nous étudierons donc ces danseurs, leurs costumes et leur rôle. Nous serons conduit à nous interroger sur leur position dans la société et à évoquer les parentés étrusques dont témoignent les rites de la *pompa circensis*.

Les danseurs en armes.

Denys est formel dans sa description, les danseurs en armes sont répartis en trois groupes d'âge : Πρῶτοι μὲν ἀνδρῶν, δεύτεροι δ' ἀγενείων, τελευταῖοι δὲ παίδων. Hommes, (adolescents) imberbes et enfants constituent autant de χοροὶ. qui doivent en conséquence danser séparément. Le

9. La parenté entre la *pompa triumphalis* et la *pompa circensis* a été soutenue par MOMMSEN, celle entre la *pompa triumphalis* et la *pompa funebris* par BRELICH, *Triompho e Morte, S. M. S. R.*, 14, 1938, p. 189 sq. En revanche, il ne semble pas que le rapprochement entre *funus* et *pompa circensis* ait été soutenu alors que la parenté est évidente.

fait que ces danseurs suivent immédiatement les participants aux jeux, les ἀγωνισταὶ, pourrait laisser supposer qu'ils sont, eux aussi, des concurrents des jeux : la danse en armes est en effet une épreuve reconnue à Olympie, intégrée aux jeux athéniens [10] et attestée en Étrurie [11] en particulier sur plusieurs reliefs de Chiusi [12] et sur un certain nombre de peintures [13] et d'objets mineurs [14]. De plus Denys emploie un peu plus loin le terme « relatif aux jeux » (ἐναγωνίος) pour qualifier ces danses : mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils concourent, mais plus simplement qu'ils sont associés à la cérémonie des jeux. En effet dans les représentations qui nous sont parvenues, la danse agônistique est toujours individuelle, le danseur est seul, il est parfois en présence de juges ou d'agonothètes. La représentation la plus significative en est un relief de Chiusi conservé à Palerme et que nous avons étudié par ailleurs [15]. Il semble donc assez difficile de faire entrer dans la catégorie des participants aux jeux, des danseurs en armes qui non seulement sont présentés par Denys sous une rubrique différente, mais encore forment des *choroi* et dansent de manière collective.

La danse en groupe, le *choros* de personnages armés, a sa place en revanche dans les cortèges funéraires et les cérémonies qui les suivent. C'est ainsi sans doute qu'il convient d'interpréter la phalange de l'oenochoe de Tragliatella [16] où une véritable troupe exécute la marche dansée. Aujourd'hui, il nous semble également probable que la longue suite des guerriers qui, sur une base cylindrique de Chiusi [17], défilent en balançant rythmiquement leurs lances [18] est en fait une troupe de danseurs armés. On ne manquera pas de les comparer avec ceux des canthares attiques du Vatican [19] et du Cabinet des Médailles [20] où des danseurs en armes, dont les gestes sont presque identiques, accompagnent l'*ekphora*.

10. J.-C. POURSAT, Les représentations de danses armées dans la céramique antique, *B. C. H.*, 1968, XCII, p. 550-615. Abrégé : POURSAT, 1968.

11. G. CAMPOREALE, La Danza armata in Etruria, *M. É. F. R. A.*, 99, 1987, 1, p. 11-42. Abrégé : CAMPOREALE, 1987.

12. J.-R. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984, p. 332-338. Abrégé : JANNOT, 1984.

13. La tombe clusienne del Colle, celle della Scimmia, les tombes tarquiniennes des Biges, du Guerrier et Querciola. Celle, perdue, des pyrrhicistes, celle du lit funèbre et quelques autres moins importantes. CAMPOREALE, 1987, p. 19.

14. Ainsi les petits bronzes dits « du soldat blessé » (Modène galleria Estense), la situle Plikasnas et la Pixide de la *Pania* ou les plaquettes d'ivoire trouvées à Paestum, Jannot, 1984, p. 336.

15. JANNOT, 1984, C, I, 8b, Palerme 8385. Un doublet mutilé est conservé au Louvre, C, I, 9. MA 3633. On lira à leur propos l'étude de G. COLONNA, Scriba cum Rege sedens, dans *Mélanges HEURGON*, Rome, 1976, p. 187 sq.

16. M. CRISTOFANI-MARTELLI, *S. E.*, XLI, 1973, p. 113 sq. J.-P. THUILLIER, *M. É. F. R. A.*, 86, 1974, p. 70. Van der MEER, 1986. Nous ne pouvons suivre J.-P. SMALL, *Rom. Mitt.*, XCIII, 1986, p. 83 sq. qui semble y voir des lanceurs de javelots...

17. JANNOT, 1984, A, 2 ; Palerme, MN.8446.

18. Dans le défilé, les lances-javelots sont toujours tenues verticalement, ceci n'est donc pas un véritable défilé. Les hommes en armes sont beaucoup plus petits que l'aulète : est-ce une simple conséquence de l'isocéphalie, ou ne sont-ils que des adolescents voire des enfants ? Le monument a pour pendant une ronde dansée de femmes qui sans doute était disposée au-dessus. La danse des femmes aurait assez logiquement pour répondant une danse en armes.

19. Collection Guglielmi, G.58. Beazley, *La raccolta Guglielmi*, pl. 19.

20. N° 353 et 355.

La distinction de classes d'âge, tant en Grèce qu'en Étrurie, est une pratique constante. Dans le programme législatif idéal imaginé par Platon [21], programme qui doit beaucoup aux exemples qu'il connaît, les enfants (παῖδες) doivent rehausser les cortèges en l'honneur des dieux, en scandant au rythme de leur danse armée les supplications adressées aux dieux et aux fils des dieux. Ce type de danse semble dans ce cas accompagner un hymne et s'apparenter ainsi à la danse des Saliens et des Courètes qui l'une et l'autre sont accompagnées de chants [22].

Les représentations étrusques déjà évoquées montrent un certain nombre de danseurs en armes qui sont des enfants ou des adolescents. Ainsi à Tarquinia, le danseur de la tombe des Biges est un enfant d'une douzaine d'années, celui de la tombe *del Colle* à Chiusi semble plutôt un adolescent et sur une hydrie proche du peintre de Micali [23], deux jeunes gens, sans doute des adolescents, exécutent une danse acrobatique entre deux danseurs adultes qui simulent un combat d'hoplites. Certes, ce ne sont là que des cas particuliers et ils ne montrent que des danses individuelles. Mais il ne fait guère de doute à nos yeux que le carrousel des jeunes cavaliers que l'on connaît sous le nom de *Ludus Troiae* dont l'oenochoe de Tragliatella donne sans doute la plus ancienne représentation [24] et dont une base de Chiusi [25], associée aux danses féminines et au cortège déjà évoqué, présente peut-être un autre exemple, a son pendant dans des danses collectives exécutées par les hommes en armes.

Les costumes des danseurs en armes, tels que nous les décrit Denys, sont éclatants et somptueux ; surtout, il s'agit d'un uniforme qui a pour fonction évidente de bien montrer qu'il s'agit d'une manifestation collective où l'on doit oublier l'individu. Les tuniques pourpres (χιτῶνες φοινίκεοι), les ceintures aux fermoirs de bronze, les casques à cimiers de plumes, réservés aux danseurs adultes, les armes de jet spécialement destinées à ce spectacle et plus courtes que la moyenne (βραχύτεραι τῶν μετρίων) forment un ensemble de costumes et d'accessoires de parade dont il est clair que l'usage est assez fréquent pour en justifier l'existence. Il s'agit là d'un véritable équipement de danse en armes qui contraste nettement avec les danses improvisées en certaines circonstances par les soldats en campagne. Xénophon [26] montre ainsi les hoplites de Mantinée s'équipant des plus belles armures que l'on pouvait trouver pour honorer par une danse improvisée leurs hôtes Paphlagoniens. Ici, les danseurs revêtent un uniforme spécial qui témoigne de la relative fréquence de ces rites chorégraphiques.

Les mouvements des danseurs qui sont extrêmement appliqués (κατεσπουδασμένης), leur rythme, l'imitation des mouvements du combat et le fait que tous ces déplacements se font avec un parfait ensemble en se conformant aux ordres d'un chef de chœur (Ἡγεῖτο δὲ καθ' ἕκαστον χορὸν εἷς

21. 796 c.
22. *D. H.*, II, LXXI, 3.
23. N. SPIVEY, *The Micali Painter and his followers*, Oxford, 1987. Londres, Br. Mus., B 64.
24. Cf. *supra*, note 12.
25. Palerme ; MN, 8447, JANNOT, 1984, A, 4.
26. *Anabase*, VI, II.

ἀνέρ), montre, s'il en était besoin, que le groupe est ici prépondérant et que le χορός évoque la phalange hoplitique. Les danseurs en effet ne se présentent pas comme des individus, mais comme un ensemble indissociable et strictement discipliné. Comme la grande parade équestre décrite par Virgile [27], la danse collective en armes dérive certainement de l'entraînement militaire, et vraisemblablement hoplitique, toutefois elle prend, au même titre que le carrousel des cavaliers, l'aspect d'un spectacle et acquiert probablement une fonction religieuse. C'est ainsi un entraînement ritualisé qui prend place dans la *pompa* du cirque.

Dans cette parade, les musiciens jouent un rôle non négligeable. Denys note avec finesse que les joueurs d'*aulos* utilisent des *auloi* courts tombés en désuétude depuis longtemps en Grèce : οἷς παρηκολούθουν αὐληταί τε ἀρχαικοῖς ἐμφυσῶντες αὐλίσκοις βραχέσιν. Mais ces *auloi* ne jouent pas seuls, ils sont accompagnés d'instruments à cordes; des lyres d'ivoire à sept cordes et des barbytons : καί κιθαρισταί λύρας ἑπταχόρδους ἐλεφαντίνας καὶ τὰ καλούμενα βάρβιτα κρέκοντες. Ce n'est là qu'une illustration semble-t-il des exemples figurés étrusques que nous connaissons, où deux musiciens mènent ensemble une procession au son de l'*aulos* et de la cithare [28]. Notons toutefois que le dialogue des deux instruments est beaucoup plus fréquent en Étrurie qu'en Grèce et que l'usage des *auloi* courts (παρθένιοι ou γρινγας = phénicienne) est bien connu dans la musique étrusque [29]. Les rapprochements qui s'imposent nous permettent de l'illustrer avec des images étrusques et singulièrement avec celles de Chiusi, pratiquement contemporaines, qui ont de surcroît l'intérêt de peindre des rites chorégraphiques et militaires venus de la cité de Porsenna au moment où son influence est encore importante dans la Rome de l'aube du V^e^ siècle.

Fonction.

Il reste à se demander quel est le rôle réel de ces groupes de danseurs armés. Nous avons constaté qu'ils échappaient au cadre agônistique et qu'ils différaient profondément de ceux que d'autres documents nous montrent en pleine compétition. Mais on ne peut en aucune manière expliquer leur présence par un simple goût du spectacle. Il semble clair en effet que ces danses sont, au moins partiellement, un rite d'action de grâce pour une victoire. Les danses des Saliens, toujours évoquées quant il s'agit de danses armées à Rome, seraient nées en effet pour Servius [30] au lendemain d'une victoire! Mais le rite dépasse ici la commémoration et prend sans doute une autre dimension. La parade issue de l'entraînement des hommes, mais également des jeunes et des enfants, exprime la volonté de défense immédiate mais la projette aussi dans l'avenir proche et dans l'avenir lointain. Toutefois il faut se garder de ne voir là que des symboles. Le

27. *Aen.*, V, 550 sq.

28. JANNOT, 1984, C, III, 8. Berlin, St Mus. 1226.

29. JANNOT : *Musica e Danza degli Etruschi*, Rome, 1993.

30. *Ad Aen.*, VIII, 285. *Saltabant autem ritu veteri armati post victoriam Tiburtinorum de Volscis.*

comportement de l'époque tout entière confère en effet une vertu efficace à la représentation et au rite mimétique. Il nous semble probable que certains boxeurs représentés dans les peintures des tombes sont plutôt des gardiens que d'authentiques athlètes [31] et vraisemblable que certains actes des danses siléniques ont les caractères d'un rituel revitalisant. De la même manière, il ne serait peut-être pas impossible, surtout dans ces rites processionnels qui remercient les dieux de la victoire de Rome contre ses agresseurs latins, que les danses guerrières aient pour fonction de défendre magiquement la Ville dans le présent et dans l'avenir. Ne donnons pas à cette simple suggestion la valeur d'une explication, mais souvenons-nous que l'ethnologie témoigne largement de pratiques de cette nature.

Détérioration de ces danses?

Lorsqu'il évoque les jeux de 364, organisés à la suite d'une épidémie, Valère Maxime [32] regrette les anciens rites et évoque la dégénérescence des danses en armes où semblent s'être introduites des gesticulations grossières et désordonnées (*rudi atque incomposito motu corporum jocabunda gestus adjecit*). A la vérité, il se pourrait bien que l'historien contemporain de Tibère ait été trompé par ses sources et ait confondu, d'une manière bien excusable dans la relation de faits mineurs vieux de quatre siècles, les danses en armes anciennes et leur parodie dont l'origine est d'ailleurs non moins ancienne. Ne signale-t-il pas que ces danses amusantes sont exécutées par un ludion ou un histrion [33] étrusque et n'insiste-t-il pas sur leur caractère parodique?

Cuius decora pernicitas vetusto ex more Curetum Lydorumque, a quibus Tusci originem traxerunt, novitate grata Romanorum permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomine histrionis inditum est. Paulatim deinde ludicra ars ad saturarum modos perrepsit [34].

Il nous semble probable qu'en fait sa description se nourrisse d'exemples récents probablement observés dans les cérémonies triomphales où la parodie burlesque de l'activité militaire demeurait la seule trace des anciennes danses en armes. Il faudrait alors imaginer que les danses véritables ont petit à petit disparu tandis que leur imitation dérisoire s'est maintenue; en d'autres termes, que le premier groupe de danseurs que décrivait Denys s'est effacé des cérémonies tandis que le second, celui des Silènes et des Satyres, se maintenait dans certaines circonstances.

Les danseurs burlesques, Satyres et Silènes.

Le groupe des danseurs que nous nommerons satyriques (οἱ τῶν σατυριστῶν) est nettement caractérisé par la nature de la danse qu'il exécutent,

31. J.-R. JANNOT, *De l'Agôn au geste rituel. L'exemple de la boxe étrusque*, in *Ant. Class.*, LIV, 1985, p. 66-75.

32. *Mem.*, II, 4-4.

33. En cela il semble directement dériver de Tite-Live, VII, 2.

34. Sur ce point, en dernier lieu, D. BRIQUEL, *L'origine lydienne des Étrusques*, Rome, 1991, p. 386 sq. avec une analyse systématique de toutes les mentions où le ludion étrusque est utilisé par les auteurs anciens pour assigner aux Étrusques une origine lydienne.

il s'agit de la *sikinnis*, que Denys s'empresse de qualifier de grecque [35]. Mais aussitôt, le texte distingue deux types de danseurs : les satyres et les silènes. Ces derniers portent des tuniques « poilues » ou « hirsutes » (μαλλοτοὶ, peut-être conviendrait-il de traduire : de peau, ou imitant une peau velue [36]) qui sont aussi nommées « herbeuses » ou plutôt « feuillues », « imitant un feuillage » (χορταίους), par-dessus lesquelles ils ont revêtu des : περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους, que les éditeurs traduisent souvent de manière un peu laborieuse par « manteaux de toutes sortes de fleurs ». Reconnaissons que, décrit de cette manière, le costume de ces danseurs siléniques est parfaitement incompréhensible. Il convient sans doute de donner un sens beaucoup plus étymologique au terme περιβόλαιον que nous traduirions volontiers par « surtout » et qui n'est autre qu'un vêtement de dessus ou passé par-dessus le chiton. Le terme est traduit en anglais par « jerkin » [37], c'est-à-dire « justaucorps » ou, si l'on préfère « caraco ». Ainsi ces Silènes portent sur une tunique « à feuilles » un justaucorps que certaines illustrations grecques et étrusques contemporaines permettent d'imaginer. C'est un vase conservé à Christchurch (Nouvelle Zélande) qui va nous permettre de mieux identifier le costume de ces personnages [38]. Il s'agit d'une amphore du Swing Painter [39] récemment identifiée comme représentant un *choros* silénique [40], cinq personnages barbus (mais ce sont sans doute des postiches), coiffés de bonnets pointus couramment portés par les Silènes et Satyres du chœur dramatique, se déplacent vers la droite, montés sur des échasses. La scène est amusante, pour ne pas dire cocasse. Ils portent tous un *chitoniskos* arrivant à mi-cuisse et par-dessus ils ont enfilé un « surtout » peint ou brodé, tantôt d'une imitation de pelage animal, tantôt d'écailles ou de plumes, tantôt encore d'une fausse cuirasse. Le premier à gauche est décoré d'un semis de fleurs à trois et à quatre pétales ! Voilà donc un justaucorps au semis de fleurs qui ne devait guère différer de ceux que décrit Denys. C'est très exactement le vêtement de dessus que portent les danseuses aux crotales et les acrobates féminins dans les représentations étrusques contemporaines [41], mais c'est aussi le « surtout » des *Phersu* qui, s'arrêtant à la taille, ne saurait être un véritable *kitoniskos* [42]. Ainsi, le minuscule aulète masqué de la tombe clusienne *della scimmia* porte un caraco de ce type [43] décoré de surcroît de petites taches qui pourraient être des fleurs. Il est clair qu'au moins par le costume les Silènes de

35. Cf. G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris, 1965.

36. Ce sont probablement ces tuniques que portent les serviteurs de la tombe tarquinienne des inscriptions. Sur la paroi de droite, suivant le joyeux comos qui se déplace vers la gauche, deux serviteurs nommés respectivement TETIE (Tarq. 5339) et RUNRU, portent les vases du banquet. Le second certainement, et le premier peut-être, portent ce type de costume qui semble propre à la domesticité.

37. L. BONFANTE, *Etruscan Dress*, Baltimore, 1975, p. 180.

38. Nous remercions particulièrement A. HOLCROFT, Keeper de la James Logie Memorial collection University of Canterbury, qui nous a communiqué les photographies.

39. A. D. TRENDALL, *Greek Vases in the Logie Collection*, Christchurch, 1971, n° 27, p. 59.

40. H. A. G. BRIJDER, *A Predramatic performance of a Satyr chorus by the Heidelberg Painter*, in *Enthousiasmos, Mélanges Hemelrijk*, Amsterdam, 1986, p. 69-82.

41. Cf. Tomba dei giocolieri et L. Bonfante, *op. cit.*

42. Notre étude *Phersu Phersuna, Personna, M. É. F. R. A.*, 1993 1. abrégé : *Phersu...*

43. S. STEINGRABER, *Pittura Etrusca*, Tokyo, 1984, p. 280.

Denys évoquent les danseurs vêtus de courts justaucorps aux motifs de fleurs, de peaux animales ou même de damiers, que nous connaissons en Étrurie sous le nom, deux fois attesté, de *Phersu*.

Les Satyres eux portaient, selon Denys, des ceintures et des peaux de boucs et des mèches de cheveux dressées sur la tête (περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι). Nous connaissons des représentations de Chiusi qui correspondent presqu'exactement à cette description. Nous les avons étudiées ailleurs sous le nom de danseurs siléniques [44]. Relevons toutefois deux différences mineures qu'un observateur scrupuleux ne manquerait pas d'observer. Si les danseurs de Chiusi portent bien une ceinture, à laquelle est attachée une queue, ils ne sont pas couverts d'une peau de bouc. A la vérité, c'est leur ceinture qui est en peau de bouc, mais ce costume assez sommaire évolue par la suite de manière considérable et Denys, qui ne connaît que les Papposilènes du théâtre, décrit ces danseurs comme il les imagine légitimement et non pas vêtus comme à l'aube du V^e^ siècle d'une simple ceinture de peau. Les mèches dressées sont également un peu surprenantes : les satyres étrusques, et singulièrement clusiens, portent en effet un masque au front très dégarni. Toutefois, les masques des *phersu* que nous avons étudiés se terminent au-dessus du front par une sorte de couronne où figurent des mèches dressées et comme hérissées. Il n'est nullement impossible que les documents dont disposait Denys aient été peu précis et que celui-ci ait rapporté aux uns ce qui appartenait aux autres. Ainsi nous connaissons les Silènes et les Satyres que montre le texte : les premiers font penser aux personnages masqués que les Étrusques nommaient *Phersu*, les seconds apparaissent dans ces danses siléniques d'enlèvement qui ont été souvent décrites et étudiées [45]. De même que les danses collectives en armes semblaient avoir leur équivalent et leur modèle en Étrurie, de même et peut-être plus encore, les Silènes et les Satyres correspondent de manière précise à des personnages très connus dans toute la Toscane. La nature même de leurs danses est même largement attestée par l'imagerie étrusque. Denys est là encore d'une précision indéniable : *ils tournent en dérision et miment les mouvements que* les autres *exécutent de manière sérieuse, les transformant en un spectacle comique* (Οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες). Le seul problème est de savoir quels sont ceux dont ils se moquent en imitant leurs mouvements. On imagine naturellement que ces **autres** sont les danseurs en armes. Nous connaissons en effet un exemple bien curieux de ces parodies de danse en armes exécuté par un personnage masqué « avec une couronne de mèches dressées sur la tête » et vêtu d'un « surtout » imitant une peau animale ; il mime sur une amphore de Karlsruhe [46] les mouvements « sérieux » d'un jeune danseur en armes, faisant des gestes outrés, des glissements de pied, prenant des poses co-

44. JANNOT, 1984, p. 324-332, de même, *Enquête sur l'enlèvement des Sabines*, in *La Rome des premiers siècles*, Florence, 1992, p. 131-155.

45. J. HEURGON, *Le Satyre et la Ménade Étrusques*, in *M. É. F. R. A.*, 46, 1929, p. 96-114. Ch. PICARD, *Genava*, 1935, XIII, p. 63 sq. JANNOT, 1984, p. 324 sq. et *Phersu...*

46. J. G. SZILÀGYI, 1981, p. 12, fig. 15. JANNOT, *Phersu...*, fig. 5.

miques et transformant la danse appliquée du jeune garçon en véritables mouvements clownesques. C'est l'une des fonctions parodiques de ces *Phersu*, mais c'est loin d'être la seule ; en effet il imite également les athlètes des jeux et transforme leurs mouvements en de véritables mimes comiques et sans aucun doute muets. A la tombe des Augures on imite les gestes de la boxe, mais en introduisant dans l'attitude une mimique de panique qui doit faire éclater de rire le public ; à la tombe *della Pulcinella* c'est le coureur à pied qui est à son tour imité par un *Phersu* qui balance les bras en traînant les pieds, et le nain de la tombe *della Scimmia* qui ne peut naturellement tirer aucun son d'un *aulos* à travers l'ouverture de son masque, se moque même de l'aulète près duquel il se trouve en imitant de manière grotesque les efforts du musicien [47].

Ludions.

On a trop souvent limité les fonctions des *Phersu* au rôle de maître chien dans le jeu auquel on a donné son nom : à la vérité, ces personnages sont les fameux ludions qui viennent d'Étrurie [48] que les textes antiques décrivent si souvent et dont Tite-Live évoque ce qu'il pense être la première représentation à Rome dans un passage maintes fois cité [49]. Mais Denys lui-même les connaît bien ; dans d'autres passages de son œuvre il ne manque pas de les évoquer [50] et ne se garde ici de mentionner leur nom que par crainte de conduire le lecteur à reconnaître dans les prestations de ces danseurs l'influence de *quelques barbares d'Italie* [51] (c'est-à-dire des Étrusques) explication qu'il fait tout pour éviter, car il a décidé de démontrer qu'il s'agit là d'un apport des Grecs [52]. Toutefois, dans l'un des autres passages qu'il consacre à ces manifestations chorégraphiques, il laisse échapper un indice de valeur : *à mon avis*, dit-il, *ils montrent une certaine ressemblance avec les Saliens quoiqu'ils ne fassent pas certaines choses caractéristiques des Courètes, comme les hymnes et la danse* [53]. Il faut rapprocher cet indice de celui que fournit Tite-Live concernant les ludions des jeux de 360 : *Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu...* qui montre l'absence de chant, de poème et de canevas littéraire ou poétique.

47. Ajoutons que les Phersu sont aussi les protagonistes des jeux dangereux, les acrobates sauteurs, les équilibristes et kibistétères des jeux-spectacles ainsi que les acteurs de véritables danses à programme dont la plus surprenante est celle du mythe de Phinée représentée sur un relief de Copenhague. Cf. JANNOT, *Phersu, passim.*

48. S. HAYNES, *Ludiones Etruriae*, in *Festschrift. H. Keller*, p. 13-21.

49. VII, 2, 4.

50. En particulier, II, 71, 4. καλούμενοι πρὸς αὐτῶν ἐπὶ τῆς παιδιᾶς τῆς ὑπὸ Λυδῶν ἐξευρῆσθαι δοκούσης λυδίωνες.

51. VII, 72, 12 : ὅτι δ' οὔτε Λιγύων, οὔτε 'Ομβρικῶν, οὔτε ἄλλων τινῶν βαρβάρων τῶν ἐν 'Ιταλίᾳ κατοικούντων.

52. Cf. D. MUSTI, *Studi su Livio e Dionigi d'Alicarnasso*, Rome, 1970 ; p. 86-87. J.-P. THUILLIER, *Denys d'Halicarnasse et les jeux romains*, in *M. É. F. R. A.*, LXXXVII, 1975, p. 563-581. D. BRIQUEL, *L'origine lydienne des Étrusques*, p. 375 sq.

53. II, 71, 4. Le passage a été faussement interprété par PIGANIOL, 1921, qui a conclu que les Ludions ne dansaient pas (p. 21) ; en fait ils ne dansent pas comme les courètres et surtout comme les Saliens. En revanche, ils ne chantent pas d'hymne !

Mais s'il ne fait aucun doute que les danseurs siléniques appartiennent à la catégorie des Ludions, il est moins certain, en dépit d'une opinion assez répandue, que les danseurs et acrobates en armes relèvent de la même appellation. C'est bien pourquoi Tite-Live s'abstenait d'employer le terme de ludion pour qualifier ces « jeunes gens en armes » qui, dans les jeux du cirque, se livraient « à des combats plus élégants que les affrontements militaires » (*elegantioris*) et donnaient des spectacles guerriers acrobatiques [54]. A dire vrai, il semble bien qu'il y ait une réelle différence entre les uns et les autres, et nous serions tenté de voir en ces danseurs armés une catégorie appartenant à une classe plus élevée que celle des danseurs siléniques.

Fonctions.

Nous nous sommes demandé quelle pouvait être la fonction réelle des danseurs en armes et nous avons, avec prudence, suggéré l'hypothèse d'une défense mimétique. Il est plus aisé de proposer une explication aux rites des danseurs siléniques. Il convient en effet de distinguer nettement entre le témoignage de Denys qui ne parle que de *sikinnis*, de plaisanterie et de dérision, et les témoignages archéologiques étrusques contemporains qui permettent de suggérer des actions rituelles mieux définies.

Nous avons plus haut signalé clairement que les Silènes de Denys évoquaient les *Phersu* étrusques dont l'une des fonctions est l'imitation comique. En revanche, les personnages étrusques qui, avec leur costume en peau de bouc, correspondent en Étrurie aux Satyres de Denys, dansent et miment toujours le même « ballet », la même action : une danse d'enlèvement de femmes. Denys n'en dit mot, le rite n'était peut-être pas accompli de manière régulière ou du moins n'avait peut-être sa place que dans des jeux chargés d'une forte connotation chthonienne, comme les jeux funéraires étrusques ou les *Consualia* romaines [55] et non dans les jeux votifs comme ceux qui nous occupent. Nous pensons toutefois que l'action de ces « satyres » dansants, si largement représentée dans toute l'iconographie étrusque [56], leurs danses de séduction puis d'enlèvement, l'éventuel épilogue sexuel qui en était peut-être la conclusion, étaient trop manifestement « barbares » pour que Denys, uniquement préoccupé de présenter des parentés grecques et de masquer les autres, n'ait pas eu de bonnes raisons de les passer sous silence et de ne voir dans les acteurs de ces rites que des danseurs de la sikinnis grecque!

Les actions comiques, « satyriques », les manifestations de dérision, les imitations burlesques de danses rituelles sérieuses ont-elles une origine magique? On constatera qu'ici, comme d'ailleurs dans les représentations étrusques contemporaines qui ont été évoquées, la dérision ne s'ap-

54. A propos de la guerre de Macédoine (169) XLIV, 9. Contra, BRIQUEL, *op. cit.*, p. 375, note 27, qui reconnaît au contraire des Ludions dans la description livienne.

55. C'est à nos yeux ce rite dansé qui donna naissance à la légende étiologique de l'enlèvement des Sabines. Cf. JANNOT, *Enquête...*, in *La Rome des premiers siècles*, Florence, 1992, p. 131 sq..

56. J. G. SZILÀGYI, 1981, *passim*.

plique pas à un acte banal, à une personne, comme ce sera le cas dans les triomphes, mais à une action précise et chargée d'efficacité : aux épreuves athlétiques, aux danses en armes, à la musique. La « licence satyrique » n'a pas, dans le cas qui nous occupe, une fonction satirique, mais parodique. Nous serions tenté d'y voir, du moins initialement, un leurre, pour employer le langage de l'armement contemporain, une diversion bruyante aux rites efficaces et nécessaires qui se déroulent en même temps juste à côté. Les époux qui, aux Antilles, simulent bruyamment l'accouchement pendant que leur femme est en plein travail, nous montrent un de ces rites de défense par diversion comique, qui doivent permettre aux actes réels de se dérouler sans être menacés et d'avoir toute leur efficacité. Il nous semble probable que la fonction parodique et comique des Silènes et Satyres de la *pompa*, à l'imitation de ce que faisaient les « *phersu* » d'Étrurie, était initialement destinée, en détournant vers ces spectacles comiques et bruyants d'éventuelles menaces cachées, à permettre aux danses en armes, aux jeux athlétiques et aux musiques rituelles, de se dérouler sans entrave et de porter leurs fruits.

Les danseurs dans la Société.

Les jeunes gens en armes qui défilent à pied et à cheval s'opposent clairement aux danseurs en armes : les premiers sont les futurs « hoplites » et les futurs cavaliers de l'armée civique, les seconds sont à la fois des gens de spectacle et, nous pensons l'avoir montré, les acteurs d'un rite efficace. On serait presque tenté d'y voir des professionnels (fussent-ils occasionnels) dans la mesure où les costumes et les accessoires de ces démonstrations sont spécifiques et coûteux.

Revenons un instant sur l'image de l'œnochoe de Tragliatella : les danseurs en armes qui exécutent l'*enoplion* portent tous des boucliers ayant même épisèmes. Nous savons bien que ces emblèmes, comme les blasons des écus chevaleresques, désignent un clan, un *génos*, une *gens*[57]. Il semble évident qu'ils appartiennent à un même groupe familial. Forment-ils, comme nous le pensons, une sorte de milice gentilice qui éventuellement exécute des danses en armes ou ne sont-ils qu'une simple troupe de spectacle rituel? Ce n'est pas ici le lieu pour en débattre, mais il est certain qu'ils relèvent d'un clan, d'une « maison » et on ne peut manquer d'évoquer à leur propos dans le premier cas l'armée privée des Fabii ou dans le second la troupe personnelle du « roi » de Veies[58] qui se produit au *Fanum Voltumnae*. Les danseurs en armes de la *pompa* romaine semblent bien appartenir au même milieu, à la même strate de *clientes* ou si l'on préfère d'*etera*. A dire vrai, s'ils ne sont pas des dépendants au sens strict du terme, ils appartiennent assurément à une strate inférieure à celle de « la jeunesse romaine » qui défile en armes au début du cortège.

57. M. CRISTOFANI, *Il fregio d'armi... Dia Arch.*, 1, 1967, 298 sq.

58. Tite-Live, V, 1, 4-5. Ces athlètes, musiciens, acrobates et danseurs... *artifices quorum magna pars ipsius servi erant.*

Les Silènes et Satyres, comme d'ailleurs les musiciens [59], sont eux assurément des dépendants, des *artifices*, des ludions professionnels rompus aux danses grotesques ou acrobatiques, aux exercices spectaculaires ou dangereux, aux jeux à risques de la corde étrangleuse [60] et aux rites cruels du combat contre le chien. Ils sont aussi les danseurs endiablés des danses silèniques et des enlèvements, et leur costume, souvent porté par les domestiques du banquet et les bateleurs des scènes de jonglerie, ne laisse point de doute sur leur condition. Ils appartiennent à ce monde situé entre la liberté et l'esclavage qui faisait l'étonnement des observateurs grecs avant de provoquer l'incompréhension des Romains.

Les danseurs de la *pompa* du cirque disparaissent sous la forme qui avait été évoquée par Denys, ils ne laissent qu'un souvenir flou, déformé par l'interprétation partiale de l'auteur. Leur existence toutefois à l'aube du V^e^ siècle ne saurait être mise en doute : ils arrivent tout droit de l'Étrurie voisine, ils sont les frères et les cousins des danseurs de Tarquinia et plus encore de ceux de Chiusi. Rome est encore une cité très largement étrusque, les usages sont toscans, la structure de la société n'en diffère pas. La disparition ultérieure de ces danseurs n'est qu'une conséquence mineure d'un phénomène majeur : l'effacement progressif des influences étrusques.

Denys est un faux témoin qui relate des faits authentiques, le travestissement qu'il impose à la réalité ne suffit pas à la masquer.

59. En dernier lieu, JANNOT, *C. R. A. I.*, 1988, p. 311 sq.
60. Paroi d'entrée de la Tombe des Augures.