

CONIMBRIGA

VOLUME LVI • 2017



CONIMBRIGA

CONIMBRIGA

Revista de Arqueologia | Publicação anual
Revista com arbitragem científica | Journal with peer review

DIRETORA

RAQUEL VILAÇA

SECRETARIADO EDITORIAL

JOSÉ LUÍS MADEIRA

CONSELHO DE REDAÇÃO

DOMINGOS DE JESUS DA CRUZ
HELENA MARIA GOMES CATARINO
JOSÉ D'ENCARNAÇÃO
MARIA CONCEIÇÃO LOPES
PEDRO C. CARVALHO
VASCO GIL MANTAS

CONSELHO CIENTÍFICO

ALAIN TRANOY (Université de Poitiers)
ANA MARGARIDA ARRUDA (Universidade de Lisboa)
GERMÁN DELIBES DE CASTRO (Universidad de Valladolid)
JAVIER SÁNCHEZ-PALENCIA (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC - Madrid)
JORGE DE ALARCÃO (Universidade de Coimbra)
LUÍS RAPOSO (Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa)
MANUEL MARTÍN-BUENO (Universidad de Zaragoza)
MARTÍN ALMAGRO-GORBEA (Universidad Complutense de Madrid)
MÁRIO BARROCA (Universidade do Porto)
PRIMITIVA BUENO RAMÍREZ (Universidad de Alcalá de Henares)
TANIA ANDRADE LIMA (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
TRINIDAD NOGALES BASARRATE (Museo Nacional de Arte Romano)

DESIGN E EDIÇÃO DE IMAGEM

JOSÉ LUÍS MADEIRA

SECRETARIADO ADMINISTRATIVO

EUNICE DIONÍSIO

PROPRIEDADE

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA | INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA

EDIÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESSÃO: Grificamares, Lda.

ISSN: 0084-9189 | ISSN Digital: 1647-8657
DOI: https://dx.doi.org/10.14195/1647-8657_56

DEPÓSITO LEGAL: 93223/95

ANO 2017

Toda a correspondência (envio de originais e de publicações para recensão, pedidos de permuta, etc.) deve ser dirigida a:

CONIMBRIGA | INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA | PALÁCIO DE SUB-RIPAS
Rua de Sub-Ripas 3000-395 COIMBRA | PORTUGAL
conimbriga.revista@uc.pt

*Solicitamos permuta. On prie de bien vouloir établir l'échange.
Sollecitiamo scambio. We would like exchange. Tauschverkehr erwünscht.*

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ESTUDOS EUROPEUS, ARQUEOLOGIA E ARTES

INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA

CONIMBRIGA

VOLUME LVI



IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

COIMBRA 2017

JANINE LANCHÀ
Université Lumière Lyon 2
janine.lancha@orange.fr

PATRICK LE ROUX
Université Paris13-SPC
leroux.patrick@club-internet.fr

MIMUS ZELOTIPI NUMTI.
À PROPOS DE LA MOSAÏQUE DE NOHEDA
(VILLAR DE DOMINGO GARCÍA, CUENCA)

“MIMUS ZELOTIPI NUMTI.
ABOUT THE MOSAIC FROM NOHEDA VILLA
(VILLAR DE DOMINGO GARCÍA, CUENCA)”.
“Conimbriga” LVI (2017) p. 199-216
https://doi.org/10.14195/1647-8657_56_6

RÉSUMÉ: Nouvelle interprétation de l’inscription et de la scène de mime du panneau B, partie droite, à distinguer du spectacle de pantomime qui occupe les trois quarts de la partie gauche du panneau.

MOTS-CLÉS: Antiquité Tardive. Lien texte-image. Inscription (musive). Mime. Mosaïque. Théâtre.

RESUMO: Nova interpretação da inscrição da cena de mimo no painel B, parte direita, a distinguir do espectáculo de pantomima que ocupa os restantes três quartos da parte esquerda do mesmo painel.

PALAVRAS-CHAVE: Antiguidade tardia. Link texto/imagem. Inscrição (musiva). Mimo. Mosaico. Teatro.

Conimbriga, 56 (2017) 199-216

ABSTRACT: New interpretation of the inscription and of the mime scene on the right side of panel B which is to be distinguished from the pantomime depicted on the remaining three quarters on the left side of the same panel.

KEYWORDS: Inscription (on mosaic). Late Antiquity. Link text/image. Mime. Mosaic. Theater.

MIMUS ZELOTIPI NUMTI
À PROPOS DE LA MOSAÏQUE DE NOHEDA
(VILLAR DE DOMINGO GARCÍA, CUENCA)

Noheda (Villar de Domingo García), à 17 km au nord de Cuenca a livré dans les années 1980, lors de travaux agricoles, un pavé de mosaïque situé dans une pièce à trois absides qu'il faut identifier à un *triclinium* de *villa urbana* (l'un des plus grands jusqu'ici attestés: 290,64 m²), dont le modèle se diffuse à partir de la fin du III^e siècle ap. J.-C. pour accueillir banquets et spectacles selon un rituel hiérarchisé¹ (FIG. 1). Les données archéologiques permettent de fixer la mise en place du dernier état au premier quart du IV^e siècle, l'apogée du site correspondant toutefois aux années 350-450².

Parmi les panneaux polychromes de la mosaïque qui occupe le sol de la salle triconque, celui que M. Á. Valero Tévar appelle le panneau B comporte une inscription en tesselles de couleur noire et des représentations théâtrales en deux séquences: d'une part, à droite, sous l'inscription, un mime, d'autre part, à gauche, une pantomime³. Le texte a été lu :

Mimu(s) Zelotipi | num(m)a|ti.

La transcription est explicitée par ce qui serait la présence, à la ligne 2, d'une ligature au sommet de la partie droite (pour l'observa-

¹ Voir *AE*, 2013, 902 d'après VALERO TÉVAR, GÓMEZ PALLARÈS 2013, p. 87-106 avec photographies. Aussi, VALERO TÉVAR 2013, p. 307-330 et, plus particulièrement, 316.

² Selon les auteurs. La fouille des strates antérieures n'avait pas pu être effectuée au moment de l'étude et l'on ignore ce qui a précédé la villa tardive.

³ La nouvelle description *infra* et surtout les nouvelles identifications des scènes doivent beaucoup à l'œil exercé de J. Lancha.

teur) du M, rendue par une tesselle transversale tout en haut de la seconde pointe du M, à lire MA⁴. *Nummatus* est donc interprété comme le participe substantivé, formé sur *nummus*, indiquant que le personnage est un homme riche jaloux.

Une révision de la documentation conduit non seulement à une relecture du texte mais impose aussi une nouvelle compréhension des scènes figurées du panneau B (FIG. 1).

1. Le texte : la pièce du mari jaloux

L'inscription, placée à droite de la scène principale, juste au-dessus de deux couples inversés, constitue la légende du spectacle ou *mi-mus*, c'est-à-dire la pièce et non l'acteur⁵. Contrairement à ce qui a été retenu et édité, il est logique de penser que le sens, comme il se doit dans un contexte de ce type, en est immédiat. Les éditeurs paraissent avoir été gênés par le mot et la disposition de *numti*. *Numtus* n'existe dans aucun dictionnaire et il faut donc l'envisager comme un vulgarisme ayant abouti à cette formulation pour *nuptus*. Il n'est pas nécessaire, en revanche, de revenir sur la prétendue ligature qui ne correspond pas aux ligatures MA habituellement utilisées en épigraphie et qui ne résulte que d'une mauvaise interprétation. Rien n'invite à la constater quand on examine le document et la signification simple du texte. Sans aller chercher les mots qui montrent que le P est une lettre instable et qui tombe fréquemment⁶ ni ceux qui indiquent que le groupe consonantique MT est linguistiquement attesté (outre les quelques exemples déjà cités, voir *voluntas* pour *voluntas*), notamment en épigraphie, il n'est que d'invoquer une épitaphe de *Caesarea* de Maurétanie, aujourd'hui

⁴ En ce cas, il vaudrait mieux développer : *nu(m)mati*.

⁵ *Mimus*, rare dans les inscriptions, a parfois le sens d'acteur (voir par ex. *AE*, 2013, 430) et celui de pièce comique ou farce (*AE*, 2013, 744 et 902) : cf. MAYER 2012, p. 1-9, avec les références à l'inscription de Tarragone (*CIL*, II, 4092 = *ILS*, 5276 = *RIT*, 53) et aux occurrences ibériques. On ne confondra pas non plus la pièce avec une atellane car, outre l'absence de masques, les types humains et sociaux figurés sur le tableau sont plus figés que drôles ou caricaturaux.

⁶ Dans les seuls *indices* des *ILS*, III, 2, 825-829 on note *emtor* pour *emptor*, *Pomtina* pour *Pomptina*, *sumtus* pour *sumptus*. Et pour les traits épigraphiques du latin provincial : Carnoy 1906.

Cherchel, qui apporte la solution. L'épithaphe, que plusieurs éléments proposent de placer au plus tôt vers la fin du II^e siècle, dit⁷ :

D M s. / Iuliae / Eracliae / vixit an. XXVII, / ex die numtiale / suo fecit mecum / anis X. Iul. Martialis / marite dulcissime fecit.

Le *dies numtialis* de celle qui est appelée *marita* ne peut être que le *dies nuptialis* qui fait ainsi directement écho à *numti* pour *nubti/nupti* sur la mosaïque. Le sens de notre inscription est donc bien établi :

*Mimu(s) zelotipi | num|ti*⁸.

Il s'agit sûrement de la farce du « marié » (ou de l'époux) jaloux. Le terme *mimus* de l'inscription indique clairement que la scène placée sous l'inscription est une scène de mime, dans lequel les personnages, au premier et au second plan, ne portent pas de masque, contrairement à ce que l'on observe dans la comédie et la tragédie. C'est sans doute « marié » plutôt que « mari » qui conviendrait, ce qui se prêtait à des jeux et quiproquos dont le théâtre latin témoigne. Il est vrai que *nuptus* n'est pas usité ordinairement dans les textes épigraphiques pour désigner le conjoint ou le mari voire le compagnon. Comme le suggère l'emploi dans *Casina* de Plaute sous la forme *novus nuptus* accolé à *novus maritus* désignant Chelinus et le vieux Lysidame⁹, l'usage relève de la comédie et de la plaisanterie, en raison d'une duperie. On retiendra, outre la différence entre *nuptus* et *maritus*, l'idée que le mime puisait toujours, au IV^e siècle, dans un répertoire traditionnel qui soulignait l'attachement des propriétaires (*domini*) à ce type de théâtre. *Nuptus/nubtus* met l'accent sur le mariage comme cérémonie. *Maritus* parle du couple formé avec la femme et peut être utilisé par des esclaves non mariés dans des inscriptions. Le vocabulaire épigraphique, comme on sait, privilégie *coniux*, *vir* et *uxor*, *nuptus/nupta* étant absent¹⁰. *Nuptus* dans la langue littéraire paraît faire référence au statut marital (plus ou moins

⁷ *CIL*, VIII, 21 241 et index du volume VIII, 5, 1, p. 311.

⁸ La traduction avant tout commentaire en est : « *Le mime de l'époux jaloux* ».

⁹ *Cas.*, Acte V, v. 749-750 (Murrhina) *neque hoc, quod reliquom 'st, plus risuram opinor. Lubet Chelinum, quid agat scire, novom nubtum cum novo marito*. [De ma vie je n'ai tant ri, et jamais, je crois, je ne rirai tant qu'aujourd'hui. Je suis curieuse de savoir ce que devient Chelinus, ce nouveau marié, avec le nouveau mari]. Chelinus, le faux mari, est le valet d'armes du fils de Lysidame.

¹⁰ Voir les *indices* des *ILS*, III, 2, p. 932-936.

récent ?). On soulignera aussi que le mariage était un acte privé fondé sur la concorde entre époux et que *nuptus* signale que le couple avait célébré des *nuptiae* ou justes noces¹¹. P. Veyne rappelle par ailleurs qu'aucun acte officiel ne sanctionnait l'union mais que dot, témoins, reconnaissance des enfants en étaient des signes sinon des preuves.

Zelotypus pour *zelotypus* correspond à une transformation orthographique relativement banale en épigraphie qui ne saurait étonner à une date tardive¹². L'adjectif employé est emprunté au grec et appartient au vocabulaire du mime littéraire grec et aussi de la comédie nouvelle¹³. Composé en *tupos* à partir de *zelos*, l'envie – bonne ou mauvaise –, le mot n'est pas associé au mariage avant la fin du III^e siècle av. J.-C. Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine 1970, ζήλοτυπος est traduit par « frappé par l'envie ». Selon Fantham¹⁴, les stoïciens distinguaient ζῆλος signifiant le désespoir de ce que l'on a perdu de ζηλοτυπία/ζηλότυπος, le désespoir devant ce qu'un autre possède, d'où, en cas d'adultère, la jalousie liée au sexe et à la violence. Le mot se rencontre chez Pétrone¹⁵, chez Quintilien¹⁶, chez Martial¹⁷ ou chez Juvénal¹⁸. Chez Juvénal, la critique de

¹¹ VEYNE 1985, p. 45-60.

¹² Parmi d'autres, *ILS*, III, 2, p. 822.

¹³ Voir Ménandre, *Périkeiroménè*, v. 986-988, une scène de cette pièce étant apparue dans une maison d'Éphèse, mais un ensemble exceptionnel d'illustrations des comédies de Ménandre a été découvert à Mytilène : cf. CHARITONIDIS 1970 et l'article très éclairant de FANTHAM 1986.

¹⁴ FANTHAM, 1986, p. 53.

¹⁵ PÉTRONE, *Satiricon*, 45, 8 (aussi *infra*) : *Videbis populi rixam inter zelotypos et amasiunculos* [Tu verras la dispute dans le public entre les jaloux et les amateurs d'amourettes] ; 69 : *Tu autem, Scintilla, noli zelotypa esse* [Et toi, Scintilla, ne sois pas jalouse !].

¹⁶ QUINTILIEN, *Inst.*, IV, 2, 30 : *Nam quid exponet, quae zelotypum malae tractationis accusat* ? [En effet, qu'exposera-t-elle celle qui accuse un jaloux de mauvais traitement ?].

¹⁷ MARTIAL, *Épigr.*, I, 92 : *nec zelotypum nec dixeris esse malignum. Denique pedica, Mamuriane, satur.* [Et ne va pas m'accuser de jalousie ou de malveillance. Bref, ô Mamurianus, ne pédique que le ventre plein]. L'homosexualité est le sujet de l'épigramme ce qui suggère que *zelotypus* s'adaptait à toutes les situations amoureuses et de jalousie autre.

¹⁸ JUVÉNAL, *Sat.*, V, 44-45 : *quas in vaginae fronte solebat ponere zelotypo iuvenis prelatus Iarbae* [Comme en (des gemmes) portait sur la gaine de son épée ce jeune guerrier que (Didon) préféra à Iarbas jaloux]. Ici, Virron, le maître de maison, fait

ceux qui se donnent en spectacle est évidente et stigmatise aussi le monde des acteurs¹⁹.

Dans tous les cas, le contexte se rapporte à des relations amoureuses et à la question de l'adultère. Il ne fait pas de doute que l'inscription désigne un mime satirique mettant en scène un type comique universel et traditionnel²⁰, l'homme jaloux de sa femme qu'il soupçonne de le trahir²¹. Plusieurs figures déclinent ce théâtre qui relève non de l'*ὑπόθεσις* (la fable) mais de la *παίγνια* ou farce dont Plutarque dit qu'elle véhicule des plaisanteries de mauvais goût qui ne seraient pas à leur place dans un banquet, sans doute platonicien. Il conviendrait de distinguer le *cultus adulter* ou séducteur de la *nupta* qui se fait un plaisir de se jouer de son *stultus* de mari. Dans le triangle amoureux d'un mime, le mari a toujours le mauvais rôle, le *vir stultus* (le sot) ou le *stupidus* au crâne chauve, plus ou moins âgé, que sa femme, la *callida nupta*, sait facilement bernier, seule ou avec l'aide d'un esclave,

surveiller ses hôtes susceptibles de voler une coupe dont les gemmes évoquaient Enée, que Didon préféra au *zelotypus* Iarbas, le roi maure. Le qualificatif, à connotation typiquement comique, suffit-il à supposer l'existence éventuelle d'un mime faisant intervenir Enée, Didon et Iarbas ? Voir aussi Juvénal, *Sat.*, VI, 276-278, dans un passage consacré à la fourberie de la femme adultère et à ses ruses : *quae scripta et quot lecturae tabellas / si tibi zelotypae retegantur scrinia moechae. Sed iacet in servi complexibus aut equitis ...* [Tu en lirais des lettres, des billets si la cassette de cette adultère jalouse s'ouvrait pour toi ! La voilà surprise dans les bras d'un esclave ou d'un chevalier ...] ; de même, VIII, 196-197 où la satire vise la déchéance sociale et morale du rejeton noble qui s'adonne au théâtre et fréquente les acteurs : *Mortem sic quisquam exhorruit, ut sit zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi* ? [Quelqu'un a-t-il jamais redouté la mort au point d'être le jaloux de Thymélé ou le collègue du stupide Corinthus ?]. Thymélé est une protagoniste des scènes fameuses de jalousie et Corinthus un acteur de piètre réputation, inconnu par ailleurs.

¹⁹ Dans la *Satire* VIII, la mort que l'on défierait en se produisant au théâtre est comique, peu risquée comparée aux exploits militaires des nobles d'antan : ces rejetons dont rougiraient leurs ancêtres ne sont pas obligés de se produire sur scène – à la différence du mimographe Laberius par César. Un Néron pouvait en revanche condamner arbitrairement quiconque tentait de lui faire de l'ombre ou de l'imiter sur les planches !

²⁰ Ovide, *Tr.*, V, v. 497-500 donne une définition indirecte du mime ou farce sociale et comique : *Quid si scripsissem mimos obscena iocantes, / qui semper vetiti crimen amoris habent, / in quibus assidue cultus procedit adulter, / verbaque dat stulto callida nupta viro*. On note ici que *nupta* fait écho à *nuptus* et qu'il s'agit bien là du mot destiné à qualifier les protagonistes des scènes de jalousie.

²¹ Voir CîCU 2012, p. 79-129 en particulier.

pour assouvir ailleurs ses désirs, soit avec un *cultus adulter*, un beau jeune homme, soit avec un esclave de sa propre maison. C'est dans cette direction que l'image de droite doit être interprétée sans recourir à l'idée de richesse qui ne serait au mieux que suggérée car le jaloux de comédie est épousé pour ses biens et non pour lui-même. La distance, le sous-entendu, le souci de moquer et de se moquer sont les ressorts de la farce évoquée. Un indice supplémentaire en est le détournement de la *concordia* entre époux au profit de l'attachement par une chaîne qui lie l'homme et la femme et tourne en dérision l'idée de *in manu esse*²².

2. L'image : mime et pantomime associés

Dans la composition d'ensemble de la mosaïque, les panneaux B et E symétriquement opposés par rapport à l'entrée, déroulent dans une frise rectangulaire deux scènes explicitement théâtrales, un mime en B (Fig. 1), une scène de tragédie en E²³. Or, les trois quarts de la frise, dans chacun de ces panneaux, sont occupés par une riche illustration de l'accompagnement musical d'une danseuse de pantomime qui revient presque à l'identique en B et en E. Nous avons donc en réalité trois spectacles illustrés dans cette mosaïque : la pantomime, le mime et la tragédie. L'espace réservé à la pantomime pourrait suggérer que c'est le spectacle le plus apprécié du maître de maison et du public en général à cette époque, sans certitude car le geste de la main du personnage assis établit certainement, avec d'autres indices, un lien entre les deux images²⁴.

Dans les panneaux B et E, de gauche à droite se succèdent un orgue hydraulique actionné par deux petits esclaves, avec son organiste, deux choristes en longue robe et à coiffure élaborée, ornée de perles, un jeune homme en tunique ample marquant le rythme avec, au pied droit,

²² Les verbes et le vocabulaire qui décrivent le fait d'enchaîner (*catenare, ligare, iungere, vincire, vincula*), et qui relèvent de l'esclavage ou de l'état captif sont aussi utilisés par les poètes élégiaques pour évoquer la passion.

²³ Voir VALERO TÉVAR 2013 fig. 20. Pour la position de ces deux panneaux dans la mosaïque dans son ensemble, voir VALERO TÉVAR 2015, page de couverture et fig. 152.

²⁴ Il est toutefois difficile, en l'absence de document comparable, de déchiffrer la signification exacte du geste de la main de celui qui tient le rôle du jaloux (voir aussi *infra* p. 12).

un *scabellum* comme le remarque justement l'inventeur, une danseuse de pantomime portant un masque au yeux évidés et la bouche fermée, un citharède richement vêtu, un jeune homme tourné vers la droite en B – sur lequel nous reviendrons *infra* – une joueuse de flûte en longue robe et manteau sur les épaules, portant un masque et une haute perruque.

Les deux frises ne diffèrent véritablement que dans leur partie droite, avec une scène de mime à quatre personnages principaux en B et une scène de tragédie à deux personnages en E, malheureusement assez mal conservée. Dans le panneau B, un rideau encadre la pantomime de la partie gauche et le mime représenté à droite du panneau, invitant à les lire ensemble. On remarque en effet, aux deux extrémités du panneau B, un rideau brodé retenu par une embrasse encadrant la scène : il s'agit du *siparium*, le rideau typique de la scène comique qui suffit à indiquer que la scène placée au-dessous est une scène de mime²⁵. On retrouve un rideau de même type de part et d'autre de la pantomime d'Achille à Scyros représentée dans la salle de réception de la villa tardive de La Olmeda à Pedrosa de la Vega²⁶.

La scène de mime du panneau B, en relation avec l'inscription qui fait la particularité de ce document, comporte six personnages, dont les deux principaux sont assis au premier plan sur un lit et font face au spectateur. Derrière l'homme en toge, se tient debout une jeune femme bien vêtue, probablement la servante de la maîtresse de maison ; derrière la femme assise, un esclave en tunique dénudant l'épaule droite, debout, fait un geste du bras droit en direction de son maître. Devant l'homme assis, un petit esclave, assis sur le sol, dort (?) et à gauche du lit, un autre esclave, de petite taille, surveille la scène à droite. L'inscription sur trois lignes tire parti de l'espace disponible au-dessus de la tête des deux personnages debout au second plan : elle correspond ainsi au titre du mime.

Les personnages principaux du mime – le couple marié – figurent au premier plan. Ils sont assis sur un lit²⁷ recouvert d'une riche cou-

²⁵ Cf. JUVÉNAL, *Sat.*, VIII, 185-186 : *Consumptis opibus uocem, Damasippe, locasti sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli*. [Ayant mangé ton bien, Damasippe, tu as loué ta voix à la scène mimique pour jouer *Le Fantôme* criard de Catulle !].

²⁶ LANCH A 1997, n° 90 ; CORTES ÁLVAREZ DE MIRANDA 2008, p. 45.

²⁷ Un pied du lit est visible à droite, distinct du montant du paravent, également représenté.

verture brodée et flanqué à gauche et à droite d'une sorte de paravent à treillis dans la partie supérieure qui isole la scène des autres personnages du panneau B. L'homme, avec un petit esclave assis à ses pieds, revêt une toge blanche et fait un geste du bras droit comme pour inviter sa compagne à découvrir la pantomime à gauche. Il est chauve, les oreilles décollées, maigre. Il regarde à droite, en direction de sa femme. À droite, sa femme est vue de face, le visage tourné de trois quarts à gauche en direction de son mari, elle est vêtue d'une longue robe à larges manches et porte un riche collier autour du cou. Sa coiffure élaborée, à la mode du IV^e siècle, est également ornée d'un rang de perles. On lit une certaine inquiétude sur son visage. La chaîne qui part du poignet de la femme jusqu'à la main gauche du mari est unique à ce jour comme l'a justement remarqué M. Á. Valero Tévar dans sa thèse²⁸.

Derrière le couple se tient un groupe symétrique mais de rang inférieur : derrière le maître, une servante, debout, à la tenue presque aussi soignée que celle de sa maîtresse, qu'elle regarde avec une expression inquiète ; derrière la maîtresse, un esclave en tunique courte dégageant l'épaule droite, debout, fait un geste en direction du maître, comme pour plaider la cause de sa maîtresse. Il est également chauve, et son visage est rond. Contrairement à toutes les illustrations de scènes de mimes connues à ce jour, la scène de Noheda frappe par son caractère statique et par la symétrie des protagonistes mis en scène : un couple marié et deux esclaves de sexe différent. Seul l'esclave fait un geste en direction du maître : on est loin des gesticulations ordinaires des esclaves dans les mimes. D'autre part, aucun des personnages ne manifeste de sentiment violent dans cette image : si le maître est un mari jaloux, comme l'indique le titre du mime, et s'il avait ou non de bonnes raisons de l'être, la chaîne en est le seul indice visible.

Il est indiscutable que le couple assis au premier plan est le protagoniste du mime et n'a rien à voir avec les maîtres de la villa²⁹, qui seraient alors placés sous le titre d'un mime humiliant, même dans le cas d'un aristocrate plein d'humour du IV^e siècle ! Le *numtus* et la *numta* sont ici vêtus des costumes de leur époque. Pour des raisons d'espace à décorer – un tiers du panneau B –, le parti pris a été de limiter l'il-

²⁸ Voir *supra* et n. 22.

²⁹ Malgré VALERO TÉVAR et GÓMEZ PALLARÈS 2013, *loc.cit.*

lustration du mime à une seule scène représentative (FIG. 2). Peut-être faut-il chercher un lien entre cette scène et un personnage habilement caché derrière la flûtiste de l'orchestre du panneau B ? En effet, un jeune homme couronné de roses, comme au sortir d'un banquet, en toge blanche et qui jette un regard inquiet en direction du couple assis du mime pourrait être le *cultus adulter* qu'un complice de la maîtresse – l'esclave debout derrière elle ? – a fait s'éloigner à temps de la vue du maître, lui évitant ainsi l'humiliation et l'inconfort d'un escamotage dans un placard ou une corbeille, situation le plus souvent illustrée dans le mime comme nous le verrons *infra*.

Du début à la fin de l'Antiquité, le mime était une forme théâtrale de pur divertissement, appréciée du public certes, – et, visiblement, des maîtres de la villa de Noheda et de leurs invités – mais, en dehors de la scène, les acteurs de mime ne recevaient que mépris social. On ne peut envisager que le *dominus* et la *domina* de la villa aient pu vouloir être vus par la postérité comme des acteurs de mimes. Au vu de la frise du panneau B dans son ensemble, on doit se demander qui sont précisément les personnages du mime en question et s'il existe ou non un lien entre les personnages de la partie gauche, qui occupent les deux tiers du panneau et qui comprennent une danseuse de pantomime et ses musiciens (FIG. 1), et ceux de la partie droite (FIG. 2)³⁰. Rappelons que la pantomime est un spectacle typiquement romain, sans texte, où l'acteur – jouant éventuellement un rôle féminin – seul en scène, évoque les épisodes d'une action dramatique, le plus souvent un épisode mythologique, ainsi que les sentiments éprouvés par son personnage, au moyen exclusif de la danse et de la gestuelle.

Si certaines scènes figurées sur différents supports ont pu être reconnues comme des scènes de mimes, aucun exemple à ce jour, en dehors de Noheda, n'indique le titre de l'œuvre représentée. On peut

³⁰ VALERO TÉVAR 2013, p. 316 ; rappelons son analyse sur ce point : la partie gauche montre une troupe de théâtre composée d'une danseuse de pantomime avec masque et perruque, de musiciens et d'un acteur vêtu de blanc et portant un masque, la partie droite réunit six personnages autour d'un lit ; l'un d'eux se cache derrière un écran et serait l'amoureux adultère. Sur le lit sont assis un homme chauve et une dame liés par une chaîne au poignet ; derrière eux, un autre couple. Cette lecture diffère de celle donnée dans VALERO TÉVAR et GÓMEZ PALLARÈS 2013, p. 101, où le couple assis est considéré comme le couple *dominus/domina*, propriétaires de la villa présidant aux *ludi* et acteurs du mime eux-mêmes.

citer un relief d'une exèdre rectangulaire du *pulpitum* du théâtre de Sabratha³¹. Le relief comporte trois personnages, sans masques, une femme assise, à droite, un esclave au centre et un homme en toge à gauche, debout. La femme et l'homme en toge font un geste du bras en direction de l'esclave, qui semble se justifier d'une action qu'on lui reproche. Le monument est daté de la fin du II^e ou du début III^e siècle. Un second document, plus tardif, offre un point de comparaison précieux pour l'exemple de Noheda, le diptyque d'ivoire du consul Anastase³². Il s'agit pour le consul d'immortaliser les jeux qu'il a offerts à l'occasion de son consulat. Il associe en effet une scène de mime et une scène de tragédie, démontrant ainsi la popularité durable des deux types de spectacles, l'un considéré comme populaire mais qui est mis sur le même plan, dans l'image, que le spectacle apprécié du public cultivé, la tragédie. Des sept personnages représentés en frise, comme à Noheda, quatre, de gauche à droite, sont des acteurs de mimes opposés deux à deux, et trois, à droite, sont, par leur costume, des acteurs tragiques, l'un assis, les deux autres debout. Comme le remarque Webb 2008 on peut juger modeste la place occupée par la représentation des spectacles dans le diptyque – où le consul s'octroie la part du lion – mais le fait même qu'il fasse figurer ces spectacles témoigne de l'engouement du public pour ses diverses formes et de l'intérêt qu'a le consul à se concilier ses faveurs de cette façon. Toutefois, la péninsule Ibérique offre plusieurs illustrations de mimes. Dans une salle à absides d'une villa de Puente Genil³³, J. Lancha a proposé de reconnaître des scènes théâtrales comiques, proches de la farce, pouvant faire penser à un mime, mettant en scène une famille de pygmées et des grues : des personnages ridicules, masculins et féminins, y échangent un dialogue animé dans un latin tardif inscrit au-dessus des personnages, dans chaque scène. À Noheda nous avons le titre du mime mais le dialogue manque, et à Puente Genil, si nous avons les dialogues, le titre manque.

³¹ CAPUTO 1959, p. 19, fig. 69, qui illustre, selon l'a., une scène du mime intitulé *Latinus*.

³² Voir WEBB 2008 (fig. 2 et 3), conservé à la Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Monnaies Inv. 55 296 bis, et daté de 517.

³³ DAVIAULT 1987, fig. 3-12.

Le mime romain était un genre littéraire hérité de l'époque hellénistique (voir Hérondas, auteur des *Mimiambes*, vers 270 av. J.-C., à Alexandrie) : il se joue sans masques et comporte un texte³⁴, écrit ou improvisé par les acteurs, placés dans des situations qui ont trait à la vie quotidienne et font une place aux esclaves dans l'intrigue. Moins noble que la comédie, il puise ses sujets dans la vie quotidienne et est souvent un prétexte à jeux de scènes et acrobaties épuisantes pour les acteurs ! Une règle est respectée dans tous les mimes : la morale est sauve et tout finit bien, ce qui est la norme dans la comédie.

La musique et la danse ont un rôle plus modeste à jouer dans le divertissement que doit apporter le mime au spectateur, comme on le voit dans les deux fragments de textes de mimes en langue grecque mais d'époque romaine (II^e siècle ap. J.-C.) conservés sur papyrus et découverts en Égypte³⁵.

La légende, « Le mime du mari jaloux », est un titre générique et ne désigne aucune pièce en particulier, le thème de l'adultère constituant le stéréotype du mime romain³⁶. Le mot *mimus* en tant que tel ne figure pas, en effet, dans les titres de mimes connus dans l'Antiquité, ni dans la liste des titres de mimes de Laberius, la plus longue connue à ce jour³⁷. *Mimus*, suivi du nom de la pièce elle-même au génitif relève de la présentation de l'œuvre, si l'on en juge par une citation de Cicéron : « *Tutor, mimus vetus, oppido ridiculus* »³⁸, à quoi s'ajoute la liste des trente-neuf titres de mimes de Laberius. Un seul mot – quelquefois deux, au nominatif – suffisent à introduire le sujet du mime, sans référence au genre littéraire de l'œuvre³⁹. Les personnages du mime

³⁴ Les fragments de textes de mimes latins conservés à ce jour sont principalement ceux de Decimus Laberius, voir Panayotakis 2010.

³⁵ Andreassi 2001, *P. Oxy.*, III, 413. Au recto, le texte du mime *Charition*, dans lequel une jeune fille grecque est prisonnière des Indiens et au verso, le texte de la *moicheutria*, dans lequel une femme mariée, entichée de son esclave, Ésope, n'hésite pas à le condamner à mort et à tenter d'empoisonner son mari. À la fin, le poison n'était qu'un somnifère et les morts ressuscitent !

³⁶ Voir REYNOLDS 1946.

³⁷ Voir PANAYOTAKIS 2010, p. 107-399.

³⁸ CICÉRON, *De Or.*, 2. 259 et 2.273.4.

³⁹ Voir PANAYOTAKIS 2010, par exemple p. 142, frag. 9, *Belonistria* (la couturière) ; p. 203, frag. 19, in *Compitalibus* ; p. 225, frag. 24, in *Cophino* ; p. 235, frag. 25, *Cretensis* ; p. 310, frag. 44, *Nuptiae*. Chez Sénèque le rhéteur, *Controv.*, 2,4,5, on rencontre l'expression *mimicae nuptiae* devenue banale pour désigner l'adultère.

appartiennent à la plèbe ou au monde des artisans⁴⁰, jamais au monde de l'aristocratie. Sur ce schéma commun, chaque auteur, de mime ou de roman, imaginait des scènes relevant tantôt de la comédie tantôt de la farce, dans lesquelles le réalisme, l'érotisme, la musique et la danse s'harmonisaient avec un texte plus ou moins improvisé⁴¹. L'adultère, toujours commis au domicile familial, comportait des variantes en ce qui concerne la manière dont les amants réussissaient à berner le mari revenu chez lui : le plus souvent, la femme cachait son amant dans une corbeille incommode⁴² ou bien, comme dans l'épisode relaté par Apulée (*supra* n. 41), l'amant disparaît à temps et affronte ultérieurement le mari avec esprit lorsque ce dernier croit tenir la preuve de sa présence dans la chambre de sa femme : ses sandales oubliées au pied du lit.

Enfin on remarque, dans le panneau B de Noheda, que le rideau encadre la pantomime de la partie gauche et le mime représenté à droite du panneau, invitant à les lire ensemble. Cette observation associée à la question des places différentes de la musique et de la danse dans la pantomime et dans le mime permettrait peut-être de proposer d'interpréter, à titre d'hypothèse, le geste de la main de l'homme assis de la scène de droite comme l'indication que la pantomime qu'il désigne était une autre manifestation scénique, cette fois avec musique, danse et masques, d'un même thème – la jalousie – ce qui justifierait aussi que l'inscription soit limitée au mime, ou alors seulement d'un même programme de spectacle sans rapport direct avec le mime.

⁴⁰ Parmi les titres de mimes de Laberius, citons *Restio*, le marchand de cordes, *Belonistria*, la couturière, *Fullo*, le foulon, etc.

⁴¹ Comme l'a montré CîCU 2012, p. 230-233. Cf. en outre, Apulée, *Métam.*, IX, 16-21 où le mime penche alors vers la comédie et X, 23-88, qui conte l'histoire d'une femme cruelle poussée par la jalousie et qui va jusqu'à vouloir la mort de son mari, par cupidité : le mime penche vers la tragédie (!), ou Pétrone (lire, sur l'épisode du mime de Crotone, le commentaire de CîCU 2012, p. 156-162). Il est significatif qu'Eumolpe, en réaction à la suggestion du *uilius*, dise à ses compagnons, CXVII, 4 : « *quid ergo cessamus mimum componere ? Facite me dominum si negotiatio placet* » [Eh bien donc, pourquoi tarder à bâtir notre mime ? Faites de moi votre maître, si l'affaire vous convient]. Une autre allusion au stéréotype de l'adultère dans le mime est celle du *Satiricon*, XLV, 8 (*supra* n. 15). On y observe un phénomène intéressant, celui de la participation du public qui prend parti pour ou contre le jaloux.

⁴² HORACE, *Sat.*, II, 7, 58-60 ; JUVÉNAL, *Sat.*, 6, 43 ; MARTIAL, *Epigr.*, 1, 4, 5 ; 2, 72, 3-4 ; 3, 86 ; 5, 61, 11 ; 9, 28 ; 13, 2-3 ; SUÉTONE, *Dom.*, 15, 3.

Le message d'une petite inscription de trois mots insérés dans une image sur mosaïque dans le *triclinium* d'une villa d'Espagne Citérieure est dans sa concision même d'une grande éloquence. Il rappelle que la jalousie était condamnable et qu'elle accablait celui qui se montrait affecté, qu'il était au fond plus sage de la cacher car elle engendrait des problèmes récurrents au sein d'un couple dont l'union ne devait que peu à l'amour et à la passion⁴³. La jalousie interfère avec les intérêts matériels des époux car elle met en danger le patrimoine et la dot. En ce sens, les hommes jaloux – principalement au théâtre – sont souvent aisés et ont été épousés non pour leur beauté ou leurs qualités mais pour leur fortune. L'inscription musive de Noheda ne place pas l'idée de richesse au premier plan. C'est la jalousie comme ressort dramatique inversé ou comme source de situations comiques dignes d'une farce qui l'emporte. Le panneau B de Noheda vient s'ajouter à une série d'images théâtrales illustrées dans des mosaïques, dont la plus complète connue à ce jour est celle des comédies de la « maison du Ménandre » à Mytilène. Pour nous en tenir à la péninsule Ibérique, outre la mosaïque de Puente Genil citée plus haut, il faut évoquer les pantomimes d'Achille à Skyros de la villa de La Olmeda et de Santisteban del Puerto, les scènes de tragédie d'Ampurias (le sacrifice d'Iphigénie), et surtout de la villa de Torre de Palma en Lusitanie illustrant deux tragédies classiques⁴⁴. Autant de preuves d'un goût pour le théâtre auquel l'aristocratie païenne est restée fidèle jusqu'à la fin de l'Antiquité.

BIBLIOGRAPHIE

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

CAPUTO, G., *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Rome, 1959.

CARNOY, A. J., *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions. Étude linguistique*, Louvain, 2^e édition revue et augmentée, 1906.

⁴³ VEYNE 1985. L'a. expose que le mariage, affaire privée, est un contrat qui n'implique pas la fidélité ni la soumission au désir. L'entente est une vertu et la mésentente une réalité avec laquelle il fallait composer. Sissa 2015, rappelle que le personnage de Médée, aussi chez Sénèque, dont la jalousie conduit à la vengeance, se comporte en être non civilisé selon le code antique. La jalousie est une passion négative dont il était bon de se libérer.

⁴⁴ LANCHÀ 2000, n° 2, tableaux VIII : *Médée méditant l'infanticide* et IX : Hercule et Mégare, au moment où, pris de folie, le héros va massacrer femme et enfants.

- CHARITONIDIS, S., KAHIL, L. et R. GINOUVÈS, *Les mosaïques à inscriptions de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berne, 1970.
- CICU, L., *Il mimo teatrale greco-romano. : lo spettacolo ritrovato*, Rome, 2012.
- CORTES ÁLVAREZ DE MIRANDA, J., *La villa romana de La Olmeda*, Palencia, 2008.
- DAVIAULT, A., LANCHÀ, J. et L. A. LÓPEZ PALOMO, *Un mosaico con inscripciones/Une mosaïque à inscriptions, Puente Genil (Córdoba)*. Publications de la Casa de Velázquez, série études et documents, III, Madrid, 1987.
- FANTHAM, E., « *Ζηλοτυπία* : A brief excursion into sex, violence and literary history », *Phoenix*, 40,1, 1986, p. 45-57.
- Histoire de la vie privée de l'Empire romain à l'an mil*, 1, sous la direction de Ph. ARIÈS et G. DUBY, Paris, 1985.
- LANCHÀ, J., *Mosaïque et culture dans l'Occident romain I^{er}- IV^e s.*, Rome, 1997.
- LANCHÀ, J., *Corpus des mosaïques du Portugal*, II, Conventus pacensis, 1, *La villa de Torre de Palma*, Lisbonne, 2000.
- LARSSON LOVÉN, L. et A. STROMBERG, *Ancient Marriage, Myth and Reality*, Cambridge, 2010.
- MAGNIEN, V., « Le mariage chez les Grecs anciens. L'initiation nuptiale », *L'Antiquité classique*, 5,1, 1936, p. 115-138.
- MAYER, M., « Un mimógrafo en Tarraco. A propósito de *CIL* II 4092 = *ILS* 5276 = *RIT* 53, con algunas consideraciones sobre la presencia del mimo en documentos epigráficos especialmente hispanos », *Anuari de Filologia. Antiqua et Medievalia*, 2/2012, p.1-9.
- PANAYOTAKIS, C., « Women in the Graeco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire », *Ordia Prima, Revista de estudios clásicos*, 5, 2006, p. 121-138.
- PANAYOTAKIS, C., *Decimus Laberius, The fragments*, Cambridge, 2010.
- REYNOLDS, R.W., « The adultery mime », *Classical Quarterly*, XL, 1946, p. 77-84.
- SISSA, G., *La jalousie, une passion inavouable*, Paris, 2015.
- VALERO TÉVAR, M. Á., « La villa romana de Noheda: avance de los últimos resultados », *Informes sobre patrimonio Histórico de Castilla La Mancha, n°1, marzo* 2010. On line.
- VALERO TÉVAR, M. Á., « The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics », *JRA*, 26, 1, 2013, p. 307-330.
- VALERO TÉVAR M. Á. et J. GÓMEZ PALLARÉS, « El mimo del celoso adinerado : literatura y espectáculo en la villa de Noheda (Cuenca) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 104, 2, 2013, p. 87-106.
- VALERO TÉVAR, M. Á., *La villa Romana de Noheda : la sala triclinar y sus mosaicos/ La villa romaine de Noheda : la salle triclinaire et ses mosaïques*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Castilla-La Mancha en juin 2015, on line.
- VEYNE, P., « Le mariage », dans *Histoire de la vie privée de l'Empire romain à l'an mil*, 1, Ph. Ariès et G. Duby dir., Paris, 1985, p. 45-60.
- WEBB, R., *Demons and Dancers, Performance in Late Antiquity*, Londres, 2008.



FIG. 1 – vue d'ensemble du panneau B, d'après Valero Tévar 2013, fig. 15 p. 321
et Id. 2015, fig. 254 p. 358.



a



b

FIG. 2a et 2b – détail de la partie droite du panneau B : la scène de mime, d'après Valero Tévar 2013, fig. 16 p. 320 et Id. 2015 fig. 283 p. 379.

ÍNDICE GERAL

SÉRGIO GOMES

*A arqueologia como ofício de materialização, compreensão
e acontecimento* 5

FERNANDO ALONSO BURGOS

Sítulas y banquetes divergentes en el mundo castreño del s. I a. C. 41

LEONARD A. CURCHIN

Slaves in Lusitania: Identity, Demography and Social Relations 75

DESIDERIO VAQUERIZO, JUAN F. MURILLO

The suburbs of Corduba 110

DAVID SERRANO LOZANO

*Sobre algunos conjuntos epigráficos rurales del interior
de la Gallaecia Romana* 158

JANINE LANCHÁ, PATRICK LE ROUX

*Mimus zelotipi numti. À propos de la mosaïque de Noheda
(Villar de Domingo García, Cuenca)* 200

LEONOR ZOZAYA-MONTES

In Memoriam

Juan Zozaya (1939-2017) Historiador, Islamista, Arqueólogo. 218

Recensões bibliográficas 224

JOSÉ d'ENCARNAÇÃO

ESTEBAN ORTEGA (Julio) *Corpus de Inscripciones Latinas de Cáceres.*
IV – Caurium. 224

FRANCISCO B. GOMES

GRAELLS I FABREGAT, R. & LORRIO ALVARADO, A. J.,
*Problemas de cultura material: broches de cinturón decorados
a molde de la Península Ibérica (s. VII-VI A.C.)* 228



REVISTA DO INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA
DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

