

compte rendu de H. P. Isler, Antike Theaterbauten: ein Handbuch, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne (2017)

Jeanne Capelle, Filipe Ferreira, Éloïse Letellier-Taillefer, Jean-Charles Moretti

▶ **To cite this version:**

Jeanne Capelle, Filipe Ferreira, Éloïse Letellier-Taillefer, Jean-Charles Moretti. compte rendu de H. P. Isler, Antike Theaterbauten: ein Handbuch, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne (2017). Topoi Orient - Occident, 2019, 22, pp.469-499. halshs-02417848

HAL Id: halshs-02417848
https://shs.hal.science/halshs-02417848

Submitted on 18 Dec 2019

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

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

Compte rendu

H.P. Isler, *Antike Theaterbauten : ein Handbuch*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne (2017).

H.P. Isler nous livre avec cet ouvrage une somme monumentale sur les théâtres et les odéons, un type architectural qui s'est diffusé dans tout le monde antique, de Lisbonne à Aï Khanoum. On compte plus de 800 édifices connus directement par des vestiges et près de 200 qui le sont indirectement par des textes. Une première visite à Monte Iato en 1970, puis la fouille de son théâtre à partir de l'année suivante par l'Institut archéologique de l'université de Zürich, sont à l'origine de cette recherche qui a conduit l'auteur à lire des milliers de publications et à visiter des centaines de sites archéologiques pour prendre connaissance de leurs édifices théâtraux, les photographier et accumuler des observations personnelles par l'examen de leurs vestiges visibles. Le travail s'est déroulé sur quarante années de voyages d'étude et prend en compte les publications parues jusqu'en 2014, avec quelques ajouts au moment de l'achèvement du manuscrit en 2015 en sorte que les apports de l'important volume de R. Frederiksen, E.R. Gebhard, A. Sokolicek (éds), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, MoDIA 17, Aahrus, paru en 2015, n'ont pour l'essentiel pas été pris en compte alors même que l'auteur a eu la charge d'introduire le colloque dont cet ouvrage constitue les actes.

Le théâtre de Monte Iato, dont on attend toujours la publication monographique, a joué dans cette recherche un rôle moteur non seulement parce qu'il est à l'origine de l'enquête, mais parce que l'interprétation qui en a été développée par l'auteur conditionne le scénario qu'il argumente depuis plusieurs décennies pour l'évolution de l'architecture théâtrale aux époques classique et hellénistique. L'édifice, ou du moins son bâtiment de scène de la fin du IV^e^ s. av. J.-C., aurait été construit à l'image du théâtre qui fut achevé à Athènes dix ou vingt ans plus tôt, à l'époque de Lycurgue, et sa restitution – à dire vrai sans parallèle connu si l'on s'en tient à ce qui a été publié et assez différente de celle qui a été récemment avancée pour le théâtre de Lycurgue par Chr. Papastamati-von Moock[1] – est utilisée comme modèle morphologique pour restituer d'autres édifices, dont celui d'Athènes, dont aussi en partie celui d'Érétrie, que l'auteur a eu l'occasion d'étudier. Elle sert plus généralement de fil directeur pour comprendre

1. Principalement dans l'article de Chr. Papastamati-von Moock, « The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens : New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase », dans E. Csapo, H. Rupprecht Goette, J.R. Green, P. Wilson (éds), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston (2014), p. 15-76, qui est cité par l'auteur.

les premiers siècles de l'histoire du théâtre antique et il est donc important que le lecteur de l'ouvrage ait en tête ce présupposé.

Cette somme n'est pas la première à tenter d'englober dans une synthèse et un catalogue tous les édifices théâtraux de l'Antiquité. Sans remonter aux travaux pionniers publiés par J.H. Strack et Fr. Wieseler au milieu du XIX^e^ s., on peut citer plus récemment l'ouvrage de P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO (éds), *Teatri Classici Greci et Romani alle origini del linguaggio rappresentato*, Rome (1994), auquel l'auteur avait apporté une importante contribution, et celui de Fr. SEAR, *Roman Theatres : an Architectural Study*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford-New York (2006), qui, contrairement à ce que son titre laisse penser, comprend un catalogue de tous les théâtres antiques, grecs et romains[2]. Le présent ouvrage dépasse largement par son ampleur les deux entreprises qui l'ont précédé. Sous le titre modeste de *Handbuch*, il comprend près de 2000 pages réparties en trois volumes, le premier de synthèse, le deuxième de catalogue et le troisième d'illustrations, d'indices et de légendes des figures. Les « indices » de ce troisième volume sont en fait des listes des édifices mentionnés, classés par pays, par date de construction et par type de sources documentaires attestant leur existence. Pour trouver les pages où sont mentionnés dans la synthèse les différents théâtres il faut se référer aux notices du catalogue. Des indices des mots grecs et latins et des textes antiques auraient aussi été utiles de même que des cartes situant les théâtres étudiés. L'ampleur de l'ouvrage explique que nous nous soyons rassemblés à quatre pour en rendre compte et nous sommes bien conscients que notre long compte rendu n'en épuise pas la matière[3].

Le corpus

Le corpus sur lequel se fonde l'étude contient un catalogue de 1066 édifices, présentés par fiches classées dans l'ordre alphabétique des noms de lieux antiques. Il vise à la présentation de tous les théâtres (770) et odéons (60) antiques attestés par des vestiges ou par des sources épigraphiques ou littéraires (190). S'y ajoutent d'autres édifices à gradins (46) qui, comme à Délos celui du Sanctuaire de la déesse syrienne ou, à Pergame, celui du sanctuaire de Déméter ou celui de l'Héroon de Diodoros Pasparos, sont des installations qui se distinguent du reste du corpus par leur destination et par leur forme (l'absence de bâtiment de scène en particulier dans les trois exemples retenus). Les fiches suivent une trame normalisée

2. J.-Ch. Moretti en a rendu compte dans *Topoi* 16 (2009), p. 517-522.

3. Nous nous laissons la possibilité de revenir plus largement sur tel ou tel point sur le site de bibliographie critique des études consacrées à l'architecture du théâtre antique appelé Theatra auquel nous collaborons tous les quatre : https://www.theatra.mom.fr.

commençant par la désignation et la localisation de l'édifice[4], la date de la visite du site par l'auteur et une très riche bibliographie. Le fruit des dépouillements conduits jusqu'en 2014 est très impressionnant par son volume, mais ces longues listes de publications classées par ordre chronologique et présentées dans un style peu lisible (ni italiques, ni guillemets pour les titres) pèchent par leur manque de hiérarchisation. Dans chaque notice est prise en compte toute publication connue par l'auteur où le théâtre est simplement cité. Récits de voyageurs et descriptions anciennes, avec un souci irréalisable d'exhaustivité (oubli par exemple pour Orange de B. de Montfaucon, pour Notion de Ch. Texier ou pour Milo de N. Sarrabat) sont placés sur le même plan que les corpus de théâtres, anciens ou récents[5], dont certains sont d'une scientificité discutable[6], les chroniques de fouille, les chroniques bibliographiques, les études primaires et les études secondaires[7]. Les quelques commentaires qui accompagnent certains titres ne suffisent pas à aider le lecteur à repérer rapidement pour chaque édifice les études monographiques de référence, quand elles existent.

Le texte comprend ensuite une présentation globale de l'édifice puis une description par partie (gradins / *orchestra* / bâtiment de scène) et il se clôt sur une synthèse sur les éléments de datation. Ce travail riche d'observations et de réflexions personnelles est de très grande valeur : les notices, plus développées que celles des *Teatri Classici Greci et Romani* et des *Roman Theatres* de Fr. Sear, rendront à l'avenir de très grands services et s'imposeront sans doute comme des présentations de référence.

Plus de la moitié de ces fiches sont illustrées d'un plan (536) tiré des publications existantes et de clichés photographiques (510) reproduits en noir et blanc dans le volume de planches. Les clichés sont originaux et ne constituent qu'une petite partie d'une archive de 18 000 entrées consultable sur demande. Les théâtres des nombreux pays que l'auteur n'a pas pu visiter (Afghanistan, Albanie, Libye, Irak, Iran, Israël et Cisjordanie, Liban) ne sont pas illustrés. Les photographies documentent l'état des monuments au moment de l'« Autopsie »,

4. On regrette que l'effort de localisation des édifices sur le terrain ne soit pas traduit par l'indication des coordonnées des édifices conservés, qui auraient souvent permis au lecteur-voyageur de trouver plus facilement un monument que les noms de localités ou de lieux-dits, sujets à variations.

5. Pour l'Asie Mineure, l'auteur renvoie à toutes les occurrences des volumes de D. De Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore*, Rome (1966-1974), y compris quand ils ne recensent pas le théâtre qu'il mentionne (*s.v.* Colophon), mais ignore Y. Yilmaz, *Anadolu Antik Tiyatroları 115 Antik Kent 119 Tiyatro*, Istanbul (2009).

6. R.G. Chase, *Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums and Theatres*, Portsmouth (2002).

7. Pourquoi par exemple citer huit fois l'ouvrage de D. Müller, *Topographischer Bildkommentar zu den Historien Herodots, Kleinasien*, Tübingen (1997), qui ne fait que mentionner des monuments connus par ailleurs ?

qui n'est pas nécessairement le meilleur connu : le grand théâtre de Larissa en Thessalie est présenté encore largement enfoui sous les constructions modernes, celui d'Adada tel qu'il était avant la fouille et les trônes de proédrie de celui de Métropolis coffrés, car ils l'étaient au moment du passage de l'auteur.

La nature et la précision des plans sont très diverses : la plupart représente l'état actuel des monuments, mais certains sont des restitutions. Seul le théâtre d'Érétrie bénéficie d'un plan pierre à pierre et de plans restitués de ses trois états. Les conventions graphiques et les échelles ne sont pas harmonisées en sorte que l'on est loin du bel effort fourni par Fr. Sear dans ses *Roman Theatres* dont les 451 notices étaient accompagnées de plans au 1 : 1000 (plans des vestiges ou plans restitués) avec indication du nord, ce qui permettait de les comparer. Les réductions pour l'impression ont souvent rendu peu lisibles les échelles graphiques et plus encore les indications textuelles ou métriques portées sur certains documents : les indications altimétriques sur le plan du théâtre de Délos ou sur celui d'Érétrie sont ainsi totalement illisibles. Dans cet ensemble d'illustrations, on ne trouve pas de plans cotés, ni de coupes ou de profils pourtant si nécessaires pour comprendre les théâtres, ni de relevés de détail qui auraient facilité la lecture des typologies des composantes élaborées dans la synthèse : pour ne prendre qu'un exemple, on est bien en peine de suivre les pages consacrées dans la synthèse aux différents profils de gradins alors que l'ouvrage ne fournit pas un seul profil de gradin, ni même de photographies de détail des types distingués. Plus gênant encore dans l'illustration d'un manuel est l'absence complète de dessins au trait, perspectives ou axonométries, et d'images de maquettes réelles ou numériques qui auraient permis d'appréhender la forme restituée de certains édifices, en sorte qu'un lecteur novice, au-delà des mots, aura bien du mal à se faire une idée de ce qu'était un théâtre antique dans la complexité de son volume architectural, des circulations empruntées par les spectateurs et les artistes, des lieux scéniques et des gradins, des façades des bâtiments de scène hellénistiques et des fronts de scène romains devant lesquels se déroulaient les spectacles. Dans une certaine mesure, et bien que les perspectives des auteurs soient radicalement différentes, le volume de synthèse met le lecteur dans une situation comparable à celle dont il peut faire l'expérience à la lecture du livre V du *De Architectura* de Vitruve ou IV de l'*Onomasticon* de Pollux.

Aussi riche que puisse être ce corpus, qui marque de réels progrès par rapport à ses prédécesseurs, il comporte aussi des manques et des inexactitudes et pas seulement parce qu'entre 2014 et aujourd'hui de nouveaux théâtres ont été découverts et des édifices anciennement connus ont été l'objet de fouilles et de publications qui se chiffrent par centaines, si l'on compte parmi elles les chroniques.

Parmi les 271 sites retenus pour l'Italie et la Sicile, cinq sont ajoutés par l'auteur à la liste des théâtres recensés dans les précédents catalogues et archéologiquement conservés. Il s'agit des théâtres d'*Aquae Statiellae* (Acqui Terme), découvert en 1999-2000 et restauré en 2006 ; de *Fanum Fortunae* (Fano), découvert en 2001 ; d'*Herbessos* (Montagna di Marzo, à proximité de Piazza

Armerina), découvert et fouillé en 1998-1999 ; de *Laus Pompeia* (Lodi Vecchio), fouillé en 1988 et 1992[8] ; de *Suasa* (Castelleone di Suasa), découvert grâce à la photographie aérienne puis fouillé en 2004. Le « théâtre » de Capestrano, découvert en 2004 et en cours d'étude, également ajouté au corpus des théâtres italiens, est en fait une structure à gradins dépourvue d'espace scénique qui ne semble pas pouvoir être identifiée comme un théâtre, mais correspond peut-être à un lieu de réunion[9]. Le théâtre d'*Aesis* (Jesi) est considéré comme certain[10] et les vestiges de celui de Côme, reconnus par des fouilles en 1990-1991, sont décrits avec plus de précision que dans les catalogues précédents[11]. Il faudrait ajouter désormais à ce corpus le théâtre couvert d'*Interamna Lirenas* (Pignataro Interamna), découvert en 2012 et actuellement en cours de fouilles, en plus des théâtres d'Aquilée[12], d'Agrigente, de *Claterna* (Ozzano dell'Emilia) et d'*Halaesa* (Tusa) dont on supposait l'existence d'après divers indices, mais qui n'ont été archéologiquement découverts que récemment.

Parmi les 110 théâtres recensés pour l'Afrique du Nord, la Cyrénaïque et l'Égypte, le théâtre d'*Aggar* (Henchir Sidi Amara, Tunisie), objet d'une fouille de sauvetage en 1978 mais non publié, est ajouté aux listes précédemment établies.

Pour l'Espagne, 42 théâtres sont retenus, dépassant légèrement le nombre d'édifices référencés dans le catalogue de Fr. Sear ou dans celui, très récent, de l'ouvrage dirigé par J.F. Noguera Giménez et V. Navalón Martínez[13], qui ne compte que les édifices archéologiquement attestés. En effet, l'auteur prend ici en

---

8. On ne mentionnait dans les précédents catalogues qu'une inscription comportant le nom d'un pantomime, et pas les vestiges du monument, qui ne sont plus visibles aujourd'hui.

9. O. Menozzi, D. Fossataro, S. Torello di Nino, V. D'Ercole, « *Aufinum* : città e necropoli », dans S. Bourdin, V. D'Ercole (éds), *I Vestini e il loro territorio dalla preistoria al medioevo*, CEFR 494, Rome (2014), p. 265-290 (ELT remercie St. Bourdin pour les informations données sur ces vestiges). Le site de Capestrano correspond à la ville romaine d'Aufinum où un théâtre mentionné anciennement n'était plus identifié (voir la notice correspondante dans le catalogue : les deux notices pourraient être fusionnées).

10. Il était considéré comme incertain par G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana. Catalogo e saggi*, Rome (2003), p. 352, et non mentionné par Fr. Sear, *Roman theatres : an architectural study*, Oxford monographs on classical archaeology, Oxford-New York (2006).

11. G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana. Catalogo e saggi*, Rome (2003).

12. A.R. Ghiotto *et al*. (2018) « Il teatro romano di Aquileia : l'individuazione dell'edificio e lo scavo della cavea », *FastiOnline,* http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2018-404.pdf (consulté le 17/02/2019).

13. J.F. Noguera Giménez, V. Navalón Martínez, *Teatros romanos de Hispania, Estado actual de conservación,* Valence (2015).

compte plusieurs indices épigraphiques qui ont tendance à enfler artificiellement le nombre de monuments (comme pour le théâtre d'Evora [*Ebura*] ou de Naeva). Il ajoute cependant aussi des monuments attestés archéologiquement comme le théâtre de Braga (*Bracara Augusta*) fouillé entre 2000 et 2006 et celui de Guadix (*Acci*) découvert en 2007.

Pour la Grèce, qui comprend 219 édifices, on peut d'une part regretter quelques manques dans la bibliographie comme l'ouvrage de P. Thémélis, *Τα θέατρα της Μεσσήνης*, Διάζωμα, Αρχαία Θέατρα 4, Athènes (2010) et, en général, les autres publications de l'association Diazoma, et d'autre part s'interroger sur la pertinence de certaines entrées comme pour le théâtre d'*Hypata*, dont la mention dans les *Métamorphoses* d'Apulée ne peut être considérée comme une attestation d'existence, comme pour celui de Pella, qui, selon Plutarque, a fait l'objet d'un projet non réalisé du temps d'Alexandre le Grand, ou comme pour l'odéon de Mélos ou les théâtres d'Olynthe, de Pharsale ou de Télendos (Kalymnos), dont l'auteur reconnaît qu'il n'existe ni vestige, ni attestation littéraire antique.

Pour l'Asie Mineure (246 édifices pour la seule Turquie), on peut noter quelques oublis regrettables, comme les théâtres de Temnos, Hypaipa, Prymnessos et Savatra [14] ou l'odéon ou bouleutèrion d'Antioche du Cragos identifié en 2014, mais aussi souligner que l'intégration de certains théâtres présentés comme hypothétiques est discutable. On compte ainsi des théâtres « imaginaires » (Gorsium en Pannonie, Aigeai en Cilicie, que R.G. Chase [15] a cherché parce qu'il a cru avoir vu un symbole sur une carte affichée à l'office de tourisme d'Adana !) et des confusions dans les toponymes (Teimiusa en Lycie, probablement en lieu et place de Simena, Apollonia Thynias pour Apollonia du Rhyndacos) ou dans l'identification du type monumental : à Kaisareia Germanike, le théâtre identifié sur des monnaies serait plutôt un amphithéâtre selon l'auteur – mais il ressemble davantage à une couronne agonistique en métal. Certaines confusions ne sont pas clarifiées : le prétendu théâtre d'Héraclée Salbake qu'aurait observé R. Fleischer [16], et qu'il a cherché en vain, correspond sans doute à une description erronée de la *sphendonè* du stade.

L'auteur fait assurément œuvre utile à passer toutes les hypothèses au crible de la critique, par exemple lorsqu'il signale que les photos légendées par R.G. Chase comme celles d'un théâtre n'en sont pas [17], mais tenir compte de toute croyance en

14. Si l'on se fie aux photographies peu engageantes de Y. Yilmaz, *Anadolu Antik Tiyatroları 115 Antik Kent 119 Tiyatro*, Istanbul (2009) pour les deux derniers.

15. R.G. Chase, *Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums and Theatres*, Portsmouth (2002), p. 107.

16. R. Fleischer, « Ein Heiligtum für Apollon, Artemis und Leto bei Herakleia Salbake in Karien », *AA* (2000), p. 405-453 (p. 408).

17. Par exemple pour le théâtre de Colophon : R.G. Chase, *Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums and Theatres*, Portsmouth (2002), p. 151, 622.

l'existence d'un monument engendre un gonflement artificiel du catalogue et l'on a parfois du mal à comprendre quels critères ont présidé aux choix retenus : pourquoi le séjour de technites dionysiaques à Lébédos serait-il l'indice de l'existence d'un théâtre dans la cité et leur résidence à Myonnèse ne le serait-elle pas ? Pourquoi évoquer un second odéon dont C. Şimşek postule l'existence à Laodicée du Lycos et pas celui qu'U. Wulf restitue dans la ville basse de Pergame [18] ? Était-il nécessaire de distinguer dans deux entrées le théâtre hellénistique et le théâtre impérial de Xanthos, sous prétexte que les vestiges du premier ont été trouvés sous le second ? D'une part, c'est risquer d'oublier bien des cas similaires, comme celui du théâtre hellénistique de Myra, identifié en 2013 sur le site même du théâtre d'époque impériale – découverte non mentionnée dans l'ouvrage ; d'autre part, il n'est pas toujours évident de placer la limite entre réfection d'un même édifice et distinction de deux monuments à destination identique se succédant sur un même site. D'où certaines confusions : ainsi dans l'inventaire, la thèse selon laquelle une inscription du sanctuaire de Lagina se réfère en réalité au théâtre de Stratonicée est privilégiée, ce qui n'empêche pas l'auteur de citer le théâtre de Lagina dans la synthèse (p. 658).

Le catalogue recense certains sites qui n'ont en fait pas de théâtre et ne sont inclus que pour réfuter de précédentes identifications [19]. Il enregistre aussi des sites où l'identification des théâtres est très incertaine, souvent évoquée par des travaux ou témoignages anciens sans être documentée et sans qu'on ait pu en retrouver la trace ensuite [20]. Il inclut également, en les signalant par l'apposition de la lettre L, les théâtres connus seulement par des sources écrites. Si leur prise en compte permet de raisonner sur la diffusion géographique de ce type de monuments, cette catégorie n'est cependant pas sans poser problème. Les nombreux sites pour lesquels l'existence de théâtres est supposée en raison de l'existence d'inscriptions mentionnant des *ludi scaenici* devraient être considérés comme très incertains, car rien n'assure généralement que ces *ludi* concernaient précisément le site où l'on a retrouvé l'inscription, ni, si c'est bien le cas, qu'ils se déroulèrent dans un

18. C. Şimşek, *Laodikeia (Laodikeia ad Lycum)*, Istanbul (2007), p. 226 ; U. Wulf, « Pergamon », *IstMitt* 44 (1994), p. 159, annexe 6, pl. 29.1.

19. Pour l'Italie : *Asisium*, *Ateste*, *Baiae*, *Genua*, *Herdoniae*, *Histonium*, *Industria*, *Palmi*, *Pontia*, *Rudiae*, le « théâtre latin » de la villa d'Hadrien et le second théâtre de *Tusculum* (voir également note 5350, p. 525). Pour l'Afrique du Nord-Cyrénaïque-Égypte : Oea, Sidi Ali el Fergiani, *Tunes*.

20. Pour l'Italie : *Gela*, *Pisae*, *Sabaudia*, *Sulmo*, *Tarvisium*, *Trebula* (Quadri), *Vercellae*. Dans cette catégorie, on doit aujourd'hui exclure la structure que R. Lanciani avait autrefois interprétée comme un théâtre à *Portus* et qui s'est avérée être un édifice elliptique, peut-être un amphithéâtre, de dimensions modestes. Pour l'Afrique du Nord : « petit théâtre » d'*Apollonia* (Marsa Susa), « théâtre sud » d'*Assuras*, *Augarmi*, *Capsa*, *Cincari*, *Cluacaria*, *Hippo Diarrhytus*, *Macrinus*, *Muzuca*/*Muzua*, *Uchi Maius*, ainsi qu'Henchir Remadi avec des vestiges très incertains repérés au XX^e^ s.

théâtre en dur. D'autres textes littéraires ou épigraphiques constituent des bases encore plus incertaines pour supposer l'existence de théâtres, comme le souligne l'auteur[21]. On ne saurait en somme se fonder sur le nombre d'entrées du catalogue pour se faire une idée précise des sites où sont attestés des édifices théâtraux par des vestiges ou par des textes.

Dans ce corpus, il est surtout regrettable de constater que si peu d'édifices de Gaule, de Bretagne et de Germanie aient été pris en compte (43 en France, 10 pour l'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse et l'Autriche). Alors qu'il affiche une ambition encyclopédique, l'auteur a choisi pour ces provinces de prendre seulement en considération les édifices dits « classiques » et de mettre de côté les théâtres dits « gallo-romains ». Ces édifices, très nombreux et dont les formes sont très variées, n'ont pas été retenus car, selon l'auteur, ils ont fait l'objet de synthèses « récentes » et il évoque à ce propos principalement les travaux menés sur le théâtre de Lenzburg datant des années 1980[22]. Cet argument n'est que peu recevable notamment si l'on songe aux autres théâtres de l'empire qui ont également fait l'objet de synthèses plus ou moins récentes sous forme d'ouvrages ou d'articles : tel est le cas des théâtres d'Italie, de Sicile, de Maurétanie, de Grèce impériale, de l'Attique, du Péloponnèse, d'Asie Mineure, de Palestine et de la province d'Arabie qui sont traités dans l'ouvrage[23]. Les théâtres des Gaules pris en compte sont essentiellement les théâtres de Narbonnaise auxquels sont associés quelques édifices inclus dans les théâtres « classiques » par la tradition littéraire, comme les théâtres et odéons de Lyon et de Vienne ou les théâtres de Paris et de Soissons. D'autres, pourtant de type « gallo-romain », comme Valognes, sont inclus dans le corpus sans qu'aucune raison soit clairement évoquée et les inscriptions mentionnant un théâtre ou l'une de ses composantes architecturales sont prises en compte par l'auteur alors que leur forme n'est pas connue comme à Mirebeau.

---

21. Par exemple en Italie pour *Auximum*, *Claterna*, *Entella*, *Forum Claudii*, *Fundi*, *Herculaneum* (Campochiaro), *Panormos*, *Pinna*, *Pisaurum*, Sélinonte, *Ulubrae*, *Vibinum*.

22. U. Niffeler, *Römisches Lenzburg : Vicus und Theater*. Gesellschaft Pro Vindonissa, Brugg (1988).

23. C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile : étude chronologique et typologique*, Louvain (1989) ; G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Rome (2003) ; A. Pichot, *Les édifices de spectacle des Maurétanies romaines*, Archéologie et Histoire Romaine, Montagnac (2012) ; V. Di Napoli, *Teatri della Grecia romana : forma, decorazione, funzioni : la provincia d'Acaia*, Meletēmata 67, Athènes (2013) ; M. Bressan, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana : morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Antenor Quaderni 12/1, Rome (2009) ; D. de Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore*, Rome (1966-1974) ; A. Segal, *Theatres in Roman Palestine and Provincia Arabia*, Mnemosyne Supplements 140, Leyde (1995).

La synthèse

Finalités et généralités introductives (I)

La synthèse qu'autorise le rassemblement de ce corpus occupe un volume de 808 pages accompagnées de 8678 notes. Elle est organisée en sept parties, 50 chapitres en numérotation continue et des centaines de sous-chapitres dont beaucoup ont pour finalité de répartir les composantes des édifices théâtraux en différents types pour lesquels sont systématiquement indiqués tous les exemples du corpus classés suivant l'ordre alphabétique qui a été préféré à un classement par groupes chronologiquement ou géographiquement cohérents. Après une introduction générale (I), l'auteur traite successivement des théâtres classiques et hellénistiques (II), des théâtres romains en Italie et en Occident à l'époque républicaine puis impériale (III), sans prendre systématiquement en compte les théâtres « gallo-romains » qui pourtant constituent un corpus d'une grande importance pour analyser l'expansion et la diversité de l'architecture théâtrale dans l'empire, puis des théâtres d'époque impériale dans la partie orientale de l'empire (IV). Chacune de ces trois parties comprend à la fois des développements chronologiques et analytiques, organisés suivant les composantes des monuments (gradins / *orchestra* / bâtiment de scène). Les dernières parties sont thématiques et consacrées aux théâtres couverts (V), aux *vela* et aux transformations tardives de théâtres pour d'autres types de spectacles (VI) et enfin aux sources littéraires et épigraphiques (VII).

Dans l'introduction, l'auteur revendique une approche qu'il qualifie de « purement archéologique », se limitant à l'étude des édifices théâtraux attestés par des vestiges ou par des textes, mais excluant l'iconographie théâtrale, qui est cependant partiellement évoquée sans être nulle part illustrée, ainsi que la question des spectacles, de la société des spectateurs et, plus généralement, des fonctions des bâtiments. À quelques heureuses exceptions près, l'auteur se limite à une approche morphologique, alors même que les édifices théâtraux constituent sans doute le type architectural antique pour lequel il est possible d'associer le plus étroitement des vestiges et des pratiques attestées par des textes littéraires et épigraphiques et qu'il ne manque pas de publications qui ont montré tout l'intérêt d'une telle approche. Cette définition étriquée de l'archéologie, réduite à l'univers des formes, conduit en particulier pour le théâtre d'Athènes aux V^e^ et au IV^e^ s. et pour l'analyse des espaces destinés aux spectateurs à des conclusions qui sont souvent en retrait de ce que rend possible une analyse globale de tous les types documentaires et qui, dans quelques cas, sont contredites par les témoignages textuels. Dans ce cadre, l'auteur s'astreint à une approche globale d'un type monumental, observant le théâtre antique de son origine jusqu'à sa disparition et ne séparant pas théâtres « grecs » et « romains », ce que n'avaient pas entrepris des travaux plus récents associant catalogue et synthèse, comme celui sur les édifices de spectacles d'Italie dirigé par G. Tosi ou la synthèse sur les théâtres romains de Fr. Sear tous deux déjà mentionnés. Cette volonté explicite d'aborder

l'architecture théâtrale antique comme un continuum et de ne la contraindre ni dans des cadres régionaux, ni dans des limites chronologiques modernes qui ne rendent pas toujours compte de la complexité des vestiges, si elle rend la tâche gigantesque, semble salutaire. Seule une telle approche permet de saisir dans toute sa complexité l'évolution d'un type monumental marqué à la fois par une certaine homogénéité, une remarquable continuité des formes et des phénomènes constants de transformations, de transferts et d'innovations.

Préalable à toute étude sur le théâtre antique, l'auteur aborde, sans renouveler la question faute d'une étude approfondie du corpus des textes antiques, les problèmes que pose la compréhension des termes grecs[24] et latins désignant les parties des édifices théâtraux et il fixe une nomenclature pour son étude qui n'est ni nouvelle, ni illustrée. La distinction traditionnelle entre « théâtre grec » et « théâtre latin », que l'auteur entend dépasser au profit d'une histoire longue de cette forme architecturale, se fonde sur le livre V du traité de Vitruve et sa réception depuis la Renaissance. Aussi consacre-t-il un chapitre introductif à ce texte en en soulignant la portée avant tout pratique et non historique. Il invite à ne pas chercher à confronter systématiquement les vestiges de théâtres avec les règles d'implantation ou les schémas directeurs énoncés par Vitruve. Il souligne notamment que les prescriptions concernant le nombre et l'implantation des escaliers dans les gradins n'ont, en toute logique, pas d'application dans la réalité étant donné qu'elles dépendent largement de la taille de l'édifice. Quant à l'implantation respective des gradins, de l'*orchestra* et du bâtiment de scène, elle doit correspondre exactement au schéma décrit dans le texte pour être considérée comme une application effective : toute approximation n'aurait pas de sens dans ce domaine. Or, l'état de connaissance et de publication des édifices rend souvent cette recherche impossible.

Concernant le *theatrum Graecorum*, l'existence de cas de correspondance effective entre le texte et les édifices, dont l'auteur donne une liste, prouve que le schéma n'est pas une pure fiction et qu'il a bien été employé en Grèce et en Asie Mineure, en particulier dans les premiers temps de l'architecture théâtrale (essentiellement avant le milieu du IIIe s. av. J.-C.), avec plus de souplesse cependant qu'il n'apparaît dans le traité. Peut-être est-il emprunté à une source

24. Parmi d'autres, signalons sur le sens de θυρώματα dans la dédicace inscrite sur le bâtiment de scène du théâtre de l'Amphiaraion d'Oropos, dont la publication a été en dernier reprise par V. Petrakos, *Οι Επιγραφές του Ωρωπού*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 170 (1997), 435 (non connu de l'auteur), l'étude de M. Mikedaki, « Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο 'θυρώματα' του αρχαίου ελληνικού θεάτρου », dans K. Kyriakos (éd.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (2015), p. 55-70, qui reprend tous les arguments montrant qu'il s'agit des portes des *parodoi* et non pas de baies à l'étage de la façade de la *skènè*, comme le pense H.P. Isler, qui a raison d'écrire que le terme a le même sens que πρόθυρα dans l'inscription d'Orchomène de Béotie puisque ce terme aussi désigne les portes des *parodoi* (*SEG* 42, 418).

perdue. La validité pratique du schéma directeur du *theatrum latinum* semble en revanche moins bien attestée, avec un seul théâtre (Ostie) où on le retrouverait mis en œuvre. D'après l'auteur, ce schéma serait donc une invention de Vitruve sur le modèle d'un schéma grec. Cependant, comme l'a montré P. Gros[25], il est peu probable que l'architecte ait totalement forgé ce schéma, qui pourrait plutôt refléter l'une des propositions, sans doute nombreuses, élaborées à la fin de la République, au moment où la construction des théâtres devenait une question d'actualité pour les magistrats romains. Les principes sur lesquels il repose illustrent la formation d'un nouveau type « unitaire », dont l'auteur expose bien la nature dans la troisième partie de l'ouvrage. Il refuse l'hypothèse avancée par C. Saliou que les deux schémas présentés par Vitruve aient pu être simultanément mis en œuvre à Rome[26], où l'on donnait à la fois des spectacles dits grecs et latins et que le théâtre de Pompée ait pu être considéré comme un théâtre grec selon la typologie vitruvienne[27]. Quoi qu'il en soit, le texte de Vitruve ne saurait selon l'auteur être pris comme point de départ d'une histoire de l'architecture théâtrale antique : il doit être éclairé à la lumière des vestiges, plutôt que l'inverse.

L'auteur s'intéresse ensuite à l'histoire des recherches à travers trois sortes de travaux : ceux des voyageurs, ceux des architectes et ceux consacrés au théâtre de Dionysos. Son panorama de voyageurs s'étant particulièrement intéressés aux théâtres antiques est nécessairement succinct et incomplet ainsi que nous l'avons déjà noté[28], et l'on regrette, dans la perspective générale de l'ouvrage, qu'il se limite aux voyages en Orient, faisant seulement une allusion aux témoignages sur l'Afrique du Nord et omettant les nombreux voyageurs qui se sont intéressés

25. P. Gros, « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De Architectura* », *RA* 1994, p. 57-80.

26. C. Saliou, « Le front de scène dans le livre V du *De Architectura* : propositions de lecture », dans J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, TMO 52, Lyon (2009), p. 65-78.

27. Les arguments donnés n. 162 contre cette hypothèse (la proposition d'appliquer le schéma du théâtre grec au théâtre de Pompée serait anhistorique puisque la *cavea* et ce qu'on connaît du bâtiment de scène de cet édifice relèvent de phases différentes) ne tiennent pas compte de la démarche hypothétique de C. Saliou justement appuyée sur le silence des sources sur le front de scène originel de ce théâtre. Par ailleurs, dans sa présentation du théâtre de Pompée p. 279, l'auteur inclut lui-même le plan du bâtiment de scène tel que nous le connaissons dans la description de la phase originelle, ce qui est effectivement très contestable.

28. Les critères qui ont présidé aux choix retenus auraient aussi mérité d'être explicités : pourquoi par exemple avoir retenu le *Voyage pittoresque de la Grèce* (et non pas « dans » la Grèce, n. 175) de Choiseul-Gouffier et passé sous silence les travaux de l'Expédition de Morée ?

aux vestiges de théâtres de la partie occidentale de l'Europe [29]. C'est le cas en particulier pour l'Italie, où un contexte exceptionnel, comme celui de la découverte des théâtres d'Herculanum et Pompéi à la fin du XVIII^e s. et la diffusion de ces découvertes en Europe, a joué un rôle important dans l'histoire des recherches sur l'architecture théâtrale antique.

L'auteur rappelle l'importance de la redécouverte du texte de Vitruve et de sa confrontation avec les vestiges du théâtre de Marcellus et de quelques autres théâtres italiens sur lesquels se penchèrent les architectes du XVI^e s. Il n'aborde pas la question de l'influence de ces travaux sur les réalisations modernes, notamment dans le domaine théâtral, ni les travaux des nombreux architectes des siècles suivants qui se sont intéressés aux théâtres antiques, mais c'est là un très vaste sujet qui n'entrait pas dans les limites du présent ouvrage. Il se penche en revanche longuement sur le théâtre de Dionysos pour lequel il offre un panorama riche, mais déjà dépassé par les avancées toutes récentes faites sur l'édifice, en sorte que, si les grands problèmes débattus depuis W. Dörpfeld sur la datation des vestiges du premier édifice en pierre et sur la forme de la première *orchestra* sont clairement exposés, les positions soutenues (datation à l'époque de Lycurgue pour les premiers, forme comparable à celle du théâtre de Thorikos avec le même rapport au temple de Dionysos pour la seconde) ne prennent pas en compte les acquis, ou du moins les débats, les plus actuels [30].

L'auteur voit dans l'évolution des recherches au XX^e s. un recul des grandes problématiques architecturales touchant aux théâtres antiques, tandis qu'on assiste depuis l'après-guerre à une très forte augmentation des découvertes et des fouilles archéologiques. Il déplore avec raison les lacunes des publications qui s'ensuivent. Il évoque ensuite les entreprises successives de recensement des théâtres antiques, auxquelles il faudrait ajouter quelques références importantes, en particulier parmi les recensements régionaux [31].

Le dernier chapitre de l'introduction trace les grandes lignes des perspectives de la recherche sur l'architecture théâtrale antique et l'on ne peut que partager le constat d'un manque de monographies architecturales, bases indispensables à toute tentative de synthèse, et de fouilles stratigraphiques permettant de fixer la chronologie des édifices qui pour beaucoup reste inconnue ou mal assurée. L'auteur propose à cette fin la mise en œuvre d'un programme international de fouilles stratigraphiques des théâtres. Des études régionales restent à écrire et

29. Certaines sources très précoces ont été récemment mises en valeur par Th. Hufschmid, B. Pfäffli (éds), *Wiederentdeckt! Basilius Amerbach erforscht das Theater von Augusta Raurica*, Bâle (2015).

30. On notera même une critique sévère des travaux de Chr. Papastamati von Moock n. 231.

31. Par exemple : D. de Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore*, Rome (1966-1974) ; G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Rome (2003).

l'usage du théâtre hellénistique ne peut être considéré comme établi. L'auteur clôt son premier chapitre d'introduction en déplorant que les réutilisations contemporaines des édifices de spectacle soient souvent dommageables à la conservation et à l'accessibilité des vestiges pour de futures études. Il se prononce pour une opposition systématique à tout projet de réutilisation, arguant du fait que les vestiges conservés ne correspondent plus au contexte de représentation du théâtre classique et n'apportent généralement rien aux pièces qui peuvent y être montées aujourd'hui.

Le théâtre classique et hellénistique (II)

La deuxième partie, qui est consacrée aux édifices classiques et hellénistiques, commence par écarter tout lien entre les installations minoennes et les premiers théâtres de la fin de l'époque archaïque, dont l'auteur associe la création au développement des seuls drames et non de l'ensemble des épreuves musicales des concours grecs. Il est dorénavant bien établi que ces premiers théâtres n'avaient pas d'*orchestra* et de gradins circulaires. Il devait en être ainsi aussi à Athènes, où les vestiges d'un mur polygonal partiellement arqué sous le bâtiment de scène de l'époque de Lycurgue sont sans doute à dissocier des phases primitives du monument. Le premier théâtre était sans doute à l'image de celui de Thorikos, mais avec des gradins rectilignes, principalement en bois, composant un *koilon* que l'auteur restitue sans ailes formant un *pi* plus ou moins évasé, alors même que les indices de l'existence de ces ailes ne manquent pas. Probablement pour des raisons plus esthétiques qu'acoustiques et sans que l'on puisse associer sa création au nom d'un architecte, la forme circulaire serait apparue pour la première fois dans le théâtre de Lycurgue, dont le chantier a dû commencer vers le milieu du IV^e^ s. Ce n'est qu'à partir de cette période que les gradins de plan circulaire se sont diffusés dans le monde grec. La plupart étaient adossés à des éminences naturelles, mais il existe dès le début de l'époque hellénistique (à Mantinée, Érétrie, Iaitas ou Métaponte) des *koila* construits sur des remblais soutenus par des murs de soutènement. Ils ne constituent pas un groupe homogène, non plus que les *koila* à mur périphérique polygonal, dont le plan est peut-être un avatar des constructions en bois.

L'auteur étudie soigneusement toutes les caractéristiques des *koila* connus : leur orientation ; la capacité des gradins et son mode de calcul selon les critères antiques et il note à ce propos l'impossibilité d'associer la capacité des théâtres avec le chiffre des populations des cités où ils se trouvent. Il analyse leur mode de construction ; le plan des gradins ; la disposition et le parement des murs de soutènement périphériques et, en particulier, des murs des *parodoi*, rappelant à juste titre que les murs alignés sont une particularité des théâtres d'Occident et du nord-ouest de la péninsule hellénique auxquels il convient d'ajouter l'édifice de Paphos dont les murs définissent un angle de 181° 30'. Il examine le nombre de *kerkides* (pair ou impair, oscillant entre 2 et 15), de *maeniana*, d'escaliers dans le deuxième voire le troisième *maenianum*, quand ils existent, par rapport au premier.

Il fournit pour toutes ces dispositions une mise en ordre des données très complète, sans mettre cependant en rapport les divisions des *koila* en différentes sections et les divisions du corps politique dans les cités où ils se trouvent.

La même attention est portée aux gradins eux-mêmes : à leur forme, à leur matière (bois, roche naturelle taillée, blocs rapportés), à leur mode de construction, à leurs profils, aux banquettes placées en bordure de l'*orchestra* ou d'un *diazoma*, aux accès enfin conduisant aux gradins et aux circulations dans le *koilon*, qu'elles soient à l'air libre ou aménagées dans ces couloirs voûtés, qui se développent principalement en Asie Mineure à partir du IIe s. av. J.-C. Une attention plus grande aurait pu être portée dans ces pages à la diversité des profils de gradins que présentent plusieurs théâtres comme Argos, Délos ou Épidaure et il faudrait au moins nuancer l'affirmation selon laquelle « sichere inschriftliche Quellen für Holzsitze gibt es nicht, und auch archäologische Zeugnisse fehlen » (p. 99) : les fouilles du théâtre de Dionysos ont en effet permis de retrouver des cavités destinées à recevoir des poteaux de bois des *ikria* de l'époque classique [32] et dans le décret du dème du Pirée de 324/3 av. J.-C. qui se rapporte à la mise à bail du théâtre du dème [33] on peut difficilement comprendre la clause selon laquelle les preneurs devront fournir ἡδωλιασμένην τὴν θέαν (l. 21) autrement que par référence à des gradins de bois.

Au terme de cette analyse très serrée, il appert que beaucoup des typologies élaborées pour chaque partie du *koilon* ne s'appliquent pas à des zones géographiques ou à des périodes chronologiques clairement circonscrites. Chaque *koilon* est singulier : « Jeder Bau ist als Individuum entworfen und gestaltet worden, es gibt keinerlei Serienbauten » (p. 134).

L'*orchestra* fait l'objet du même type d'analyse concernant son plan, ses dimensions, qui ne sont pas en relation étroite avec celle du *koilon*, son sol, le caniveau qui souvent la borde, l'autel qui est parfois érigé à sa périphérie, mais jamais en son centre, et les passages souterrains, ces prétendus passages charoniens qui, dans certains édifices, permettaient aux acteurs d'accéder à l'*orchestra* en venant du bâtiment de scène. Un tel dispositif ne permet pas de douter que les acteurs jouaient à l'époque hellénistique dans l'*orchestra*, dont l'auteur pense cependant qu'elle ne recevait que les représentations de tragédie (p. 177 et 195).

Plus que l'analyse du *koilon*, de l'*orchestra*, des *parodoi* et de leurs portes, qui sont elles aussi soumises à un examen méticuleux de leurs dispositions, c'est

32. Chr. Papastamati-von Moock, « The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens : Old Issues, New Research », dans R. Frederiksen, E.R. Gebhard, A. Sokolicek (éds), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, MoDIA, Aarhus (2015), p. 39-79.

33. *Agora* 19 (1991), L 13 ; *SEG* 33, 143 ; *SEG* 57, 130. Voir E. Caspo, « The Men who Built the Theatres : *Theatropolai*, *Theatronai* and *Arkhitektones* », dans P. Wilson (éd.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford (2007), p. 87-115.

celle du bâtiment de scène qui constitue le morceau de choix de la deuxième partie de l'ouvrage. Comme dans la plupart des théâtres, l'édifice scénique est la composante dont la restitution est la plus hypothétique, car il pouvait comporter un voire deux étages : il est attendu que ce soit son étude qui suscite les plus vifs débats.

L'auteur distingue deux types fondamentaux de bâtiment de scène : l'édifice à *paraskènia* du type Ségeste et l'édifice à *proskènion* du type Priène, mais il admet tout de suite qu'il y a dans cette typologie une certaine inconséquence (p. 57), parce que les édifices à *paraskènia* ont parfois des *proskènia* et, de fait, tout le chapitre 16 est consacré aux édifices à *paraskènia* dotés d'un *proskènion*. Les édifices à *paraskènia* sans *proskènion* sont considérés comme une étape conduisant à l'édifice à *paraskènia* et *proskènion*. Une typologie plus cohérente, prenant en compte l'ensemble du bâtiment de scène et, surtout, ses usages, nous paraîtrait préférable.

Dans l'analyse du bâtiment de scène à *paraskènia*, la restitution de l'édifice scénique du théâtre d'Athènes à l'époque de Lycurgue et celle de sa supposée copie à Iaitas jouent un rôle majeur. Or, aucune des deux ne nous semble assurée et il n'est pas possible ici d'entrer dans les détails de ces restitutions. Pour le théâtre d'Athènes tous les problèmes sont clairement posés et les solutions retenues sont souvent assez différentes de celles qui sont actuellement défendues par Chr. Papastamati-von Moock. Ainsi la fondation T, que celle-ci interprète comme l'emplacement d'une grue scénique, est-elle présentée, non sans vraisemblance, comme un accès à la face postérieure du bâtiment de scène.

Depuis longtemps l'auteur a interprété le sol en *opus signinum* (cocciopesto) situé entre les salles latérales du bâtiment de scène de Iaitas, ses *paraskènia*, comme une estrade basse, une « niedrige Bühne », dont le niveau ne dépassait celui de l'*orchestra* que de la hauteur d'une marche tout au plus (cette dimension ne semble pas indiquée dans le texte). L'un d'entre nous cependant (JCM, cité n. 1416) continue à ne pas comprendre, et ce depuis 25 ans, ce qui empêche d'y restituer un *proskènion* selon un dispositif bien attesté dans d'autres théâtres de Sicile (Ségeste, Tyndaris, Solonte), si du moins l'on s'en tient aux restitutions généralement admises, et à penser que des poutres d'une portée d'environ 3 m peuvent se passer de supports intermédiaires. Tel n'est pas l'avis de l'auteur, qui cherche et trouve des parallèles au dispositif qu'il restitue à Iaitas quitte à critiquer vigoureusement certaines restitutions publiées, avec un traitement particulièrement sévère pour la publication du théâtre de Solonte soigneusement étudié sous forme monographique par A. Wiegand en 1997[34]. Construit au IIe s. av. J.-C. avec une estrade haute selon A. Wiegand, ce théâtre aurait été construit à la fin du IVe s. avec une estrade basse selon l'auteur parce que « das Theater muss

34. A. Wiegand, *Das Theater von Solunt. Ein besonderer Skenentyp des Späthellenismus auf Sizilien*, Deutsches Archäologisches Institut Rom, Sonderschriften 12, Mayence (1997). Voir le compte rendu de J.-Ch. Moretti dans *Topoi* 9 (1999), p. 403-405.

etwa gleichzeitig mit demjenigen in Iaitas entstanden sein » et que « die Bühne muss wie in Iaitas niedrig gewesen sein » (p. 165 pour les deux citations). Ayant reconnu des édifices à *paraskènia* dans une dizaine d'autres édifices (liste p. 166), dont certains ont des bâtiments de scène assez mal conservés (Aigai, Leontion, Makyneia), l'auteur en revient au théâtre d'Athènes pour lui attribuer une estrade basse dont il ne demeure aucun vestige. Alors qu'il note p. 160 : « Von einer Bühne, welche wohl vor der Bühnenwand und zwischen den Paraskenien zu suchen wäre, sind keinerlei Reste erhalten », il en arrive p. 168 à la conclusion que : « Im ältesten Paraskenien-Bühnenhaus im Dionysostheater von Athenai hat es zweifellos eine Bühne gegeben, die nur wenig über das Niveau der Orchestra emporgehoben gewesen ist ». Les autres édifices à *paraskènia* ne sont pas en reste : « in Makyneia, Morgantina und Tyndaris sind keine Spuren einer niedrigen Bühne mehr erhalten, doch muss deren Existenz nicht ausgeschlossen werden » (p. 169). Rien dans tout cela ne relève d'une analyse argumentée des vestiges et des textes et il en va de même pour les portes du bâtiment de scène : parce qu'il n'y a qu'une porte à Iaitas donnant sur la supposée estrade, il ne devrait y en avoir qu'une à Athènes dans le front du bâtiment de scène donnant sur l'*orchestra* alors que le *Dyskolos* de Ménandre créé en 317 oblige à en restituer trois.

Heureusement, l'analyse des bâtiments de scène à *proskènion* qui apparaissent à la fin du IV^e^ s. et se diffusent dans tout le monde grec est beaucoup plus convaincante, sans doute parce que ce type est illustré par un corpus plus fourni et mieux conservé. Comme pour le *koilon* ses composantes font l'objet d'une analyse typologique très détaillée. Le rez-de-chaussée est d'abord examiné avec d'une part la *skènè* au sens strict, qui peut être divisée en plusieurs pièces, et d'autre part le *proskènion* dont sont envisagés les matériaux de construction, la décoration, le plan, les accès, les types de supports, les dimensions, le cloisonnement enfin des entrecolonnements par des portes, des *pinakes* dont l'auteur souligne qu'ils portaient des peintures qui n'étaient pas étroitement liées aux pièces représentées, voire par des maçonneries.

Le ou les étages sont ensuite pris en compte. Le front lisse à portes n'est nulle part attesté avec certitude sauf au théâtre de Termessos, où il est percé de 5 portes (mais faut-il admettre sa datation stylistique au II^e^ s. av. J.-C. ?). On a affaire soit à des prétendus « Thyromata-Fronten », autrement dit à des baies ouvertes en nombre impair (de 3 à 7) qui n'étaient pas cloisonnées durant les spectacles, soit à des fronts de scène à portes, comme il s'en trouvait dans les bâtiments très ornés de Sicile où des figures d'atlantes ou de caryatides se combinaient à des ordres engagés, mais aussi peut-être dans certains édifices d'Asie Mineure (Halicarnasse, Érythrées, Stratonicée). Dans ce domaine aussi la comparaison entre Iaitas et Athènes est sans doute un peu trop poussée. Pour l'ornementation plastique nous avons du mal à admettre avec l'auteur qu' « einmal mehr steht das Theater von Iaitas am Anfang » (p. 230) et restons très réservés sur l'idée qu'il faille restituer au bâtiment de scène du théâtre de Lycurgue des décors d'atlantes qui auraient été les modèles à la fois des décors d'Iaitas, de Ségeste et de Tyndaris à l'époque hellénistique et du bâtiment de scène d'Athènes à l'époque d'Hadrien.

Il faut raison garder et c'est ce que fait l'auteur tout autant dans son analyse des couvertures des bâtiments de scène que dans celle des machines, où il distingue à juste titre les inventions tardives de Pollux des équipements qui ont probablement ou certainement existé au moins dans le théâtre d'Athènes à l'époque classique : une grue et un ekkyklème. L'interprétation donnée aux vestiges dans lesquels a été reconnu à Caunos le support d'un *périaktos* est possible sans être certaine. Les accès à la toiture étaient exceptionnels (l'auteur ne retient que Priène et pas Corinthe) et si des bâtiments de scène mobiles sont assurément attestés dans trois édifices du Péloponnèse (Sparte, Mégalopolis et Messène), la restitution d'édifices montés sur roues paraît très incertaine.

Cette analyse des composantes permet au terme de la deuxième partie de l'ouvrage de brosser une histoire de la diffusion, de l'évolution et des distinctions régionales qui segmentent le corpus des théâtres hellénistiques. La diffusion est très large, mais la densité n'est pas la même dans toutes les régions hellénisées. Le rythme des constructions non plus et il est intéressant de noter qu'il n'y a plus de théâtres mis en chantier en Italie du Sud après 300 av. J.-C., alors que l'activité constructive est particulièrement intense en Asie Mineure au IIe s. et qu'apparaissent à cette époque plusieurs traits qui distinguent ces théâtres de ceux des autres régions : des couloirs voûtés conduisant au *diazoma*, des modes d'accès plus aisés du *diazoma* aux gradins supérieurs, des *proskènia* de plan dit trapézoïdal[35], des façades de *proskènia* ornées de reliefs et des fronts de scène à portes. De ce groupe se distinguent celui des théâtres de Grèce péninsulaire et des îles d'une part et celui des théâtres d'Occident d'autre part, où se sont développés, au moins dans une seconde phase et plus largement qu'ailleurs, des fronts de scène sans les prétendus *thyromata*, mais avec des portes à vantaux et une riche ornementation architecturale et plastique.

Les théâtres romains d'Italie et d'Occident (III)

Le modèle du « théâtre romain » tel qu'on le définit aujourd'hui se distingue du théâtre grec classique par son aspect unitaire et par le développement d'un front de scène orné de colonnades, qui caractérisent les édifices de l'époque impériale. L'auteur insiste avec raison sur le fait que cette distinction n'est que le résultat d'une évolution longue et progressive et ne résulte pas d'une opposition de deux types hermétiques. Les origines de cette évolution sont à chercher dans deux régions situées au contact entre le monde grec et la zone d'influence croissante de Rome à partir du IVe s. av. J.-C. : la Sicile et la Campanie. Se concentrant sur les questions architecturales et formelles, l'auteur n'aborde pas la question essentielle des raisons qui peuvent expliquer le développement de tels foyers d'innovations à

35. Ce plan dit trapézoïdal, bien qu'il ne le soit pas, ainsi que l'auteur en convient (p. 185), est aussi connu en Grèce à Euonymon.

cette époque, parmi lesquelles l'évolution des fonctions des théâtres et des formes de spectacles jouèrent certainement un rôle important [36].

Les transformations des théâtres de Ségeste et Iaitas en Sicile préfigurent, à la fin du IIIe s. av. J.-C. selon l'auteur, le développement d'une estrade plus large et plus profonde, encadrée de *paraskènia* à parois obliques. Comme les études précédentes l'avaient souligné, le théâtre de Pompéi, sans doute construit dans le courant du IIe s. av. J.-C., semble se placer dans la continuité de ces évolutions siciliennes et au cœur d'un foyer d'innovation campanien. Cependant ce théâtre, effectivement crucial dans le développement de l'histoire architecturale de ce type monumental, demeure encore très mal documenté [37] et il est en tout cas certain que le bâtiment de scène à *paraskènia* ne correspond pas à la phase originelle contrairement à ce que suppose l'auteur. D'importantes incertitudes chronologiques pèsent d'ailleurs encore sur la plupart des théâtres républicains de Campanie et du Samnium, ce qui rend les raisonnements typo-chronologiques de l'auteur sujets à caution.

Même si certains cas présentés posent problème dans le détail, les éléments de transition d'un modèle grec à un modèle romain semblent être les suivants : développement du bâtiment de scène à *paraskènia*, soudure du bâtiment de scène et de la *cavea* à travers la couverture des *aditus*, apparition d'une estrade basse, développement de *caveae* construites, sur remblais et sur substructions creuses, et adaptation des rangs de proédrie à la pratique romaine des *subsellia*. Le développement des fronts de scène ornés de décors architecturaux a visiblement ses racines en Sicile, tout comme certains types de décor sculpté, à l'instar des atlantes qui se diffusèrent ensuite, en particulier en Campanie. Mais d'autres innovations comme la soudure du bâtiment de scène et de la *cavea* pourraient avoir suivi le chemin inverse.

L'auteur consacre deux chapitres à l'apparition de l'architecture théâtrale à Rome, d'abord sous la forme des théâtres en bois, puis avec la construction des théâtres de Pompée, Marcellus et Balbus. Concernant les premiers [38], il insiste avec justesse sur l'importance qu'il y a de raisonner sur les commanditaires de ces constructions pour mieux les analyser. Il les groupe en deux phases principales. Pour une série de théâtres de la première moitié du IIe s. av. J.-C., pour lesquels l'action des censeurs suggère une vocation non éphémère, il est souvent difficile de dire s'il s'agissait d'édifices vraiment temporaires ou de projets non aboutis

36. Voir J.-Ch. Moretti, « Les débuts de l'architecture théâtrale en Sicile et en Italie méridionale (Ve-IIIe s.) », *Topoi* 3 (1993), p. 72-100.

37. Voir M. Fincker, É. Letellier-Taillefer, S. Zugmeyer, « Théâtres de Pompéi – Campagne 2016 », *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome* (2018), disponible sur : http://journals.openedition.org/cefr/1853.

38. Les 24 fiches de théâtres bâtis à Rome et attestés uniquement par des sources littéraires dans le catalogue offrent un outil très utile pour les recherches sur ce sujet.

de théâtres permanents. Pour un deuxième groupe d'édifices, apparaissant à la fin du IIe s. av. J.-C. et particulièrement représenté à la fin de la République, en période d'émulation aristocratique exacerbée, le caractère temporaire est associé à une compétition exponentielle entre les commanditaires dans le luxe des décors déployés dans ces édifices.

Concernant l'architecture du premier théâtre en dur de l'*Urbs*, celui de Pompée, la situation est complexe, avec de nombreux travaux récents qui lui ont été consacrés, mais d'importantes zones d'ombre qui demeurent sur des parties essentielles. L'auteur accepte avec raison la démonstration d'A. Monterroso Checa sur la probable inclusion du sanctuaire de Vénus à l'intérieur de la *cavea*[39]. Sur le bâtiment de scène et le front de scène, il convient d'être prudent : ils ne sont connus qu'à travers les fragments de la *Forma Urbis*, dont la vocation n'était pas celle d'un plan architectural, et leur chronologie reste incertaine. Il est probable que la forme documentée sur ces fragments ne date pas d'avant 80 apr. J.-C. (p. 279). À propos de la façade externe du théâtre, signalons qu'une image récemment identifiée comme une possible représentation du théâtre de Pompée semble accréditer l'hypothèse d'une façade à arcades superposées[40]. D'après les modèles possibles pour la *porticus post scaenam*, l'association théâtre-temple ou certains types de décor sculpté, le théâtre de Pompée est placé dans la lignée de l'évolution précédemment observée entre Sicile et Campanie et des innovations architecturales contemporaines dans le Latium. Le problème du modèle du théâtre de Mytilène avancé par Plutarque demeure irrésolu ; l'auteur avance l'hypothèse d'un « chauvinisme grec » de Plutarque qui aurait voulu à tout prix relier cette innovation architecturale marquante dans l'*Urbs* à une tradition grecque. Au sujet du théâtre de Marcellus, signalons qu'un fragment de la *Forma Urbis* récemment découvert vient compléter notre connaissance de ses environs et doit désormais être ajouté au dossier[41]. L'auteur reste circonspect sur l'hypothèse d'A. Monterroso Checa[42] concernant le passage de la voie triomphale à travers le théâtre. Les substructions de la *cavea*, relativement bien conservées sous les bâtiments qui s'y sont appuyés dès la Renaissance, illustrent la mise au point d'un nouveau système

39. A. Monterroso Checa, *Theatrum Pompei : forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid (2010).

40. É. Letellier-Taillefer, « Le complexe pompéien du Champ de Mars : enquêtes récentes et questions ouvertes. À propos de : S. Madeleine, *Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*, Caen 2014 », *REA* 118 (2016), p. 573-599 (ici p. 595-599).

41. G. Filippi, P. Liverani, « Un nuovo frammento della *Forma Urbis* con il *Circus Flaminius* », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia* LXXXVII (2015), p. 69-87.

42. A. Monterroso Checa « *Via triumphalis per theatrum Marcelli*, simbolos de arquitectura en la *forma urbis marmorea* », *RA* 2009, p. 3-51.

d'accès associant circulations radiales et périphériques, caractéristique du théâtre de type romain.

L'auteur s'intéresse ensuite aux théâtres construits en Italie à la fin de la République en cherchant à les situer dans l'apparition d'un « type » de théâtre romain. Là encore, le problème réside dans la datation des édifices, qui, comme il le souligne, ne peut s'appuyer que sur très peu de données stratigraphiques, tandis que les éléments tirés du décor plastique ou des techniques de construction demeurent insuffisants. Une quinzaine d'édifices relèvent selon lui de la période républicaine en Italie, à partir desquels il tente de cerner systématiquement les principaux éléments d'évolution morphologique : plan général, élévations et façade de la *cavea*, distribution et accessibilité des gradins et forme du bâtiment de scène. La démarche méthodologique semble donc partir des édifices pour en tirer les grandes lignes de l'évolution du « type » architectural, ce qui a nécessité l'impressionnant travail de regroupement d'informations et de classification dont cet ouvrage livre le résultat. Cependant, comme nous l'avons déjà observé, les incertitudes qui grèvent de nombreuses datations rendent l'exercice particulièrement ardu. Aussi les raisonnements sur des points précis sont-ils parfois menacés de circularité[43]. La typo-chronologie, qui s'appuie plutôt sur une conception évolutionniste du modèle architectural que sur une série bien attestée, précède ici l'enquête sur les différents cas.

L'auteur souligne le caractère très éclectique du panorama qu'il dresse des premiers théâtres républicains d'Italie, insistant sur le fait qu'on ne peut alors pas encore parler de « type romain », mais que tous les éléments qui le constituent apparaissent progressivement et séparément les uns des autres. Il identifie le théâtre de Pompée comme la charnière entre le foyer d'innovation campanien et les édifices adoptant après lui le « type romain ». L'organisation des gradins sur des substructions radiales, la façade probablement ornée d'arcades et le perfectionnement des accès aux gradins dans le théâtre de Pompée, parachevés dans le théâtre de Marcellus, constituent dès lors un modèle.

L'auteur traite également des quelques théâtres d'époque républicaine et de ceux du début de la période augustéenne dans les provinces occidentales. La présence de théâtres républicains n'est pas assurée pour l'Afrique (l'auteur évoque les exemples d'Utique et d'*Hippo Regius*). Elle ne l'est pas non plus en Espagne même si l'on retrouve certaines formules architecturales précoces comme à *Acinipo*, dont le front de scène rectiligne serait caractéristique d'une date haute, mais dont la *cavea*, divisée en six *cunei*, serait plus tardive. L'auteur propose également de dater d'autres monuments, habituellement considérés comme républicains, à la fin de la période républicaine ou au début de la période augustéenne comme

43. Par exemple, l'analyse du théâtre de *Iuvanum*, qui présenterait un stade précoce de soudure entre la *cavea* et le bâtiment de scène, conduit l'auteur à lui assigner une date la plus tardive possible, vers 91 av. J.-C., tandis que le théâtre d'*Arretium*, qui ne présente pas cette soudure, se voit pour cette raison daté plus tôt, dans le courant du IIe s. av. J.-C. (p. 295-296).

les théâtre d'*Italica*, de Gadès ou encore de *Malacca* et *Metellinum*. Les preuves archéologiques restent incertaines pour plusieurs de ces exemples.

Dans la suite de son développement, l'auteur entreprend une analyse morphologique systématique du type dont il a suivi la construction progressive, en en étudiant les déclinaisons dans la partie occidentale de l'empire romain à l'époque impériale[44]. Cette analyse se développe tout d'abord en suivant les parties principales des monuments : la *cavea*, l'*orchestra* et l'espace scénique. Pour chacune de ces composantes, il établit des corpus de monuments dans lesquels la partie en question est bien attestée. Ces corpus sont présentés en listes, par zones géographiques ; des tableaux auraient sans doute été plus commodes à consulter. Suivant un raisonnement typologique, il dégage les différents éléments susceptibles de variations et en présente les formes et les évolutions, à travers une présentation exhaustive des exemples connus, organisée typologiquement et, autant que possible, chronologiquement. Il est impossible de rendre compte ici du détail de cette étude, d'un systématisme et d'une acribie sans précédent[45], nous n'en évoquons donc que les grandes lignes.

Il ressort de cette analyse que la *cavea* sur substructions creuses combinant murs rayonnants, voûtes en demi-troncs de cône et couloirs concentriques voûtés atteint son stade de perfectionnement dans le théâtre de Marcellus et se diffuse ensuite, sous des formes plus ou moins complètes. D'autres systèmes de substructions bâties « pleines », avec murs concentriques et caissons remblayés, perdurent cependant. Si en Italie les théâtres sur substructions construits sur terrain plat sont les plus nombreux, dans le reste de la partie occidentale de l'empire un grand nombre de théâtres sont adossés. Toutes les orientations de *cavea* existent et aucune règle en la matière n'était figée, contrairement aux prescriptions énoncées par Vitruve. La diversité des configurations attestées pour les volées de gradins (*maeniana*) montre que les normes de répartition des différentes catégories de public pouvaient être appliquées sous diverses formes selon les contextes. Pour les divisions en *cunei* on constate une plus grande homogénéité. Les *tribunalia*, présents dans la majorité des théâtres où leur secteur est conservé, semblent avoir été des équipements requis[46]. Les loges dans les gradins, beaucoup plus rares, paraissent avoir été réservées à l'empereur ou au culte impérial. Les façades courbes des *caveae* composées d'arcades reprennent le modèle du théâtre de Marcellus,

44. Il inclut dans cette partie occidentale toutes les régions dépourvues d'une tradition de construction théâtrale grecque préalable, mais aussi l'Italie du Sud et la Sicile, pour les phases d'époque romaine.

45. L'analyse morphologique et typologique de Fr. Sear, *Roman theatres : an architectural study*, Oxford monographs on classical archaeology, Oxford-New York (2006), p. 70-95, déjà très articulée, était plus resserrée.

46. C'est dans la phase augustéenne du grand théâtre de Pompéi qu'ils sont attestés épigraphiquement et non dans le *theatrum tectum*, qui en offre pour sa part l'exemplaire le plus ancien (cf. p. 375-376).

mais de nombreux théâtres sont aussi dotés d'une façade sans accès. Les accès aux gradins aménagés dans les substructions bâties montrent un perfectionnement inégalé dans le théâtre de Marcellus mais sont attestés ailleurs dans de nombreuses configurations adaptées ; il existait également d'autres solutions, notamment des accès extérieurs ou des cages d'escaliers. Pour des raisons évidentes de conservation, on connaît très mal les *porticus in summa cavea*, qui n'étaient pas un équipement indispensable. De même, les temples installés au sommet de la *cavea* n'apparaissent que rarement, essentiellement en Italie et en Afrique du Nord.

L'*orchestra* est ensuite étudiée par l'auteur qui rappelle l'origine grecque de cette composante centrale de l'espace théâtral. Elle se caractérise souvent par un mode d'accès spécifique, les *aditus*, qui permettaient aux spectateurs de marque de rejoindre les rangs inférieurs bordant l'*orchestra* où ils pouvaient disposer des sièges personnels. La séparation entre ces gradins et le reste de la *cavea* était soulignée par le *balteus*, parfois réalisé en marbre. L'auteur rappelle l'importance de la mise en œuvre des roches ornementales dans le pavement des *orchestrae* dont la fonction n'est plus d'accueillir des danseurs, rendant inutile un revêtement plus meuble, comme la terre. Les solutions adoptées sont donc multiples : briques, sols de mortier, dalles de calcaire sont communément employés. Dans plusieurs théâtres, l'*orchestra* est dotée d'un canal d'évacuation des eaux qui, dans les édifices grecs, suivait son pourtour. L'auteur souligne que ces canalisations, répandues dans les théâtres d'Italie, sont rares dans les provinces africaines, où la pluviométrie est faible. Il évoque plusieurs autres systèmes d'évacuation des eaux accumulées dans l'*orchestra* par des canalisations passant sous la scène ou traversant les *aditus*. Enfin, il examine les quelques autels retrouvés dans des *orchestrae* et leur décor.

L'analyse des édifices scéniques commence par celle du front de scène dont l'évolution est complexe dans les provinces occidentales. Son décor se caractérisait par l'usage du marbre ou de pierres locales, en fonction des possibilités de chaque communauté. L'auteur propose une typologie de l'articulation des murs de scène en partant des exemples rectilignes qui tendent à se complexifier. Il en est de même pour les ordres déployés sur ces façades dont la signification n'est que peu évoquée. Les fronts de scène à trois ordres superposés, comme celui du théâtre de Marcellus, sont rares ; le dispositif à deux niveaux était le plus courant. Plusieurs théâtres, notamment en Afrique, auraient été réaménagés afin d'ajouter un ordre supplémentaire aux deux ordres préexistants. L'organisation de ces façades était souvent tributaire des accès, la porte centrale pouvait être plus particulièrement monumentalisée comme à Orange. La *frons pulpiti* pouvait elle aussi présenter des formes diverses, recevoir un décor sculpté ou peint et être agrémentée de fontaines prenant place dans les niches.

Plusieurs théâtres ont été dotés de rideaux de scène qui pouvaient revêtir deux formes : l'*auleum*, qui était capable de masquer entièrement l'estrade et dont la fosse était cachée par le front du *pulpitum* ; et les *siparia*, qui servaient probablement de toiles de fond ou qui permettaient d'occulter partiellement la scène. Les rideaux à âme et cassette ont été introduits dans le courant du I^er^ s.

av. J.-C., mais ils existaient déjà dans certains théâtres en bois de la période républicaine. Plusieurs sources soulignent la richesse des tissus employés pour la réalisation de ces rideaux. Le système à fosses pour les accueillir a été développé au cours de la période impériale. Leur fonctionnement nécessitait une machinerie complexe, des espaces de service utilisés pour leur entretien et des installations spécifiques, comme des puisards ou des canalisations qui avaient pour but d'éviter que l'humidité n'affecte leur structure en bois. Différents modes de traction ont été utilisés pour actionner les mâts du rideau de scène.

Les salles couvertes du bâtiment de scène sont également étudiées par l'auteur, qui estime que la grande variété de solutions architecturales adoptées était essentiellement liée à des contraintes financières et urbanistiques. Les bâtiments de scène italiens se distinguent de ceux du reste des provinces occidentales par leur taille plus importante et leur caractère plus complexe, en regard des théâtres occidentaux qui n'auraient pas donné lieu à des formules architecturales originales. Une approche segmentée du bâtiment de scène conduit l'auteur à aborder séparément les *parascaenia*, les basiliques, le *postscaenium*, les étages, les escaliers et les toitures.

Pris dans son ensemble, le bâtiment de scène est composé des éléments indispensables précédemment analysés : estrade et front de scène percé de portes pour l'entrée des acteurs, mais aussi espaces annexes (*parascaenia*, *basilicae*, *postscaenium*, *porticus post scaenam*) dont les combinaisons pouvaient varier. L'auteur en propose une typologie organisée à partir du plan complet, auquel on pouvait retrancher tel ou tel élément facultatif. Il clôt cette analyse morphologique par une mise au point sur le problème particulier des vases de résonance dans les théâtres, dont il considère qu'en dépit des indications de Vitruve et des nombreux avis précédemment émis, aucune attestation n'est connue.

Il développe ensuite une analyse des théâtres romains occidentaux par zones géographiques. 186 théâtres italiens conservés et 18 attestés par les sources écrites sont analysés région par région et chronologiquement au sein de chaque région. La Campanie et le Latium comprennent à eux seuls un quart des édifices concernés et parmi eux les plus anciens. Les théâtres d'Italie appartiennent à l'équipement indispensable des villes ; ils apparaissent dès la République, pour certains même avant le théâtre de Pompée, mais c'est sous Auguste et peu après que la grande majorité sont construits. L'auteur met en garde contre une tendance des recherches à généraliser d'emblée les datations augustéennes[47]. Quelques théâtres ont été bâtis plus tardivement et nombreuses ont été les restaurations et transformations à l'époque impériale, jusqu'au IV^e^ s. apr. J.-C. pour les dernières connues. Malgré son analyse morphologique poussée, l'auteur estime impossible de retracer une évolution linéaire de l'architecture théâtrale antique en Italie, tant la variété des réalisations est grande. Le seul élément assuré est la reconstruction dès l'époque

47. Il remet par exemple en question la datation augustéenne communément admise du théâtre de Trieste.

augustéenne de tous les bâtiments de scène républicains [48]. Les théâtres construits dans des villas impériales font l'objet d'une présentation spécifique.

En Sicile, quelques théâtres datent de l'époque romaine, à Catane, Messine et Syracuse. D'autres, d'époque grecque, bénéficièrent de transformations, l'exemple le mieux documenté étant celui de *Tauromenion*. L'auteur ne tire pas de conclusions spécifiques sur l'architecture théâtrale sicilienne à l'époque impériale ; les adaptations d'édifices grecs suivent l'apparition du type romain. En Sardaigne on ne connaît que le théâtre du sanctuaire de Caralis et le théâtre de Nora.

Les Gaules et les provinces voisines se caractérisent par des théâtres généralement datés de la période augustéenne. Quelques édifices plus anciens d'origine grecque sont également évoqués par l'auteur, comme celui de Marseille, bien que les dernières fouilles aient conduit à en dater la construction de l'époque augustéenne [49]. Le théâtre le plus ancien, en fonction de la typologie des bâtiments de scène proposée, serait celui de Fréjus. Le sud de la Gaule se présente comme un exemple intéressant du développement de l'architecture théâtrale augustéenne et l'auteur se demande quelle influence ont eu ces monuments qui correspondent à la diffusion du schéma mis en place à partir du théâtre de Marcellus, dans le développement de l'architecture théâtrale en Gaule. Le manque de recherches ne permet pas, selon l'auteur, de répondre à cette question. Il aurait effectivement été nécessaire de reprendre l'ensemble du dossier gaulois afin de l'aborder et il est regrettable que l'auteur ne s'attarde pas sur les autres exemples « classiques » inclus dans le corpus. L'absence de prise en compte systématique des théâtres « gallo-romains » empêche ici une réflexion approfondie sur un sujet déjà trop rapidement évoqué par Fr. Sear.

La présentation du corpus des théâtres espagnols est relativement complète. L'auteur prend en compte les théâtres connus et préservés, ceux qui ont été observés et les quelques inscriptions qui mentionnent des spectacles. Il est toutefois difficile de considérer ces inscriptions, même si elles mentionnent parfois des gradins, comme des preuves assurées de l'existence de théâtres. Cinq théâtres dateraient de la période républicaine, les autres de la période augustéenne. Pour ce qui est de leur répartition, la plupart des édifices se situent dans la province de Bétique. Les solutions architecturales retenues témoignent d'une grande homogénéité dans la conception de la *cavea*, l'articulation des murs de scène et les décors adoptés. Cette cohérence des choix serait liée aux périodes de constructions rapprochées entre les différents édifices. Quelques réfections sont attestées dans plusieurs édifices, mais elles restent anecdotiques et témoignent de l'action d'évergètes locaux.

---

48. Le *theatrum tectum* de Pompéi doit dans ce cas être considéré comme une exception.

49. L.-Fr. Gantès, Ph. Mellinand, « Marseille. Collège Vieux-Port », *BSR PACA 2005* (2006), p. 127-131 ; L.-Fr. Mellinand, Ph. Gantès, *Rapport final d'opération, fouille archéologique, Collège Vieux-port, 2 rue des Martégales à Marseille (Bouches-du-Rhône)*, INRAP (2006).

Les théâtres d'Afrique du Nord sont dans leur grande majorité situés en Afrique Proconsulaire. Seule une partie des cas archéologiquement attestés se prête à une analyse architecturale. Rares sont les théâtres africains datables de l'époque républicaine ou augustéenne, la grande majorité des édifices datés relevant d'une intense période de construction dans la deuxième moitié du IIe s. apr. J.-C. Le théâtre devint sans doute alors seulement un incontournable vecteur de prestige mobilisé par les élites locales. Théâtres les plus tardifs du monde romain, les édifices d'Afrique furent aussi utilisés jusqu'à des dates très avancées, au Ve s. apr. J.-C. voire après. Le théâtre de *Leptis Magna* offre un exemple particulièrement bien documenté des transformations qui pouvaient affecter un édifice sur le temps long. Malgré l'homogénéité chronologique du corpus des théâtres africains, l'auteur ne parvient pas à dégager un sous-type architectural particulier, notant seulement une prédilection pour les fronts de scène à colonnes nombreuses et pour les bâtiments de scène moins longs que le diamètre de la *cavea*, discordance par rapport au type romain unitaire qui n'était pas sans poser des problèmes structurels.

Le théâtre à l'époque impériale dans les provinces orientales (Grèce, Balkans et Mer Noire, Asie Mineure, Proche Orient, IV)

L'analyse des théâtres construits ou transformés dans les provinces orientales conduit à la mise en évidence, dans la partie la plus développée de l'ouvrage (70 pages, soit deux fois plus que pour les édifices de Grèce et du Proche-Orient), d'un type micrasiatique qui ne se constitue comme tel qu'à l'époque impériale, même s'il découle des théâtres hellénistiques. Le haut *proskènion* trapézoïdal vient alors fusionner avec les murs de soutènement antérieurs obliques du *koilon* outrepassé pour former un tout qui reste cependant moins organique que celui des théâtres d'Occident, par l'extension limitée en hauteur et en longueur du bâtiment de scène. Ce type se nourrit à la fois d'apports occidentaux, comme la *frons scaenae* et les substructures creuses, toujours majoritairement réalisées en grand appareil, et de la tradition hellénistique micrasiatique avec le *koilon* au plan en demi-cercle outrepassé, le traitement soigné du parement des murs de soutènement antérieurs, les accès voûtés au *diazoma*, l'amélioration du passage de ce dernier au *maenianum* supérieur, le *proskènion* trapézoïdal, le front du *proskènion* lisse, parfois orné de reliefs. Ayant en partie inspiré à Vitruve le modèle théorique du *theatrum Graecorum*, il n'aurait pas essaimé selon l'auteur hors de l'Asie Mineure, opinion qui serait à nuancer en prenant en considération les théâtres de Macédoine et le théâtre de Milo dont le front de scène est doté de cinq portes sur le modèle micrasiatique (évoqué *passim*, p. 578, 584).

L'auteur souligne à juste titre que ce type est loin d'être majoritaire en Asie Mineure. Le type « romain d'Occident » l'emporterait sur le précédent sans néanmoins s'imposer, et bien plus d'édifices attesteraient la survie d'un troisième type que l'auteur se flatte (p. 657) d'être le premier à décrire comme tel, à savoir le type hellénistique, avec un bâtiment de scène, qui, tout en demeurant séparé du *koilon*, devient plus imposant, dans le sillage du type romain d'Asie Mineure. On

peut demeurer sceptique et se demander s'il est vraiment possible de distinguer plusieurs types au-delà de certaines caractéristiques hellénistiques communes, comme le haut *proskènion* relativement profond qui subsiste très largement dans tous les « types ». Dans une certaine mesure, on peut considérer qu'à l'époque impériale, comme l'avait bien noté l'auteur pour l'époque hellénistique, la région se caractérise par des solutions innovantes qui ne s'imposent pas de façon uniforme sur l'ensemble de son territoire.

Aussi, même s'il existe indéniablement des séries de grands édifices typiques de l'Asie Mineure à l'époque impériale, par exemple en Lycie-Pamphylie, on peut être surpris du contenu de la liste des 19 théâtres « romains d'Asie Mineure », où figurent Parion et Nicée. Pour le premier, une méconnaissance des fouilles récentes explique peut-être l'interprétation[50]. Ce théâtre ne suit pas le plan du *koilon* outrepassant le demi-cercle comme l'affirme l'auteur et la présence d'une frise sculptée ne suffit pas à faire un exemple typique du théâtre micrasiatique de cet édifice doté d'un bâtiment de scène, dont l'interprétation est encore discutée, mais qui paraît échapper à toute typologie. Quant au cas de Nicée, l'auteur semble y rejeter l'évidence : il doute que la *porticus in summa cavea* et les basiliques mentionnées par Pline le Jeune aient été réalisées, alors qu'a probablement été identifiée une basilique du bâtiment de scène dans une pièce latérale richement ornée[51]. Le plan à *koilon* outrepassant de peu le demi-cercle et formant un tout avec le bâtiment de scène, la forme des escaliers d'accès au *maenianum* supérieur, le traitement de la surface des murs de soutènement antérieurs lui semblent des caractéristiques plus déterminantes que l'ossature exceptionnelle des substructures complexes de ce théâtre implanté sur un terrain plat. Le chantier suivi par le gouverneur de Bithynie apparaît bien plutôt comme l'un des plus perméables à l'influence occidentale, ce qui n'empêche pas qu'on retrouve en Asie Mineure tel ou tel trait régional.

Mais au-delà de ces trop brèves études de cas, on peut regretter que le discours érudit de l'auteur se trouve comme dissous dans une série de listes trompeuses, souvent redondantes, parfois incohérentes, propres à perdre un lecteur un peu trop myope : la liste des théâtres d'Asie Mineure du IIe s. av. J.-C. est allongée de quatre édifices n. 2451 par rapport à celle de la p. 70, où le théâtre de Magnésie du Méandre est associé aux théâtres du IIe s. av. J.-C. dans la colonne de gauche, aux théâtres qu'on ne peut pas situer précisément à l'époque hellénistique dans celle de droite, et à ceux du IIIe s. av. J.-C., à la forme interrogative, à la page précédente.

---

50. C. Başaran, E. Ergürer, *Roman Theater of Parion. Excavations, Architecture and Finds from 2006-2015 Campaigns*, Parion Studies 1, Ankara (2018). Édition turque parue en 2016.

51. A. Özügül, « İznik Tiyatrosu 2015 », *KST* 38/3 (2016), p. 317-332 (p. 320, fig. 3).

Les odéons (V)

La partie consacrée aux odéons se concentre sur les édifices théâtraux de type romain occidental pour lesquels on peut restituer une couverture complète. Après une rapide réflexion sur le décalage entre les nomenclatures antiques et modernes – qui mériterait une enquête plus approfondie et nuancée sur les fonctions et les valeurs de ces monuments – puis une présentation critique des études précédentes sur le sujet, l'auteur définit un corpus modeste d'une soixantaine de monuments qu'il considère comme des odéons[52]. Il entend exclure de cette catégorie les *bouleutèria* qu'il considère comme antérieurs et dépourvus d'espace scénique, tout en intégrant des édifices à gradins sans bâtiment de scène. Ces distinctions sont périlleuses et conduisent nécessairement à des simplifications car de nombreux cas demeurent incertains et les catégories sont loin d'être étanches dans les provinces orientales.

Parmi les édifices retenus, seul le *theatrum tectum* de Pompéi et le théâtre en bois couvert de L. Scribonius Libo mentionné par Pline sont d'époque républicaine. Les autres relèvent tous de la période impériale, avec un groupe d'édifices flaviens et une grande majorité d'odéons construits dans le courant du IIe s. et au début du IIIe s. apr. J.-C. La plupart des monuments sont situés en Grèce et en Asie Mineure, avec également une concentration en Italie et en Sicile. L'origine de cette catégorie d'édifices est située en Italie et c'est Agrippa qui implanta le premier odéon à Athènes dès 15 av. J.-C. On connaît les commanditaires de plusieurs odéons, souvent très proches du pouvoir impérial. L'association presque systématique de ces édifices avec un théâtre indique qu'il s'agissait d'un équipement secondaire, facultatif et luxueux, offrant un confort accru à un public restreint et vraisemblablement doté d'un certain prestige.

L'auteur décline son analyse typologique des odéons suivant les deux types de plans possibles, quadrangulaire ou semi-circulaire, et examine les variations existantes pour les différents éléments constitutifs : *cavea*, *orchestra* et *aditus*, front de scène et bâtiment de scène. Le problème crucial de la couverture se pose différemment pour les édifices quadrangulaires et semi-circulaires. Si pour les premiers, héritiers des *bouleutèria* hellénistiques, des charpentes à ferme peuvent être restituées relativement aisément, la couverture des seconds est plus complexe. Des systèmes de charpentes à ferme asymétriques sont envisagés, même pour les plus vastes des odéons semi-circulaires comme ceux de Lyon, Athènes, Carthage et Rome, où les portées étaient remarquablement importantes. Quelques illustrations de ces hypothèses auraient rendu la lecture plus aisée et l'on peut regretter que n'ait pas été pris compte de manière plus approfondie, sans doute en raison de sa parution récente et de son caractère très technique, l'étude de M. Korrès sur la

52. Certains cas demeurent problématiques. Par exemple, l'existence d'un odéon à *Nuceria Alfaterna* est une hypothèse qui demande encore vérification.

couverture de l'odéon d'Hérode Atticus [53]. L'architecte y apporte des arguments convaincants pour une couverture complète du monument et explique les avantages mécaniques des fermes cintrées sur les fermes triangulées pour la couverture de très longues portées. Le développement se clôt par une réflexion sur les fonctions de ces édifices, qui ne se différencient pas nettement de celles des théâtres et l'on doit sans doute supposer une certaine polyvalence, en particulier dans de petites villes, notamment en Asie Mineure, où les odéons, du moins les édifices qualifiés ainsi par l'archéologie, ont aussi pu servir de *bouleutèria*.

Vela*, « transformations tardives » (arènes et* kolymbethra*, VI)*

La sixième partie de l'ouvrage se divise en trois chapitres que rapproche la difficulté d'interprétation de certains encastrements en bordure d'*orchestra* : ils sont consacrés aux structures qui venaient compléter l'édifice théâtral comme le *velum*, et celles qui en altéraient parfois l'aspect et la fonction première, comme l'arène ou la *kolymbethra*.

Plusieurs témoignages d'époque républicaine évoquent des *vela* disposés au-dessus des gradins, comme ceux des théâtres de César ou de Pompée. Il semble que leur usage, ponctuel et faisant souvent l'objet d'une action évergétique significative, se soit largement répandu dans plusieurs théâtres de l'Occident romain. Quelques exemples orientaux sont mentionnés, mais ils sont plus rares. La majorité des théâtres d'origine grecque ne présentaient pas en effet une configuration favorable à l'installation d'un *velum*. Globalement, les témoignages archéologiques restent peu nombreux, en raison de l'absence d'élévation dans la plupart des cas, mais aussi parce que les traces spécifiquement liées à l'installation de mâts ne sont pas toujours clairement identifiées, de même que les éléments d'attache qui pouvaient être disposés dans les gradins. Plusieurs systèmes alternatifs, comme des tentures fixées sur des mâts, ont aussi pu exister pour couvrir les parties les plus difficiles à protéger qui correspondent aux meilleurs rangs, en bas de la *cavea*. Ces installations hypothétiques (leurs traces archéologiques pourraient tout aussi bien être attribuées à d'autres aménagements) invitent à s'interroger sur la visibilité de la scène depuis les rangs supérieurs. L'ensemble de l'étude s'appuie essentiellement sur l'ouvrage de R. Graefe [54]. Il ne mentionne pas le système à cordes proposé par S. Madeleine, pourtant citée dans la bibliographie rassemblée sur le théâtre de Pompée [55].

---

53. M. Korrès, *The Odeion Roof of Herodes Atticus and other Giant Spans*, Athènes (2015). Édition grecque parue en 2014.

54. R. Graefe, Vela erunt. *Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*. Mayence (1979).

55. S. Madeleine, *Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*, Caen (2014), et S. Madeleine, « La restitution d'un *velum*

La construction des arènes fait l'objet du chapitre suivant. Plusieurs théâtres des provinces orientales voient leur *orchestra* réaménagée et isolée par divers équipements destinés à protéger le public lors des combats qui prenaient place dans l'arène. L'auteur évoque les grilles de fer ou les palissades de bois et la mise en place de sable sur le sol de l'*orchestra* parfois décaissée. La transformation des parties inférieures du monument entraînait d'autres modifications touchant notamment les circulations. Celles qui reliaient le bâtiment de scène et l'*orchestra* étaient souvent murées et les *parodoi* faisaient office d'accès principal à l'arène. Les parties inférieures du bâtiment de scène pouvaient aussi être réutilisées comme salles de service pour les gladiateurs, complétant parfois d'autres salles du même type, ajoutées sur le pourtour de l'arène. La tenue de *venationes* a également nécessité la création de salles spécifiques pour enfermer les animaux et de couloirs pour leur circulation. Parmi les autres traces significatives de l'adaptation des bâtiments aux jeux de l'arène figurent les attestations du culte de Némésis dans les théâtres. Bien que plusieurs monuments aient été profondément altérés, nombreux sont ceux qui ont conservé leur scène et certaines ont même fait l'objet de reconstructions après la mise en place d'une arène. La plupart de ces adaptations sont datables du IIe et du IIIe s. Encore une fois, le corpus gaulois aurait permis de nuancer ce chapitre et d'aborder différemment la question de ces réaménagements architecturaux : seul l'exemple d'Augst, dont la forme initiale n'a rien de « classique », est ici évoqué.

L'auteur consacre le dernier chapitre de cette partie à la *kolymbethra*. Comme pour l'arène, la mise en place d'un bassin entraînait un certain nombre de modifications des structures préexistantes. Il convenait d'assurer son étanchéité, mais aussi d'en faciliter le remplissage et le vidage. On note alors la mise en place de mortiers hydrauliques sur les sols, le doublement ou la consolidation voire la reconstruction du *balteus* ou du mur de podium, le bouchage de plusieurs accès qui menaient directement à l'*orchestra* et l'adjonction de citernes au monument. L'auteur revient sur l'interprétation et la datation estimée au Ier s. apr. J-C. de la prétendue *kolymbethra* du théâtre de Daphné qu'il interprète comme une fontaine. Les aménagements de *kolymbethrai* sont généralement beaucoup plus tardifs, ils datent essentiellement du IIIe et du IVe s., ce qui explique que la plupart des documents évoquant les spectacles aquatiques aient été écrits par des auteurs chrétiens.

Sur ces deux types d'aménagement le point de vue de l'auteur est teinté de préjugés à la vie dure : arènes et bassins sont, dès le titre de la partie qui leur est consacrée, cataloguées comme des « transformations tardives », puis décrites comme médiocres, marginales, sans doute imposées de l'extérieur et de toutes façons sans poids pour l'histoire de l'architecture théâtrale. C'est négliger les aménagements précoces et de grande ampleur de certains monuments, bien avant le IIe ou le IIIe s. apr. J.-C. (Dodone, Aphrodisias, mais aussi Larissa, théâtre en cours

sur le théâtre de Pompée », dans P. Fleury, C. Jacquemard, S. Madeleine (éds), *La technologie gréco-romaine*, Caen (2015), p. 4368.

d'étude) et oublier que ces phases, certes postérieures à d'autres en chronologie relative, sont souvent désignées *a priori* comme tardives sans être datées de façon absolue, quand elles ne sont pas ignorées ou détruites par les fouilleurs comme hétérogènes au monument. C'est nier enfin un certain souci du décor, pourtant évoqué, et tout l'intérêt que les populations des provinces orientales ont eu pour les spectacles importés d'Occident, que tant de chercheurs ont souligné, à commencer par L. Robert, pourtant cité en introduction.

Les sources littéraires et épigraphiques (VII)

La dernière partie est la plus courte. Elle ne comprend qu'un chapitre (50) consacré si l'on se fie à son titre aux sources littéraires et épigraphiques, mais en fait, plutôt, à ce qu'elles nous apprennent sur ceux qui ont commandité, financé, conçu, construit ou orné des théâtres pendant les neuf siècles durant lesquels des monuments ont été édifiés et entretenus. Il n'y a dans ces pages rien de vraiment nouveau, mais il s'agit de la première synthèse qui prenne en compte toute cette documentation tant en langue grecque qu'en langue latine, tant pour l'Orient que pour l'Occident et tant pour les périodes classique, hellénistique ou républicaine que pour la période impériale. Pour l'époque classique et hellénistique, la documentation dont on dispose dans le monde grec concerne 34 théâtres. Elle atteste une grande diversité de financements provenant de caisses publiques ou sacrées, de prêts, de souscriptions, de dons de rois ou, plus souvent, de citoyens, parmi lesquels on compte huit agonothètes, deux gymnasiarques et trois prêtres. Durant cette période, les édifices ont été le plus souvent, mais pas systématiquement, consacrés à Dionysos. La documentation est moins riche pour l'époque républicaine en Occident où, si l'on excepte les théâtres et les scènes temporaires construits en bois à Rome, elle ne concerne qu'une quinzaine de théâtres qui se trouvent tous en Italie. L'ensemble de ces textes se situe à la fin de l'époque républicaine et parmi eux se distingue par sa richesse le dossier associé au théâtre de Capoue construit entre 108 et, au plus tard, 94 av. J.-C. La documentation est beaucoup plus abondante à l'époque impériale pour laquelle elle concerne près de 150 théâtres et présente une assez grande homogénéité dans l'ensemble de l'empire. Les financements par les villes deviennent alors beaucoup plus rares que ceux qui sont assumés par des particuliers. Si les donations impériales paraissent très peu nombreuses, il ne faut pas oublier que, selon le *Corpus Iuris Iustiniani* promulgué en 530 (Digeste 50, 10, 3), aucun théâtre ne pouvait être construit par un privé sans autorisation impériale et que, comme à partir du III^e^ s. on ne construit presque plus de théâtres, il est probable que la prescription ait été édictée au début du siècle, voire plus tôt encore. Les textes font connaître plusieurs donations de proches du prince comme Agrippa, dont le nom est associé à trois édifices, les théâtres d'Ostie et de Mérida et l'odéon de l'Agora d'Athènes. Ils mentionnent plus encore des évergésies de magistrats municipaux, dont beaucoup ont revêtu des charges sacerdotales, et de fonctionnaires impériaux. Les dédicaces, souvent inscrites sur les fronts de scène, permettent de connaître les parties des édifices qui ont été financées lors de travaux

de construction, de réparation ou d'embellissement et parfois même le coût de ces travaux. Elles ne s'adressent pas seulement aux empereurs, mais aussi à différents dieux du panthéon traditionnel. Les noms d'architectes connus pour avoir travaillé dans des théâtres sont peu nombreux et l'auteur n'a identifié qu'un seul nom de sculpteur ayant participé à l'ornementation d'un front de scène, à Sidé, et encore son nom est-il mutilé (*IK* 44, 140).

C'est sur l'évocation des riches décors sculptés des fronts de scène d'époque impériale que se termine la synthèse. Elle ne comporte pas de conclusion, ce qui ne fait qu'accentuer l'impression que l'on ressent au terme du volume d'avoir lu une série de mises au point thématiques ou chronologiques sans que se dessine une vision unifiée et renouvelée de l'évolution d'un type monumental qui a traversé presque toute l'Antiquité, bénéficiant, dans le domaine de l'architecture publique, d'une longévité et d'une diffusion qui le place juste derrière les temples et les murailles. L'ouvrage suscite par certains aspects une impression de démesure. Ce « manuel » n'est pas maniable, il ne tient pas dans une main comme un ἐγχειρίδιον, il ne pourra être conseillé pour qui voudra s'initier en un temps réduit à l'architecture théâtrale antique. Par d'autres, il laisse une impression de manque, car, refusant de considérer le théâtre comme un fait social global, il se place dans une perspective, l'histoire des formes architecturales, qui rend le périmètre de son corpus difficile à justifier, non seulement en raison de la négligence d'un grand nombre des théâtres des Gaules, de Bretagne et des Germanies, mais parce que du point de vue morphologique, le théâtre ne peut être isolé des autres édifices de spectacle, de concours ou de réunion : des stades, des hippodromes et des édifices destinés à recevoir des assemblées politiques ou judiciaires.

Reste que cette somme est à la fois une encyclopédie, qui rassemble sur l'histoire de la forme du théâtre une documentation d'une impressionnante richesse, et la vision personnelle d'un chercheur qui a beaucoup lu, beaucoup vu et beaucoup réfléchi par lui-même. Il ordonne des connaissances, les soumet à une saine critique, apporte des doutes salutaires sur des questions que beaucoup ont cru définitivement réglées.

Jeanne Capelle, doctorante, IRAA, MOM, Lyon 2 – ATER, Archimède, Unistra
Filipe Ferreira, chercheur associé à l'IRAA, Aix-Marseille Université
Éloïse Letellier-Taillefer, docteure d'Aix-Marseille Université
chercheuse associée à l'IRAA
Jean-Charles Moretti, CNRS, IRAA, MOM, Lyon 2