



**HAL**  
open science

# Spectacles et édifices de spectacles dans l'Antiquité tardive : la mémoire prise en défaut

Fabienne Dugast

► **To cite this version:**

Fabienne Dugast. Spectacles et édifices de spectacles dans l'Antiquité tardive : la mémoire prise en défaut. Enquêtes récentes sur les spectacles et les édifices de spectacles dans le monde romain, J.-M. Carrié, F. Dugast, Chr. Landes, Nov 2007, Paris, France. halshs-00412439

**HAL Id: halshs-00412439**

**<https://shs.hal.science/halshs-00412439>**

Submitted on 22 Jun 2015

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# ENQUETES RECENTES SUR LES SPECTACLES ET LES EDIFICES DE SPECTACLES DANS LE MONDE ROMAIN

19-20 NOVEMBRE 2007, INHA / PARIS  
(TABLE RONDE INTERNATIONALE ORGANISEE PAR  
J.-M. CARRIE, F. DUGAST, Chr. LANDES)

## Spectacles et édifices de spectacles dans l'Antiquité tardive : la Mémoire prise en défaut

*Fabienne Dugast*

*UMR 8167 Orient et Méditerranée*

### *Les avatars de notre histoire*

Traiter de l'Antiquité tardive et des spectacles à – ou de – cette époque est engageant à plus d'un titre, et en particulier parce qu'il y a là matière à réflexion, à mon sens, sur les modalités de notre appréhension de l'histoire qui ne s'affranchit que difficilement de ce que j'appellerais volontiers les « avatars » de notre histoire, dont sont empreints les documents qui constituent notre héritage.

Nous ne connaissons en effet de l'histoire que ce que notre mémoire – celle de nos ancêtres – a volontairement sauvegardé – à travers non seulement les textes, mais aussi l'iconographie, les objets, l'architecture, etc. – au gré des mutations permanentes des peuples et civilisations, mais aussi des caprices de la nature.

#### <1-INTERPR>

Il en résulte une singulière irrégularité, pour ne pas dire un désordre, une inégalité arbitraire dans la répartition, le nombre et la condition des vestiges, nous amenant rétrospectivement parfois à des conclusions quelques peu précipitées.

La période de la dite « Antiquité tardive » – *i.e.* du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle –, longtemps interprétée comme une « ère de rupture », entre tout particulièrement dans ce cadre : il n'est que de rappeler la vision catastrophiste qui a largement prévalu et que justifiaient les dites « Grandes invasions », donnant foi au déclin de l'empire romain et au développement de l'empire byzantin, aux revendications des chrétiens qui ont volontairement créé une scission avec le monde antique en le plaçant « hors temps », enfin à l'expansion de l'Église, surévaluée *a posteriori* du fait notamment de la politique exacerbée de sauvegarde menée systématiquement par cette dernière, de ses archives et de son patrimoine bâti qu'elle souhaitait voir perpétués au-delà de ses frontières et des âges.

Je rappellerai en outre la place primordiale, pour ne pas dire prioritaire, accordée de manière inéluctable à l'écrit depuis les Temps modernes.

On ne peut négliger non plus les mouvements qu'a connus cet héritage écrit, par son interprétation, son adaptation, ses rectifications ou « retouches » à des fins purement politiques, voire politico-religieuses. N'avons-nous pas une vision du mythe de Rome imposé par la volonté des chrétiens qui, voulant justifier d'un héritage prestigieux pour asseoir leur pouvoir, se sont approprié son histoire en évacuant toute la part politique récente à laquelle ils s'opposaient ? [Augustin | Inglebert 1996]

On tend certes aujourd'hui à effacer cette idée de rupture. L'archéologie notamment a permis d'avoir de cette longue période une vision nouvelle qui se plaît désormais à rapporter le « poids de la tradition antique ».

Pour autant, même si l'histoire revêt aujourd'hui un manteau plus critique à l'égard de ses sources, elle n'en conserve pas moins toujours, en trame de fond, l'image d'une disparition soudaine de l'Antiquité avec la chute de l'empire romain – disparition qui s'est traduite par une mise en exergue de la période dite « classique », faisant de Rome le foyer aussi bien universel que mythique de la (nouvelle) civilisation chrétienne.

### *La mémoire des spectacles dans l'Antiquité tardive*

En matière de spectacles, cette vision me paraît d'autant plus prégnante que le sujet revêt une forme à la fois traditionnelle et intangible.

Comme le rappelait Pierre Grimal, toute société a besoin de son théâtre, qu'il soit « la dramatisation d'un rite, ou celle des grandes fonctions de la vie » [Grimal 1975], même s'il n'existe pas forcément d'édifice correspondant : or, il est de tradition d'affirmer que l'Église chrétienne a interdit tout spectacle et que par conséquent, jusqu'au tout début de la Renaissance, celui-ci n'existait plus...

On en voudrait pour témoin notamment le *De re ædificatoria* de L. B. Alberti, publié en 1485, dont le chapitre consacré aux édifices de spectacles paraît à première vue s'interroger sur les raisons de cette disparition, opposant la légitimité des craintes et des interdictions de l'Église aux nécessités, sur le plan social et politique, de l'institution de jours propices aux divertissements et jeux publics.

#### <2-LA DRAMATISATION D'UN RITE (DEGAINE)>



*La « dramatisation des grandes fonctions de la vie », vue par A. Degaine*

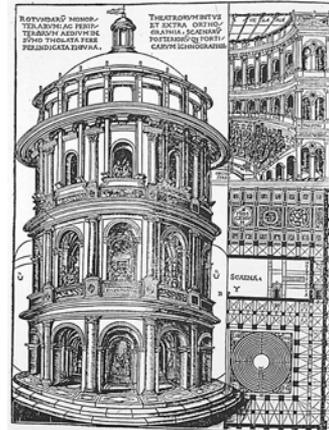
Je serais plus encline pour ma part à apprécier son argumentation moins sur l'utilité des spectacles proprement dits que sur celle du monument spécifique qui, effectivement depuis l'Antiquité, n'avait alors connu aucun renouvellement, ni même théorique, du fait, entre autres, des diatribes de l'Église.

<3A, B-ALBERTI PLAN/COUPE, 1485>

<4A, B-CAESARIANO PLAN/COUPE, 1521>

<5-DU CERCEAU REST., 1530>

*C. Caesariano, plan et coupe  
du théâtre latin (De architectura  
libri decem, 1521)*



Il ne faudrait peut-être pas pour autant conclure à la disparition concomitante des spectacles et focaliser sur une relation jugée nécessaire entre le monument de spectacles et les jeux qu'il accueille.

On peut certes suivre L. B. Alberti, qui attribuait à chaque type de jeu – le « contemplatif » (l'*otium*) et l'« actif » ou combat (le *negotium*) – un type de monument particulier, le théâtre pour le premier, l'amphithéâtre et le cirque pour le second, et admettre que l'édifice est incontestablement tributaire de la forme du divertissement proposé : je ne crois pas qu'il en soit pour autant un élément obligé.

Il n'est que de rappeler les joutes du Moyen Âge et le théâtre des Mystères et des Passions, qui se déroulaient au milieu d'aménagements provisoires, comprenant des gradins, des barrières et des estrades de bois. [Konigson 1975 | Lieu théâtral 1986]

<6A, B-JOUTES, 1568>

<7-HOURDEMT PASSION, 1547>

<8-THEATRE EXT. REST., 1425>

*Scène de tournoi, attribuée  
à D. Morone, XVI<sup>e</sup> s.  
(Nat. Gallery, Londres)*



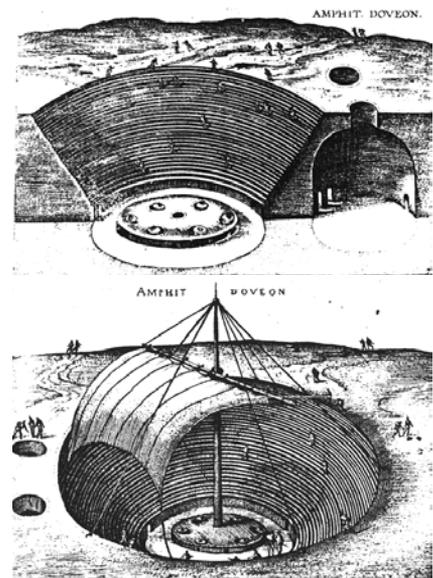
Il est remarquable en outre que, dès le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, pour autant qu'on le sache et donc peut-être avant, les anciens édifices, bien que ruinés, aient été pour nombre d'entre eux à nouveau – ou toujours – fréquentés,

- à l'instar du Colisée, partiellement réaménagé en 1332 pour accueillir « un combat en quadrilles, suivi d'une tauromachie violente et sanglante » [Povoledo1975],
- de l'amphithéâtre de Vérone, au témoignage de Montaigne, « pour y courre aus joutes & autres plesirs publics » [Chevallier 1987],
- ou encore de la dite « Fosse des Arènes » à Bourges, voire de l'amphithéâtre de Reims aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles [Demaison 1893].

<9-COURSE COLISEE, XVI<sup>e</sup> S.>

<10-DOUE, D'APRES JUSTE LIPSE, 1584-1598>

*Une carrière identifiée comme l'amphiteatrum Doveon (Doué, Maine & Loire) et utilisée comme tel (d'après Juste Lipse, 1584)*



L'absence de corrélation obligée entre monument propre et jeux théâtraux ou de combats d'un côté, cette curieuse résurgence, au moins au XIII<sup>e</sup> siècle, de fêtes publiques non forcément liées aux pratiques de l'Église de l'autre, suffiraient – ou auraient dû suffire – sinon à infirmer, du moins à remettre en question la pertinence de l'idée d'une disparition des spectacles avec le III<sup>e</sup> ou le IV<sup>e</sup> siècle, qui ne correspond en réalité ni plus ni moins qu'à celle des monuments qui les accueillait.

On est en droit de s'interroger, parallèlement, sur l'impact des textes patristiques, des corpus juridiques, des canons de conciles chrétiens qui, alors même qu'ils témoignaient de leur persistance au moins jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle, en désavouant les acteurs et les représentations théâtrales en ont arrêté l'histoire.

Il est en réalité moins sûr que les jeux aient véritablement disparu avec le III<sup>e</sup> ou le IV<sup>e</sup> siècle qu'il n'était convenu – ou convenable – de ne pas s'intéresser aux formes de spectacles durant ce que l'on appelle désormais l'Antiquité tardive, cautionnant ainsi cette rupture, particulièrement flagrante dans ce domaine, entre l'âge dit « classique », mythique et révolu, et l'ère chrétienne, positive et « éclairée ».

## Sources et témoignages : entre condamnations et lois

On pourrait certes tendre à justifier la ténacité de cette vision figée de l'histoire des spectacles par le contraste saisissant qui existe entre la profusion des documents de l'ère dite « classique » et leur rareté apparente au-delà du III<sup>e</sup> ou du IV<sup>e</sup> siècle.

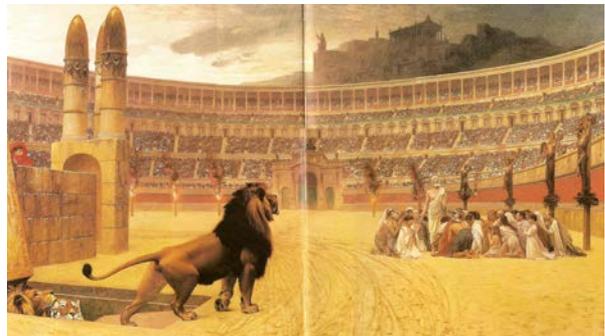
### <11-SOURCES ET TEMOIGNAGES...>

Violaine Malineau soulignait à ce propos il y a peu que, pour cette période, les sources changent de support et de nature, qu'elles sont moins directes [Malineau 2002] : on est en droit du moins de se demander si cette impression générale ne ressort pas d'une habitude ou d'un automatisme que l'on a pris à chercher les témoignages dans des domaines bien ciblés avec des références tout aussi ciblées – outre les monuments eux-mêmes, les grands tableaux dramatiques décorant les grandes *domus* ou les scènes de gladiature, etc. – qui s'oppose, dans le cadre de cette époque, à un discours excessivement négatif et virulent transmis par la tradition chrétienne et auquel on a tendance – ou on a eu tendance – à accorder une portée prépondérante.

### <11B-MARTYRS DES CHRETIENS, IMAGE NEGATIVE

#### DES JEUX...>

« Dernières prières  
des martyrs chrétiens »,  
Jean-Léon Gérôme, 1883



Le nombre substantiel de "censeurs", s'échelonnant du II<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle – de l'ouvrage de Tertullien dès la fin du II<sup>e</sup> siècle, entièrement consacré aux spectacles et singulièrement critique, en passant par saint Augustin (milieu du IV<sup>e</sup> siècle), particulièrement attaché à la "morale" chrétienne et, parmi les plus véhéments, Cyprien (milieu du III<sup>e</sup> siècle), Prudence (fin du IV<sup>e</sup> siècle) et Salvien (milieu du V<sup>e</sup> siècle) [Tertullien | Augustin / Cyprien | Prudence | Salvien | Tatien [...] Lactance / Jérôme] – aura sans doute permis de soutenir cette idée. On peut assez imaginer que leur voix a pu se faire entendre, à cette époque, dans un contexte idéologique particulier qui, appuyé par le politique, a mis en exergue la montée du christianisme contre les traditions païennes.

On pourrait revenir longuement sur l'interprétation chrétienne de l'histoire romaine et sa répercussion tout au long des âges. On reconnaît aujourd'hui, en tous les cas, que ces écrits ont été « épurés » par les transmissions médiévale et « renaissante », elles aussi marquées par l'héritage chrétien qu'elles n'ont pu renier.

En réalité, la persistance des jeux – que ce soit du cirque et de l'amphithéâtre ou du théâtre – aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, voire au-delà, est bien attestée par les sources écrites : des Panégyriques latins rapportant la générosité des empereurs qui offraient des *munera* pour fêter leurs victoires [eg les panégyriques de Constantin (*Pan.* VII, 10 et IX, 23), qui relatent l'organisation de jeux lors des triomphes de l'empereur en 310 et 313 contre les Francs, à l'occasion desquels les vaincus ont été donnés aux bêtes], à Sidoine Apollinaire donnant le nom d'un certain Consentius, riche propriétaire foncier de Narbonne qui écrivait au V<sup>e</sup> siècle de petites compositions à sujet mythologique, chantées par les Narbonnais et les Biterrois [*Epist.* | *Carm.*], ou encore à Procope selon qui les rois francs eux-mêmes avaient offert, en 541, des courses de chars [*De Bello Goth.*].

Certes bien moins dithyrambiques, les corpus juridiques compilés sous Théodose II et Justinien, les édits, les canons des conciles chrétiens et les textes patristiques attestent aussi, à leur manière, la permanence des spectacles bien au-delà du VI<sup>e</sup> siècle, voire jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle. En s'attaquant avec indignation à la popularité des mimes, les disant d'autant plus indignes et infamants qu'ils évoluaient apparemment vers la pornographie – image en tous les cas qui nous est restée –, ils n'en décrivent pas moins en effet quelque chose qui existait bel et bien encore.

Rappelons que l'offensive remonte au moins au milieu du II<sup>e</sup> siècle, avec Clément d'Alexandrie qui clamait que l'« on ne doit jamais acheter l'oubli des soucis au prix d'occupations futiles » [Clém. d'Alex., *Paedag.*].

Trois cents ans plus tard, les condamnations générales des textes chrétiens auront réussi à rendre globalement peu convaincante la voix de Cassiodore, seul (l'était-il ?) à défendre les spectacles dans lesquels il ne voyait ni immoralité, ni paganisme, ni violence. Rétrospectivement du moins, son admiration pour l'habileté des acteurs à jouter de leurs corps pour s'exprimer et pour la capacité de ces hommes à endosser des rôles féminins [*Variae*, IV.51], s'est, de fait, noyée sous l'emportement d'un Prudence qui n'y voyait que des « corps lascifs d'acteurs efféminés » [Prudence, *Hamartigenia*, v. 312-315]...

Revenant sur la longue tradition, on imaginerait assez aujourd'hui que, pour dialoguer avec les païens – et les convertir –, les chrétiens ont dû adopter leur histoire et leur culture, quitte à les "christianiser" [Hinglebert 2000 – selon qui les chrétiens ne pouvaient faire autrement que d'accepter une part de l'héritage païen et, « pour dialoguer avec les païens, [...] se mettre sur leur terrain »].

Certes reflet des instances décisionnelles, le *Code théodosien* et celui de Justinien relateraient moins, pour le coup, des interdits que la recherche d'un consensus au sein du conflit entre anciens et modernes, païens et chrétiens, ou plus largement encore entre peuple et pouvoir, dont on n'a retenu – ou voulu retenir que le premier terme.

Que Cassiodore appartienne au mouvement amorcé, aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, par l'« *aristocratie lettrée païenne* », nostalgique, dit-on, d'une époque plus lointaine aux origines moins licencieuses et immorales, la « grandeur républicaine » caractérisée par la *pax romana* et la *pietas*, la *uirtus* et la *libertas* [Lepelley | Fauvinet-Ranson], pourrait certes expliquer ses propos en apparence déplacés.

Pour autant, homme politique, ne l'oublions pas, œuvrant auprès de Théodoric et de ses successeurs et parlant en leur nom, ne restitue-t-il pas les termes du discours politique – ou *diplomatique* – du moment ? Accorder un peu d'indulgence à des plaisirs refusés par les Pères de la religion chrétienne, mais qui adhèrent au plus grand nombre.

Le plaidoyer est récurrent : on le retrouvera chez François I<sup>er</sup> notamment, dans le même contexte des jeux, pour sa popularité.

Plus que condamnations, censures et prohibitions, les textes juridiques marqueraient ainsi une zone d'antagonisme entre interdiction – ou plutôt volonté d'interdiction – et risque de « mouvement social », de révolte, qui aura amené, notamment dans le cadre des fêtes traditionnelles, à accorder aux spectacles une place non plus spécifiquement religieuse, de manière à ne plus les confronter au cadre « moral », critique des licences, mais « raisonnée » dans le respect des traditions, sinon païennes du moins profanes, inscrites au sein de « référents identitaires collectifs – politiques, sociaux, mémoriaux » (pour reprendre une réflexion de Nicole Belayche), parmi lesquels j'introduirais volontiers la popularité obligée de l'Empereur.

Autrement dit, les autorisations ou compromis accordés par le *Code théodosien* et le *Code de Justinien* auraient visé le « contentement du peuple », marquant une légère dérive entre fêtes, relevant du pouvoir et des décisions impériales dans l'Antiquité, et coutumes, relevant des traditions qui en ont découlé et que l'on qualifie aujourd'hui de « populaires »...

### ***Le monument de spectacles : désertion, souvenir, mutation ?***

#### <12-LE MONUMENT DE SPECTACLES>

Aux diatribes chrétiennes se sont ajoutées aussi les résistances de l'archéologie pour laquelle les vestiges ne sont pas toujours efficaces, comme, par exemple, dans le cas de l'iconographie qui n'atteste pas forcément d'une pratique effective, ou encore des monuments publics qui nous permettent difficilement d'associer modifications architecturales – quand on les détecte et les date – et utilisation.

Si Cassiodore ne l'avait rapporté, quels éléments de la restauration du théâtre de Pompée au IV<sup>e</sup> siècle laisseraient imaginer en effet le développement et la préférence allouée à la pantomime, quand en 55 avant notre ère ce même bâtiment avait été conçu pour accueillir les représentations de tragédie et de comédie ? [Cassiodore, *Variae*, iv.51]

Pire, le monument a cette particularité – et le monument public notamment – de se présenter comme un tout fini, dont on suit assez bien les étapes de construction, voire de destruction, rarement de fonctionnement, et dont celles de réhabilitations ou de transformations sont difficilement nuancables, d'autant plus qu'ils ont été, pour nombre d'entre eux, plutôt excavés, que véritablement fouillés.

#### <12B-ARLES>

Le théâtre et l'amphithéâtre d'Arles, par exemple, ont été dégagés au XIX<sup>e</sup> siècle, puis restaurés, ne donnant qu'un état de leur utilisation, qui plus est « idéalisé ».

#### <13-ITALICA (ANDALOUSIE)>



*L'amphithéâtre d'Italica  
(Andalousie)*

Si les travaux de réfection sont parfois perceptibles, ils peuvent s'avérer tellement bien intégrés dans l'ensemble architectural qu'il devient impossible d'en repérer les transferts et de décider entre réfection à l'identique, relevant d'un simple entretien ou d'une réparation, ou modification, en relation ou non avec la fonction primitive de l'édifice.

#### <14-ASPENDOS (TURQUIE), EDIFICE « MIXTE » A L'ORIGINE OU MODIFIE ?>

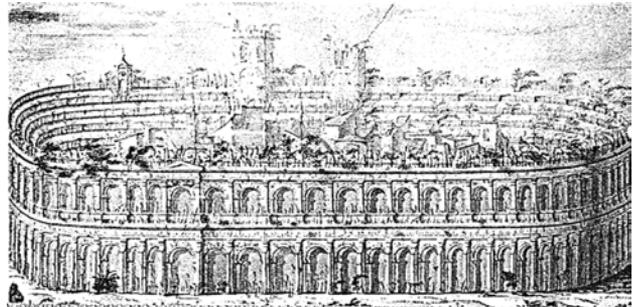
D'avantage, outre qu'ils n'étaient ouverts que lors de la présentation des jeux et régulièrement entretenus, les monuments étaient certainement débarrassés des équipements spécifiques à chacun d'eux – accessoires divers, décors, etc., par définition temporaires et mobiles, et probablement qui plus est en bois, ne laissant par conséquent peu ou pas de traces – pour ne conserver que les agencements architecturaux communs, c'est-à-dire les gradins et l'aire de jeu, la présence d'un *podium* et de *carceres*, d'un *pulpitum* et d'un bâtiment de scène, associés ou non, ne révélant pas de manière probante, à mon sens, le type de jeux qu'ils accueillaien.

On imagine assez alors que, même si l'on parvient à repérer des moments successifs d'utilisation du monument, il peut s'avérer difficile d'établir un lien nécessaire avec sa fonction lorsqu'il se voit envahi peu à peu par des installations étrangères.

On a longtemps insisté sur la nécessité qu'ont eu les peuplades indigènes, en Gaule, de protéger leurs cités en érigeant de hauts murs défensifs, auxquels les caractéristiques constructives et spatiales des amphithéâtres notamment ont pu se prêter aisément, les intégrant aux lignes de remparts, ou encore y abritant des seigneuries féodales – le « *castrum* » de Nîmes, le château de la Rolphie à Périgueux, celui de Castillon à Amiens.

<15-NIMES, CASTRUM >

*Le castrum de Nîmes (Gard).  
Dessin anonyme vu de la façade  
méridionale, 1704 (Musée  
du Vieux Nîmes)*



<16-ARLES, SEPHORA ARCA >

On rappellera rapidement le cas de l'amphithéâtre d'Arles, et même d'une partie de son théâtre transformée en citadelle connue, jusqu'à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, sous le nom de « *Sephora Arca* » ; une adaptation très similaire de ce type de structure se retrouve, pour des raisons à peine différentes, aux amphithéâtres de Tours, de Périgueux, d'Amiens, et d'autres encore, y compris en Italie – Lucques, Rimini [Lavedan, Huguency, 1974 | Pinon 1979].

<17A, B-LUQUES, MARCELLUS >

*L'amphithéâtre de Lucques  
(Toscane)*



On expliquerait par le même contexte politique l'abandon de monuments isolés, désormais hors les murs et par conséquent indéfendables – tels que le cirque d'Arles ou le théâtre de Vaison-la-Romaine.

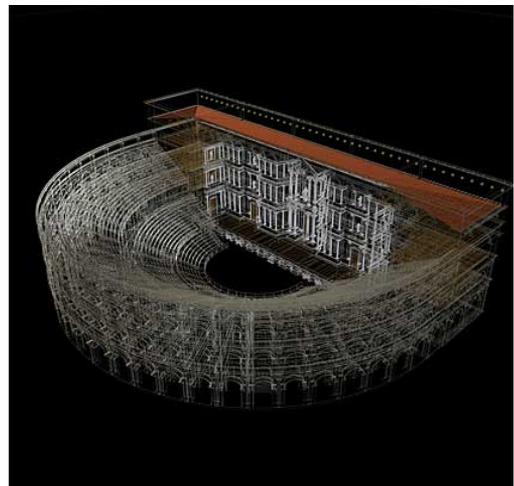
Longtemps par conséquent, les études sur les monuments de spectacles se sont concentré de manière spontanée sur la charnière de notre ère, période correspondant à leur construction, plus ou moins intégrée dans les grands programmes d'urbanisation augustéens, c'est-à-dire d'expansion et d'établissement des instances de l'empire romain, et ne se sont que rarement étendues au II<sup>e</sup> siècle, phase de "stabilisation", n'engendrant que peu de mouvement, du moins et en principe sur le plan architectural.

L'objectif de ces travaux relève, de façon primordiale, de l'étude architecturale : la relation édifice/spectacle y est certes abordée, mais se maintient dans le strict cadre de la création de ces établissements, c'est-à-dire des exigences des jeux "romains" originaux pour lesquels ils ont été, en principe, conçus.

La question de leur(s) éventuel(s) réaménagement(s), de leur(s) éventuelle(s) adaptation(s) n'est jamais posée, et la ou les phases de destruction constituent le point de désertion, d'abandon définitif, et du lieu et des jeux, d'autant plus facilement sans doute que rares étaient les monuments qui avaient fait l'objet de véritables études archéologiques.

<18-ARLES, PHASES DE RESTITUTIONS>

*Le théâtre d'Arles, phases de restitution  
(Art et patrimoine, PACA).*



Leur rôle, démontré par Pierre Gros et généralement admis, d'instrument politique de la Rome impériale au sein de toutes les provinces et colonies aura du reste imposé l'idée d'une uniformisation de leurs structures sur le « modèle » romain, les variantes n'interférant que timidement dans ce schéma au point que les dits « théâtres-amphithéâtres » de Gaule, si caractéristiques pourtant, ont longtemps été décrits à partir de ces mêmes références.

Il faut certes reconnaître, sur un plan très concret, que la vague de construction monumentale des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles pouvait difficilement se renouveler dans les mêmes proportions aux siècles suivants.

Sans doute faut-il convenir aussi qu'en une période de troubles telle que celle des dites « Invasions barbares », les priorités n'ont pu assurément être à l'entretien ni à l'embellissement, moins encore à la construction de ce type de bâtiments.

On s'accorde à dire enfin que les élites locales n'avaient plus les moyens financiers – ni le pouvoir administratif – d'offrir des jeux ni des lieux pour les accueillir.

Si ténus soient-ils et pour la grande majorité, qui plus est, restreints à des mentions épigraphiques, les témoins d'embellissements, de reprises, de restaurations de monuments érigés, en Gaule par exemple, à la charnière de notre ère se figent autour des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

On sait, par exemple, que l'amphithéâtre de Fréjus a connu des travaux d'agrandissement sous les Flaviens.

#### <19-FREJUS>

Ou encore que le théâtre d'Alise-Sainte-Reine, très arasés, a fait l'objet de réfections en 75-90.

#### <20-ALISE-STE-REINE>

L'Ionie et l'Afrique proconsulaire offriraient en revanche un champ chronologique plus large dans lequel on reconnaît des transformations plus tardives (autour des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles) de cirques et amphithéâtres, manifestement toujours en relation avec les jeux.

Enfin, on n'a, à partir du IV<sup>e</sup> siècle, de témoignages des prestations concernant les édifices de spectacles qu'en relation avec les empereurs. Leurs mentions, pour l'essentiel textuelles/manuscrites, suivent, en tous les cas, et leurs actions et leurs déplacements :

- en 310, Constantin aurait ainsi relevé la ville de Trèves de ses ruines en même temps qu'il l'aurait agrandie, lui offrant, entre autres bâtiments publics, un *circum maximum aemulum* [...] *Romano* [Panégyrique VIII] – fait exceptionnel, semble-t-il, pour l'époque. Dans un registre différent mais non moins parallèle, on connaît aussi par Cassiodore la volonté prononcée de Théodoric, au début du VI<sup>e</sup> siècle, de sauvegarder les monuments anciens de Rome, dont le théâtre de Pompée, le Colisée et le cirque [*Variae*, IV.51, v.42, III.51].

On voudrait alors faire entrer les travaux d'entretien plutôt dans le cadre d'une volonté de préservation de la « promotion » de la Ville que dans celui de leur véritable utilisation [Chastagnol 1960].

Formellement « conçu pour un espace urbain particulièrement encombré » et se prêtant assez naturellement « à une transposition dans des contextes diversifiés » (P. Gros), notamment celui des colonies romaines, l'édifice de spectacles romain en particulier se serait déjà à l'origine moins adapté à des fonctionnalités diverses, selon les pratiques locales, qu'au prestige des villes des Provinces, *imitatio urbis* oblige.

On peut admettre que l'intention, exprimée dans le *Code théodosien*, de préserver, contre les pressions opérées par les particuliers désireux de s'en emparer (*CTh*, XV et XVI), voire de restaurer et d'entretenir (*CTh*, XV, 1, 11 et 15-33) les monuments hérités de l'Antiquité ait tenu d'une idéologie similaire sous le Bas-Empire, l'argument général pointant clairement l'aspect esthétique, *i.e.* le prestige des villes (*splendor urbium*) – « car il n'est pas juste qu'une cité perde la parure reçue de ses aïeux » (*CTh*, XV, 1, 1).

Il est probable cependant que le *Code théodosien* reflète une volonté édilitaire qui n'a pas forcément eu, dans la réalité, le retentissement exactement souhaité.

Il en serait de même de Cassiodore dont les *Variae* – constituées, rappelons-le, de lettres "diplomatiques" – mentionnent diverses pratiques concernant les constructions anciennes, du remploi [ii.7, iii.9, iii.49] aux restaurations [ii.37, ii.39, iv.24, iv.31, viii.30] : le discours tend certes à faire apparaître les anciens monuments de Rome comme particulièrement surveillés pour une conservation de la « parure officielle » de l'*Urbs*, évoquant délibérément les plus importants bâtiments publics – ou les plus monumentaux –, du Colisée au cirque en passant par les aqueducs [i.25, ii.34, iii.30, iii.31, v.42, vi.4, vii.6, vii.17, x.30], tout autant entretenus qu'embellis.

- + la générosité de Constantin à Rome qui aurait lancé de nouvelles constructions ainsi que la restauration d'anciens monuments dont le Circus Maximus [Panégyrique de Nazarius, 1<sup>er</sup> mars 321 [*Pan.* X, 35].

À l'en croire, le projet ou plan de restauration et de remise en état [*refectionis studio*] du théâtre de Pompée aurait pris en compte l'édifice avant tout comme mémoire des mœurs et d'une culture « antiques », le roi – par l'intermédiaire de la plume de Cassiodore – ne s'y rapportant et ne l'admirant que comme le témoin de spectacles passés et ne songeant à le faire restaurer que pour « rénover l'antiquité en plus beau » [*Variae*, iv.51, § 12].

#### <21-THEATRE DE POMPEE>

Il ne s'agissait pour autant que de son enceinte – si l'on se réfère au rapport de Cassiodore –, ruinée durant le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle et reconstruite – comme le confirme l'épigraphie – à l'extrême fin du IV<sup>e</sup> siècle sous Honorius, puis en 402 sous Arcadius (*CIL*, VI, 1191), enfin en 507-511 sous Théodoric, pouvant certes laisser imaginer un abandon ponctuel, et du lieu et des spectacles, mais pourquoi pas une utilisation dans l'état.

Ne pourrait-on en effet s'étonner de voir une telle surveillance de ces monuments s'ils n'avaient eu encore quelque utilité, sachant qu'au théâtre de Pompée s'est ajouté celui de Marcellus, repris en 420-421 (*CIL*, VI, 1660), ou encore le Colisée, successivement en 438, sous la préfecture de Flavius Paulus, dans les années 440 (*CIL*, VI, 32086-32087), à la suite des tremblements de terre de 429 et 443, sous la préfecture de Rufius Caecina Felix Lampadius, puis en 470, 476-480 sous le règne d'Odoacre, enfin en 484 à la suite d'un nouveau tremblement de terre (*CIL*, VI, 1763 = 32089) ?

Entretenu ou non, l'édifice de spectacles était-il un prétexte ?

Si Justinien a certes mené des guerres destructrices à la fin du V<sup>e</sup> siècle, nombre de monuments de l'antique Rome sont manifestement restés dans les mémoires comme s'ils devaient tisser un lien inexorable avec le passé : le théâtre de Pompée est encore signalé comme une curiosité au VIII<sup>e</sup> siècle par l'*Itinéraire* d'Einsiedeln.

Il en est de même de certains monuments des anciennes provinces dont on connaît aujourd'hui les vestiges parfois imposants.

D'un autre côté, le cas de l'amphithéâtre de Trèves, inséré dans le rempart de la ville dès le II<sup>e</sup> siècle et accueillant encore, deux siècles plus tard, des *munera*, inviterait à se demander s'il faut nécessairement conclure à un abandon de ces monuments, pour nombre d'entre eux investis par la population après le IV<sup>e</sup> siècle, ou imaginer des survivances, voire des résurgences, avec une utilisation partielle, comme à l'amphithéâtre de Gerasa, malgré sa transformation en église à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, ou encore en relation peut-être avec un lieu de culte paléochrétien, comme à celui de Metz.

#### <22-ARLES, CIRQUE>

La question s'est posée au cirque d'Arles, où Claude Sintès a pu repérer l'installation de « maisonnettes » et d'une nécropole au sein des alvéoles périphériques alors qu'aucune trace d'habitat tardif n'a été trouvée sur la piste, laissant imaginer que l'édifice a pu continuer à être utilisé pour des courses de chars jusqu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle malgré son occupation partielle [AnTard, 2, 1994].

### *L'iconographie : memoria et résurgence culturelle ?*

#### <23-L'ICONOGRAPHIE>

En apparence plus éloquente parce qu'elle reproduit en principe fidèlement l'objet qu'elle « donne à voir » et met par conséquent en image des scènes dont l'appréhension peut paraître immédiate, la documentation iconographique, quant à elle, ne doit pas moins parfois ouvrir à une interprétation conjecturale dans la mesure où elle s'avère souvent n'avoir aucun lien direct avec un spectacle donné, notamment par son contexte de découverte, ni peut-être même avec un usage du spectacle.

#### <23A-LAMPE À HUILE, IER S.>

Lampe en céramique de Cirta  
(Constantine), I<sup>er</sup> s.



Pour autant, on a pu aisément admettre que, parce qu'elle correspondait à l'essor des constructions des théâtres et amphithéâtres, quel que soit son contexte, la documentation iconographique des I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècles s'y rattachait nécessairement.

Devant la profusion des représentations, dans les riches *domus* du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, de scènes mythologiques dérivées de la tragédie grecque, de masques sur les appliques ou les bijoux, on s'est accordé en effet sur un lien efficient à la scène.

<23B-DYPTIQUE CONSULAIRE, IV<sup>e</sup> S.>

Avec les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles et la montée du christianisme, cette relation directe a été remise en cause. Non pas que l'on ait voulu voir dans l'iconographie paléochrétienne une renonciation au thème du spectacle – on pensera notamment à la reproduction de scènes de *venatio* sur les médaillons contorniates ou les diptyques consulaires [Lafaye 1877-1979 | Alföldi 1976], de groupes de musiciens ou de pantomimes sur des tablettes d'ivoire ou encore les manuscrits illustrés, sans oublier les combats de gladiateurs et les masques sur les mosaïques –, mais on voudrait qu'elle ne lui ait pas accordé la même place qu'aux siècles précédents [Jannot 1992].

À tout le moins, elle pouvait bien attester, plutôt que la pérennité du répertoire théâtral grec et latin – *i.e.* « classique » –, ou des jeux romains et de la *Pompa* notamment, l'héritage ou le souvenir de la culture qui en émanait.

À considérer comme nécessaire la relation entre spectacles et édifices de spectacles, une telle interprétation pouvait bien, dans le principe, se confirmer sinon dans la destruction des monuments eux-mêmes, du moins dans leur abandon progressif, voire leur transformation, au sortir des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles.

Quel que soit l'objet qu'elle donne à voir, il apparaît en réalité difficile d'assurer de manière formelle que, présente dans les ornements architecturaux ou matériels divers de la vie quotidienne, l'iconographie ne ressortit pas nécessairement d'une pratique effective ou seulement d'une "importation", voire d'un héritage, et par conséquent d'une "source" indirecte.

Au-delà du IV<sup>e</sup> siècle, l'interprétation des documents iconographiques se heurte fondamentalement à cette proposition, d'autant que l'on se plaît à souligner leur raréfaction : elle ne s'y cantonne cependant pas.

Même à émettre l'hypothèse d'un matériel capricieux – et il l'est sans aucun doute –, on ne peut négliger la question du rapport nécessaire qu'il traduit rétrospectivement avec la culture, le goût et les pratiques sociales du peuple qui l'a produit, sans s'arrêter forcément à l'idée qu'il reflète rigoureusement la pratique de ce qu'il donne à voir, y compris à la charnière de notre ère où la relation, en ce qui concerne les jeux, paraît pourtant immédiate.

Il n'est que de rappeler le curieux décalage qui s'inscrit, au I<sup>er</sup> siècle de notre ère, entre le développement des spectacles – qu'ils soient représentations théâtrales, jeux du cirque ou *munera* –, attestés par les sources écrites comme entrant dans le cadre des fêtes instituées par Rome, et la documentation iconographique les concernant que l'on pourrait presque qualifier, au contraire, d'accidentelle, quant à l'inverse, au cours des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, celle-ci augmente, notamment sur la mosaïque, alors que les monuments paraissent, on l'a vu, moins sollicités.

<24-GOBELETS EN VERRE>

*Bol de Trouville-en-Caux (Seine-Maritime)  
provenant d'une tombe à incinération, I<sup>er</sup> s.*



Christian Landes a fait observer, de même, une curieuse antinomie – inverse –, dans les Gaules, entre l'abondance des images de *ludi circenses* sur des bols en verre au I<sup>er</sup> siècle, dont la diffusion semble qui plus est s'être restreinte aux provinces occidentales – 250 *exempla* tout de même, dont 100 en France ! –, alors que les cirques faisaient défaut (1998). Quel rapport peut-on imaginer par exemple entre les gobelets d'Aco réalisés dans les années 20 avant notre ère par un potier italien, Chrysippus, installé à Saint-Romain-en-Gal, et figurant des scènes de cirque, avec les jeux qui n'existaient pas en principe dans cette région, sinon à penser que le potier est venu avec ses références culturelles ?

S'agit-il « d'importations, utilisées par des propriétaires déjà sensibilisés à ce type de spectacle », ou peut-être tout simplement à ce type de représentation ?

Si elles reflètent une pratique réelle en Italie, ces scènes de jeux ont peut-être en effet été avant tout adoptées pour l'image, le type de décor à proprement parler, sans annoncer forcément, en amont, ni de goût pour ce genre de jeux, ni surtout de pratiques, en tous les cas localement.

<25-GORDIEN>

Que faut-il alors voir dans l'amphithéâtre représenté sur l'avvers des monnaies de Gordien – au début du III<sup>e</sup> siècle donc : l'édifice et les spectacles qu'il accueillait peut-être encore ou, dans la lignée de la politique de préservation des monuments anciens, l'édifice monumental, témoin de la « parure » de l'*Urbs* ?

<26-ENFANTS-GLADIATEURS>

Que penser aussi de ces mosaïques, plus tardives, montrant des enfants en armes et s'opposant à des animaux, que l'on voudrait, du fait de leur équipement caractéristique et de leur attitude, rapprocher des scènes de *venationes* et de *munera* « classiques », transposées à une époque où l'on n'est plus sûr que de telles pratiques existaient encore ?

Qu'elles soient contemporaines ou non d'une pratique effective des jeux, on ne peut manquer d'ajouter que les évocations ou allusions aux spectacles, tout comme les représentations de monuments, entrent bien souvent, pour ne pas dire nécessairement, dans le cadre de la *memoria*.

<27-POMPEI, NOCERA>

*Peinture murale découverte dans une maison voisine du théâtre de Pompéi (Musée archéologique de Naples).*



On pensera tout particulièrement à la fameuse peinture murale découverte dans une maison de Pompéi dont la trame de fond figure certes bien l'amphithéâtre lors d'un *munus*, mais dont le véritable propos est l'affrontement que ce dernier avait suscité, en 59 de notre ère, entre les habitants de la ville et ceux de Nocera.

<28-POMPEI, MYTHES>

On décèlerait volontiers aussi, dans les représentations relatives à des scènes dramatiques, voire à des acteurs, l'évocation d'une certaine "historicité" sur fond de narrations légendaires. À première vue il est vrai, elles apparaissent étroitement liées au contexte théâtral, que ce soit à travers les personnages dionysiaques – à l'origine du genre ne l'oublions pas –, à travers les grands thèmes de la culture grecque – Iphigénie, Ulysse, Médée, etc., que l'on connaît par les textes dramatiques –, ou à travers les masques – accessoire ordinaire en principe de l'acteur.

Il est à remarquer cependant que, dans tous les cas, le rapport à la scène est plus sensible que véritablement tangible compte tenu de l'absence de tout élément propre au théâtre, qui signifierait notamment qu'il s'agit ou qu'il y a bel et bien des acteurs, évoluant qui plus est dans le cadre très particulier d'un décor scénique, c'est-à-dire rapporté, suggérant sinon figurant artificiellement le lieu de l'action, qu'il soit disposé sur une estrade, un *pulpitum* ou à même le sol.

<29-VASES PHLYACIQUES>

Il faut bien admettre en effet que le contexte purement scénique, comme on le trouverait par exemple sur certains vases phlyaciques du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, soit jamais véritablement montré.

Au contraire, cette iconographie semble tendre vers un certain réalisme, ne prenant du théâtre que les thèmes mythologiques et s'ingéniant à utiliser la technique du trompe-l'œil plutôt que véritablement son environnement, de sorte que l'on aurait tendance à dire aujourd'hui qu'elle s'est certes bien insérée dans l'art de l'illusion – pour reprendre en partie l'idée de H. G. Beyen –, sans avoir jamais prétendu néanmoins révéler d'authentiques représentations théâtrales.

<30-OSCILLA...>

La question pourrait se poser dans des termes similaires de la prolifération des masques sur des supports et dans des contextes variés – des *oscilla* suspendus sous les portiques à l'art funéraire, des lampes à huile aux différents objets de la vie quotidienne jusqu'aux bijoux –, qui pourrait bien inciter à sonder davantage l'impact de la culture théâtrale sur les sociétés anciennes sous les thèmes de l'*ἀποτροπαιοί*, de l'« immortalisation par la culture » (*μουσικῶν ἀγῶν*), du *mimus vitae*.

<31-AVENCHES...>



*Pyxide à onguent, trouvée à Avenches, I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> s.*



*Statuette d'un acteur tragique, Avenches, début du III<sup>e</sup> s.*

Le visage qui se devine parfois derrière le masque qui le coiffe – la pyxide à onguent d'Avenches datant du II<sup>e</sup> siècle – ou le coiffait – la statuette d'un acteur tragique trouvée elle aussi à Avenches (III<sup>e</sup> siècle) – serait dès lors peut-être moins celui d'un acteur que celui de l'homme qui *joue* le rôle que la vie lui a attribué.

<32-L'ACTEUR ROI >

Les scènes plus "théâtrales" – « L'acteur-roi » d'Herculanum ou le relief funéraire de Valerianus Paterculus, plus tardif – ne seraient pas forcément "hors jeu", pas plus du reste que les scènes de gladiature, sauf peut-être à identifier les personnages représentés.

Reproduction d'une pratique effective, inscription de la *memoria*, résurgence culturelle et/ou patrimoniale, l'iconographie pose de manière particulièrement percutante la question de la relation, dans l'Antiquité, à l'image d'une part, aux spectacles de l'autre.

La correspondance avec les cartons iconographiques d'affrontement et de chasses que l'on veut repris au IV<sup>e</sup> siècle sur ceux de l'époque classique ne doit peut-être pas, en effet, s'établir sur un seul registre : persistance ou remise au goût du jour d'un thème par ailleurs largement éprouvé, elle ne renie pas pour autant forcément une pratique qui a pu se développer sous une autre forme.

Je ne peux m'empêcher, à ce stade, de souligner la curieuse vision des jeux dans l'Antiquité – y compris, voire surtout, dans l'Antiquité tardive – que nous privilégions et qui tend à focaliser sur ceux du cirque et de l'amphithéâtre dont, il est vrai, nous est resté une documentation particulièrement abondante, au détriment des représentations scéniques.

On est en droit de se demander cependant si elle n'est pas tout simplement le résultat de circonstances politiques qui, pour assurer la popularité de l'Empereur, ont cumulé et consigné victoires et Triomphes ; ou encore d'un choix iconographique, la *venatio* notamment pouvant se décliner de manière très variée, mettant en scène des animaux de tout genre jusqu'à, probablement de fait, affronter, dans une composition parodique tout autant que conventionnelle, des enfants et des volatiles.

Elle pose, rétrospectivement et de manière particulièrement franche, la question du lien que l'on établit par nécessité – ou à défaut – entre témoignages et réalité.

## **Bibliographie**

### **Sources**

Athénagoras, *Legat. pro Christ.*

Augustin, *De civitate Dei.*

Augustin, *Conf.*

Cassiodore, *Variae.*

Clément d'Alexandrie, *Paedag.* | *Protrept* | *Strom.*

Cyprien, *Ad Donat.*

Irénée, *Adu. gent.*

Jérôme, *Ép.*

Lactance, *Inst. diu.*

Minucius Felix, *Octavius.*

Novatien, *De Spect.*

Propoce, *De Bello Goth.*

Prudence, *Hamartigenia*.

Sidoine Apollinaire, *Epist.* | *Carm.*

Tertullien, *De Spectaculis*.

Salvien, *De Gub. Dei*.

Tatien, *Orat. ad Graec.*

Théophile d'Antioche, *Ad Autol.*

## Références

Alföldi A., *Die Kontorniat-Medaillon*, Berlin, 1976.

Arias P. E., « L'évolution de la scène du théâtre romain », *Studi romani*, 22, 1974, p. 17-24.

Capoferro Cencetti A. M., « Variations nel tempo dell'identità funzionale d'un monumento: il teatro di Pompeo », *Rivista di archeologia*, 3, 1979, p. 74.

Chastagnol A., *La Préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*, Paris, 1960.

Chevallier R., « Le voyage archéologique au XVI<sup>e</sup> siècle », dans J. Ceard, J.-C. Margolin (dir.), *Voyager à la Renaissance (Actes du colloque de Tours, 30 juin-13 juillet 1983)*, Paris, 1987, p. 357-380.

Basso P., *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Rome, 1999.

Bejor G., « L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea », *Athenaeum*, 57, 1979, p. 124-136.

Bieber M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton (N.J.), 1961.

Demaison L., « Reims au XII<sup>e</sup> siècle », dans *BACTH*, 1893.

Fauvinet-Ranson V., « Une restauration symbolique de Théodoric : le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae*, IV, 51) », dans M. Sot, P. Bazin (dir.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge*, Nanterre, 2000, p. 37-54.

Golvin J.-Cl., *L'amphithéâtre romain : essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris, 1988.

Grimal P., « Le théâtre à Rome », dans *IX<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Guillaume Budé*, t. 1, Paris, 1975.

Gros P., « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle avant-III<sup>e</sup> siècle après)*, Rome, 1987, p. 319-343.

\_\_\_\_\_, « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », *JDAI*, 102, 1987, p. 339-363.

- \_\_\_\_\_, « Architecture à Nîmes. Dynamisme de l'urbanisme romain. Le programme augustéen. Urbanisme et culte impérial », *Courrier du CNRS*, 73, 1989, p. 34-37.
- Inglebert H., *Les Romains chrétiens face à l'histoire de Rome. Histoire, christianisme et romanités en Occident dans l'Antiquité tardive (III<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat, Paris, 1996.
- \_\_\_\_\_, « La mémoire de l'histoire de Rome », dans *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge*, Nanterre, 2000.
- Jannot J.-R., « Les danseurs de la *Pompa* du cirque. Témoignages textuels et iconographiques », dans *RELat.*, LXX (1992), p. 56-68.
- Konigson É., *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.
- Lafaye G., *Dictionnaire d'Antiquités*, Saglio-Pottier, 1877-1979.
- Landes Chr., « Verrerie et spectacles romains du I<sup>er</sup> siècle », dans G. Sennequier *et al.* (dir.), *Les verres romains à scènes de spectacles trouvés en France*, Association française pour l'archéologie du verre, 1998, p. 11-18.
- Jacquot J., Konigson É., Oddon M. (dir.), *Le Lieu théâtral à la Renaissance (Colloque international du CNRS tenu à Royaumont, 22-27 mars 1963)*, Paris, 1986.
- Lavedan P., Hugueney J., *L'Urbanisme au Moyen Âge*, Paris, 1974.
- Lepelley Cl., « La mémoire de l'Antiquité classique à l'époque romaine tardive (du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle) », dans M. Sot, P. Bazin (dir.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge*, Nanterre, 2000, p. 15-22.
- Malineau V., *Le théâtre dans l'Antiquité tardive, de la tétrarchie à Justinien*, thèse de doctorat, Paris, 2002.
- Pinon P., *La Stratification des formes architecturales et urbaines : l'exemple des théâtres et des amphithéâtres en France et en Italie*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle dactylographiée, Tours, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nîmes, Arles, Orange, Trèves*, Paris (*Cæsarodunum*, suppl. 31), 1979.
- Povoledo E., « Le théâtre de tournoi en Italie », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 95-104.
- Sintès Cl., « La piste du cirque d'Arles », *Nikephoros*, 3, 1990, p.189-194.
- \_\_\_\_\_, « La réutilisation des espaces publics à Arles : un témoignage de la fin de l'Antiquité », *AnTard*, 2, 1994, p. 181-192.
- Small D. B., « Studies in Roman Theater design », *AJA*, 87, 1983, p. 55 s.
- Ville G., « Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien », *MEFRA*, 72, 1960, p. 273-335.