



HAL
open science

L'influence de l'architecture théâtrale sur le décor des fontaines monumentales

Nicolas Lamare

► **To cite this version:**

Nicolas Lamare. L'influence de l'architecture théâtrale sur le décor des fontaines monumentales. Le passé et son héritage. Actes de la journée doctorale (Monde romain et Antiquité tardive), Jan 2010, Paris, France. pp.28-45. halshs-00617369v1

HAL Id: halshs-00617369

<https://shs.hal.science/halshs-00617369v1>

Submitted on 27 Aug 2011 (v1), last revised 6 Dec 2019 (v3)

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.

Copyright

Le passé et son héritage

Modalités et enjeux dans les sociétés
du monde romain et de l'Antiquité tardive



Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris) le 14 janvier 2010

Édités par
N. LAMARE, Z. LECAT, E. ROCCA ET M. UBERTI



Le passé et son héritage

Modalités et enjeux dans les sociétés
du monde romain et de l'Antiquité tardive

Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris)
le 14 janvier 2010

Édités par

NICOLAS LAMARE, ZÉNAÏDE LECAT, ELSA ROCCA ET MORGANE UBERTI

Comité de lecture

FRANÇOIS BARATTE, NATHALIE DE CHAISEMARTIN, GILLES SAURON

Maquette et mise en page

ZÉNAÏDE LECAT, NICOLAS LAMARE, ELSA ROCCA

Avec le soutien de

L'UMR 8167, Orient et Méditerranée

L'École doctorale 124 (ED VI), Histoire de l'art et archéologie

L'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

L'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)

Paris, UMR 8167 « Orient et Méditerranée », mai 2011.

SOMMAIRE

Avertissement	4
<i>Préface</i> , FRANÇOIS BARATTE, NATHALIE DE CHAISEMARTIN et GILLES SAURON	5
Remerciements	7
Programme de la journée doctorale	8
<i>Introduction</i> , ELSA ROCCA et MORGANE UBERTI	9

ARCHITECTURE

ÉMILIE CHASSILLAN <i>Pérennité ou disparition du jardin dans l'habitat résidentiel en Gaule romaine entre le Haut-Empire et l'Antiquité tardive ?</i>	14
NICOLAS LAMARE <i>L'influence de l'architecture théâtrale sur le décor des fontaines monumentales</i>	28
YANN GOUBIN <i>Les monuments publics en Asie Mineure à l'époque flavienne</i>	46

ICONOGRAPHIE

AURÉLIE FAULX-BRIOLE ROCHER <i>Du remploi dans la statuaire : autour d'un portrait masculin retravaillé du Musée de Lepcis Magna</i>	57
CÉLINE MESNARD <i>L'iconographie biblique des premiers siècles : héritage, transmission et innovation</i>	70
MAGDALENA WOŹNIAK <i>L'influence byzantine dans l'art nubien</i>	80
<i>Conclusion</i> , ELSA ROCCA et MORGANE UBERTI	91
Table des figures	95

AVERTISSEMENT

Les abréviations des périodiques sont celles en usage dans l'*Année philologique*.

Les abréviations d'auteurs et d'œuvres sont celles du dictionnaire *Liddell-Scott-Jones* pour le grec et de l'*Oxford Latin Dictionary* pour le latin.

Les abréviations des livres bibliques sont celles de la *Bible de Jérusalem*.

Les normes d'édition des inscriptions et les abréviations de recueils épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

Sauf mention contraire, les clichés sont des auteurs.

L'INFLUENCE DE L'ARCHITECTURE THÉÂTRALE SUR LE DÉCOR DES FONTAINES MONUMENTALES

NICOLAS LAMARE*

Lorsque l'on étudie les fontaines monumentales romaines, deux questions reviennent systématiquement : celle de la typologie et celle de l'architecture et du décor des façades. Ces deux aspects sont liés, car l'un résulte de l'autre. En effet, le rapprochement des fontaines avec les *scaenarum frontes* des théâtres a très tôt été évoqué et, parmi les catégories de fontaines qui se dégagent, on retrouve celles dites « à façade », « à abside », voire « à *frons scaenae* ».

Différentes thèses ont été exposées pour expliquer cette ressemblance. Tout d'abord, les chercheurs ont essayé de faire correspondre un type de mur de scène à un type de nymphée, à façade rectiligne, à abside simple et à triple abside¹. Une autre idée a été de chercher dans le passé des motifs architecturaux qui auraient pu influencer ces deux types de façades. Un des exemples les plus courants est celui de la peinture pompéienne, dont le II^e style a souvent été mis en rapport avec l'architecture théâtrale. Les grandes représentations pariétales auraient pu également influencer le décor des fontaines². Plus généralement, certains ont vu dans ces décors la dérivation d'une formule architectonique d'origine – la simple juxtaposition de niches – qui est à rechercher à l'époque hellénistique³.

On se rend bien compte que toutes ces démonstrations ne reposent que sur une analyse architecturale et stylistique. M. C. Parra⁴, qui s'est attardée sur la question, a tenté de démontrer que l'idée d'une dérivation de formes architecturales n'est pas satisfaisante. Elle fonde pourtant elle aussi son argumentation sur une étude stylistique et conclut que « si l'on veut parler d'un

* *Les fontaines monumentales en Afrique romaine*, thèse en cours à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), UMR 8167 « Orient et Méditerranée », sous la direction de Fr. Baratte.

1. Reuther 1937, avec la bibliographie antérieure ; Lauffray 1940.

2. Guey & Grimal 1937, p. 160-162 ; Cèbe 1957, p. 190-193.

3. Picard 1962, p. 90-92 ; Gullini 1945, p. 31-32.

4. Parra 1976.

rapport architectural entre *scaenarum frontes* et façades des nymphées, cela ne peut se faire qu'en termes d'une appartenance commune à une formule architecturale *scénographique* »⁵. Cette conclusion n'apporte pas de regard nouveau sur la question, et les arguments utilisés – subdivision, rythme et décor des façades – restent ceux qui sont habituellement mis en avant.

Les problèmes se posent alors de cette façon : à quoi correspond cette catégorie de fontaines monumentales que l'on rapproche des murs de scène ? Quels sont les éléments à comparer dans chacun des deux édifices ? Quelle est leur succession chronologique et comment l'interpréter ? Dans quels contextes ont-ils été construits ?

Les fontaines monumentales « à frons scaenae » : définition, apparition et développement

Les typologies classiques des fontaines⁶ nomment « nymphée à *frons scaenae* » une fontaine monumentale dont la façade est généralement rectiligne, éventuellement avec retours latéraux, et décorée de niches ou d'édicules dans lesquels prenaient place des statues. Cependant, des termes légèrement divergents sont utilisés, qui désignent le même type d'édifice. Aussi, nous considérerons pour cette étude les fontaines de plan rectiligne et semi-circulaire, ayant un décor qui rappelle le mur de scène des théâtres – ce qui n'est pas le cas de toutes les fontaines monumentales –, à savoir qui comptent au moins deux niveaux, qui présentent une façade articulée de niches et/ou de colonnes, et dont la ronde-bosse conservée laisse supposer l'existence d'un programme iconographique cohérent.

L'évolution architecturale des fontaines a été largement étudiée par S. Agusta-Boularot⁷, bien que l'auteur ne propose aucune typologie mais une étude diachronique. Nous renvoyons à ses travaux ainsi qu'à la synthèse de P. Gros⁸ pour une étude de l'évolution de l'architecture des fontaines publiques romaines vers une monumentalisation de plus en plus développée, que nous nous contenterons d'évoquer.

À l'origine, le type le plus fréquent de la fontaine grecque est composé d'un portique simple, le plus souvent dorique, sous lequel on accède au bassin. La fontaine-exèdre de Ténos⁹, datée du IV^e siècle avant J.-C., avec ces éléments caractéristiques, peut être considérée comme

5. Parra 1976, p. 116.

6. Sans prendre en compte les travaux cités *supra*, complétés par certaines études monographiques anciennes, la première synthèse présentant une typologie est celle de Neuerburg 1965 pour l'Italie. Plus récemment, pour l'Occident romain, on citera Letzner 1990 et, pour l'Asie mineure, Dorl-Klingenschmid 2001. Tous proposent un classement typologique assez semblable, essentiellement fondé sur le plan au sol.

7. Agusta-Boularot 1997. Sur ce sujet, nous renvoyons également à l'ouvrage de Longfellow 2010, publié après la rédaction de cet article.

8. Gros 1996, p. 418-444.

9. Étienne *et al.* 1986.

précurseur des édifices romains, bien qu'elle reste sobre, reléguant l'élément aquatique au second plan¹⁰.

Il faut attendre l'époque augustéenne pour voir naître les premières formes de monumentalité au sens où nous l'entendons. C'est sous l'impulsion d'Agrippa notamment que Rome se dote de nombreuses fontaines publiques, mal connues¹¹. Toutefois, les développements les plus monumentaux se font à travers les grottes artificielles¹². On les rencontre dans les villas aristocratiques tardo-républicaines, ainsi que dans les résidences impériales dès l'époque de Tibère. Dans les villes d'Italie, les fontaines devaient être relativement modestes, car peu de traces nous sont parvenues de ces édifices. La fontaine de Palestrina¹³, élevée par M. Verrius Flaccus (vers 50 avant J.-C. et 20 après J.-C.), doit être un des premiers exemples de constructions monumentales. Néanmoins, l'élévation ne présentait qu'une exèdre où se trouvaient les fastes de Verrius et quatre reliefs animaliers, avec deux niches latérales.

Il faut se tourner vers l'Asie mineure et l'Achaïe pour rencontrer des édifices plus significatifs. Bien que les fontaines les plus simples se multiplient, avec l'arrivée de l'eau courante, pour desservir la population, des nouveautés architecturales apparaissent dans les provinces. De nombreuses fontaines grecques existaient déjà et les urbanistes augustéens ont alors composé avec ces constructions existantes. Les fontaines sont réaménagées et présentent pour la première fois les prémices d'un décor de front de scène. À Corinthe, la fontaine Pirène¹⁴ (**fig. 7**) est dotée au I^{er} siècle après J.-C. d'une façade à deux étages, avec des colonnes engagées d'ordre dorique et ionique, qui fonctionne comme la *scaenae frons* d'un théâtre, mais le complexe sans recul et sans perspective ne permettait pas encore d'en utiliser la monumentalité à des fins urbanistiques. De plus, l'étage supérieur presque aveugle et l'absence de statuaire ne permettent pas d'y voir le motif abouti du mur de scène.

L'époque néronienne marque un tournant, car on y rencontre les premiers exemples de fontaines monumentales qui annoncent les grandes réalisations du II^e siècle. Néanmoins, la fontaine dite les « Bains de Livie », un des exemples les plus anciens qui rappelle véritablement le mur de scène, dans la Domus Transitoria¹⁵, ainsi que les substructions orientales du temple de Claude divinisé¹⁶, transformées en fontaine au règne suivant, étaient situés en contexte privé, et aucun décor statuaire n'y a été retrouvé.

Nous avons vu que les premiers avatars des grandes fontaines à façade articulée apparaissaient au tournant de notre ère et se développaient, dans les provinces, en Italie et à Rome, parallèlement dans la sphère privée et sur la place publique. Néanmoins, seuls les « Bains de Livie » peuvent se rattacher à la catégorie des fontaines « à *frons scaenae* », mais

10. Gros 1996, p. 421.

11. Fron. *Aq.* 104 ; Plin. *Nat.* 37. 205.

12. Lavagne 1988, notamment p. 257-320.

13. Coarelli 1996, p. 465-469 ; Letzner, n° 360, p. 459-460.

14. Agusta-Boularot 2001, p. 193-197 et p. 228.

15. Guey & Grimal 1937, p. 148-150.

16. Colini 1944, p. 143-146.



7. La fontaine Pirène, état du 1^{er} siècle ap. J.-C., Corinthe (Grèce), cl. C. Blonce, 2006.

dans un contexte privé, comme beaucoup d'autres monuments. Par ailleurs, si d'autres édifices présentent un plan novateur, il est souvent peu développé et rarement conçu *ex nihilo*. C'est en fait vers l'Asie mineure qu'il faut se tourner pour voir se construire des monuments significatifs et propres à une comparaison avec le décor théâtral, dans le dernier quart du 1^{er} siècle après J.-C.

À Milet, la fontaine de M. Ulpius Traianus¹⁷ est datée par une inscription de 79-80¹⁸. Dans son premier état, la façade de plus de 20 m de large comptait deux niveaux, encadrée de deux retours latéraux de même élévation, qui enserraient un large bassin. L'ensemble de l'édifice était animé par l'alternance des tabernacles. Au premier niveau, un décor sculpté de nymphes et de silènes encadrait une statue de Poséidon. Un troisième étage et de nombreux éléments statuaires ont été ajoutés au III^e siècle. La fontaine est indissociable de l'aqueduc dont elle constitue l'arrivée monumentale au cœur de la ville. De plus, elle prenait place dans un programme de monumentalisation et de régularisation du centre civique. Quelques années plus tard, dans la cité voisine d'Éphèse, une fontaine monumentale¹⁹ du même type est construite, financée par Bassus, consul en 70-71. La configuration de l'ensemble est la même qu'à Milet, de même que le programme statuaire, daté de l'époque flavienne, et la façade, sans l'alternance des édicules.

Après l'apparition des premières façades articulées sur les fontaines monumentales, l'époque trajanienne marque le début de la diffusion et de l'épanouissement de ce décor. Toujours

17. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 64, p. 215-216.

18. *ILS*, 8970 = *AE*, 1999, 1576.

19. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 24, p. 186-187.

à Éphèse, la fontaine de Trajan²⁰ offre un exemple grandiose de la mise en scène impériale au sein d'un tel édifice. Datée vers 102-114²¹, la fontaine présente le même plan à façade rectiligne avec retours latéraux. Elle est dédiée à la déesse Artémis d'Éphèse et à l'empereur Trajan par l'éphésien Ti. Claudius Aristion et sa femme. On y trouve une statue de l'empereur, le pied droit posé sur une sphère, placé au dessus de la bouche d'eau principale alimentant le bassin. Des statues de Dionysos et de nymphes prennent place dans les édicules distyles, probablement accompagnés de la déesse Artémis et des statues des évergètes.

Parmi ces fontaines monumentales financées par de riches évergètes, celle du célèbre athénien Hérode Atticus²², construite vers 150 à Olympie, est un modèle par son architecture comme par son programme iconographique²³. La restitution proposée par R. Bol est celle d'un hémicycle à deux niveaux de onze niches encadrées de pilastres et contenant autant de statues. Deux *tholoi* encadraient les bassins de puisage situés en contrebas. Le programme décoratif ostentatoire de la fontaine est clairement agencé entre culture grecque et romaine : la subtile disposition de la famille d'Hérode vis-à-vis de la famille impériale, en miroir, met en avant sa loyauté et sa proximité envers celle-ci, les hommes cuirassés représentant les « défenseurs » de l'empire.

Les fontaines « à *frons scaenae* » se développent aux II^e et III^e siècles, avec des exemples à Aspendos²⁴ et Hiérapolis²⁵ notamment, aux programmes iconographiques plus difficilement restituables, mais dont les façades présentent la même ordonnance. Le nymphée de Sidé²⁶, probablement construit à l'époque antonine, reproduit le schéma désormais canonique. À Pergé, la fontaine F3²⁷, construite sous Hadrien, mettait en scène l'empereur représenté en dieu-fleuve, au-dessus de la bouche d'où l'eau s'écoulait dans un canal qui courait au milieu de la voie à portique. Il était entouré dans la composition de plusieurs dieux, Zeus, Artémis, Isis et peut-être Apollon. La fontaine F2²⁸, datée vers 198, présentait aux extrémités droite et gauche, à côté de chaque jet d'eau, Septime Sévère et Julia Domna encadrant Artemis Pergaia dans la niche centrale. Au niveau supérieur se tenaient Caracalla et Julia Soemias, entourés notamment de Triton, Hélios et Séléne.

En Afrique, c'est après la mise en place des réseaux d'adduction que se construisent, à l'époque antonine, les premières fontaines monumentales à décors de *frons scaenae*, dont le

20. Quatember 2006.

21. *IK*, 12-Ephesos, 424.

22. Bol *et al.* 1984.

23. Smith 1998, p. 75-76.

24. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 13, p. 177-178.

25. Nymphée aux Tritons : Campagna 2007 ; Nymphée du sanctuaire d'Apollon : Dorl-Klingenschmid 2001, n° 34, p. 193-194 avec la bibliographie antérieure.

26. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 106, p. 242-244.

27. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 85, p. 228-229.

28. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 86, p. 229-230.

plan semi-circulaire avec retours latéraux, dit couramment « en sigma », est le plus répandu. Cependant, les programmes iconographiques de ces fontaines restent mal connus. Le nymphée de Sufès, presque inédit, se composait d'une grande abside semi-circulaire. Plusieurs bouches déversaient l'eau sur les trois niveaux de la façade, laissant probablement place à des niches contenant des statues. Les éléments architecturaux épars supposent l'existence d'un riche décor et d'un agencement typique des façades articulées. La conservation d'une partie de l'élévation, en *opus caementicium* recouvert d'un parement en grand appareil, montre bien que les colonnes n'avaient plus de rôle porteur. Le *lacus* de Dougga²⁹, daté vers 184-187, se composait d'une abside légèrement courbe creusée de deux niches à fond plat et de deux retours latéraux, précédés d'une colonnade. Deux statues devaient prendre place dans ces niches, tandis qu'une troisième, celle de l'évergète, devait se placer sur la base épigraphiée³⁰ située sur la petite esplanade en avant. Plus tard, on a ajouté deux parois latérales avec niches à fond plat, sans aucun rôle fonctionnel. Ce remaniement faisait partie du programme urbanistique global incluant le temple des Victoires de Caracalla et l'arc de triomphe à proximité : il a pu avoir lieu sous Caracalla, lors de la restructuration de l'îlot. Le *lacus*, par ailleurs placé au croisement de plusieurs rues majeures, a pu accueillir à cette occasion deux nouvelles statues.

L'époque sévérienne marque un apogée dans la parure architecturale des villes, et les fontaines n'échappent pas à la règle. Le grand nymphée de Leptis Magna³¹ (**fig. 8**), construit vers 198-211, se composait d'un grand hémicycle à deux ordonnances superposées dont les



8. Le grand nymphée, vers 198-211, Leptis Magna (Al Khums, Libye), cl. A. Faulx-Briole Rocher, 2007.

29. Golvin & Khanoussi 2005, p. 33-37.

30. *AE*, 1966, 512 = *DFH*, 37.

31. Sandoz 2008.

colonnes encadraient des niches. Il était situé à l'extrémité de la *via colonnata*, sur une place occupée par les thermes d'Hadrien et une grande exèdre semi-circulaire qui lui répondait. L'eau s'écoulait dans le bassin uniquement depuis la bouche sous la niche centrale. La statue qui la surmontait, comme à Éphèse, avait une importance particulière. Le nymphée avait été élevé dans le cadre d'un grand programme urbanistique mis en place sous les Sévères, comme c'est le cas pour celui de *Simitthus*³², daté de cette époque. La fontaine devait se composer d'une colonnade qui rythmait l'hémicycle et ses retours latéraux. Elle se situait sur un des côtés du forum, dans l'axe d'une des rues principales de la ville.

En Orient, les constructions sont majoritairement de grandes exèdres semi-circulaires, parfois à demi-coupole. Le nymphée de Gerasa³³ fut terminé vers 190 (**fig. 9**). Deux ordonnances corinthiennes superposées encadraient neuf niches sur chacun des niveaux de l'abside et des retours latéraux rectilignes. Une particularité ici, un demi-dôme couvrait la partie incurvée de la façade. Les niches du niveau supérieur devaient accueillir des statues, tandis que celles du niveau inférieur disposaient d'ouvertures d'où jaillissait l'eau. On rencontre à Philadelpia (Amman) un nymphée³⁴ à façade et retours latéraux obliques, à triple abside, présentant le même schéma décoratif de niches et colonnes.



9. Le nymphée, 190 ap. J.-C., Gerasa (Jerash, Jordanie), cl. Fl. Schneider, 2010.

32. Rakob 1993, p. 9.

33. Kraeling 1938, p. 21-22.

34. Butler 1907, p. 54-59.

Nous avons pu dresser ici un panorama des fontaines monumentales et de leur évolution, des premières formes de monumentalité jusqu'aux exemples les plus aboutis, au cours des II^e et III^e siècles. Au-delà du schéma architectural de la *frons scaenae*, il était important de mettre l'accent sur le programme iconographique et sa mise en œuvre dans la composition de la façade, pour comprendre son origine et son message.

La naissance de la façade articulée

Nous avons vu que les façades articulées n'apparaissent pas sur les fontaines avant le règne de Néron à Rome, voire à l'époque trajanienne en contexte public et dans les provinces. Mais qu'en est-il des autres édifices ? Si le thème de notre article prend comme postulat une influence théâtrale, il faut rechercher les origines de ce type décoratif de la « fausse façade » sans restriction typologique ni chronologique.

Le temple d'Apollon *in Circo*, à Rome, en constitue l'un des premiers exemples. L'intérieur de la *cella* présentait deux ordonnances superposées de niches accueillant des statues d'Apollon et de ses parèdres. Les frises couronnant les ordres mettaient en œuvre deux thèmes : la première représentait une *pompa triumphalis* et devait constituer la frise occidentale, l'autre représentait une bataille qui se déroulait le long de la paroi orientale, même si l'on n'a pas encore d'indications sur la paroi³⁵. Il est peut-être vain de chercher l'écho d'un événement précis dans les scènes de combat qui, selon l'opinion de P. Gros, représenteraient une bataille de caractère général, donc symbolique. Les critères stylistiques, iconographiques et historiques suggèrent une date vers 30-20 avant J.-C.³⁶

L'articulation des édicules et des colonnes réapparaît dans l'ornementation intérieure de la *cella* au début de l'époque impériale. Nous avons au temple d'Apollon *in Circo* un des premiers exemplaires de ce motif architectural, une double ordonnance de colonnes corinthiennes libres, placées devant le mur³⁷. C'est la formule que l'on retrouve dans les temples de *Venus Genetrix* et de *Mars Ultor*. Néanmoins, précisons qu'il s'agit ici d'un espace intérieur, qui ne bénéficie pas de la mise en valeur que lui permet le recul offert devant le mur de scène.

Les caractéristiques de la frons scaenae : l'architecture théâtrale augustéenne

Regardons maintenant la *frons scaenae*. Je ne reviendrai pas ici sur son élaboration comme image du palais royal hellénistique, sujet qui a suscité une vaste littérature. Je m'en tiendrai au

35. Viscogliosi 1996, p. 81.

36. Gros 1976, p. 189. Sur Apollon *in Circo* : p. 180-189.

37. Viscogliosi 1996, p. 166 ; Gros 1996, p. 149-151.

mur de scène augustéen, « pétrification » des installations provisoires de l'époque républicaine, pour reprendre l'expression de P. Gros³⁸.

Il faut comprendre le monument dans son contexte. La *scaenae frons* est le point focal unique et obligatoire pour les spectateurs assis dans les gradins, et devient donc un écrin privilégié pour les images. Elle propose ainsi une séquence soigneusement ordonnée, mettant en valeur certaines images au détriment d'autres. Le décor n'a de signification que par son insertion dans une architecture globale, à un emplacement précis, au sein d'un discours d'images. La position des statues les unes par rapport aux autres, l'articulation par rapport au rythme architectural sont fondamentales pour l'interprétation³⁹.

Le pouvoir augustéen est à l'origine de la construction d'un grand nombre de théâtres dans la partie occidentale de l'empire, en Italie, en Gaule, dans la péninsule ibérique et jusqu'en Afrique. G. Sauron s'est intéressé à l'architecture de la *frons scaenae* augustéenne⁴⁰. Au théâtre d'Orange, la *porta regia* rectangulaire était plaquée contre une grande exèdre, image de la réconciliation du Ciel et de la Terre. De plus, les triples ordonnances superposées des ailes de la muraille évoquaient selon lui le monde hiérarchisé et fécond de l'Âge d'Or, le nouvel ordre stable du monde. L'idéologie fondatrice du pouvoir augustéen célébrait la royauté céleste d'Apollon et celle, terrestre, d'Auguste, qui se répartissaient ainsi le monde.

Au théâtre d'Arles⁴¹, une statue colossale d'Auguste prenait place au centre du mur de scène, entourée de statues de Vénus plus petites. Par ailleurs, Apollon était représenté sur le plus grand des autels, qui prenait place devant la niche centrale du *pulpitum*. Il était doté d'une tête rapportée, probablement un portrait du *princeps*. La confusion iconographique s'instaurait alors entre Auguste et Apollon. Sur le front de scène du théâtre d'Orange⁴², daté de l'époque augustéenne, la porte centrale, à l'image de celle des palais royaux, se composait de deux niveaux. Une statue impériale se tenait dans la niche du niveau supérieur. Des frises devaient courir le long de ce mur de scène, parmi lesquelles une représentation du cortège des Centaures, une autre des Victoires. En Asie mineure, le bâtiment de scène du théâtre d'Aphrodisias⁴³ peut être attribué à l'activité de C. Julius Zoilos, vers 28 avant J.-C. Le front de scène se développait sur deux niveaux. La distribution du décor se faisait autour de la *porta regia* voûtée au rez-de-chaussée, alors qu'au niveau supérieur, une grande niche rectangulaire accueillait un groupe composé d'Apollon Patrôos citharède couronné par deux Muses, une composition qui annonce celle du mur de scène d'Orange, avec sa grande niche centrale.

Il faut donc réfléchir sur l'emplacement réservé à certaines images⁴⁴. D'abord, les images du Prince se dressent sur le mur de scène du théâtre. Il est toutefois rare de pouvoir restituer les statues en place. La niche centrale accueillait presque systématiquement une image impériale

38. Gros 1987, p. 338.

39. Rosso 2009, p. 93-94.

40. Sauron 2004, avec la bibliographie antérieure.

41. Rosso 2009, p. 95-97.

42. Sauron 2004.

43. Chaisemartin & Theodorescu 1991, p. 39-41.

44. Rosso 2009, p. 119.

héroïsée⁴⁵. Ensuite, les niches latérales et les édicules des niveaux supérieurs accueillent des statues divines. Sur les *frontes scaenarum* provinciales dont on peut restituer l'organisation, le registre de la niche centrale est réservé aux dieux : les Vénus d'Arles et d'Orange semblent provenir des niches situées au même niveau, au-dessus des portes latérales⁴⁶. Les frises du mur de scène offrent quant à elles des représentations allégoriques, à Orange notamment. Il est inutile de multiplier les exemples, car les théâtres de l'époque impériale sont ensuite restaurés ou construits à partir de ce modèle, tel celui de Sabratha (**fig. 10**). Au théâtre d'Agrippa à Merida⁴⁷, inauguré en 16-15 avant J.-C., une série de statues-portraits de la famille julio-claudienne a remplacé, sous Claude, les effigies du programme originel. À Leptis Magna, le théâtre est d'époque augustéenne,



10. La *frons scaenae* du théâtre, vers 175-200, Sabratha (Libye), cl. A. Faulx-Briole Rocher, 2007.

vers 1-2 après J.-C., mais le front de scène est restauré en 156-157 sur fonds publics et la majeure partie des sculptures date de l'époque d'Hadrien aux Sévères. On y trouve une tête de Septime Sévère assimilé à Hercule, fondateur de la colonie⁴⁸.

Le thème fédérateur, mis en scène dans les théâtres, et déjà rencontré au temple d'Apollon *in Circo* à Rome, était donc celui de la réconciliation universelle, de la pacification de l'Oikoumène, représenté sur les frises par le cortège des forces vaincues participant au triomphe

45. À Arles, Orange, Corinthe, *Suessa Aurunca*, Volterra, Carthage, Dougga et Éphèse. Rosso 2009, p. 119, n. 180.

46. Gros 1987, p. 341.

47. Trillmich 1993, p. 113-116.

48. Bejor 1979, p. 39.

d'Apollon⁴⁹. E. Rosso fait remarquer le parallélisme thématique et symbolique de la décoration du théâtre avec le temple d'Apollon, qui associent la représentation du triomphe impérial, du dieu solaire et du combat contre les Amazones. De plus, on repère une mise en œuvre analogue des décors dans l'association de frises figurant des combats et une procession dans une séquence d'ordres superposés. D'un point de vue spatial, la *frons scaenae* d'Orange apparaît comme l'intérieur déployé de la *cella* et du fronton du temple d'Apollon⁵⁰. Sur les fontaines, c'est la même thématique et la même ordonnance que l'on retrouve.

Le programme iconographique des fontaines

Sur les premières fontaines d'Éphèse et de Milet, les portraits de l'empereur et de sa famille n'apparaissent pas encore : elles restent une architecture de prestige, mais pas encore de célébration, et permettent aux évergètes d'indiquer leur nom par l'intermédiaire des inscriptions. Les fontaines sont situées à l'arrivée même de l'aqueduc dans la ville, ou commémorent les travaux d'adduction, comme à Dougga⁵¹. Puis dès l'époque de Trajan, le décor prend une nouvelle signification avec les images du Prince. Dans la fontaine de Trajan à Éphèse, la représentation de l'empereur exprime clairement la domination sur les éléments naturels, et par là même sur l'empire. Au pied de l'acropole de Pergé⁵², Hadrien était représenté à la manière d'un dieu-fleuve, au centre de la composition, également placé au-dessus de la bouche d'eau. Ces représentations se développent au II^e siècle : à Pergé, la fontaine sévérienne⁵³ associait la famille impériale au culte de la déesse du lieu. Les représentations de Septime Sévère et de sa famille, accompagnés des divinités, et entourant les bouches d'eau, peuvent également laisser transparaître dans la composition l'idée de la maîtrise des flots et de l'élément naturel⁵⁴.

On peut donc comprendre le décor des fontaines monumentales comme le lieu de l'exaltation du pouvoir de l'empereur. Or, nous avons vu qu'un motif architectural répondant à cette volonté avait été créé par le mur de scène augustéen. On y mettait déjà en scène la puissance de l'empereur et son règne sur les éléments, ainsi que la représentation simultanée et sur un même registre de l'empereur et des divinités. De plus, il faut attirer l'attention sur l'emplacement des fontaines, souvent au croisement ou dans l'alignement de rues, jouant un rôle important dans les perspectives urbanistiques : il rappelle le champ de vision obligatoire et orienté des spectateurs du théâtre face à la *frons scaenae*. Puisque la scène augustéenne représentait l'Âge d'Or, la réconciliation du Ciel et de la Terre, l'apaisement des éléments en quelque sorte, on peut voir dans les fontaines impériales provinciales, alors qu'elles sont construites en lien

49. Sauron 2004, p. 152-156.

50. Rosso 2009, p. 104.

51. *CIL*, VIII, 1480 = *CIL*, VIII, 26534 = *ILTun*, 1408 = *DFH*, 36 = *AE*, 1966, 511.

52. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 85, p. 228-229.

53. Dorl-Klingenschmid 2001, n° 86, p. 229-230.

54. Agusta-Boularot 1997, p. 493 *sq.*

avec les aménagements hydrauliques des cités, la volonté de montrer que l'empereur domine les éléments, ici l'eau, en reprenant ce schéma du mur de scène, symbole du monde apaisé.

Il faut penser que le théâtre est un des emblèmes de la ville au début de l'empire, monument caractéristique de la culture romaine, porteur dans le même temps d'un message politique et religieux. Or, au II^e siècle, de très nombreuses villes sont déjà dotées d'un théâtre, parfois depuis deux siècles, Leptis Magna par exemple. Ainsi, la fontaine peut apparaître comme le nouvel élément urbain caractéristique, à une époque où les cités se munissent d'installations hydrauliques et connaissent un apogée de leur parure monumentale : elle devient le monument idéal pour l'exaltation du pouvoir impérial, mais aussi la générosité des évergètes, qui ont pris au fil des siècles une importance grandissante dans le financement de la parure urbaine⁵⁵.

Diffusion, signification et influences du décor

Néanmoins, l'importance des fontaines monumentales et leur développement en lien avec les adductions d'eau des grandes cités provinciales ne peut suffire à expliquer leur décor, repris sur celui du mur de scène, car ce motif, nous le retrouverons plus tard et ailleurs. H. Lauter et H. von Hesberg s'accordent à voir dans le mur de scène un prototype de la « fausse façade » et la source de l'esthétique des édicules, qui va ensuite se diffuser sur de nombreux autres monuments⁵⁶. Quelques exemples célèbres et significatifs suffiront à dresser un portrait de l'expansion du motif architectural.

La bibliothèque de Celsus à Éphèse (**fig. 11**), terminée vers 110, offre à ce titre un autre exemple édifiant de l'utilisation de la *frons scaenae*. Sa façade se compose de deux niveaux d'édicules alternés, surmontés de frontons au niveau supérieur. Mais au-delà de son architecture, son programme iconographique⁵⁷ est savamment mis en place. Il s'agissait en réalité d'une bibliothèque-heroôn construite par le fils à son père Ti. Julius Celsus Polemaeanus, noble de Sardis et bienfaiteur d'Éphèse. Au niveau inférieur, quatre statues personnifiant les Vertus occupaient les niches. Au niveau supérieur, trois statues de Celsus et une de son fils se tenaient sur des piédestaux entre les édicules. La façade était flanquée de deux statues équestres de Celsus, avec sa carrière inscrite dans les deux langues, latin et grec. De la même façon qu'Hérode Atticus mettait en scène sa double identité grecque et romaine, Celsus est montré ici comme un aristocrate précisément grec et romain, alliant les valeurs culturelles helléniques aux symboles de l'administration politique et militaire romaine.

Plus tard, à l'époque antonine, s'achève la construction du temple de Bacchus à Baalbek. L'intérieur de la *cella* reproduit le motif de niches superposées séparées par des colonnes monumentales adossées. Le dispositif s'étend même aux salles entourant l'esplanade. Nous

55. Jouffroy 1986, p. 282-283.

56. Repris par Burrell 2006, p. 450.

57. Smith 1998, p. 73-75 ; Sauron 2010.



11. La bibliothèque de Celsus, vers 110, Éphèse (Selçuk, Turquie), cl. Y. Goubin, 2009.

avons déjà rencontré ce motif en contexte culturel à Rome⁵⁸, notamment au temple d'Apollon *in Circo*, mais à la même époque, c'est au temple de Diane à Nîmes qu'une même série de niches habillait déjà les parois de la *cella*⁵⁹.

Enfin et surtout, ce décor se retrouve dans les *Kaisersäle*⁶⁰, ces salles associées aux complexes bain-gymnase d'Asie mineure à l'époque impériale. L'un de ces exemples est la « cour de marbre » de Sardis, qui se compose d'une colonnade sur deux étages, entourant les trois côtés de la cour située à l'ouest de la palestra. Plusieurs autres exemples semblables se retrouvent dans la région. Or, en raison des statues impériales, des dédicaces et d'autels retrouvés dans ces différents édifices, ces salles ont été interprétées comme ayant un lien avec le culte impérial. B. Burrell s'est attardée sur cette question, cherchant avant tout à démontrer que les dites *Kaisersäle* ne présentaient en réalité aucun élément caractéristique de la présence d'un culte impérial. Par ailleurs, elle a dressé un tableau rapide de l'évolution et de la diffusion du décor qui nous intéresse, montrant que dans aucun des édifices sur lesquels on le retrouvait – *Kaisersäle*, bibliothèques, fontaines, tombes, notamment – on ne pouvait avoir la certitude que se déroulait un culte. Sans expliquer clairement quelles pouvaient être l'origine et les raisons de la reprise de ce décor, l'auteur conclut sur une phrase très générale et pourtant assez significative : « Les fausses façades représentaient la glorification et le raffinement culturel, et les

58. En dernier lieu, Gros 1996, p. 190-191.

59. Gros 1984, p. 128, qui reprend la datation augustéenne proposée par H. von Hesberg.

60. Yegül 1982 ; Burrell 2006.

citoyens à qui la ville devait ses splendeurs faisaient en sorte que leur nom et leur statue figurent à côté de ceux des dieux, des empereurs et de ceux de la ville elle-même⁶¹. »

P. Gros a montré que dans l'évolution de la colonnade et de son rôle architectonique, le temple de Bacchus à Baalbek marquait un terme⁶² : l'ordre colossal qui anime les reliefs n'y a plus aucun rôle structurel, le décor étant indépendant de l'ossature de la *cella*. Pourtant, la superposition des niches à arcade et fronton ne prend de sens que dans l'existence de la colonnade monumentale ; sans elle le décor flotterait, le dynamisme de la composition et l'illusion de profondeur seraient perdus. « Loin d'être un élément surajouté, cet ordre colossal apparaît donc indispensable à la définition d'un espace et d'une atmosphère qu'il suffit, par sa seule présence, à rendre *sublime*⁶³. »

Pour les fontaines, de la même manière, l'alternance des tabernacles superposés qui semblent flotter de manière irréaliste, selon les mots de P. Gros, tend à montrer que le système colonne-entablement n'est plus lié à la *necessitas*, d'autant que les colonnes n'assurent plus le rôle de soutien dans bon nombre de cas mais sont devenues purement décoratives ; cet agencement subsiste « parce qu'il est le seul à pouvoir encore entourer les effigies divines et impériales de l'indispensable *dignitas* »⁶⁴. Cette façade, précise P. Gros⁶⁵, comme dans un discours, joue un rôle d'amplification oratoire, dont Cicéron dit qu'elle introduit rythme et poésie dans la prose, mais aussi le rôle de l'exorde, qui, proportionnée au sujet, comme un vestibule l'est à une maison, facilite et fraye l'accès à la cause⁶⁶. C'est aussi un motif typiquement romain, puisque son élaboration remonte à l'époque augustéenne. Aussi, on peut expliquer son utilisation par Celsus et Hérode Atticus, qui cherchaient à montrer leurs valeurs romaines, et qui n'auraient pu mettre en œuvre le programme iconographique de leurs façades ailleurs que dans ce type d'espace. Il faut également noter que les empereurs ne sont pas les seuls à être mis en avant dans cette mise en scène, bien au contraire : non seulement ils n'apparaissent pas systématiquement, mais encore leur présence ne fait que renforcer l'importance des évergètes qui se représentent.

Bien évidemment, il ne faut pas négliger l'influence purement architecturale et stylistique pour expliquer les différences régionales. On peut comparer les murs de scènes micrasiatiques et les nymphées à façades rectilignes, les murs de scènes africains sévériens et l'architecture des nymphées du III^e siècle. Mais cela est vrai pour d'autres édifices, au sein d'une cité ou d'une région. Néanmoins, il semble vain, comme le faisait remarquer M. C. Parra, de ne faire reposer les comparaisons pour la structure architecturale d'ensemble que sur ces uniques considérations.

61. Burrell 2006, p. 462.

62. Gros 2006, p. 161-164.

63. Gros 2006, p. 163.

64. Gros 1996, p. 429-430.

65. Gros 2006, p. 157 et p. 163.

66. Cic. *De orat.* 2. 79. 320, 3. 14. 53.

À propos de la typologie

Je conclurai en revenant sur un des aspects évoqués au début de cet exposé, à savoir les problèmes et les incohérences de la typologie des fontaines, et de cette catégorie dite « à *frons scaenae* ». Nous avons aussi bien inclus dans notre étude les fontaines à façades rectilignes que semi-circulaires, car leur décor nous paraissait tout à fait semblable et un critère plus important que leur plan au sol. Par ailleurs, il faut revenir sur un aspect souvent évoqué pour ces fontaines à absides, c'est l'influence de la grotte sur leur architecture.

Je ne crois pas que l'on puisse faire dériver des originelles grottes aux nymphes ces fontaines semi-circulaires à partir des critères qui sont souvent donnés : d'une part, le décor de nymphes et de divinités marines ou fluviales qui prend place sur ces édifices est également présent, nous l'avons vu à Éphèse et Milet notamment, dans des fontaines à façade rectiligne. Réciproquement, les fontaines semi-circulaires accueillent des programmes iconographiques honorifiques composés de statues de la famille impériale et d'évergètes, il est vrai souvent associées à des divinités, mais qui ne sont pas uniquement des divinités des eaux. Par ailleurs, je n'aborde pas ici le problème de l'appellation et de la terminologie – littéraire et épigraphique – de ces édifices, tant la question est délicate⁶⁷.

Ainsi, je serai tenté de regrouper ces fontaines dans une même catégorie, non pas en raison de leur plan, mais pour le décor architectural qu'elles mettent en œuvre – celui de la *frons scaenae* – et pour les programmes iconographiques honorifiques qu'elles donnent à voir. Peu importe en soi le nom qu'il faut donner à cette catégorie – je me risquerai à proposer « fontaines honorifiques à façade articulée » –, l'important étant de mettre de côté la simple forme et de s'attacher à l'initiative, plutôt qu'à la fonction, qui a engendré la construction de ces fontaines.

Si elles doivent dériver de la grotte, alors c'est le cas pour toutes ces fontaines, sans distinction de plan, par le fait qu'elles mettent en scène l'eau dans un cadre décoratif précis, et par le nom de nymphées qu'elles prennent à ce moment⁶⁸. En outre, une catégorie de fontaine peut être vue comme un rappel plus direct de la grotte, celle à laquelle je rattacherai « l'auditorium de Mécène »⁶⁹ ou le nymphée de Tipasa⁷⁰ : la forme semi-circulaire, dans ce cas associée à des jeux de cascades, le décor en épannelage⁷¹ qui joue sur le ruissellement, sont des éléments qui peuvent rappeler le cadre bucolique de la grotte, et qui diffèrent de celui des fontaines aux programmes iconographiques honorifiques savamment mis en œuvre. Ces fontaines ont bien un lien avec le théâtre, mais avec la *cavea*, le *theatron*, et non la *frons scaenae* cette fois-ci, car l'eau y coule dans un hémicycle souvent composé de gradins.

Ce qui s'est transmis au fil du temps, c'est un motif architectural dont le message pour lequel il a été créé a eu un écho pendant plusieurs siècles.

67. Pour un état de la question, Settis 1973.

68. Voir la conclusion des travaux de Lavagne 1988, p. 702-703, qui exclut de son étude des *operosa antra* les fontaines monumentales, tout en rappelant que leur architecture parfois exotique et leur appellation renvoient au sentiment originel du *numen* de la grotte.

69. Neuerburg 1965, n° 149, p. 204-205 ; De Vos 1996.

70. Aupert 1974.

71. Aupert 1974, p. 70.

Bibliographie

- AGUSTA-BOULAROT S. (1997) : *La fontaine, la ville et le Prince : sur les fontaines monumentales et leur fonction dans l'urbanisme impérial, de l'avènement d'Auguste au règne de Sévère Alexandre*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille 1, dir. P. GROS.
- (2001) : « Fontaines et fontaines monumentales en Grèce de la conquête romaine à l'époque flavienne : permanence ou renouveau architectural ? », *BCH*, suppl. 39, *Constructions publiques et programmes édilitaires en Grèce entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C.*, p. 167-236.
- AUPERT P. (1974) : *Le nymphée de Tipasa et les nymphées et septizonia nord-africains*, Rome.
- BEJOR G. (1979) : « La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane », *Prospettiva*, 17, p. 37-46.
- BOL R., HOFFMANN A. et SCHUMACHER L. (1984) : *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus Nymphäums*, Berlin.
- BURRELL B. (2006) : « False fronts: Separating the aedicular facade from the Imperial Cult in Roman Asia Minor », *AJA*, 110/3, p. 437-469.
- BUTLER H. CR. (1907) : *Ancient Architecture in Syria*, Leyde.
- CAMPAGNA L. (2007) : « Le recenti indagini al Ninfeo dei Tritoni: nuovi dati per lo studio del monumento », in *Hierapolis di Frigia. I. Le attività della Missione Archeologica Italiana a Hierapolis*, Istanbul.
- CÈBE J.-P. (1957) : « Une fontaine monumentale récemment découverte à Sufetula (Byzacène) », *MEFRA*, 69/1, p. 163-206.
- CHAISEMARTIN N. DE et THEODORESCU D. (1991) : « Recherches préliminaires sur la *frons scaenae* du théâtre », *Aphrodisias papers 2, JRA*, suppl. 2, p. 29-65.
- COARELLI F. (1987) : *Il monumento di Verrio Flacco nel foro di Preneste*, Palestrina ; repris dans Coarelli 1996, p. 455-469.
- (1996) : *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome.
- COLINI A. M. (1944) : *Storia et topografia del Celio nell'antichità*, *Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, Serie III, Memorie, VII, Rome.
- DORL-KLINGENSCHMID CL. (2001) : *Prunkbrunnen in kleinasiatischen Städten, Funktion im Kontext*, Munich.
- ÉTIENNE R., BRAUN J.-P. ET QUEYREL FR. (1986) : *Ténos. I. Le sanctuaire de Poséidon et d'Amphitrite*, Athènes.
- GOLVIN J.-CL. et KHANOUSI M., dir. (2005) : *Dougga, études d'architecture religieuse : les sanctuaires des Victoires de Caracalla, de « Pluton » et de Caelestis*, Bordeaux.
- GROS P. (1979) : « La rhétorique des ordres dans l'architecture classique », dans R. CHEVALLIER (dir.), *La rhétorique. Calliope I, Actes du colloque, 1977, Caesarodunum*, 14 bis, Paris, p. 333-347 ; repris dans Gros 2006, p. 157-171.
- (1984) : « L'*Augusteum* de Nîmes », *RAN*, 17, p. 123-134.

- (1987) : « La fonction symbolique des édifices théâtraux », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C.-III^e siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque international, Rome, 8-12 mai 1985, Rome, p. 319-346.
- (1996) : *L'architecture romaine. I. Les monuments publics : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris.
- (2006) : *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : fabrica et ratiocinatio*, Rome.
- GUEY J. et GRIMAL P. (1937) : « À propos des "bains de Livie" au Palatin », *MEFRA*, 54/1, p. 142-164.
- GULLINI G. (1945) : « La scena del teatro di Sabratha », *BCAR*, XIV, 1943-1945, p. 21-34.
- JOUFFROY H. (1986) : *La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine*, Strasbourg.
- KRAELING C. H. (1938) : *Gerasa City of the Decapolis*, New Haven.
- LAVAGNE H. (1988) : *Operosa antra, recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome.
- LETZNER W. (1999) : *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Munster.
- LONGFELLOW, BR. (2010) : *Roman Imperialism and Civic Patronage: Form, Meaning and Ideology in Monumental Fountain Complexes*, Cambridge-New York.
- NEUERBURG N. (1965) : *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Naples.
- PARRA M. C. (1976) : « Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei », *SCO*, 25, p. 89-118.
- PICARD G.-CH. (1962) : « Le *septizonium* de Cincari et le problème des *septizonia* », *MMAI*, 52/2, p. 77-93.
- QUATEMBER U. (2006) : « The water management and delivery system of the Nymphaeum Traiani at Ephesus », dans G. WIPLINGER (dir.), *Cura Aquarum in Ephesus, Proceedings of the Twelfth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Ephesus, Selçuk, Turkey, October 2-10, 2004*, Louvain-Paris-Dudley, p. 73-77.
- RAKOB FR. (1993) : *Simitthus. I. Die Steinbrüche und die antike Stadt*, Mayence.
- REUTHER O. (1937) : s.v. *Nymphaeum*, *RE*, 17/2, col. 1517-1527.
- ROSSO E. (2009) : « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique », dans J.-CH. MORETTI (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique, Recueil des communications des deux journées d'étude, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, janvier 2006 et 2007*, Lyon, p. 89-126.
- SANDOZ C. (2008) : *Le grand nymphée de Leptis Magna : étude historiographique, urbanistique et architecturale*, Thèse de doctorat, Lausanne, Paris-Sorbonne, dir. D. PAUNIER et A. LARONDE.
- SAURON G. (2004) : « Réflexions sur le décor du front de scène du théâtre d'Orange », *RA*, p. 150-156.
- (2010) : « La bibliothèque de Celsus à Éphèse : étude de sémantique architecturale et décorative », dans Y. PERRIN (dir.), *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien, Actes du VIII^e colloque international de la SIEN, Paris, 2-4 octobre 2008*, Bruxelles, p. 374-385.
- SETTIS S. (1973) : « Esedra e ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I.4.1, Berlin-New York, p. 661-740.

- SMITH R. R. R. (1998) : « Cultural choice and political identity in Honorific portrait statues in the Greek East in the second century A.D. », *JRS*, 88, p. 56-93.
- TRILLMICH W. (1993) : « Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Merida », dans T. NOGALES BASARRATE (dir.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania*, Merida, p. 113-123.
- VISCOGLIOSI A. (1996) : *Il Tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Rome.
- VOS M. DE (1996) : « *Horti Maecenatis. Auditorium* », *Lexicon topographicum urbis Romae*, III, Rome, p. 74-75.
- YEGÜL F. (1982) : « A study in architectural iconography: Kaisersaal and the Imperial Cult », *Art Bulletin*, 64, p. 7-31.