



**HAL**  
open science

## L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange : L'élévation de la zone centrale

Alain Badie, Jean-Charles Moretti, Emmanuelle Rosso, Dominique Tardy

### ► To cite this version:

Alain Badie, Jean-Charles Moretti, Emmanuelle Rosso, Dominique Tardy. L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange : L'élévation de la zone centrale. T. Nogales, I. Rodà (éds). Roma y las Provincias : modelo y difusión., XIème colloque international sur l'art romain provincial, pp.769-778, 2011, Roma y las Provincias : modelo y difusión. halshs-00822793

**HAL Id: halshs-00822793**

**<https://shs.hal.science/halshs-00822793>**

Submitted on 24 Oct 2017

**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.

# L'ORNEMENTATION DE LA *FRONS SCAENAE* DU THÉÂTRE D'ORANGE : L'ÉLEVATION DE LA ZONE CENTRALE

A. BADIE, J. CH. MORETTI, E. ROSSO ET D. TARDY.

## Abstract

In 1998, as part of a research programme on the ancient theatre of Orange, an IRAA team started to classify in homogenous series thousands of marble fragments belonging to its *frons scaenae* ornamentation, to confront them with the marks left on the wall in order to restore its arrangement. This paper deals with the central part of the wall only. On the rear wall rectilinear and protruding of the *exedra* which forms the *valva regia* this restored ornamentation looks «classissisante» and exceptionnaly coherent both for its principles of composition and its iconographical choices.

## Introduction

Construit au pied du flanc nord de la colline Saint-Eutrope a laquelle sa *cavea* s'adosse partiellement, le théâtre d'Orange, l'antique *Colonia Firmus Iulius Secundanorum Arausio*, doit sa célébrité à l'exceptionnelle conservation de son édifice scénique (Fig. 1). Parmi les dix sept théâtres répertoriés dans la province de Narbonnaise <sup>1</sup>, il est le seul à avoir fait l'objet d'une étude monographique, dans la belle publication qu'Augustin Caristie consacra en 1856 à l'arc et au théâtre<sup>2</sup>. Cet ouvrage reste encore aujourd'hui la référence sur l'édifice et la restitution de l'élévation de la *frons scaenae*, fondée sur l'étude des traces des ordres dans le mur de scène et sur les quelques blocs alors connus demeure valide dans ses grandes lignes. Cependant plusieurs découvertes, dans la première moitié du XXe s., ont permis de renouveler totalement l'approche de son ornementation. Ce furent, de 1929 à 1931, la fouille de l'*hyposcaenium* par J. Formigé, qui livra des milliers de fragments de marbre sculptés, puis, dans les années cinquante, plusieurs chantiers urbains au nord du théâtre qui vinrent compléter ces découvertes. Dès lors, il était possible de confronter les traces laissées sur le mur aux fragments provenant de son élévation en classant en séries homogènes les milliers de blocs de marbres conservés dans le dépôt archéologique. Cette étude de longue haleine constitue un des axes du projet de recherche mis en œuvre par notre équipe depuis 1998, date à laquelle reprirent les travaux sur le centre monumental de la colonie<sup>3</sup>. Il s'agit en effet à terme, non seulement restituer l'histoire du front de scène du théâtre mais aussi constituer un corpus de référence pour l'ornementation architecturale de la *Provincia*.

En l'état actuel de la recherche, il est possible de restituer dans ses grandes lignes l'élévation de l'ensemble de la *frons scaenae* que nous limiterons, dans le cadre de ce colloque, à la partie centrale, qui constitue tant par son plan que par l'ornementation de son élévation, un ensemble cohérent.

1 Moretti, Badie, Tardy : « Les fronts de scène en Narbonnaise » in *La scaenae frons en la architectura teatral romana*, Cartagena. A paraître.

2 Caristie (1856): *Monuments antiques à Orange, arc de triomphe et théâtre*, Paris.

3 Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'un Projet Collectif de Recherches du Ministère de la Culture. Elle est conduite par A. Badie, J. -Ch. Moretti, D. Tardy, IRAA, CNRS et E. Rosso, Centre Camille Jullian, Université de Provence.



Fig. 1. Vue générale de la *frons scaenae* du théâtre d'Orange. Cliché M. Fincker (IRAA-CNRS).

### La partie centrale

Elle est constituée d'une paroi rectiligne en saillie au fond d'une vaste exèdre curviligne dans laquelle s'ouvre, au premier niveau, la *valva regia*, plus haute et plus large que les portes latérales placées dans des exèdres rectangulaires, et, au second, la grande niche axiale voûtée qui focalisait le regard des spectateurs. Elle comportait deux ordres superposés avec chacun quatre colonnes libres et quatre pilastres (Fig. 2-3).

### Le premier ordre

Au-dessus de podiums hauts d'environ 2 m s'élevait une colonnade de 9,34 m (base et chapiteau compris). La base n'a pas encore été précisément reconnue. La colonne n'a pas été retrouvée. A. Caristie lui attribue un fût cannelé de marbre blanc dont le diamètre de 87,5 cm pourrait convenir<sup>4</sup>. Plusieurs fragments d'un chapiteau corinthien dont la hauteur restituée est d'environ 1,05 m ont été attribués à ce premier ordre (Fig. 2A et 2B).

On possède en particulier une feuille de la première couronne (Fig. 2A) et un fragment de la feuille angulaire de la deuxième couronne d'un chapiteau appartenant à un pilastre qui montre une feuille à sept lobes découpés en quatre digitations courtes et pointues profilées en V. À la jonction des lobes, les zones d'ombre sont en forme de goutte ourlée et la digitation inférieure chevauche celle du lobe conjoint. Un fragment de registre supérieur nous renseigne sur la nature des crosses aux rubans concaves bordés de listels (Fig. 2B) et sur celle des caulicoles pourvus de cornets cannelés qui s'achèvent sur une double collerette lisse. L'abaque n'est pas connu.

4 Caristie, pl XXXVIII.

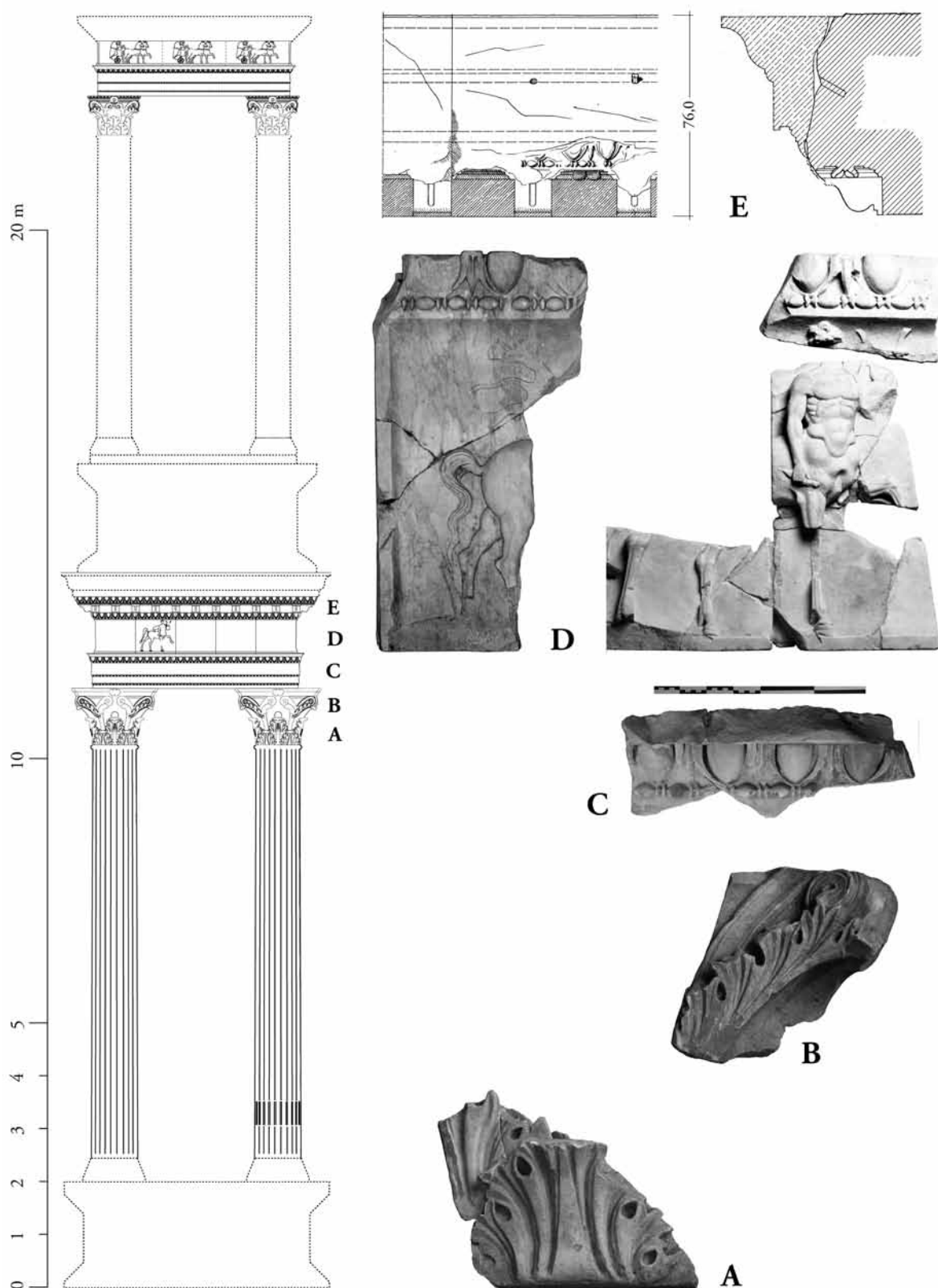


Fig. 2. A gauche : partie centrale du front scène, restitution provisoire du premier état des deux ordres superposés (1/100, A. Badie). A droite : fragments de l'ordre inférieur (ensemble des clichés : IRAA-CNRS à l'exception du centaures à la lyre (D à droite) : CCJ ; dessin de la corniche E : R. Amy, IRAA-CNRS au 1/20).

L'entablement est la composante de l'ordre la plus assurée. En effet, la hauteur de l'architrave-frise (ca 1,43 m) correspond à celle des encastremements des poutres de calcaire qui recevaient les placages des entablements libres et la corniche taillée dans un bloc de marbre est encore en place dans les parties plaquées de l'entablement, prise en queue dans la maçonnerie. Une architrave à trois fascies (Fig. 2C) d'une hauteur restituée de 0,67 m et la frise des Centaures (H. : 0,76 m) (Fig. 2D) conviennent pour cette hauteur.

Bien qu'aucun bloc complet de l'architrave ne soit conservé, on peut lui restituer trois fascies étagées en ressaut dont chacun des plans devait être surmonté d'un astragale de perles et pirouettes. Un ovolo d'oves et fers de lances et un cavet lisse avec listel couronnaient l'ensemble.

La frise des centaures est la mieux conservée de toutes, avec une vingtaine de plaques identifiables. Sa restitution à cet emplacement s'impose du fait de sa hauteur, d'un module supérieur à tous les autres. Elle est en outre la seule à intégrer dans sa partie supérieure un couronnement à astragale de perles et pirouettes et ovolo à oves et fers de lance. D'une très haute qualité d'exécution, elle se présente comme une suite de métopes, chaque plaque accueillant un seul centaure se détachant sur un fond lisse : leur mise en série forme un cortège, ou plutôt un double cortège convergeant vers un élément central aujourd'hui perdu, puisque deux « sens de marche » sont repérables. La frise est aisément lisible, et sa composition simple, aérée et répétitive. Malgré cette apparente monotonie, on note un réel souci de *variatio*, puisque chaque centaure est différent, à la fois par ses attributs et ses « activités » (centaures musiciens, porteurs d'offrandes végétales ou animales, enfin centaures « victimaires »), son type (juvénile/âgé ou imberbe/barbu), sa position (celle des pattes, de la queue, du torse et des bras), son sexe (une centauresse attestée) et son vêtement (peau d'animal « tournoyante » ou recouvrant une partie du torse etc.).

La corniche que l'on peut observer en place est une corniche modillonnaire haute de 74/78 cm dépourvue de denticules (Fig. 2E). Elle porte des modillons à cambrure postérieure et front vertical, couronnés d'un talon droit et ornés au soffite d'un panneau convexe. Entre eux, les caissons sont définis par un filet et un talon et ornés de rosettes végétales. Au-dessus du registre des modillons, un ovolo d'oves et fers de lance assure la transition avec le registre supérieur qui devait comporter la corona et la sima, nulle part conservées.

## Le second ordre

Au dessus d'un podium creux, haut de 2,09 m et accessible depuis le bâtiment de scène par deux portes ouvertes dans le mur de la *frons scaenae*, se développait une colonnade haute de 6,76 m (chapiteau et base compris). Les bases et les fûts ne sont pas encore formellement identifiés, mais plusieurs fragments ont permis de restituer un chapiteau corinthien haut d'environ 74 cm (Fig. 3A) dont sont conservés des feuilles des calices, des volutes concaves et un abaque constitué d'un cavet orné de languettes et couronné d'un ovolo d'oves et fers de lances.

Pour la restitution de l'entablement, de part et d'autre de la niche médiane, on observe quatre encastremements pour les poutres qui recevaient les architraves et les frises plaquées. Aucun de ces encastremements nous est parvenu dans son intégralité, mais le plus à l'ouest conserve une hauteur minimale de 98 cm et A. Caristie a dessiné deux poutres hautes de 1,04 et 1,05 m<sup>5</sup>. Nous avons restitué une architrave haute de 60 cm qui présente une syntaxe et un répertoire ornemental identiques à ceux du premier niveau ainsi que la frise aux Victoires, haute de 0,45 m<sup>6</sup>.

5 Caristie, pl. XXXVIII.

6 Les autres frises figurées (amazonomachie, frise à décor dionysiaque et, peut-être, une troisième procession) ont une hauteur analogue, mais la composition et le thème figuratif de la frise des Victoires paraissent plus adaptés au message global (cf. *infra*). En effet, seuls les Centaures et les Victoires constituent de façon certaine un cortège convergent.



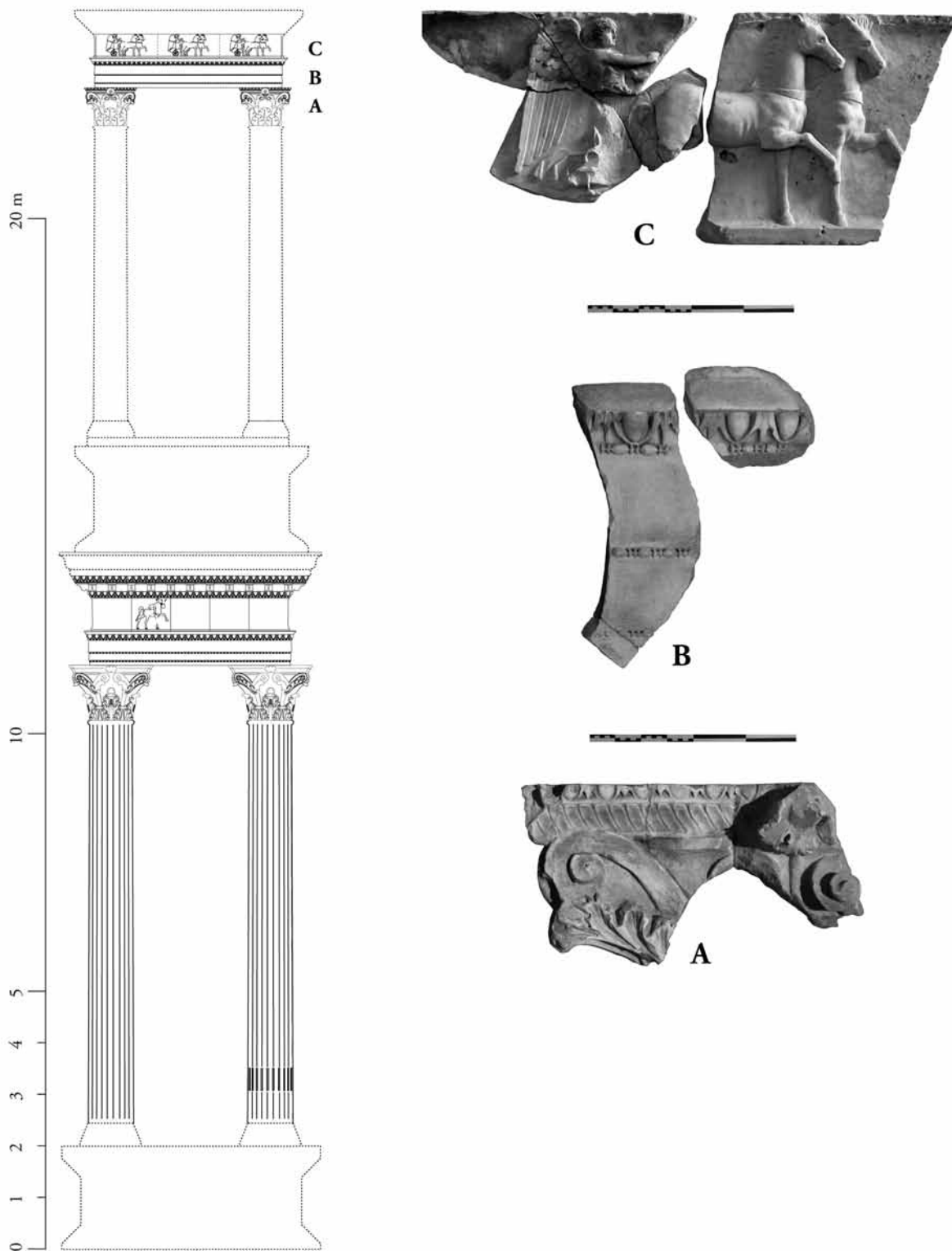


Fig. 3. A gauche : partie centrale du front scène, restitution provisoire du premier état des deux ordres superposés (1/100, A. Badie). A droite : fragments de l'ordre supérieur (ensemble des clichés : IRAA-CNRS).

L'architrave (Fig. 3B) présente une syntaxe et un répertoire ornemental identiques à ceux du premier niveau.

La frise figure une procession de Victoires ailées conduisant des biges (Fig. 3C); comme pour les Centaures, le sens de marche est double. On retrouve également une mise en page par plaques juxtaposées, sans lien du décor de l'une à l'autre : chacune d'elles, d'une longueur minimale de 104-105 cm, reçoit une « unité » formée des chevaux, du char et de la Victoire aux ailes déployées. En revanche, les plaques sont toutes identiques, dupliquées en série à partir d'un même carton. En outre, les figures se détachent en plus haut relief – les têtes des chevaux du premier plan et plus encore les roues des chars sont traitées en quasi ronde-bosse -, ce qui devait accentuer les jeux d'ombre et de lumière à une hauteur importante dans le bâtiment.

Dans le dernier état, qui résulte d'une reconstruction antique, l'entablement ne comportait pas de corniche et l'on ignore comment il se poursuivait sur la tête de la voûte de la niche.

L'analyse de la syntaxe et du répertoire du décor architectural des milliers de fragments conservés est en cours. Il s'agit donc ici d'ouvrir quelques pistes de recherche. Pour ce qui concerne les chapiteaux, la plus évidente est qu'il ne faut pas rechercher dans les expressions régionales de la souple acanthe médio-augustéenne en feuille d'olivier le modèle des chapiteaux du premier ordre d'Orange. En effet les lobes aux digitations courtes et pointues profilées en V et groupées par quatre et les cornets soulignés d'une légère dépression qui prolonge les vides en forme de goutte ourlée entre les lobes contigus, témoignent d'une morphologie qui caractérise les créations grecques orientales et dont la Provence n'a donné que quelques manifestations à l'époque proto-augustéenne, dont la plus récente sur le petit côté de la porte d'Auguste à Nîmes<sup>7</sup>. Sur l'exemplaire d'*Arausio*, le chevauchement des digitations, le travail de gaufrage des nervures axiales observable sur la feuille angulaire suggèrent l'acquisition des traditions medio-augustéennes de Rome<sup>8</sup>.

Ces traditions s'affirment dans la syntaxe des architraves des deux niveaux avec les trois *fasciae* de hauteur croissante, la *fascia* inférieure réduite, et l'astragale de perles et pirouettes qui souligne chacun des plans. Fixée à l'époque medio-augustéenne sur le chantier du forum d'Auguste et du temple de Mars Ultor, c'est la syntaxe qui est mise en œuvre sur l'architrave de la Maison Carrée<sup>9</sup>. La comparaison avec l'édifice nîmois s'impose également pour l'ordonnance et le décor des couronnements : un rang d'oves et fers de lance surmonté d'un cavet lisse et d'un listel. Un motif singulier dans le contexte occidental où domine à cet emplacement le motif de rais de cœur, et que P. Gros a mis au compte d'une influence grecque orientale<sup>10</sup>.

Contrairement à l'architrave, l'ornementation de la corniche puise dans un répertoire plus ancien. Les modillons, par leur front droit, et leur renflement postérieur s'intègrent dans la série dite des « *Geisa mit geschweiften Konsolen* » définis par H. von Hesberg<sup>11</sup> et dans la série III de la typologie de P. Pensabene établie à partir des corniches de Chercell<sup>12</sup>. Diffusée à Rome à partir de l'époque tardo-républicaine et de l'époque augustéenne précoce (corniches de la Regia et du temple de Saturne), ce type de corniche est encore mis en œuvre à l'époque médio-augustéenne à côté de types plus évolués,

7 Sur l'acanthe du petit côté de la Porte d'Auguste, Roth-Congès, Gros (1985) p. 172-174. Pour le découpage de l'acanthe dans les provinces orientales, Alzinger (1974), p. 126-131. Plus récemment voir la mise au point de Vandeput (1997), p. 129-136.

8 En particulier celles qui s'affirment sur le temple de Mars Ultor : Heilmeyer (1970), p. 27-28, pl. 2, 1.

9 Amy, Gros (1979), p. 145-150.

10 Amy, Gros (1979), p. 149.

11 Von Hesberg (1980), p. 151-161.

12 Pensabene (1982) : p. 126-127. Les modillons sont caractérisés par un profil avec un front droit, une courbure postérieure et au soffite, un bandeau lisse convexe.

notamment à l'entablement du temple de la Magna Mater restauré en 3 ap. J.-C.<sup>13</sup> et au second ordre de la *frons scaenae* du théâtre de Chercell<sup>14</sup>. Au théâtre d'Orange, la forte cambrure postérieure du modillon, son profil trapu et la présence d'un filet qui encadre le caisson, ainsi que la typologie des fleurons exclusivement composée de rosettes circulaires invitent à voir, au sein d'un répertoire qui montre le recours à d'autres « archaïsmes » comme les modillons rhodiens de la corniche du deuxième niveau latéral<sup>15</sup>, le choix de solutions ornementales éclectiques. L'examen de la syntaxe révèle toutefois des partis moins insolites comme la présence de l'ovolo d'oves et fers de lance à la base des modillons (couronnement de la frise) et en transition de la *corona* pour lesquels s'imposent, sans ambiguïté, des schémas médio-augustéens diffusés dans l'*Vrbs* et dans la *Provincia*<sup>16</sup>.

La grande courbe dans laquelle s'inscrit la *regia*, la mise en œuvre, à chaque niveau, d'un ordre corinthien qui, par ses proportions, s'inscrit dans une série d'édifices sacrés de Narbonnaise, le choix d'un motif exclusif — les oves et fers de lance — qui revient sur chaque composante des ordres, servi par un parfait respect des rythmes verticaux avec l'astragale de perles et pirouettes qui le souligne, sont autant de partis architecturaux et ornementaux qui contribuent à porter une partie du message sacralisant confié de manière plus explicite aux frises figurées<sup>17</sup>.

Curieusement, les parallèles précis pour les frises sont peu nombreux, tant au plan iconographique qu'au plan formel. Les centaures porteurs d'offrandes animales constituent un motif rarissime : on est tout aussi loin des centaures au combat du classicisme grec que des centaures enchaînés de la céramique arétine ou des plaques Campana. Les centaresses et centaures musiciens ne sont pas davantage intégrés à un cortège dionysiaque, comme ils le sont généralement. En réalité, les centaures d'Orange semblent mêler sans les retranscrire fidèlement deux traditions iconographiques du « bon » centaure sorti de sa sauvagerie primitive pour être intégré aux valeurs d'un monde ordonné : le centaure « porteur » d'animaux se rattache aux centaures chasseurs, à ceci près qu'il présente le résultat de sa chasse et non l'action elle-même ; le centaure musicien renverrait, quoique moins nettement, au centaure éducateur, symbole de la *paideia* des héros. De même, si certains motifs singuliers évoquent des schémas bien connus, la mise en œuvre globale du thème semble originale. La scène présente un caractère processionnel marqué : les Centaures avancent d'un pas tranquille. Mais il y a plus : à peine « pacifiés », ils se font eux-mêmes les agents d'une autre « domestication », puisqu'ils sont figurés en train d'immobiliser antilopes et boucs. Ils sont ainsi convertis en auxiliaires ou en personnel d'un rituel : l'animal chassé devient victime sacrificielle et offrande à une divinité, le centaure devient musicien dans un cortège festif. On est donc en présence d'une transposition dans le registre mythologique de thèmes « historiques » présents notamment dans les reliefs sacrificiels ou processionnels romains.

On peut en dire autant de la frise des Victoires, qui précise la nature de ce rituel : il s'agit d'un cortège triomphal. Comme les centaures, les Victoires forment une procession statique et comme hiératique, alors que la plupart des parallèles présentent des « courses » de Victoires. On aurait donc aux deux ordres deux sections ou deux moments distincts d'un triomphe se jouant au-delà de la sphère humaine : les Victoires convergent vers l'ouverture concave de la vaste niche axiale, qui redoublait en quelque sorte celle de l'exèdre, interprétée comme symbolisant le ciel<sup>18</sup>, et vers la statue qui s'y trouvait ; les victoires ailées confirment cette valeur en ajoutant l'élément ascensionnel. Autrement dit, la thématique se fait

13 Mattern (2000) p. 141-152.

14 Pensabene (1982), pl. 33-34.

15 Badie, Moretti, Tardy (2009), p. 240-241.

16 Pour les corniches de l'*Vrbs*, voir notamment celle du temple des Dioscures qui porte des oves entre corona et sima et en couronnement de la frise. Strong, Ward Perkins (1962), p. 1-30. En Narbonnaise, sur la corniche de la Maison Carrée, le motif se retrouve à la base des modillons et de la *corona*. R. Amy, P. Gros (1979), op. cit., p. 161.

17 Les études fondamentales sont celles de N. Janon, dans *Centaures* (1988), N. et M. Janon, Kilmer (1992) et Sauron (2004).

18 Sur le lien entre thème de la concavité et évocation du ciel, cf. en dernier lieu Sauron (2007), p. 109.



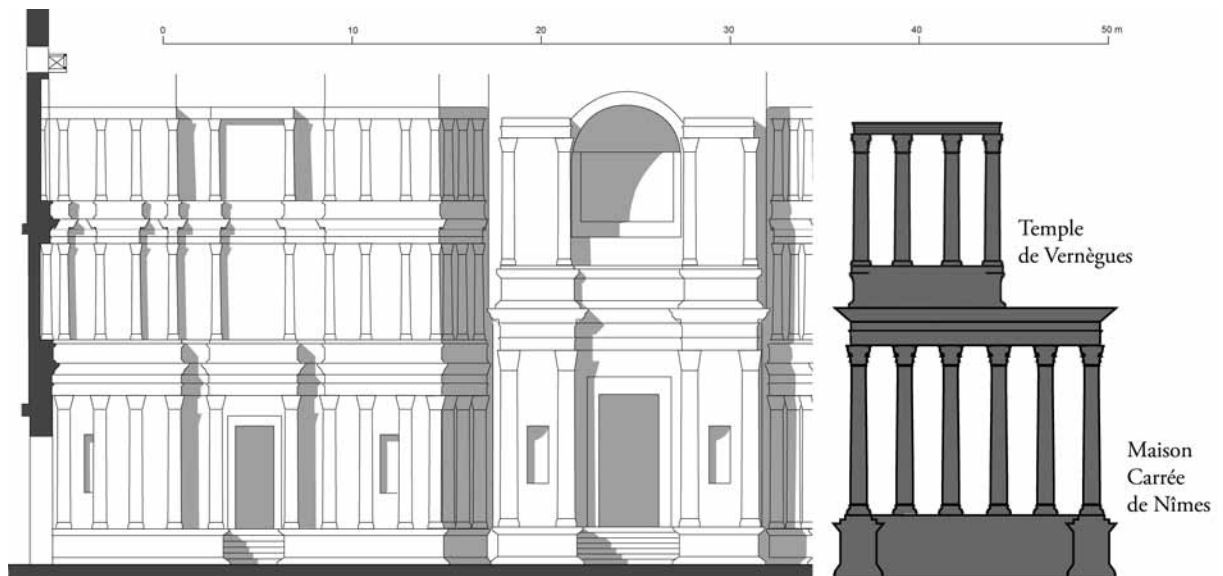


Fig. 4. Comparaison des ordres du front de scène du théâtre d'Orange avec les ordres des façades de deux temples de Narbonnaise : la Maison Carrée à Nîmes et le temple de Vernègues (1/400, A. Badie).

plus « aérienne » à mesure qu'on s'élève dans le bâtiment : le symbolisme du décor et celui des formes architecturales entrent alors en parfaite résonance. En outre, le rythme des frises, l'infinie répétition du même motif et le hiératisme des figures accentuent le caractère sacralisant de la composition, suggérant une suspension du temps historique au profit de la temporalité cyclique donc répétitive du cérémoniel, qui confirme les observations relatives à la seule iconographie. Le style classicisant voire l'académisme un peu froid de la composition servent également – et sans doute à dessein – ce message.

La datation de la frise aux Centaures fait difficulté : si les éléments architecturaux suggèrent, on l'a vu, une datation augustéenne, elle est presque unanimement datée de l'époque d'Hadrien, souvent sur la seule foi d'un parallèle certes intéressant, mais plus iconographique que stylistique, avec des œuvres de la villa Hadriana : d'une part, une frise où des Centaures alternent avec des scènes de culte sur des métopes, d'autre part, des Centaures en ronde-bosse<sup>19</sup>. Or, correspondance iconographique ne signifie pas correspondance chronologique : les différences sont notables et des détails formels suggèrent d'autres rapprochements. L'intégration à la plaque de frise du couronnement à ovolo est peu fréquente à l'époque impériale : on la rencontre au Forum d'Auguste, employée pour une frise de porteuses de guirlandes<sup>20</sup>. Bien que le thème figuratif soit différent, de nombreux points communs unissent ces compositions : les figures se détachant sur fond lisse, la surface concave dans laquelle s'inscrit le relief, mais aussi leur caractère répétitif et processionnel. Par ailleurs, on est frappé de la correspondance entre les porteuses de guirlandes et les Victoires du second niveau, mais aussi avec les figures féminines d'une autre frise du théâtre. C'est vers les productions néo-attiques que convergent la plupart des parallèles et des caractéristiques stylistiques, comme l'a suggéré G. Sauron : l'allongement des figures de centaures, le traitement de la musculature, la faible profondeur du relief sont des traits communs aux autels néo-attiques présents dans les théâtres augustéens d'*Italica* ou Arles notamment – il suffit de comparer le torse du Marsyas de « l'autel d'Apollon » avec celui des Centaures pour s'en convaincre. Quant au thème, il doit être rapproché des nombreuses compositions mettant en scène non la défaite, mais l'intégration à la

19 Slavazzi (1996), p. 100 n. 191 ; pour les parallèles de la Villa Hadriana, Pensabene (1976).

20 Kockel, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (1988), n°79 p. 194-195, fig.

célébration de la victoire impériale des forces violentes ou négatives attachées à ces monstres hybrides, tout à fait caractéristique de la mise en images de l'idéologie augustéenne. Par conséquent, rien ne s'oppose à ce que les éléments architecturaux et la frise soient considérés comme contemporains.

Ces premières réflexions qui sortent de l'ombre l'ornementation marmoréenne du théâtre le mieux conservé de l'occident romain mettent en évidence une composition architecturale qui puise dans un répertoire éclectique, mais dont les référents, toujours identifiables, imposent sur l'élévation de la *valva regia* un sobre classicisme. Principes de composition et partis iconographiques rappellent quant à eux l'ensemble des réalisations de tradition néo-attique à sujets « cultuels », des reliefs votifs aux autels, des bases de candélabre aux plaques Campana, présentes à la fois dans des temples et des résidences impériales. La partie centrale de la *frons scaenae* étant mise en scène à la fois comme la façade d'un palais royal – *regia* – et comme la façade d'un temple, ainsi que le suggèrent à la fois les modules et l'iconographie sacralisante, c'est à un double titre que le théâtre de cette colonie romaine répond aux modèles urbains qu'il évoque (Fig. 4). Les messages délivrés conjointement par l'ordonnance monumentale, la syntaxe architecturale et le décor figuré présentent donc une étonnante cohérence.

## BIBLIOGRAPHIE

ALZINGER W. (1974): *Augusteische Architektur in Ephesos, Herausgegeben vom Osterreichischen Archäologischen Institut in Wien, Sonderschriften XVI*. Vienne.

AMY, R., GROS, P. (1979) : *La Maison Carrée de Nîmes*, XXXVIII<sup>e</sup> supplément à *Gallia*.

BADIE, A., MORETTI, J., CH., TARDY, D. (2009): « Le théâtre », in A. Roumégous, *Orange et sa région*, CAG 84/3, 230-243.

CARISTIE, A., (1856): *Monuments antiques à Orange, arc de triomphe et théâtre*, Paris.

Centaures (1988): *Centaures*, Catalogue de l'exposition, Musée municipal d'Orange, Juillet/août 1988, Avignon.

HEILMEYER, W.-D. (1970): *Korintische Normalkapitell : Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration*, Heidelberg.

VON HESBERG, H. (1980): *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mayence.

JANON, N. ET M., KILMER M. (1992): « Les frises d'Orange. Le pouvoir mis en scène », in Ch. LANDES (dir.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 149-162.

Kaiser Augustus und die verlorene Republik (1988): *Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7 Juni-14 August 1988*, Berlin.

MATTERN, T. (2000): « Der Magna-Mater-Tempel und die augusteische Architektur in Rom », *MDAI (R)*, 107, 141-152.

MORETTI, J.-CH., BADIE, A., TARDY, D.: « les fronts de scène en Narbonnaise » in *La scaenae frons en la architectura teatral romana*, Cartagena. A paraître.

PENSABENE, P. (1982): « Fregio in marmo nero da Villa Adriana », *ArchClass*, 28, 1976, 126-160.

PENSABENE, P. (1982): « La decorazione architettonica di Cherchel : cornici, architravi, soffitti, basi e pilastri » in *MDAI (R)*, *Ergangzungband 25*.

ROTH A., GROS, P. (1985): « le sanctuaire des eaux à Nîmes », in A. Pelletier, *La Médecine en Gaule*, Paris, 167-192.

SAURON, G. (2004): « Réflexions sur le décor du front de scène du théâtre d'Orange », *RA*, 2004-1, 150-156.

SAURON, G. (2007): « Le Forum et le théâtre : le décor du culte impérial d'Arles à Mérida », dans *El Culto imperial : politica y poder*, 107-123.

SLAVAZZI, F. (1996): *Italia verius quam provincia : diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*, Napoli.

STRONG, D.E., WARD PERKINS, J.-B. (1962): « The temple of Castor in the Forum Romanum » in *PBSR*, 30, 1-30.

VANDEPUT, L. (1997): *The Architectural Decoration in Roman Asia Minor : Sagalassos, a case study*, Louvain.