



HAL
open science

Aller au théâtre dans les villes romaines

Éloïse Letellier

► **To cite this version:**

Éloïse Letellier. Aller au théâtre dans les villes romaines. Histoire urbaine, 2013, Aller au théâtre, 38 (3), pp.37-60. <10.3917/rhu.038.0037>. <halshs-01280674>

HAL Id: halshs-01280674

<https://shs.hal.science/halshs-01280674v1>

Submitted on 13 Dec 2022

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.



HAL Authorization

Société
Française
d'**H**istoire
Urbaine

Histoire Urbaine

N° 38

Décembre 2013

N° 38

Décembre 2013

Histoire Urbaine

Aller au théâtre



Société
Française
d'Histoire
Urbaine

Société Française d'Histoire Urbaine

La SFHU est soutenue par l'Université Paris-Est



SITE DE LA SFHU :

<http://sfhu.hypotheses.org>

ADRESSE POSTALE :

Frédéric Moret (SFHU)

Université Paris-Est Marne la Vallée

UFR S H S - Cité Descartes

77454 Marne la Vallée Cedex 2 France

courriel : sfhu@univ-mlv.fr;

Comité d'honneur

Maurice Agulhon - Pierre Aycoberry - Maurice Aymard - Jean-Pierre Bardet - Jean-Louis Biget
Jean-Pierre Chaline - Bernard Chevalier - Adeline Daumard † - Pierre Deyon † - Roland Étienne
Maurice Garden - Pierre Gros - Pierre Guillaume - Jacques Le Goff - Claude Lepelley - Yves Lequin
Jean-Claude Perrot - Daniel Roche - Marcel Roncayolo - Jacques Rossiaud

Bureau

Denis Menjot (Président)

Laurence Buchholzer-Rémy, Natacha Coquery, Laurent Coudroy de Lille (Vice-présidents),
Thibault Tellier (Trésorier), Vincent Lemire (Trésorier-adjoint)

Mélanie Traversier (Secrétaire générale), Jean-Pierre Guilhembet (Secrétaire général adjoint)

Florence Bourillon, Youri Carbonnier, Elisabeth Crouzet-Pavan, Catherine Denys,
Stéphane Frioux, Philippe Guignet, Laurence Jean-Marie, Gilles-Antoine Langlois, Frédéric Moret,
Dominique Poulot, Jean-Luc Pinol, Charlotte Vorms

Histoire Urbaine

Directeur de la publication :

Denis Menjot

Comité de lecture international :

Outre les membres du bureau et du secrétariat de rédaction

Jean-Yves Andrieux, Hilario Casado Alonso (Universidad de Valladolid), Patrick Boucheron,
Olivier Faron, René Favier, Mathieu Flonneau, Annie Fourcaut, Dominique Hervier,
Xavier Lafon, Christine Lamarre, François Loyer, Hélène Ménard, Pierre Monnet,
Robert Morris (University of Edinburgh), Isabelle Parmentier (FUNDP Université de Namur),
Judith Rainhorn, Olivier Ratouis, Susan Rau (Universität Erfurt), Albert Rigaudière, Colette Vallat

Secrétariat de rédaction :

Florence Bourillon, coordinatrice

Boris Bove, Laurence Buchholzer-Rémy, Youri Carbonnier, Jean-Pierre Guilhembet,
Mélanie Traversier, Charlotte Vorms

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'HISTOIRE URBAINE

Histoire Urbaine

HISTORIQUE – OBJECTIFS

Parue pour la première fois en 2000, à l'initiative de la Société Française d'Histoire Urbaine, la revue *Histoire Urbaine* a pour vocation de rassembler tous ceux qui abordent le fait urbain dans son historicité.

Elle se définit donc moins par un ancrage disciplinaire que par des pratiques scientifiques communes et s'est imposée comme lieu de discussions et d'échanges interdisciplinaire entre spécialistes de la ville, historiens, géographes, historiens de l'art, urbanistes etc.

Ouverte aux enseignants, chercheurs et étudiants ainsi qu'aux praticiens du fait urbain, la revue souhaite avoir un rôle auprès des acteurs de la ville contemporaine.

Les numéros parus sur « La ville et l'expertise », « Ville et environnement », « Fondations et refondations urbaines », « Villes nouvelles et grands ensembles », « Financer l'habitat », « Quartiers artistiques », « Religion civique XV^e-XVI^e siècle », etc. concernent toutes les périodes historiques et sont largement ouverts aux études internationales.

Histoire Urbaine

N° 38
Décembre 2013

Société
Française
d'**H**istoire
Urbaine

ADRESSE POSTALE

Université Paris-Est Marne-la-Vallée
UFR SHS - Cité Descartes
77454 MARNE-LA-VALLÉE Cedex 2

Ont collaboré à ce numéro :

Dominique Adrian

Université de Lorraine/SAPRAT (EA 4116, EPHE)

Peter Borsay

Aberystwyth University

Jan Hein Furnée

Universiteit van Amsterdam

Eloïse Letellier

Institut de Recherche sur l'Architecture Antique, Université de Provence

Christophe Loir

Université libre de Bruxelles, sociAMM

Antonio Monterroso Checa

Universidad de Córdoba

Mélanie Traversier

Université Lille 3, IRHiS-UMR 8529

Cécile Vanderpelen-Diagre

Université libre de Bruxelles, CIERL et URMCC

Alexandre Vincent

École française de Rome

*Tous droits de reproduction (même partielle),
de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays,
conformément à la législation française en vigueur.*

ISBN 978-2-914350-38-9

EAN 9782914350389

ISSN 1628-0482

SOMMAIRE

DOSSIER

ALLER AU THÉÂTRE

préparé par

Mélanie Traversier, Christophe Loir

- Mélanie Traversier, Christophe Loir**, *Pour une perspective diachronique des enjeux urbanistiques et policiers de la circulation autour des théâtres (Antiquité, XVIII^e-XIX^e siècles)* 5
- Antonio Monterroso Checa**, *Aller aux théâtres antiques de Rome, les contourner et les traverser. Entre architecture, viabilité et cérémonial* 19
- Éloïse Letellier**, *Aller au théâtre dans les villes romaines. Une approche historique et archéologique* 37
- Alexandre Vincent**, *Rome, scène ouverte. Les enjeux urbains des édifices de spectacles temporaires à Rome* 61
- Peter Borsay**, *Transport et divertissement dans les villes anglaises à travers le long XVIII^e siècle* 89
- Christophe Loir**, *Circulation et théâtromanie au temps des embellissements. La question de la mobilité dans les projets de salles de spectacles à Bruxelles (1785-1792)* 111
- Jan Hein Furnée**, *Visiting the theatre. Spatial regulation and segregation around theatre halls: Amsterdam and The Hague, 1750-1900* 133
- Cécile Vanderpelen-Diagre**, *Élégance et pragmatisme. La circulation autour du théâtre de la Monnaie à Bruxelles au XIX^e siècle* 157

ÉTUDES

- Dominique Adrian**, *Penser la politique dans les villes allemandes à la fin du Moyen Âge. Traités de gouvernement et réalités urbaines* 175

NOTE CRITIQUE

- Le Gall Jean-Marie (dir.)**, *Les capitales de la Renaissance*, Rennes, PUR, 2011, 192 p. (Boris Bove) 195

RÉSUMÉS

199

SITE DE LA SFHU

**Le nouveau site de la SFHU est maintenant :
<http://sfhu.hypotheses.org/>**

La revue *Histoire Urbaine* est sur le portail de CAIRN
<http://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine.htm>

Vous y trouverez gratuitement les numéros des premières années (2000-2007) et les sommaires des années 2008-2012.

Pour les articles parus en 2008-2012, l'achat en ligne est possible.

Les « Lectures » publiées dans la revue sont directement et gratuitement accessibles.

Aller au théâtre dans les villes romaines

Une approche historique et archéologique

En rassemblant ses idées à propos des principes qui doivent régir la construction d'un théâtre, Charles Garnier, architecte de l'Opéra, commençait par rappeler l'importance de l'architecture théâtrale dans la culture occidentale, à travers les siècles : « Pour compléter ce que je voulais dire sur les théâtres, j'avais eu l'intention de donner un historique de la construction de ces édifices, depuis leur origine jusqu'à nos jours. » Mais rebuté par la quantité des documents à étudier, il écrivait bien vite :

« Au lieu de m'étendre sur une question historique qui me paraissait intéressante, j'en suis arrivé à la supprimer complètement, en laissant à plus persévérant que moi le soin de consulter de vieux bouquins, d'interpréter les textes et de passer de longs mois sur une besogne ingrate. »¹

Il indiquait ainsi un vaste champ d'études, en suggérant pour l'explorer une approche mêlant expériences contemporaines et recherches historiques. Les titres des chapitres de son livre² révèlent l'importance accordée en cette fin de XIX^e siècle à la conception non pas seulement de la salle de spectacle en elle-même, mais aussi, voire avant tout, à l'organisation des circulations et systèmes d'accès qui la desservait. Cette question constitue une des multiples facettes de cette grande enquête à mener à travers tous les âges du théâtre. Je propose donc ici d'essayer de

* Institut de Recherche sur l'Architecture Antique, Université de Provence.

1. Charles Garnier, *Le Théâtre*, Paris, Hachette, 1871. Voir aussi : Charles Garnier, *Le Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990 (édité par Georges Banu et Martine Kahane), p. 39.

2. « Descentes à couvert, Vestibules, Escaliers, Foyers et galeries », mais aussi « Abords des théâtres » (ce dernier n'apparaît pas dans la réédition de 1990).

comprendre ce que voulait dire concrètement « aller au théâtre » (et en sortir) dans les villes romaines³.

Les théâtres étaient, dans tout l'empire romain, un des éléments marqueurs de la romanité, et plus particulièrement de ce que l'on a appelé l'*urbanitas*. Avec d'autres signes de l'appartenance à une même communauté culturelle, ils participaient à l'expression concrète de l'homogénéité d'un empire immense, et ornaient toutes les villes de quelque importance. Un tel succès s'explique par leur rôle dans la société romaine, qui ne se limitait pas à la fonction théâtrale et de divertissement, mais incluait également des fonctions religieuses, politiques et sociales. Le fondateur du Principat, Auguste, sut par exemple très bien ce qu'il pouvait tirer d'un lieu qui permettait de réunir dans la *cavea* l'ensemble d'une communauté en présence de ses dirigeants et qui permettait surtout de focaliser l'attention de tous vers un axe unique. Le front de scène où l'on développa un discours en images sculpté dans la pierre permettait en effet de diffuser partout dans l'empire l'idéologie du pouvoir impérial⁴.

Pourtant, cette apparente homogénéité ne doit pas nous cacher les profondes différences de mise en place de ces édifices à travers les provinces de l'empire. Ces différences sont d'abord chronologiques, avec l'adoption progressive et non uniforme de techniques et d'habitudes constructives : les premiers théâtres du monde romain furent bâtis dans le sud de l'Italie à partir du II^e s. av. J.-C. ; ce n'est qu'au I^{er} s. av. J.-C. qu'on autorisa leur construction à Rome, dans la capitale elle-même⁵. Ils se diffusèrent ensuite pendant trois siècles à travers tout l'empire. En outre, les théâtres de Rome, d'Italie et des provinces ne jouaient pas sur les mêmes échelles, et n'entraient pas dans les mêmes contextes socio-politiques. Enfin, dans chaque ville on devait s'adapter à des conditions

3. Ces recherches sont développées dans le cadre d'une thèse de doctorat en archéologie romaine en cours de préparation sous la direction de M. Renaud Robert à l'IRAA, et intitulée « Le théâtre dans la ville : recherches sur l'insertion urbaine des théâtres romains ». J'essaie d'envisager les modalités d'insertion du théâtre dans la ville : choix de son implantation, adaptation au terrain, liaisons viaires avec le reste de la ville, relations avec d'autres édifices ou pôles monumentaux, impact au sein de la monumentalité urbaine, etc. Il s'agit d'un travail encore inachevé et, plus que des résultats ou des conclusions, je présente ici la méthode de l'enquête entreprise, à partir de quelques cas en cours d'étude.

4. Deux récents colloques se sont penchés sur la question du front de scène : Jean-Charles Moretti (édité par), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux, 2009 ; Sebastián F. Ramallo Asensio et Nicole Röring (ed.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana : actas del Symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

5. Inauguration du théâtre de Pompée en 55 av. J.-C., puis des théâtres de Marcellus et de Balbus achevés en 17 et 13 av. J.-C.

géologiques et géographiques particulières, face auxquelles les Romains surent faire preuve d'un pragmatisme très efficace.

Ainsi, « aller au théâtre dans les villes romaines » n'est pas une pratique simple et uniforme, et elle ne peut être envisagée que par fragments, à partir une série d'exemples précis.

De même, la fonction de rassemblement de toute la communauté que j'ai évoquée ne doit pas masquer une autre fonction essentielle, celle de hiérarchisation, permise par l'étagement des gradins au théâtre. Les Romains en développèrent toutes les subtilités grâce aux nouvelles techniques de construction mises au point, comme l'*opus caementicium*. L'aménagement de vastes substructures creuses permettait de soutenir les gradins, d'organiser leurs accès, et de monumentaliser l'édifice.

Se demander comment on allait au théâtre dans une ville romaine, c'est donc aborder cette tension entre homogénéité et diversité, entre *concordia*⁶ et *discrimina ordinum*⁷ à l'échelle de l'empire et des villes romaines. Pour cela, on peut s'appuyer pour la période antique sur l'étude croisée de vestiges archéologiques, avec toutes les précautions qu'implique leur conservation partielle, et sur des sources textuelles, épigraphiques ou littéraires, qui nécessitent également une approche critique pour déterminer leur valeur informative.

Le théâtre romain, lieu de convergence

Vitruve désigne les théâtres, comme les autres édifices traités dans le livre V de son traité d'architecture, par l'expression *publica loca* ou *communia opera*⁸. Respectant des distinctions juridiques précises, il désigne par ces mots des bâtiments d'usage commun et qui étaient construits sur des parcelles publiques, c'est-à-dire inappropriables, afin justement de garantir cet usage commun⁹ et de les maintenir accessibles et ouverts à tous. Si elle pouvait être en partie prise en charge par des

6. Idéal de rassemblement harmonieux des différents groupes sociaux et de l'ensemble de la communauté vers un même but.

7. « Distinctions entre les ordres sociaux », voir *infra* sur cette expression empruntée à Tacite et sur le phénomène de hiérarchisation sociale dans les édifices de spectacles.

8. Les occurrences sont rassemblées par Catherine Saliou dans son édition du livre V : Catherine Saliou, *Vitruve. De l'architecture, livre V*, Paris, Belles Lettres, 2009, note 40 p. XXI.

9. Catherine Saliou, *Vitruve... op. cit.*, p. XXI-XXV ; Julien Dubouloz, « Territoire et patrimoine urbains des cités romaines d'Occident (1^{er} siècle av. J.-C.-III^e siècle ap. J.-C.). Essai de configuration juridique », *MEFRA*, vol. 115, n^o 2, 2003, p. 923 et *passim*.

fonds publics, mobilisés par l'administration locale¹⁰, la construction des théâtres reposait pourtant aussi en grande partie sur des financements privés¹¹. Mais ceux-ci étaient mobilisés dans le cadre des pratiques d'évergétisme habituelles dans l'Antiquité : l'enjeu n'était pas celui d'une pratique commerciale privée qui dût être rentable. Le théâtre, comme les jeux qu'il abriterait, était offert à la ville par ses plus riches citoyens, selon diverses modalités. Ils ne recevaient en échange que prestige et reconnaissance politique, exaltés par des inscriptions de dédicace stratégiquement placées.

QUAND ALLAIT-ON AU THÉÂTRE ?

La fonction première des théâtres romains était l'accueil des cérémonies civiques et religieuses appelées *ludi*, les jeux, et plus particulièrement des spectacles dramatiques qui en constituaient une partie importante. C'est donc pour assister à ces jeux et à ces spectacles, donnés à des dates fixes, mais aussi à certaines occasions spéciales, par les magistrats, par de riches particuliers ou bien par l'empereur lui-même, que l'on se rendait au théâtre.

Tous y étaient conviés : hommes libres et esclaves, hommes et femmes, jeunes et vieux, habitants de la ville et étrangers de passage ou hôtes¹². Pour une grande partie de ce public, les places semblent avoir été gratuites, comme l'étaient les distributions de blé pour la *plebs frumentaria*, c'est en tout cas ce que laissent entendre les sources pour la période julio-claudienne¹³. Cependant quelques rares documents laissent penser qu'il pouvait y avoir aussi des places payantes à certaines occasions (sans qu'on n'ait jamais pu en tirer un bénéfice important)¹⁴.

10. On trouvera une synthèse pour le monde romain dans : Franck Sear, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 11-23. Pour les attestations de constructions ou de réparations financées par les cités dans la partie grecque de l'empire : Jean-Charles Moretti, « Le coût et le financement des théâtres grecs », dans Brigitte Le Guen (sous la direction de), *L'argent dans les concours du monde grec*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2010, p. 157.

11. De la part de l'empereur, de très riches particuliers, mais aussi, pour des financements plus modestes, de citoyens locaux, seuls ou en groupe : Jean-Charles Moretti « Le coût et le financement... », *op. cit.*, p. 158-160.

12. Voir par exemple Suétone, *Vie d'Auguste*, 44.

13. Maria Adele Cavallaro, *Spese e spettacoli: aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudia*, Bonn, R. Habelt, 1984, note 52 p. 142-143.

14. *Ibidem*, p. 115 et note 45 p. 207-208.

Dans un cas comme dans l'autre, les « tessères théâtrales » retrouvées sur plusieurs sites romains pourraient avoir servi de tickets d'entrée¹⁵ et assuré une place à leur porteur. Ces jetons en ivoire ou en os portent généralement sur une face une série de chiffres grecs ou latins, parfois accompagnés d'une légende, et souvent interprétés comme des emplacements dans les gradins. L'autre face porte des représentations variées, avec parfois des symboles liés au monde théâtral ou encore des éléments architecturaux qui auraient pu indiquer une place précise dans le théâtre (ou un autre édifice de spectacle). Certains textes mentionnent par ailleurs des personnes réservant des places dans les gradins¹⁶.

Depuis l'époque grecque cependant, les théâtres étaient des édifices polyvalents que leur disposition rendait aussi particulièrement adaptés à accueillir des assemblées, politiques ou judiciaires¹⁷. C'était également le cas à l'époque romaine comme en témoigne, pour le II^e s. ap. J.-C. du moins, un épisode du roman d'Apulée à récits multiples enchâssés, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, écrit entre 161 et 197 ap. J.-C.

Le héros Lucius, juste avant sa transformation magique et malheureuse en âne, se trouve accusé (et d'ailleurs persuadé d'être coupable) dans un procès fictif. Ce procès prend en même temps la forme d'une cérémonie rituelle en l'honneur du dieu Rire¹⁸ – Lucius, ivre au moment des faits, n'a percé de son épée que des outres de vin, et son procès est feint, pour permettre à toute la cité réunie de rire de sa défense ridicule – et d'un spectacle – ce procès est entièrement mis en scène, avec entrée des actrices explorées, accessoires (de torture) et coup de théâtre final. Il se déroule sur le forum de la ville grecque fictive d'Hypata, et, en raison d'une trop grande affluence, on décide de se transférer du forum au théâtre, qui se remplit en un clin d'œil.

« Les magistrats s'installèrent sur la tribune supérieure [au forum] et le héraut cria au public de faire silence. Mais d'un coup la foule clama d'une seule voix qu'il y avait trop de monde, trop de presse, que c'était dangereux, qu'un procès aussi important devait être jugé au théâtre. Incontinent,

15. Jules Adrien Blanchet, « Tessères antiques, théâtrales et autres », *Revue archéologique*, série 3, tome XIII, 1889, p. 225-242, 369-380; *Idem*, « Tessères antiques, théâtrales et autres (suite et fin) », *Revue archéologique*, série 3, tome XIV, 1889, p. 64-80, 243-257. Henri Graillot, « Une collection de tessères », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, n° 16, 1, 1896, p. 299-314; Margarete Bieber, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961 (2^e éd.), p. 246-247.

16. Suétone, *Vie de Caligula*, 26, 6 pour des places au cirque par exemple.

17. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 117-120.

18. Sílvia Milanezi, « Outres enflées de rire. À propos de la fête du dieu Risus dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Revue de l'histoire des religions*, n° 209, 2, 1992, p. 125-147.

un public accouru de toute part emplit avec une étonnante célérité l'enclos des gradins, les entrées et même l'entière surface du toit. On s'y bourrait, on s'y entassait au plus dru, on en voyait enlaçant les colonnes par grappes, appendus aux statues, on devinait des groupes à travers les fenêtres et les trous des plafonds, tous, étonnamment, si empressés à voir le spectacle qu'ils ne se souciaient aucunement de leur sécurité. »¹⁹

Le texte, parodique, insiste de manière sans doute subversive sur le caractère informe et non ordonné de la communauté rassemblée dans les gradins, et apparaît comme un reflet brouillé des règles de répartition habituelles²⁰. Ce qui frappe cependant ici, c'est la rapidité du transfert du public du forum aux gradins du théâtre : les accès sont assez nombreux et bien disposés pour que tout cela se fasse très vite²¹.

Enfin, plusieurs éléments semblent nous prouver que le théâtre était, en dehors de ces occasions spécifiques, un lieu de vie quotidienne, auquel on pouvait se rendre pour les raisons les plus variées.

À l'époque d'Auguste, il était un endroit propice aux rencontres galantes, comme l'enseignait le maître ès amours, Ovide : outre les mille et une occasions de séduction à saisir dans les gradins pendant des spectacles²², les théâtres de Rome et leurs portiques servaient aussi de terrain de conquête aux jeunes gens qui y rôdaient en dehors des spectacles²³.

Plus tard, au début du III^e s. ap. J.-C., les théâtres restaient des lieux très fréquentés, et pas seulement pendant les spectacles. Tertullien, dans son traité *De Spectaculis*, prenait en effet la peine de préciser aux chrétiens qu'ils pouvaient sans pécher entrer dans les édifices de spectacles, à condition que ce ne fût pas pour y assister à un spectacle :

« Il n'y a pas de prescription concernant les lieux : le serviteur de Dieu peut aller, sans mettre en jeu la discipline, non seulement dans ces endroits où l'on s'assemble pour les spectacles, mais même aussi dans les temples, s'il a un motif pressant, pourvu que ce motif soit sans ambiguïté et sans rapport avec l'usage ou les fonctions propres du lieu. D'ailleurs les places elles-mêmes, le forum, les bains, les auberges et même nos maisons ne sont pas absolument exempts d'idoles : c'est le monde entier que Satan et ses anges ont envahi. »²⁴

19. III, 2, 6-8. Édition D. S. Robertson, traduction O. Sers, Paris, Belles Lettres, 2007.

20. Voir *infra*.

21. On retrouvera cette préoccupation en sens inverse à partir du XVIII^e siècle, avec la nécessité d'évacuer au plus vite les spectateurs des théâtres, en cas d'incendie par exemple.

22. *L'art d'aimer*, I, 89-134.

23. *Ibidem*, I, 67-74.

24. VIII, 8-9. Édition et traduction de Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1986 (Sources chrétiennes, 332).



*Figure 1 : Exemples de graffitis sur les murs du couloir des théâtres à Pompéi (VIII 7, 20).
On reconnaît en haut un bateau avec un poisson sur la voile (mur sud);
en bas un gladiateur (mur nord). Photographie É. Letellier.
Avec l'aimable autorisation du Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Reproduction interdite.*

Les vestiges archéologiques confirment cette fréquentation quotidienne du théâtre. La conservation exceptionnelle du site de Pompéi nous permet de lire dans les lignes des graffitis gravés sur ses murs des bribes de la vie de tous les jours. Or on en a retrouvé notamment en grand nombre dans le quartier des théâtres, dans les enduits peints des couloirs d'accès et des façades (Figure 1).

On peut y observer des dessins variés (bateaux, personnages, animaux divers²⁵, etc.), des noms de personnes, parfois venues de loin comme dans des listes de noms en écriture safaitique²⁶, ou encore un poème d'amour²⁷. Cette pratique d'expression publique ne semble pas avoir fait l'objet de trop de restriction. Les murs des couloirs d'accès en étaient couverts au moment de l'éruption, mais il est difficile de savoir depuis quand. Le poème inscrit sur la façade en revanche a été daté du I^{er} s. av. J.-C. d'après son style²⁸, au point d'être considéré comme la première élégie latine connue. Pourtant, ce n'est qu'à une date probablement très tardive qu'il a été partiellement recouvert par la construction d'un mur de clôture du portique installé au sud et transformé en *ludus* (« caserne des gladiateurs »).

Un autre exemple campanien évoque également une fréquentation quotidienne jusqu'à une époque plus tardive sous l'Empire. À Teano (*Teanum Sidicinum*), le théâtre, construit dès l'époque républicaine et remanié de manière importante sous les Sévères, a lui aussi abrité des activités banales comme des jeux de dames ou assimilés : on y a retrouvé une *tabula lusoria* gravée sur une des marches donnant accès à la partie médiane des gradins²⁹. Il servait également de lieu d'affichage public plus ou moins officiel : on peut y lire, gravée dans l'enduit rouge du couloir périphérique d'accès, la promesse d'un certain Paulinus qui s'engagea, un 30 janvier, pour pouvoir faire partie d'une association (*contubernium*), à payer à boire et à manger à tous ses membres, en plus d'une cotisation³⁰.

25. Martin Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag (Palilia 11), 2001, p. 159.

26. Jacqueline Calzini Gysens, « Safaitic graffiti from Pompeii », *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, n° 20, 1990, p. 1-7. Cette écriture provient de la péninsule arabique. On a expliqué son apparition ici par la présence à Pompéi de commerçants ou de voyageurs débarqués dans la grande ville voisine de Pouzzoles, principal port de Rome à cette époque.

27. Ce dernier graffito a été très tôt déposé et déplacé au musée archéologique national de Naples. Voir Antonio Sogliano, « Pompeii », *Notizie degli Scavi di antichità*, 1883, p. 51-53 ; *CIL IV*, 4966-4973 ; Godo Lieberg, « « Tiburtini versus Pompeiani » *CIL IV* 4966-4973 », *Museum Helveticum*, n° 62, 1, 2005, p. 56-64.

28. Godo Lieberg, « Tiburtini versus Pompeiani », *op. cit.*, 2005, p. 62-63.

29. Francesco Sirano (a cura di), *Il teatro di Teanum Sidicinum. Dall'Antichità alla Madonna delle Grotte*, s. l., Lavieri Edizioni, Ipermedium comunicazione e servizi, 2011, p. 34.

30. Carlo Molle, « I graffiti romani nel teatro di Teanum Sidicinum », dans Francesco Sirano (a cura di), *Il teatro di Teanum Sidicinum...*, *op. cit.*, 2011, p. 123-128.

Pourquoi avoir choisi le théâtre pour afficher cette preuve ? S'agissait-il du lieu du serment ? Le théâtre aurait alors pu servir de lieu de réunion pour des groupes privés. Cette association avait-elle un lien quelconque avec le théâtre ? Ou bien était-ce le meilleur moyen de l'officialiser, puisqu'il s'agissait d'un lieu public très fréquenté ? Il est difficile de le savoir. D'autres inscriptions (« Vive Amantius ! », « Vive Tellurius ! ») et dessins (un gladiateur, des oiseaux, un bateau) sur les murs du même couloir évoquent eux aussi la vie quotidienne du lieu.

De nombreux éléments restent difficiles à déterminer. Ainsi, comment faire coïncider ces témoignages sur le caractère de lieu public ouvert à tous du théâtre et les nombreuses attestations de systèmes de fermeture de l'édifice et de ses accès que nous livrent à la fois les vestiges et les textes ? Nous devons supposer que le théâtre était fermé à certains moments, mais on ne peut à ma connaissance savoir précisément quand, ni pourquoi.

COMMENT PERMETTRE L'ACCÈS SIMULTANÉ DE PLUSIEURS MILLIERS DE PERSONNES ?

Faire de ces théâtres des lieux ouverts à tous et accessibles à des milliers de personnes³¹ convergeant vers eux à certaines occasions précises nécessitait une réflexion pointue sur l'implantation et la conception des édifices.

C'est d'abord par le choix du site sur lequel serait construit le théâtre que l'on pouvait faciliter ses accès. Cependant ce thème est impossible à aborder théoriquement, à l'échelle de l'empire ou même d'une région : les Romains ont expérimenté toutes les solutions possibles, s'adaptant à chaque fois de manière très pragmatique au contexte urbain particulier. L'exemple des théâtres de la *regio VIII* en Italie (actuelle Émilie-Romagne) en est une illustration parfaite³² : le théâtre de Bologne (*Bononia*), construit très tôt vers 80 av. J.-C., est dans la ville, mais en position périphérique ; celui de la petite agglomération de *Mevaniola* ou celui de Rimini (*Ariminium*) sont au contraire très proches du forum, en position centrale. Enfin, le théâtre de Parme est clairement extra-urbain, comme l'amphithéâtre, mais il est bien relié à la ville par le prolongement de l'axe viaire principal nord-sud³³.

31. Il faut là encore garder à l'esprit une grande diversité d'échelle : il s'agit de 5 000 personnes environ au théâtre de Pompéi, quand le théâtre de Marcellus à Rome en accueillait trois fois plus.

32. Chiara Guarnieri, « I teatri romani in Emilia Romagna : spazio urbano, architettura e aspetti funzionali », dans *Histrionica : teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, catalogue de l'exposition tenue du 20 mars au 12 septembre 2010 à Ravenne, Complesso di San Nicolò, Milano, Skira, 2010, p. 45-52.

33. *Ibidem*, fig. p. 48.

On pouvait donc choisir une position *extra*³⁴ ou *intra muros*, et dans ce dernier cas, centrale ou périphérique³⁵, suite à un arbitrage entre des principes logistiques, fonctionnels et d'image³⁶. Ce qui semble avoir toujours prévalu, c'est l'importance des liens avec la voirie, dont la typologie reste à définir³⁷.

On ne peut donc aborder cette question du choix de l'emplacement qu'à partir d'études de cas approfondies, dans des villes assez bien connues pour déterminer quels critères ont prévalu.

Si l'on se rapproche ensuite du théâtre, ce sont ses divers accès qui permettent de faciliter les flux du public, à l'entrée ou à la sortie des spectacles et autres cérémonies. À ce sujet, Vitruve nous a laissé des indications dans son traité sur l'architecture. Ce traité est théorique et ne correspond pas directement aux réalités archéologiques, mais il constitue une œuvre normative élaborée à partir d'une littérature hellénistique aujourd'hui en grande partie perdue et nous renseigne sur certains aspects du cahier des charges théâtral.

« Les galeries d'accès doivent être très nombreuses, spacieuses, bien réparties, sans que les galeries supérieures rejoignent celles situées plus bas, on les fera au contraire partout continues et directes, sans coude, en sorte que lorsque le public quitte les gradins et se disperse, il n'y ait pas de presse, et qu'il dispose partout d'issues séparées et sans rien qui gêne. »³⁸

Ce passage insiste sur la nécessaire multiplicité des accès afin de fluidifier les sorties du public (*aditus complures, spatiosos; ne comprimatur*).

Archéologiquement, on constate bien la multiplication des accès dans les théâtres romains, en partie permise par les nouveautés architecturales évoquées plus haut. En plus des accès latéraux arrivant dans l'*orchestra*, (*aditus/itinerata*), on savait désormais mettre en place des accès à la *cavea*

34. La position *extra muros* est souvent interprétée comme un moyen de faciliter l'accès aux édifices de spectacle pour des populations dépassant largement le cadre urbain et venant également de tout le territoire.

35. Il faudrait préciser ces notions de centre et de périphérie, toujours utilisées à propos de l'emplacement des édifices de spectacle, mais rarement définies.

36. Jacopo Bonetto, « Gli edifici per spettacoli e la viabilità nelle città dell'Italia romana », dans Giovanna Tosi (dir.), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana. Catalogo e saggi*, Roma, Quasar, 2003, p. 923-939.

37. Alignement sur la trame viaire, proximité avec des points nodaux importants, interconnexion directe... : *Ibidem*, p. 928.

38. V, 3, 5. *Aditus complures et spatiosos oportet disponere, nec coniunctos superiores inferioribus sed ex omnibus locis perpetuos et directos sine inversuris faciendos, uti cum populus dimitatur de spectaculis, ne comprimatur, sed habeat ex omnibus locis exitus separatos sine impeditioe*. Édition et traduction de Catherine Saliou, Paris, Belles Lettres, 2009.

non seulement par d'éventuels escaliers extérieurs³⁹, mais aussi par les substructions des gradins, qui abritaient des couloirs périphériques et/ou radiaux, donnant accès aux *vomitoria* (portes débouchant dans les gradins) et, de là, aux *praecinctions* (circulations horizontales dans les gradins) et *scalaria* (escaliers) desservant l'ensemble des rangs⁴⁰. Dans quelques cas, plus rares⁴¹, un couloir central passait par les substructions et desservait directement l'*orchestra* depuis l'extérieur. La circulation était en outre facilitée par l'existence, dans de nombreux cas, de rues courbes longeant les édifices.

Enfin, pour suivre encore à la fois les indications théoriques de Vitruve et ce que l'archéologie nous permet de constater à travers tout l'empire, des portiques, très souvent construits en lien direct avec les théâtres, permettaient également de rendre plus faciles et plus confortables les circulations du public avant ou après les spectacles, mais aussi probablement en dehors de ces occasions. Leur développement typologique est difficile à retracer⁴², mais le modèle du complexe urbain de Pompée est reconnu par tous comme précurseur dans la diffusion de quadriportiques adossés au bâtiment de scène. Vitruve leur attribue un rôle fonctionnel très précisément lié aux activités théâtrales :

« À l'arrière de la scène il faut établir des portiques, de façon à ce que, lorsque des pluies soudaines ont interrompu les jeux, le public ait un lieu où se replier au sortir du théâtre, et qu'il y ait de l'espace pour la préparation matérielle des spectacles : tels sont les portiques de Pompée ou encore à Athènes le portique « Euménique » et le sanctuaire de Liber Pater et, à gauche quand on sort du théâtre, l'Odéon, que Thémistocle a couvert au moyen de mâts et de gouvernails de navires constituant une partie du butin pris aux Perses, disposés sur des colonnes de pierre – c'est cet édifice qui fut incendié lors de la guerre de Mithridate et que le roi Ariobarzane a restauré – ; à Smyrne le Stratonikéion ; à Tralles les portiques s'élevant de part et d'autre, comme des bâtiments de scène, au-dessus du

39. Le théâtre de Pompée en serait un exemple magistral, selon la nouvelle interprétation de la construction placée dans l'axe de la *cavea*, à l'arrière des gradins. Voir : Antonio Monterroso Checa, *Theatrum Pompei : forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 251-261, qui reprend aussi toutes les attestations de ce type de dispositif.

40. Pour l'ensemble du vocabulaire architectural, voir René Ginouvès, Jean-Pierre Adam et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Tome III, Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Rome, École française de Rome, 1998, p. 133-134.

41. L'exemple le plus connu est celui d'Ostie. Franck Sear donne une liste de 14 autres cas : Franck Sear, *Roman theatres... op. cit.*, p. 70.

42. Sebastián F. Ramallo Asensio, « La *porticus post scaenam* en la arquitectura teatral romana. Introducción al tema », *Anales de Prehistoria y Arqueología*, n° 16, 2000, p. 87-120.

stade; et toutes les autres cités qui ont eu des architectes assez zélés disposent, aux alentours des théâtres, de portiques et de promenades.»⁴³

Ils semblent avoir également servi plus généralement d'espaces de décongestion dans le tissu urbain⁴⁴ en offrant des lieux bâtis, mais qui facilitaient les rassemblements et la circulation des personnes. Leur décor architectural et leur aménagement en association avec les théâtres venaient en outre renforcer l'impact monumental de ces derniers.

LE CAS DE POMPÉI

Il est difficile de raisonner en termes aussi généraux. Certains cas permettent cependant d'envisager plus concrètement les choix opérés pour rendre les théâtres accessibles à des milliers de spectateurs. Ainsi, l'extraordinaire conservation de la cité campanienne de Pompéi permet une étude de cas approfondie. Il faut bien se garder d'y voir une quelconque ville romaine « modèle », mais l'envisager comme un cas particulier, propice aux approches urbaines. La ville, d'origine samnite et très tôt ouverte aux influences grecques, devint colonie romaine en 80 av. J.-C. sous Sylla. Soumise à de graves problèmes sismiques, elle fut en partie détruite par un violent séisme en 62 ou 63 ap. J.-C., suivi de nouvelles secousses dans les années suivantes⁴⁵. La ville était encore partiellement en ruine à l'automne 79 ap. J.-C., au moment de l'éruption du Vésuve. Elle était, dès l'époque républicaine, équipée de deux théâtres (le « grand théâtre », et le *theatrum tectum*, ou théâtre couvert) ainsi que d'un amphithéâtre.

Reprenons pour Pompéi les différents critères de gestion de l'accessibilité aux théâtres que nous avons repérés (Figure 2).

L'emplacement des théâtres est *intra muros* et peut être qualifié de périphérique, puisqu'il est éloigné à la fois du centre politique et administratif de la ville, le forum, et de son centre géométrique. Ils sont situés au sud de la ville, à proximité de la porte de Stabies.

On décèle plusieurs critères pratiques : les théâtres ont pu ici être adossés à un relief, au sommet duquel avait été en son temps installé le

43. V, 9, 1. Édition et traduction de Catherine Saliou, Paris, Belles Lettres, 2009.

44. D'après Sebastián F. Ramallo Asensio « La *porticus post scaenam...* », *op. cit.*, ce rôle dépendrait de l'emplacement du théâtre : s'il est central dans la ville, le portique fonctionne avant tout comme un espace de décongestion ; s'il est périphérique, il est surtout une véritable annexe du théâtre.

45. Nicolas Monteix, « Pompéi et Herculaneum, observatoires privilégiés de résiliences urbaines inachevées ? », dans Géraldine Djament-Tran, Magali Reghezza-Zitt (sous la direction de), *Résiliences urbaines. Les villes face aux catastrophes*, Paris, Le Manuscrit, 2012, p. 47-71.

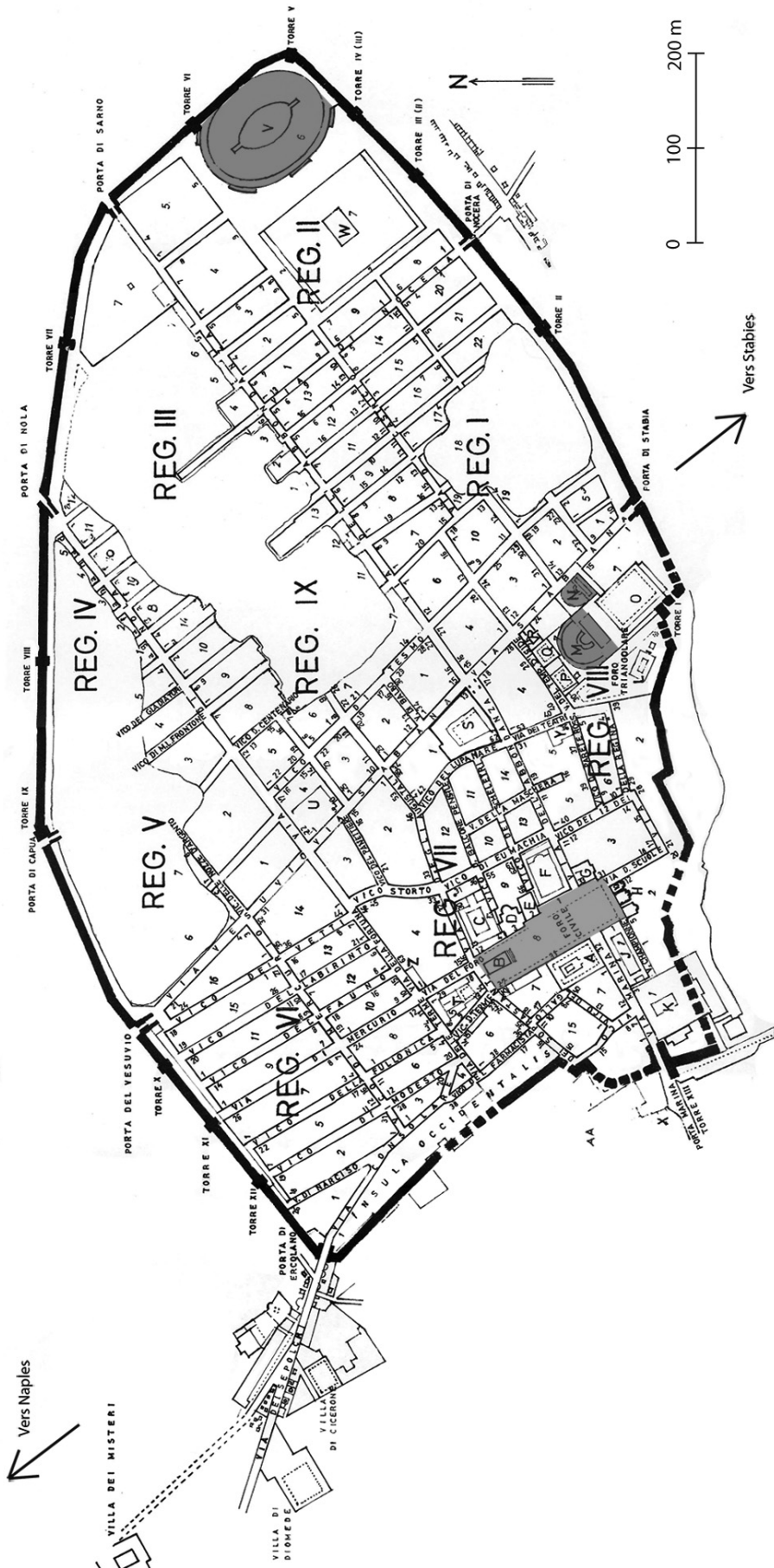


Figure 2: Plan général de Pompéi. En grisé le forum et les édifices de spectacle. Fond de plan: L. Eschebach (hg), Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 1993.

temple du forum triangulaire ; la proximité de la porte et l'installation le long d'une des rares rues carrossables à double sens de la ville ont également facilité d'abord l'approvisionnement des chantiers de construction, puis l'accès des spectateurs venus de toute la ville, mais aussi de l'extérieur.

Cependant le choix de cet emplacement ne peut se réduire à ces critères pratiques ; il traduit également des préoccupations fonctionnelles, mais aussi de représentation. Le théâtre, construit au II^e s. av. J.-C., était placé en lien avec le temple archaïque, au centre d'un quartier dédié à la culture et à la formation de la jeunesse et clairement ouvert vers l'extérieur⁴⁶.

Si l'on a parfois évoqué un « quartier des théâtres » homogène et unitaire, une attention portée à la diachronie rappelle cependant que ce quartier est issu d'une longue évolution et de nombreux remaniements. Précisons donc ici que nous raisonnons sur l'aspect final du quartier, c'est-à-dire après la construction du *theatrum tectum*, que son inscription de dédicace⁴⁷ date, dans l'état conservé aujourd'hui, de la fondation de la colonie, c'est-à-dire peu après 80 av. J.-C. En l'absence de fouilles profondes dans cette zone, il est impossible de connaître la configuration précédente. En tout cas, après cette construction, le grand théâtre n'a aucune façade sur rue et se trouve pris au cœur de l'*insula*, ce qui semble au premier abord compliquer la gestion des accès. Il est cependant environné d'espaces de dégagements : le portique du forum triangulaire à l'ouest, le quadriportique au sud, et un portique de liaison associé à un « espace-tampon » entre le théâtre et le *theatrum tectum* au sud-est. Tous ces espaces ont pu servir à fluidifier les circulations et les accès au théâtre. Deux ruelles servent en outre à la pénétration dans le bloc construit de l'*insula* : à l'est du temple d'Isis et au sud du *theatrum tectum*.

Enfin, en ce qui concerne l'organisation des accès, on peut étudier à Pompéi un aménagement intéressant⁴⁸ : sur la rue de Stabies, l'accès au *theatrum tectum*, mais aussi au grand théâtre avec lequel il partageait ses accès, était facilité par une rampe qui remplaçait les habituels trottoirs hauts (Figure 3). Ce type d'aménagement est très rare dans toute la ville.

46. Paul Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino, Einaudi, 1993, p. 54-56.

47. *CIL X*, 844.

48. On trouve, dans un contexte très différent, un autre cas d'aménagement « facilitant » très intéressant dans le théâtre d'Argentomagus. On ne se trouve pas là dans une ville, mais les problématiques de gestion des accès sont similaires. Les architectes du deuxième état de ce théâtre ont eu l'idée d'aménager, dans les murs des couloirs d'accès, des renforcements dans lesquels les portes viennent s'encastrent, afin de laisser le plus de place possible aux circulations : Françoise Dumasy, *Le Théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000, p. 139-140 et fig. 123.

La rampe était limitée au sud et au nord par deux bornes dressées qu'on peut interpréter comme des chasse-roues, plutôt que comme un système de protection des piétons. Au nord, un passage surélevé qui traversait la rue facilitait l'accès de ces derniers au portique de façade sur lequel débouchait la rampe et dont on n'a gardé que quelques traces⁴⁹. L'ensemble de ce dispositif était destiné à permettre un accès plus aisé à un grand nombre de personnes arrivant depuis le nord ou le sud sur l'important axe de circulation urbaine qu'était la rue de Stabies. Arrivait-on à pied, ou pouvait-on aussi se faire déposer en char directement sous le portique, suivant des préoccupations très proches de ce qui se passait bien plus tard, au XVIII^e siècle ? Il est difficile de le savoir.

Le théâtre était un véritable lieu de convergence dans les villes romaines, utilisé en permanence, mais particulièrement fréquenté à certaines occasions lors desquelles plusieurs milliers de personnes pouvaient s'y rassembler. Des stratégies adaptées à chaque cas étaient mises en place pour que cela se passe bien, mais ce genre de rassemblement ne se faisait évidemment pas sans incidents, comme le rappellent plusieurs sources historiques. Les problèmes de promiscuité ou d'insécurité étaient à l'origine des réticences exprimées contre les théâtres, leur construction et leur fréquentation, qu'elles proviennent, sous la République, des membres conservateurs du Sénat, ou, plus tard, des philosophes ou des pères de l'Église.

Une convergence hiérarchisée

C'est également pour répondre à ces réticences envers une *licentia theatralis* décriée et redoutée que cette convergence de l'ensemble de la population vers les théâtres a fait l'objet à plusieurs reprises d'une stricte organisation.

49. On distinguait encore le mur oriental de ce portique avant les dernières restaurations effectuées dans la zone des théâtres en 2009-2010 (cf. fig. 3, photographie prise en avril 2009). D'autre part, l'architecte François Mazois, qui a étudié très attentivement les ruines de Pompéi au début du XIX^e siècle nous en a laissé une description assez précise : François Mazois, François-Christian Gau, *Les ruines de Pompéi*, tome IV, Paris, Firmin Didot, 1838, pl. XXVIII et p. 59 : « Un portique donnant sur la rue et servant probablement d'abri pour ceux qui attendaient l'heure de l'ouverture des portes. Ce portique devait avoir été détruit par le tremblement de terre de 63, ainsi qu'une grande partie de l'édifice. Lors des fouilles, on n'a trouvé debout qu'une seule colonne d'une proportion assez courte. Elle était peinte de manière que sa surface paraissait couverte d'écailles comme un tronc de palmier, fait important pour la question qui s'agite aujourd'hui relativement à l'architecture peinte. Il résulte des notes de Mazois qu'il a vu lui-même le tronçon de colonne, revêtu des ornements dont nous venons de faire mention. Du reste, on apercevait encore le petit mur qui soutenait les autres colonnes ; et dans le mur même du théâtre, on reconnaissait les trous des solives du toit. »



Figure 3 : Aménagement de l'accès aux théâtres sur la rue de Stabies. Photographie É. Letellier. Avec l'aimable autorisation du Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Reproduction interdite.

DISCRIMINA ORDINUM

Depuis la République, certains des ordres (*ordines*) qui composaient la société romaine bénéficiaient d'une distinction marquée par des places réservées dans les gradins des théâtres (les sénateurs depuis 194 av. J.-C., les chevaliers depuis 67 av. J.-C. et la *lex Roscia*). Auguste, très impliqué dans l'organisation et la maîtrise des Jeux, reprit et fixa par une loi, la *lex Iulia theatralis*⁵⁰, des règles qu'il jugeait insuffisantes. Suétone⁵¹ nous décrit dans le détail les différentes catégories distinguées, qui dépassent largement les *ordines* déjà évoqués.

50. Elizabeth Rawson, « *Discrimina ordinum. The lex Iulia theatralis* », *Papers of the British School at Rome*, n° 55, 1987, p. 83-114.

51. *Vie d'Auguste*, 44.

Cette répartition sociale au sein de la *cavea* peut être désignée par l'expression *discrimina ordinum*, employée par Tacite dans un passage des *Annales* :

« Ils partirent pour Rome, et, en attendant une audience de Néron, occupé à d'autres soins, parmi les curiosités présentées aux barbares, on les introduisit au théâtre de Pompée, pour leur faire voir l'immensité du peuple. Là, par désœuvrement, – car le spectacle n'offrait à des profanes aucun agrément – ils posèrent des questions sur le public des gradins, les distinctions entre les ordres – qui étaient les chevaliers, où se trouvait le sénat – et ils remarquèrent certains personnages en costume étranger sur les sièges des sénateurs ; demandant qui c'était et apprenant qu'on accordait cet honneur aux délégués des nations qui se distinguaient par leur courage et leur amitié pour les Romains, ils s'écrient qu'aucun peuple parmi les mortels ne l'emporte sur les Germains en bravoure ou en fidélité, descendent les marches et vont s'asseoir parmi les sénateurs. Ce geste fut bien accueilli de l'assistance, comme l'élan d'une ferveur antique et le signe d'une bonne émulation. Néron donna aux deux chefs le droit de cité romaine, mais ordonna aux Frisons de quitter les terres. »⁵²

Deux ambassadeurs frisons, introduits dans le théâtre de Pompée, y observent le peuple romain assemblé. Le théâtre fonctionne ici comme une image parfaite de la communauté ordonnée. Les étrangers y trouvent également un statut. Tacite souligne le parallèle entre leur attitude au théâtre (ils vont se placer à une place d'honneur, ce qu'on leur accorde bien volontiers) et la conclusion politique de l'épisode : les deux Frisons, « barbares » au début du passage, obtiennent la citoyenneté romaine et sont ainsi absorbés dans cette communauté, dans laquelle ils ont très concrètement pris leur place. La pratique des *discrimina ordinum* semble avoir joué à la fois un rôle clivant et englobant.

Les textes sont confortés par les vestiges archéologiques, qui ont conservé de nombreuses traces de ces divisions du public au sein de la *cavea*. Celle-ci était en effet divisée en différents secteurs (ou *maeniana*) par les circulations horizontales (*praecinctions*) dont l'aménagement rendait parfois compliquée, voire impossible, la communication entre les

52. XIII, 54. *Profectique Romam, dum, aliis curis intentum, Neronem opperiuntur, inter ea quae barbaris ostentantur, intraere Pompei theatrum, quo magnitudinem populi viserent. Illic, per otium, – neque enim ludicris ignari oblectabantur –, dum consessum caveae, discrimina ordinum, quis eques, ubi senatus percunctantur, aduertere quosdam cultu externo in sedibus senatorum; et, quinam forent rogantes, postquam audiuerant earum gentium legatis id honoris datum quae uirtute et amicitia Romana praecellerent, nullos mortalium armis aut fide ante Germanos esse exclamant degrediunturque et inter patres considunt. Quod comiter a uisitentibus exceptum, quasi impetus antiqui et bona aemulatione. Nero civitate Romana ambos donauit, Frisios decedere agris iussit.* Édition et traduction de Pierre Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, 1978.

différentes zones de la *cavea*, que l'on a coutume d'appeler, de bas en haut, *ima*, *media* et *summa cavea*.

Le théâtre d'Orange en donne un bon exemple : des parois assez hautes bordaient les *praecinctiones* et séparaient ainsi concrètement l'*ima cavea* de la *media cavea*, et celle-ci de la *summa cavea*. On a par ailleurs conservé dans ce théâtre les traces de trônes en bois réservés aux décurions en bas des gradins et des inscriptions qui réservaient certains sièges de l'*ima cavea* aux chevaliers. Les archéologues et architectes qui travaillent sur ce théâtre ont montré comment ces différentes catégories de spectateurs bénéficiaient toutes d'accès spécifiques et bien différenciés⁵³.

HIÉRARCHISATION DES ACCÈS

En revenant au traité de Vitruve et particulièrement au passage cité plus haut, on comprend qu'il s'agissait certes pour les architectes de théâtre de faciliter les accès et de fluidifier la circulation des milliers de spectateurs, mais aussi et surtout de les organiser, afin d'éviter toute promiscuité entre classes sociales différentes : « *aditus (...) nec coniunctos superiores inferioribus* » ; « *ex omnibus locis exitus separatos*⁵⁴ ». À l'entrée comme à la sortie, les différentes catégories de spectateurs étagées dans les gradins ne devaient surtout pas se croiser.

Cependant, Vitruve exposait des règles très théoriques, et le jeu que nous entrevoyons entre le rassemblement de la communauté au théâtre et la séparation des classes était en réalité un jeu complexe. Il nécessitait une adaptation à chaque espace urbain et à chaque édifice théâtral et était également tributaire des innovations techniques qui permirent au fil du temps une gestion toujours plus efficace des circulations internes.

Le cas de Pompéi permet encore une fois de voir comment l'étude archéologique offre une vision plus détaillée de ces processus. Nous avons vu comment les accès aux théâtres étaient multipliés et facilités par le choix du site et par certains aménagements spécifiques. En entrant dans les édifices, on observe bien les distinctions au sein de la *cavea*. Au grand théâtre par exemple, la *cavea*, refaite aux normes augustéennes en 2/1 av. J.-C. par la famille des Holconii⁵⁵, répond aux critères des *discrimina ordinum* : *ima*, *media* et *summa cavea* sont clairement distinguées et séparées, des *tribunalia* permettent de mettre certains sièges en valeur au-dessus des accès latéraux couverts. Les Holconii se réservent une

53. Alain Badie, Jean-Charles Moretti et Dominique Tardy, « Pouvoir du théâtre et théâtre du pouvoir. Nouvelles recherches sur le théâtre d'Orange. », *Archéopages*, n° 19, 2007, p. 31.

54. Voir *supra*.

55. *CIL X*, 833 et 834.

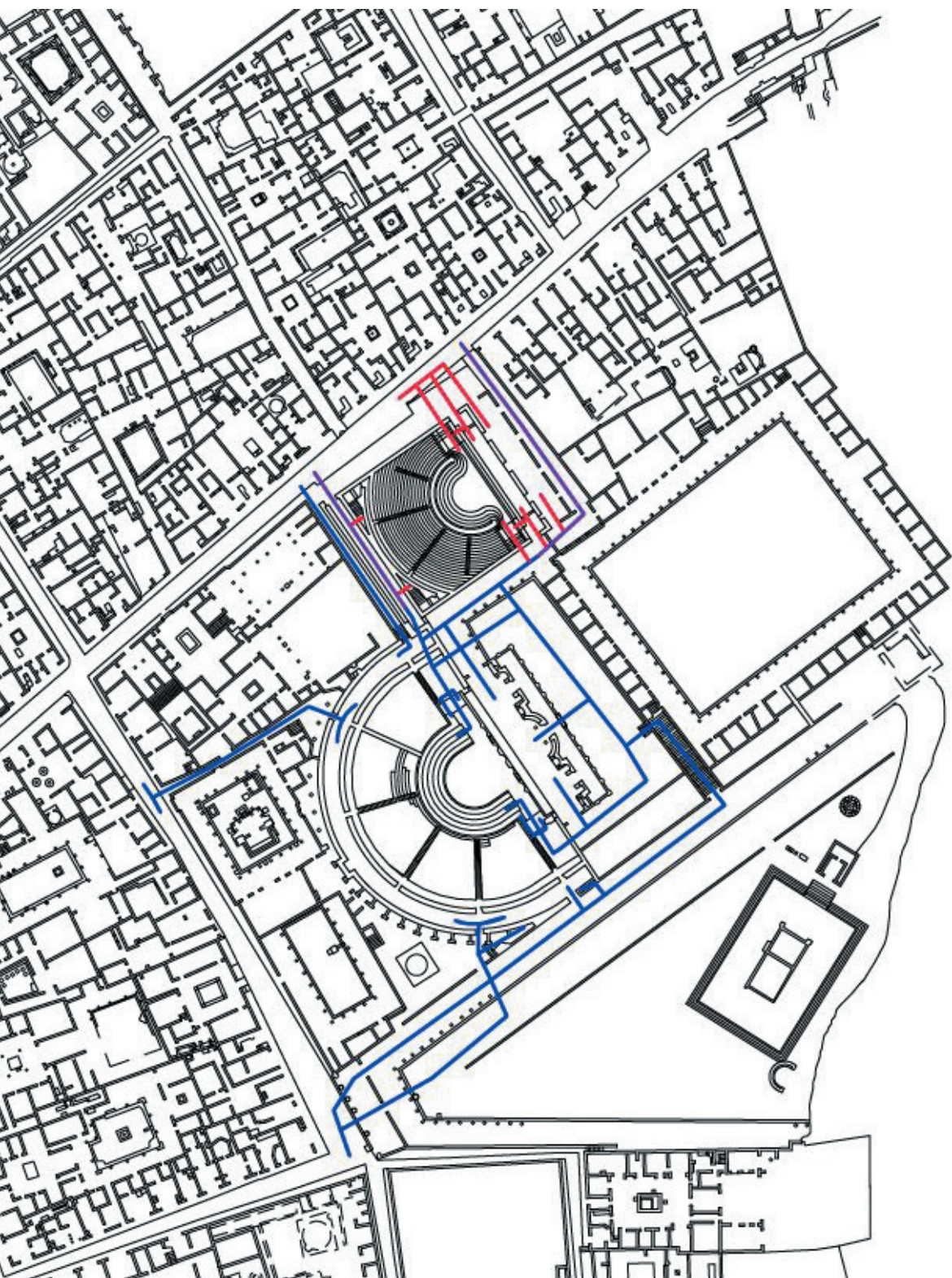


Figure 4: Plan des accès aux théâtres de Pompéi. Bleu: accès au théâtre; rouge: accès au theatrum tectum; violet: accès mixtes. Fond de plan: Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei.



Figure 6: Matériaux de construction des seuils des théâtres de Pompéi. En bleu: seuils en basalte; en rouge: seuils en calcaire blanc. Fond de plan: Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei; photographies É. Letellier. Avec l'aimable autorisation du Ministero per i Beni e le Attività Culturali. *Reproduction interdite.*

place de choix dans tout ce système, matérialisée par une inscription en lettres de bronze⁵⁶. Cependant, le caractère adossé du théâtre et sa position au cœur de l'*insula* n'aidaient pas à rationaliser les accès à ces différentes catégories de places.

Si l'on change à nouveau d'échelle pour retrouver l'ensemble des accès au théâtre, on constate que ceux-ci étaient mixtes (Figure 4).

Pour le grand théâtre par exemple, depuis le forum triangulaire, par la première entrée, on pouvait se rendre dans la *media cavea* en avançant tout droit, ou dans la *summa cavea* en prenant l'escalier à droite. La deuxième entrée vers le sud dans cette paroi menait à la *media cavea* et la troisième, toute proche, conduisait par un escalier directement à la *summa cavea*. De même, en contrebas, l'accès par le couloir au nord du *theatrum tectum* (VIII 7, 20) est indifférencié pour les spectateurs des *tribunalia*, de l'*ima cavea* et de la *media cavea*. Ce n'est qu'au dernier moment du parcours que les deux *aditus* sont dotés d'un système d'accès triple qui divise les différentes catégories de spectateurs à leur entrée dans le théâtre (Figure 5).

C'est donc avant tout l'édifice au sens strict qui matérialise la hiérarchie d'une société qui semble en revanche pouvoir se mêler à l'extérieur. Il s'agit bien d'une question d'image, le théâtre est un cadre non seulement sur scène mais aussi dans les gradins.

Les Romains n'habitaient pas dans les villes théoriques décrites par Vitruve et leurs architectes s'efforçaient de mettre en œuvre avec pragmatisme les différents éléments d'un cahier des charges où devaient se côtoyer des objectifs divers et parfois contradictoires, comme ceux de l'accessibilité maximale et de la hiérarchisation. Observer les vestiges de théâtres à différentes échelles, sans hésiter à s'en éloigner, permet de voir comment ces différents critères jouaient ensemble.

« Aller au théâtre », mise en scène de la convergence dans l'espace urbain

ALLER AU THÉÂTRE EN PROCESSION

« Aller au théâtre » pouvait à certaines occasions prendre une forme solennelle et ritualisée, celle des processions, dont les sources littéraires nous ont gardé le souvenir en nous montrant l'importance du théâtre dans leur déroulement⁵⁷. Les processions bénéficiaient d'une aura royale tirée

56. *CIL* X, 838.

57. Voir la contribution d'Antonio Monteroso Checa ici-même.

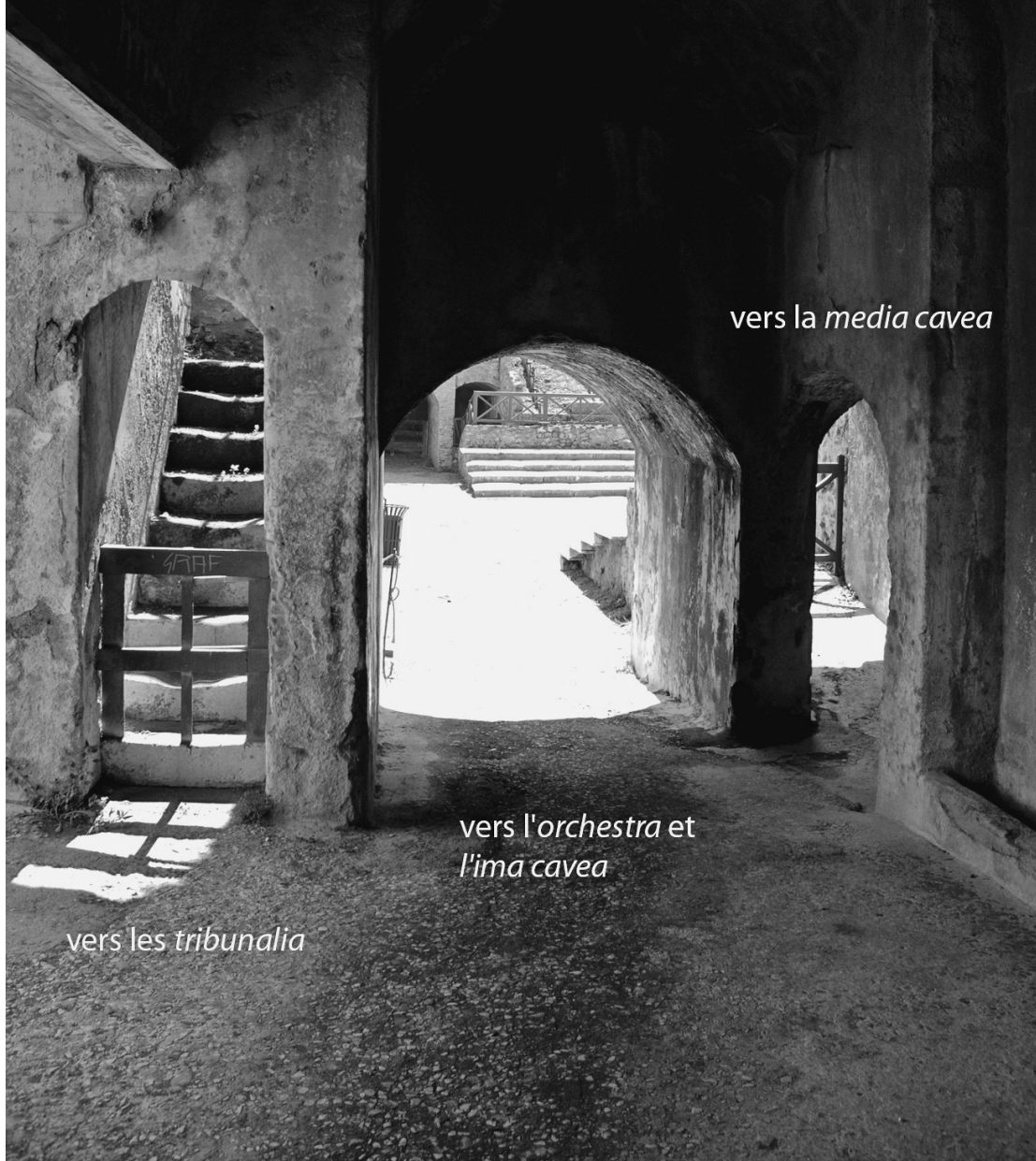


Figure 5 : Séparation des accès au débouché de l'aditus est du grand théâtre de Pompéi. Photographie É. Letellier. Avec l'aimable autorisation du Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Reproduction interdite.

de précédents hellénistiques, telle la procession fastueuse organisée par Philippe II pour les festivités entourant le mariage de sa fille à Aigai, et lors de laquelle il fut assassiné à son arrivée au théâtre⁵⁸.

58. Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVI, 92 5-93, 2.

Les modalités du déroulement de certaines de ces processions ont parfois été gravées dans la pierre et nous en connaissons alors les détails. Ainsi à Gythion⁵⁹, avant les jeux organisés en l'honneur de la famille impériale (Auguste, Tibère et Livie), l'agoranome était chargé d'organiser un cortège, qui partait du sanctuaire d'Asclépios et Hygie et passait par le *Caesareum* avant d'aboutir au théâtre pour les jeux. À Éphèse, à partir de 103-104 ap. J.-C., on transportait, grâce à la fondation de C. Vibius Salutaris, un groupe de statues depuis l'*Artemision* jusqu'au théâtre, avant de repartir vers l'*Artemision*, en suivant un parcours dans la ville qui retraçait en sens inverse l'histoire de ses fondations successives (augustéenne, hellénistique et ionienne)⁶⁰. Le théâtre était la seule « station » de cette procession et on y installait les statues dans la *cavea*, réparties dans les secteurs réservés aux différentes catégories du public⁶¹, donnant, là encore, une représentation ordonnée de l'identité civique d'Éphèse. Ainsi, aller au théâtre pouvait devenir un acte collectif organisé et mis en scène, avec des fonctions civiques essentielles.

LES SOURCES ARCHÉOLOGIQUES : LE CAS DE POMPÉI

Dans des cas moins célèbres, on sait que des processions avaient lieu, notamment avant les *ludi*⁶², mais aucun texte ne nous les a décrites précisément. En revanche, l'archéologie et l'observation à différentes échelles de l'insertion des théâtres dans la ville permettent d'émettre des hypothèses sur leurs parcours.

Ainsi, à Pompéi, où nous avons la chance de pouvoir raisonner de manière détaillée sur les rues – qui ont même gardé leurs ornières –, des parcours privilégiés semblent avoir existé entre le forum et le théâtre. Le tronçon de la *via dell'Abbondanza* qui descendait du forum vers la rue de Stabies devait avoir un statut particulier puisqu'on sait que le trafic des véhicules y était limité⁶³. Ce statut particulier était souligné par l'érection, avant le carrefour avec la *via stabiana*, d'un monument à la fonction purement représentative : l'arc *quadrifrons* des Holconii. Celui-ci portait,

59. Henri Seyrig, « Inscriptions de Gythion », *Revue archéologique*, 1929, p. 84-106.

60. Guy MacLean Rogers, *The sacred identity of Ephesos : foundation myths of a Roman city*, London, Routledge, 1991.

61. Frank Kolb, « Die Sitzordnung von Volksversammlung und Theaterpublikum im kaiserzeitlichen Ephesos », dans Hervig Friesinger, Fritz Krinzinger (hg.), *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akte des Symposions, Wien 1995*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999, p. 101-105.

62. À Pompéi, cette pratique est attestée par l'inscription d'A. Clodius Flaccus (*CIL X*, 1074).

63. Sumiyo Tsujimura, « Ruts in Pompeii. The traffic system in the roman city », *Opuscula Pompeiana*, n° 1, 1991, p. 65.

tournées vers le forum, les statues des membres de cette famille qui avait justement financé la restauration du grand théâtre. Un peu auparavant dans la rue de l'Abondance, un piéton descendant du forum et tournant son regard vers la droite, dans la « rue des théâtres », pouvait admirer un autre jalon urbain monumental : les propylées du forum triangulaire. Deux parcours étaient ainsi mis en valeur.

En se rapprochant encore une fois du théâtre et en observant certains détails comme les techniques de construction des seuils des différentes entrées, on constate d'autres traces de ces parcours privilégiés. Seuls quelques-uns sont en effet construits dans une pierre calcaire blanche très pure, différente du basalte gris habituel (Figure 6). Il s'agit justement des seuils des entrées empruntées par les personnes passant par le forum triangulaire et débouchant dans la *cavea* ou, pour celles qui auraient continué en empruntant l'escalier monumental qui descendait du forum triangulaire, directement sur la scène, par le *postscaenium*. Si cette différence technique n'a pas d'explication purement chronologique – ce qu'il est difficile d'assurer en l'état actuel des connaissances, très lacunaires, sur l'histoire architecturale du théâtre de Pompéi – elle pourrait donc bien être interprétée comme une autre trace de circuits privilégiés qu'auraient pu emprunter des processions, lors desquelles on dépassait probablement l'opposition décelée entre convergence et hiérarchisation pour mettre en scène la cohérence du corps civique.

J'ai essayé de voir ce qu'« aller au théâtre » signifiait chez les Romains, de l'acte de tous les jours au rituel civique, et ce que cette activité avait impliqué pour les concepteurs et les constructeurs des théâtres, mais aussi des villes dans lesquelles ils étaient insérés. La particularité de l'époque romaine, au sein des différentes périodes abordées dans les contributions de ce dossier, réside sans doute dans le caractère éminemment public des spectacles et dans leur insertion dans des pratiques sociales, politiques et religieuses indissociables.

Tous ces éléments peuvent paraître éclectiques. Ils ne sont que quelques pièces d'un grand puzzle très incomplet que le travail en cours s'efforce de reconstituer. Il faut encore multiplier les cas d'étude et affiner notre appréhension chronologique et historique des différents aspects présentés. J'ai voulu exposer ici une méthode d'enquête qui tente d'allier analyse des textes et des vestiges pour mieux comprendre comment on allait au théâtre, à l'échelle de la ville dans son ensemble jusqu'aux franchissements de chacun des seuils d'un théâtre. C'est dans le va-et-vient entre ces différentes échelles d'observation que l'on peut trouver des réponses et appréhender la vie urbaine dans toute son épaisseur.

*Ce trente-huitième numéro
de la revue
Histoire Urbaine
édité par la
Société Française d'Histoire Urbaine
a été réalisé par les
Éditions Bière
à Pompignac 33370
- France -*

N° d'éditeur : 067

Achévé d'imprimer en 2013
sur les presses numériques de l'Imprimerie Maury S.A.S.
Z.I. des Ondes - 12100 Millau
N° d'imprimeur : Int/xxxxxxx
Dépôt légal : ?^e trimestre 2013

Imprimé en France

DEMANDE D'ADHÉSION ET D'ABONNEMENT

1 Particuliers, adhérents, étudiants

Demandes à adresser à : **Thibault Tellier**, *Trésorier de la SFHU*

28 rue du Moulin, 59223 Roncq - Courriel : sfhu@univ-mlv.fr

Chèque à libeller au nom de la SFHU

Adhésion à la Société et abonnement à la revue *Histoire Urbaine*

France et zone euro		Étranger hors zone euro	
Cotisation sans abonnement	10 €	Cotisation sans abonnement	10 €
Cotisation et abonnement	53 €	Cotisation et abonnement	61 €
Étudiant ¹ (cotisation/abonnement)	38 €	Étudiant ¹ (cotisation/abonnement)	46 €

(1) Veuillez joindre une photocopie de la carte d'étudiant.

2 Institutions, associations, bibliothèques, écoles, administrations, distributeurs, libraires

Demandes à adresser : **Éditions Bière**

4 chemin de Meyrefort - 33370 Pompignac - France - Courriel : contact@editionsbiere.com

Tél. : 05 56 72 52 90 - Fax : 05 56 72 91 88

Chèque à libeller au nom des Éditions Bière

Abonnement à la revue *Histoire Urbaine*

France et zone euro	70 €	Étranger hors zone euro	80 €
---------------------	------	-------------------------	------

SIRET 421 891 334 00011

RIP : Établissement : 20041 - Guichet : 01012 - Compte : 4407215S033 - Clé : 90

Histoire Urbaine

Normes éditoriales

Les articles publiés par *Histoire Urbaine* ne peuvent dépasser 40 000 signes, notes, tableaux, graphiques compris. Les articles soumis à la revue sont publiés après l'avis favorable du comité de lecture. Les recensions d'ouvrages ne doivent pas dépasser 7000 signes.

Les articles, les ouvrages pour recension et toute correspondance éditoriale doivent être adressés à :

M. **Frédéric Moret**, SFHU, Université Paris-Est Marne la Vallée, UFR S H S, Cité Descartes, 77454 Marne la Vallée Cedex 2 France.

Les articles seront envoyés au secrétariat de rédaction sous la forme d'un exemplaire papier (Times Roman ; double interligne) imprimés sur le recto et entièrement paginés, et par mail à l'adresse suivante : sfhu@univ-mlv.fr

Les conventions pour les références bibliographiques sont disponibles sur le site de la SFHU. Elles suivent les normes françaises ; elles apparaissent en note et l'article n'est pas, sauf exception, accompagné d'une bibliographie.

Un résumé en français et en anglais (portant la traduction du titre) de 10 lignes maximum sera joint à l'article.

Les articles peuvent être accompagnés d'illustrations. Elles doivent être de bonne qualité et comporter une légende. Elles doivent être libres de tout droit. Les tableaux et les graphiques doivent être placés dans le texte avec leurs titres, légendes et sources.

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés.

Histoire Urbaine

N° 38 - Décembre 2013

Mélanie TRAVERSIER, Christophe LOIR

*“Pour une perspective diachronique
des enjeux de la circulation autour des théâtres,
Antiquité, XVIII^e-XIX^e siècles”*

Antonio MONTERROSO CHECA

“Aller aux théâtres antiques de Rome”

Éloïse LETELLIER

“Circulation et théâtres dans les villes romaines”

Alexandre VINCENT

“Rome, scène ouverte”

Peter BORSAY

*“Transport et divertissement dans les villes anglaises
au XVIII^e siècle”*

Christophe LOIR

*“Circulation et théâtromanie au temps
des embellissements à Bruxelles (1785-1792)”*

Jan Hein FURNÉE

*“Spatial regulation and segregation around theatre halls :
Amsterdam and The Hague, 1750-1900”*

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

*“La circulation autour du théâtre de la Monnaie
à Bruxelles au XIX^e siècle”*

Dominique ADRIAN

*“Traité de gouvernement et réalités urbaines
dans les villes allemandes à la fin du Moyen Âge”*

Photo de couverture :

Le Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles (avant 1855),
lithographie de Gibèle d'après Jean-Baptiste de Noter
et Jean-Baptiste Madou, Archives de la Ville de Bruxelles.

