



HAL
open science

Le complexe pompéien du Champ de Mars : enquêtes récentes et questions ouvertes

Éloïse Letellier-Taillefer

► **To cite this version:**

Éloïse Letellier-Taillefer. Le complexe pompéien du Champ de Mars : enquêtes récentes et questions ouvertes : À propos de S. Madeleine, Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques. - Caen : Presses Universitaires de Caen, 2014. - 354 p. : bibliogr., index, ill., DVD. - (Quaestiones). - ISBN : 978.2.84133.508.4.. Revue des études anciennes, 2016, 118 (2), pp.573-599. halshs-01435043

HAL Id: halshs-01435043

<https://shs.hal.science/halshs-01435043>

Submitted on 13 Jan 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.

Éloïse LETELLIER-TAILLEFER*

LE COMPLEXE POMPÉIEN DU CHAMP DE MARS :
ENQUÊTES RÉCENTES ET QUESTIONS OUVERTES**

À propos de S. MADELEINE, *Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*. - Caen : Presses Universitaires de Caen, 2014. - 354 p. : bibliogr., index, ill., DVD. - (Quaestiones). - ISBN : 978.2.84133.508.4.

Le théâtre de Pompée n'est plus visible aujourd'hui à Rome qu'à travers son empreinte dans le cadastre moderne. Il est longtemps resté un monument aussi célèbre et historiquement incontournable qu'archéologiquement quasi-inédit, comme le rappelle Filippo Coarelli¹ en préface de l'ouvrage de Sophie Madeleine dont nous rendons compte. Cette situation regrettable est aujourd'hui fort heureusement dépassée puisque le théâtre de Pompée, le premier édifice de ce type bâti « en dur » dans l'*Urbs* au milieu du I^{er} s. av. J.-C., a fait l'objet ces dernières années de deux thèses doctorales désormais publiées².

Vu le caractère extrêmement fragmentaire des sources disponibles, la connaissance de cet édifice reste nécessairement lacunaire. La restitution de ses différentes parties donne donc lieu à des débats inévitables, dans l'attente, peut-être, de nouvelles découvertes archéologiques. Des campagnes de fouilles ont été menées dans les dernières années sous la direction de

* Membre de l'École française de Rome (EFR), chercheuse associée de l'Institut de recherche sur l'architecture antique (IRAA, USR 3155) ; eloise.letellier@gmail.com

** Nous remercions Clément Chillet, Marie-Adeline Le Guennec, Jean-Charles Moretti, Renaud Robert et Manuel Royo pour leur relecture attentive de ce texte et pour leurs conseils.

1. S. MADELEINE, *Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*, Caen 2014, p. 7.

2. A. MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei : forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid 2010 (ci-après : MONTERROSO CHECA 2010); S. MADELEINE 2014, *op. cit.*

James E. Packer³, dans plusieurs espaces correspondant aux substructions de la *cavea* ; on attend leur publication complète, pour l'instant encore partielle et dispersée dans divers articles dont le dernier en date annonce des découvertes importantes sans cependant en donner le détail⁴. En parallèle, des équipes de la Surintendance archéologique de Rome⁵ dirigées par Fedora Filippi ont mené depuis 2009 un projet de recherche sur le théâtre de Pompée à travers des travaux en archives, des sondages, de nouvelles campagnes de relevé et d'étude de matériel dont les premiers résultats viennent d'être publiés⁶.

Sans pouvoir rendre compte ici de ces recherches encore en cours, nous nous concentrerons sur l'ouvrage de S. Madeleine en examinant sa place dans le paysage relativement foisonnant que nous venons de retracer. Ce livre publié par les Presses Universitaires de Caen est issu de la thèse de doctorat de l'auteur, menée sous la direction de Philippe Fleury au sein de la très dynamique équipe « Plan de Rome » et soutenue en 2006 à l'Université Caen Normandie. Comme l'ont souligné aussi bien F. Coarelli dans sa préface, que P. Gros dans le compte rendu qu'il en a donné⁷, l'ouvrage de S. Madeleine n'est pas redondant par rapport au précédent ouvrage consacré à l'architecture du théâtre de Pompée, publié en 2010 par Antonio Monterroso Checa⁸.

Le chercheur espagnol y avait repris l'historiographie des études sur le monument depuis le XIX^e s. et proposé un catalogue des vestiges *in situ* et des *membra disiecta* du décor architectonique. Une révision critique salutaire de la lecture du théâtre dans la *Forma Urbis Romae* lui permit en outre d'écarter le fragment 39 f de la zone du théâtre de Pompée à laquelle

3. Professeur émérite à la Northwestern University.

4. M. C. GAGLIARDO, J. E. PACKER, « A New Look at Pompey's Theater : History, Documentation, and Recent Excavation », *AJA* 110, 2006, p. 93-122 ; J. E. PACKER, J. BURGE, M. C. GAGLIARDO, « Looking Again at Pompey's Theater : the 2005 Excavation Season », *AJA* 111, 2007, p. 505-523 ; J. E. PACKER, « Drawing Pompey : Three Centuries of Documenting Pompey's Theater » dans A. LEONE, D. PALOMBI, S. WALKER eds., *Res Bene Gestae : ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Rome 2007, p. 257-278 ; J. E. PACKER, M. C. GAGLIARDO, J. N. HOPKINS, « The Theater of Pompey in 2009. A New Excavation », *BCAR* 111, 2010, p. 71-96 ; J. E. PACKER, « The Theater of Pompey in Rome : the Archaeological Evidence, the Architecture and the Destruction », *AAAH* 27, 2014, p. 9-39 (p. 32 pour des éléments sur l'inclinaison des gradins tirés de « *our as yet unpublished 2011 excavation* »).

5. Aujourd'hui *Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma*.

6. F. FILIPPI, B. PORCARI, H. VON HESBERG, G. MONASTERO, L. BRACCALENTI, V. IANNONE, « Teatro di Pompeo. Nuove ricerche » dans F. FILIPPI éd., *Campo Marzio. Nuove ricerche. Seminario di Studi*, Rome 2015, p. 323-368.

7. L'ouvrage a déjà été recensé par J. E. PACKER, « Reconstructing Pompey's Theater. " Sophie Madeleine, Le théâtre de Pompée à Rome. Restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques." », *JRA* 28, 2015, p. 587-590. Il a également été présenté par Pierre Gros devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres à la séance du 13 mars 2015, voir le texte en ligne sur le site de l'AIBL : http://www.aibl.fr/IMG/pdf/hommageaibl_gros_madeleine_13-03-2015.pdf (consulté le 14 mars 2016).

8. MONTERROSO CHECA 2010. Voir les comptes rendus parus à cette occasion : M. UYÀ ESTEBAN, *Florilib* 22, 2011, p. 366-371 ; C. SALIOU, *RA* 54, 2012, p. 405-407 ; F. SEAR, « A New Monograph on the Theatre of Pompey », *JRA* 26, 2013, p. 539-542 ; A. RIBERA I LACOMBA, « The Theater of Pompey », *CR* 63, 2013, p. 245-247.

il était traditionnellement attribué⁹. La restitution qu'il proposait était notamment marquée par une hypothèse très neuve concernant les constructions visibles à l'arrière de la *cavea*, en position axiale. Il ne s'agirait pas des substructions du temple de Vénus mais de celles d'un escalier d'accès externe aux gradins, le temple ayant plutôt pris, selon lui, la forme d'un édifice à *cella* barlongue inclus dans le périmètre de la *cavea*.

S. Madeleine développe une démarche méthodologique bien différente, résolument orientée vers l'objectif d'une restitution virtuelle qu'elle envisage comme un outil de recherche et d'expérimentation. Par ailleurs, son travail prend en compte non seulement l'édifice théâtral mais aussi l'ensemble du complexe pompéien, avec les portiques et la curie. Elle aboutit à des conclusions en partie concordantes avec celles d'A. Monterroso Checa mais qui ouvrent également, sur plusieurs points, un débat scientifique du plus grand intérêt pour les recherches en topographie romaine et en architecture théâtrale antique. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent de donner un compte rendu détaillé de cette publication récente et de revenir en particulier sur les aspects les plus discutés de la restitution du théâtre de Pompée. À la fin de cet article nous proposons en outre de verser un élément nouveau à ce dossier puisque nous avons identifié une possible représentation figurée du théâtre de Pompée dans une peinture murale d'un édifice d'époque impériale conservé sous la basilique Santa Maria Maggiore à Rome.

RÉSUMÉ ANALYTIQUE DE L'OUVRAGE DE SOPHIE MADELEINE¹⁰

L'ouvrage de 354 pages, illustré de 109 figures en couleurs dans le texte, est organisé en quatre parties. Les deux premières retracent le développement du complexe pompéien au sein du Champ de Mars et le replacent dans l'histoire de l'architecture hellénistique et romaine en interrogeant ses modèles et sa postérité. Les deux dernières présentent une restitution virtuelle du complexe monumental et des systèmes mécaniques associés dans leur état supposé au IV^e s. apr. J.-C. Cette restitution est exposée par le biais de figures insérées dans le texte, extraites du modèle numérique 3D, lui-même présenté dans une vidéo de 30 minutes commentée par P. Fleury et S. Madeleine et fournie sur un DVD joint.

Le livre offre également d'utiles annexes : la première est une liste analytique des sources antiques latines et grecques mentionnant le complexe pompéien. Elle est accompagnée d'une note sur les dénominations *theatrum marmoreum* et *theatrum lapideum*. La deuxième annexe est un catalogue des fragments du plan de marbre connu sous le nom de *Forma Urbis Romae* qui concernent le complexe pompéien. La dernière est une illustration très commode, en plan et en photographies, de la persistance du tracé du théâtre dans la ville moderne. L'ouvrage est enfin doté d'un index général, d'un index des sources antiques citées et d'une bibliographie finale.

9. Voir aussi : A. MONTERROSO CHECA, « *Forma Urbis y theatrum Pompei*. El fragmento 39 F de la Planta marmorea severiana », *BCAR* 108, 2007, p. 121-144.

10. Par commodité, nous désignerons ci-dessous Sophie Madeleine comme « l'auteur », abrégé en « l'a. ».

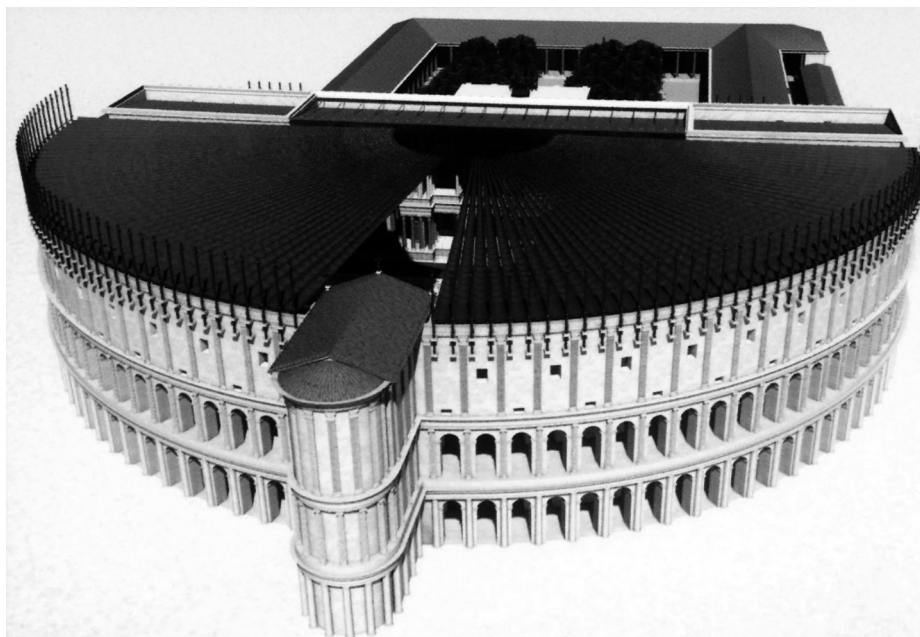


Figure 1 : restitution 3D du théâtre de Pompée muni d'un *velum* soutenu par un système à cordes au IV^e s. apr. J.-C., d'après S. MADELEINE 2014, *op. cit.*, jaquette intérieure de l'ouvrage et fig. 98 p. 253.

LE COMPLEXE POMPÉIEN REPLACÉ DANS SON CONTEXTE URBAIN ET HISTORIQUE

La première partie (p. 23-94) porte sur « La construction du complexe et son histoire » et manifeste l'ambition de l'a. d'analyser le théâtre de Pompée comme un élément indissociable de l'ensemble urbain qu'il formait avec les portiques et la curie.

Elle traite tout d'abord du contexte urbanistique que constituait le Champ de Mars, vaste plaine d'origine marécageuse, au statut très particulier dans l'*Urbs* du fait de sa position originelle en dehors du *pomerium*. L'histoire de cet espace a déjà été l'objet de publications de synthèse¹¹ et l'a. se concentre à raison sur les éléments qui peuvent avoir joué dans

11. F. COARELLI, *Il campo Marzio : dalle origini alla fine della Repubblica*, Rome 1997 ; A. BORLENGHI, *Il campus : organizzazione e funzione di uno spazio pubblico in età romana : le testimonianze in Italia e nelle Province occidentali*, Rome 2011, p. 83-104. Plus précisément sur la partie occidentale du Champ de Mars, on dispose d'une synthèse récente qui rappelle les nombreuses hypothèses en présence pour les principaux éléments topographiques : M. PENTIRICCI, « Il settore occidentale del Campo Marzio tra l'età antica e l'altomedioevo » dans C. L. FROMMEL, M. PENTIRICCI, G. BONACCORSO éds., *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso : indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria, 1988-1993*, Rome 2009, p. 14-72. Des contributions plus récentes ne sont pas citées, sans doute en raison d'une date de parution trop proche de celle de l'ouvrage, en particulier : J. ALBERS, *Campus Martius : die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit*, Wiesbaden 2013.

l'implantation du complexe pompéien : aspects à la fois matériels (stabilité et disponibilité du terrain, intégration dans la trame urbaine préexistante, orientation par rapport au soleil et aux vents dominants), administratifs et financiers de ce projet d'une échelle inouïe, nécessairement issu d'arbitrages à enjeux multiples. L'ampleur de cette réflexion sur le choix de l'implantation urbaine du théâtre est du plus grand intérêt. Cependant l'espace, nécessairement restreint, réservé à la présentation du Champ de Mars entraîne une concision certes pragmatique mais qui ne tient pas assez compte, à notre avis, des incertitudes qui pèsent sur toute étude topographique de la zone. On pourrait par exemple discuter son « décodage » très précis du passage de Strabon décrivant le Champ de Mars, dans lequel le géographe semble jouer sur l'effet d'ensemble et sur l'accumulation plutôt que viser un réalisme topographique univoque. Si le raisonnement sur les contraintes topographiques préexistantes au projet, tel qu'illustré dans la figure 4, est passionnant, il mériterait d'être entouré de plus grandes précautions en raison d'incertitudes nombreuses, par exemple sur l'emplacement de la *palus Caprae*¹². De même, l'idée que le complexe pompéien a cherché à utiliser tout l'espace disponible dans la zone choisie, entre les temples du *Largo Argentina* et la voie triomphale, ne tient que si on considère que le parcours de la voie triomphale à l'ouest du théâtre de Pompée est assuré et qu'il préexistait à la construction du théâtre, ce qui est loin d'être certain¹³.

Le raisonnement sur la nature administrative du terrain et sur les sources de financement, publiques ou privées, est lui aussi extrêmement pertinent et essentiel pour comprendre les mécanismes à l'œuvre dans ce type de projet. Là encore, les sources ne permettent pas de dépasser le stade des hypothèses, par exemple quant au statut privé ou non du terrain utilisé.

L'analyse des facteurs « climatiques » ayant pu jouer sur l'orientation du complexe (course du soleil et éclairage de la scène et des gradins ; direction des vents et manipulation du *velum*) est très judicieuse et la figure 6, qui rappelle les avantages respectifs des différentes orientations cardinales, est un apport très utile, tout comme l'analyse statistique des orientations d'un échantillon de 200 théâtres¹⁴ qui rappelle qu'il n'y avait pas de norme effective en la matière, mais un arbitrage nécessaire entre plusieurs paramètres en fonction de chaque situation particulière.

12. M. PENTRICCI, *art. cit.*, p. 18-19 ; A. BORLENGHI, *op. cit.*, p. 101 et fig. 46 ; J. ALBERS, *op. cit.*, p. 41 et p. 256 où l'auteur précise qu'on s'appuie sur les zones bâties à l'époque républicaine pour évaluer hypothétiquement l'emplacement de ce marais. Il est donc délicat d'utiliser à l'inverse l'emplacement hypothétique du marais pour analyser avec précision les choix d'implantation des mêmes constructions républicaines.

13. E. LA ROCCA, « La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni » dans E. LA ROCCA, S. TORTORELLA, A. LO MONACO éds., *Trionfi romani*, Milan 2008, p. 34-55, notamment p. 36-40. Il est tout aussi probable que le parcours du triomphe se soit adapté au nouveau monument. Voir aussi : M. PENTRICCI, *art. cit.*, p. 17-18 ; J. ALBERS, *op. cit.*, p. 281.

14. On aimerait cependant connaître plus précisément le principe de constitution et la répartition géographique de l'échantillon. À côté de la pondération en fonction de l'adossement à un relief, proposée par l'a. (p. 39), une pondération en fonction de l'alignement avec une grille viaire préexistante permettrait en outre d'affiner l'analyse.

S'appuyant sur les sources textuelles, l'a. rappelle ensuite le contexte politique de la construction, inouïe, du premier théâtre en dur autorisé dans l'*Urbs*. Les enjeux politiques et idéologiques de la construction du complexe pompéien avaient déjà été bien étudiés précédemment¹⁵. Le retour sur la biographie et la carrière militaire de Pompée jusqu'à l'apogée du troisième triomphe en 61 av. J.-C. est une synthèse efficace, destinée à illustrer le degré de puissance de l'*imperator* au moment de la construction du complexe dans le Champ de Mars.

Pour mieux situer cet édifice dans l'histoire de l'architecture romaine, l'a. revient sur la construction théâtrale à Rome et en Italie avant le théâtre de Pompée. On peut regretter que cette présentation soit trop concise pour permettre de rendre compte avec précision des importantes incertitudes qui grèvent la datation de nombreux théâtres. Le tableau 2 qui expose « quelques exemples de théâtres en dur bâtis avant celui de Pompée » (p. 52) est certes efficace pour faire apparaître le retard de l'*Urbs* dans le domaine, mais il a aussi le défaut de lisser d'importants débats, encore irrésolus, sur la chronologie de nombreux édifices. Par exemple, il serait utile de distinguer plus explicitement les deux théâtres de Syracuse et de justifier la date précise de 230 av. J.-C. avancée pour la construction du second, sur lequel la littérature archéologique est très divisée¹⁶, comme c'est d'ailleurs le cas pour de nombreux théâtres de Sicile¹⁷. Certaines dates auraient mérité d'être accompagnées de plus de précisions¹⁸. Par ailleurs, le tableau contient des erreurs manifestes, par exemple pour la date de construction du théâtre de Sarno¹⁹ ou celle du théâtre de Bolonia en Espagne (*Baelo Claudia*), qui date de l'époque impériale et non républicaine²⁰ ; c'est le théâtre de Bologna en Italie (*Bononia*) qui

15. Notamment : E. FRÉZOULS, « La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique » dans *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981*, Leyde 1983, p. 193-214 ; P. GROS, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne » dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire. I^{er} s. av. J.-C. - III^e s. ap. J.-C. Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR : Rome, 8-12 mai 1985*, Rome 1987, p. 319-343, notamment p. 322-326 ; G. SAURON, « Le complexe pompéien du champ de Mars : nouveauté urbanistique à finalité idéologique » dans *L'Urbs... , op. cit.*, Rome 1987, p. 457-473 ; F. COARELLI, *op. cit.*, p. 539-580.

16. Voir J.-CH. MORETTI, « Les débuts de l'architecture théâtrale en Sicile et en Italie méridionale (V^e-III^e s.) », *Topoi* 3, 1993, p. 72-100 ; pour cette question : p. 87-88.

17. *Ibid.*, p. 83-86 pour le théâtre de Tyndaris (dates du III^e à la fin du II^e av. J.-C.), et p. 81-82 pour celui de Ségeste (dates variant du III^e au II^e av. J.-C.).

18. Il serait par exemple utile de préciser que la date de construction du théâtre de Tarente est déduite uniquement des textes et non de l'archéologie, ou encore que le théâtre de Pietrabbondante (F. COARELLI, A. LA REGINA, *Abruzzo e Molise*, Rome-Bari 1993², p. 243-247) ou celui de Teano (F. SIRANO éd., *Il teatro di Teanum Sidicinum. Dall'Antichità alla Madonna delle Grotte*, s.l. 2011, p. 31-32, 71, 238) sont actuellement datés plutôt de la toute fin du II^e s. av. J.-C.

19. Il n'est pas daté de la fin du III^e s. av. J.-C.- début du II^e s. av. J.-C. (p. 52 et 56) mais de la fin du II^e s. av. J.-C. : S. DE CARO, A. PONTRANDOLFO GRECO, *Campania*, Rome-Bari 1981, p. 142-143 ; C. COURTOIS, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile : étude chronologique et typologique*, Providence-Louvain-la-Neuve 1989, p. 53.

20. M. FINCKER, J.-CH. MORETTI, « Au théâtre de *Baelo Claudia*. Front de scène et lieux de culte » dans J.-CH. MORETTI éd., *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon 2009, p. 157-173 (pour la date : p. 168-170).

fait partie des constructions théâtrales permanentes les plus précoces dans le monde romain. Ce dernier appartient à une série d'édifices construits sur substructions en Italie avant le théâtre de Pompée²¹, celui de Teano se distinguant par le fait que ses substructions étaient creuses et non remblayées.

L'a. rappelle enfin la tradition des constructions théâtrales non permanentes à Rome – qui reste encore mal connue – pour mieux mettre en valeur la transgression de Pompée. Celle-ci fut permise selon elle moins par la fameuse « ruse » des escaliers du temple de Vénus, évoquée par des sources antiques comme Tertullien, que par un contexte favorable de croissance démographique, d'attentes populaires et de recherche, chez Pompée, d'un mode d'expression d'un pouvoir personnel en contradiction avec celui du Sénat.

Le chapitre suivant aborde la cérémonie d'ouverture du théâtre en 55 av. J.-C. et rappelle les enjeux idéologiques des spectacles donnés, directement liés aux triomphes de Pompée.

L'a. retrace ensuite l'histoire de l'édifice entre 55 av. J.-C. et 476 apr. J.-C. donnant un très utile aperçu des différentes restaurations subies, qui comprend cependant quelques points de détails critiquables. Nous pensons notamment qu'il n'est pas possible de déduire du passage de Cassius Dion mentionnant la chute d'une statue sur la scène du théâtre de Pompée en 32 av. J.-C.²² que la restauration du théâtre par Auguste mentionnée dans les *Res Gestae*²³ date de la même année. D'une part, il s'agit d'une année peu propice aux investissements pour le futur Auguste²⁴ ; d'autre part, la chute d'une statue sur la scène à cause d'un orage ne constitue pas forcément un événement propre à justifier une véritable restauration architecturale digne d'apparaître dans le testament d'Auguste parmi les chantiers menés à bien « à grands frais », à côté du Capitole.

La première partie de l'ouvrage se clôt sur un chapitre consacré à la destruction progressive du théâtre de Pompée d'après les sources médiévales et de la Renaissance qui le mentionnent, dont l'a. montre bien tout à la fois l'intérêt et les imprécisions.

21. A. MONTERROSO CHECA, « Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano : los primeros teatros in plano de Italia », *Anales de Prehistoria y Arqueología* 21, 2005, p. 79-103 ; C. SALIOU, *Vitruve, De l'architecture. Livre V*, Paris 2009, p. 173-174. Outre les théâtres de Teano et de Bologne, on y inclut par exemple les théâtres de Capoue (d'après l'épigraphie, *CIL* I 2944 = *AE* 1952, 55 = *ILLRP* 708, *theatrum terra exaggerandum*) et de *Cales* (de datation incertaine mais certainement républicaine d'après les derniers travaux sur l'édifice : V. SAMPALO, « Gli edifici teatrali in Campania » dans M. R. BORIELLO *et al.* éd., *Histrionica : teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico (mostra, Ravenna, Complesso di San Nicolò, 20 marzo-12 settembre 2010)*, Milan-Ravenne 2010, p. 37-44, pour *Cales* : p. 42).

22. Cassius Dion, *L*, 8, 3 (voir le commentaire de l'a. note 4 p. 75).

23. MON Ancy 20.

24. Comme l'atteste Cassius Dion (*LI*, 17,8 et 21,4) Auguste commença en 31-30 à rembourser des emprunts qu'il avait dû contracter les années précédentes, ce qui laisse supposer une situation financière contrainte en 32 : CL. CHILLET, *De l'Étrurie à Rome, Mécène et la fondation de l'Empire*, Rome (à paraître), p. 265-267 et 215. Nous remercions Clément Chillet de nous avoir communiqué cette information tirée de la publication de sa thèse à paraître prochainement.

Dans la deuxième partie (p. 95-126) intitulée « Modèles et influence », l'a. se propose de replacer la « révolution architecturale » du théâtre de Pompée dans le cadre de l'histoire architecturale romaine et du développement des substructions voûtées en *opus caementicium*.

Le chapitre intitulé « La *cavea* sur arcades²⁵ : technique et esthétisme » revient sur l'interprétation du développement des substructions creuses et des façades à *Theatermotiv* dans les théâtres et les édifices de spectacles, en rappelant leurs avantages fonctionnels (aménagements de circulation pour le public), urbanistiques (indépendance vis-à-vis du relief) et esthétiques. L'histoire de ces techniques est encore à faire et si le théâtre de Teano semble bien être le premier théâtre bâti sur substructions voûtées creuses, à la fin du II^e s. ou au début du I^{er} s. av. J.-C.²⁶, il n'est pas le seul à cette époque et doit par exemple être comparé à celui de *Cales*²⁷.

Recherchant des « modèles de plans » pour l'édifice de Pompée, l'a. évoque de possibles inspirations dans des complexes hellénistiques (théâtre de Mytilène d'après Plutarque²⁸, *bouleuterion* de Milet, théâtre et Thersilion de Mégalopolis), des forums italiques (le forum de Pompéi) ou des sanctuaires du Latium (Gabies, Tivoli, Préneste). La brièveté du propos ne permet cependant pas de montrer en quoi les analogies repérées entre ces différents complexes (à travers diverses configurations d'association d'une place entourée de portiques, d'un espace civique de type curie, d'un temple et/ou d'un édifice de spectacles ou d'une *cavea* théâtrale) autorisent à convoquer la notion de « modèle ».

Le dernier chapitre de cette partie est consacré à la postérité du théâtre de Pompée, qui commence, selon l'a., par les deux autres théâtres de Rome, ceux de Marcellus et de Balbus. L'a. rappelle avec justesse la suprématie que conserva le premier et le plus grand théâtre de Rome durant toute l'Antiquité, soulignant encore une fois l'impact extraordinaire de sa construction. Elle identifie ensuite plusieurs éléments récurrents pouvant plaider en

25. L'expression « *cavea* sur arcades » n'est toutefois pas la plus appropriée si on se réfère à la définition du terme « arcade » dans le *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* (R. GINOUVÈS *et. al.*, *Tome II. Éléments constructifs : supports, couvertures, aménagements intérieurs*, [Athènes] 1992). Cf. : « ensemble de l'arc, des éléments qui le soutiennent, et de la baie qu'elle détermine » p. 140. La *cavea* étant soutenue non seulement par la façade composée d'arcades superposées mais aussi par l'ensemble des substructions voûtées, mieux vaudrait parler de *cavea* sur substructions voûtées creuses (pour la distinguer de la *cavea* sur substructions destinées à maintenir un terre-plein ou à contenir un remblai).

26. F. SIRANO, « La *scaenae frons* del teatro di *Teanum Sidicinum*. Decorazione e arredro scultoreo » dans S. F. RAMALLO ASENSIO, N. RÖRING éd., *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*, Murcie 2010, p. 101-117 (pour la date : p. 101) ; F. SIRANO éd., *Il teatro...*, *op. cit.*, p. 31.

27. Daté, selon les recherches des années 2000 encore en attente de publication, du début du I^{er} s. av. J.-C. Voir : S. DE CARO, « L'attività della Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta nel 1999 » dans *Magna Grecia e Oriente mediterraneo prima dell'età ellenistica : atti del trentanovesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1-5 ottobre 1999*, Tarente 2000, p. 617-643 (ici : p. 619-620) ; S. DE CARO, F. MIELE, « L'occupazione romana della Campania settentrionale nella dinamica insediativa di lungo periodo » dans E. LO CASCIO, A. STORCHI MARINO éd., *Modalità insediative e strutture agrarie nell'Italia meridionale in età romana*, Bari 2001, p. 501-581 (ici : p. 529). Un article d'A. Monterroso Checa sur les théâtres construits sur terrain plat avait déjà mis en valeur ces importants précédents : A. MONTERROSO CHECA, « Sobre los orígenes... », *art. cit.*

28. Plutarque, *Pomp.*, XLII, 9

faveur d'une diffusion du modèle du théâtre de Pompée dans les constructions d'Italie et des provinces, comme le plan particulier de certaines *frontes scaenae*, l'installation d'un temple en haut de la *cavea* ou la diffusion des *porticus post scaenam*. Certes, certaines constructions peuvent être historiquement analysées comme inspirées du théâtre de Pompée : les théâtres bâtis par Juba II à Césarée de Maurétanie et par Hérode à Césarée Maritime ou à Jérusalem²⁹. Mais, sur le plan strictement architectural et urbain, une influence directe est seulement visible à Cherchel où se trouvait probablement un *sacellum in summa cavea*³⁰. Quant à l'influence du plan de la *frons scaenae*, connue seulement par une copie ancienne d'un fragment de la *Forma Urbis*, étant donnée l'incertitude de la date de construction de l'original, il nous semble impossible d'assurer un phénomène d'inspiration ou de copie. Pour finir, l'a. rappelle avec raison le lien fort entre la composition d'ensemble du complexe pompéien et celle du forum de César ; en revanche les développements qui suivent, portant sur l'axialité qui caractérise l'implantation de tous les forums impériaux et de leurs temples, voire de certains forums provinciaux comme celui d'Augst, semblent trop rapides. Il nous paraît difficile de rattacher précisément et directement toute composition urbaine axiale impliquant une place et un temple au modèle du théâtre de Pompée ; ces ensembles témoignent d'une tendance plus générale de l'architecture et de l'urbanisme romains en partie héritée de pratiques hellénistiques³¹.

RESTITUER L'ARCHITECTURE D'UN MONUMENT DISPARU : UNE ENTREPRISE DÉLICATE

La troisième partie de l'ouvrage (p. 127-205) est intitulée « Restitution de l'architecture du complexe pompéien au IV^e siècle p.C. ». Elle s'ouvre par un chapitre sur le plan au sol de l'ensemble du complexe, pour lequel la *Forma Urbis Romae* est une source précieuse pour compléter les rares vestiges archéologiques. À ce sujet, l'a. accepte avec raison la révision d'A. Monterroso Checa qui avait écarté le fragment 39 f de la restitution du complexe pompéien et corrigé ainsi une erreur répétée depuis la Renaissance.

Pour les lignes générales du portique, les fragments conservés de la *Forma Urbis* et le témoignage des copies anciennes du plan, confrontés aux vestiges conservés, permettent d'aboutir à un plan au sol fiable dans ses grandes lignes. Mais pour le théâtre en lui-même, la situation est plus complexe puisqu'aucun fragment conservé du plan de marbre ne correspond au bâtiment et que les copies anciennes manquent de précision. Les vestiges connus et relevables doivent donc être pris en compte prioritairement, or ils ne font pas l'objet d'interprétations

29. Les deux dernières villes ne doivent cependant pas être confondues, cf. note 30 p. 121.

30. S. GSELL, *Cherchel : antique Iol-Caesarea*, Alger 1952, p. 104 ; Ph. LEVEAU, *Caesarea de Maurétanie : une ville romaine et ses campagnes*, Rome 1984, p. 33-36, 40-42, 76. La présence d'une place entourée de portiques derrière le bâtiment de scène, qui pourrait avoir été le forum de la ville, reste hypothétique pour la période la plus ancienne, contemporaine de la construction du théâtre.

31. Voir par exemple : P. GROS, « La ville idéale à l'époque de César : mythe et réalité du "beau paysage" urbain » dans S. LEFEBVRE éd., *Rome, ville et capitale. De Jules César à la fin des Antonins*, Paris 2001, p. 156-169.

concordantes : la base des diverses restitutions du théâtre proposées jusqu'ici paraît donc particulièrement instable. Nous illustrerons ce problème fondamental en nous arrêtant sur le cas du diamètre de la *cavea*.

Pour cette dimension essentielle, l'a. refuse tout d'abord l'hypothèse, soutenue par A. Monterroso Checa en 2006, d'un diamètre de 560 pieds (environ 165 m)³², préférant reprendre les conclusions des premières campagnes de fouilles archéologiques de l'équipe de J. E. Packer qui avançait un diamètre de 158 m³³. L'a., reprenant cette donnée tout en cherchant à utiliser une mesure que l'on puisse diviser en pieds romains, restitue un théâtre de 532 pieds de diamètre, soit 157,31 m exactement³⁴. Les données archéologiques qu'elle a, à juste titre, souhaité privilégier se révèlent cependant fragiles, puisque leurs auteurs les ont revues dans les publications suivantes³⁵, passant à un diamètre de 156,80 m. Par ailleurs, si l'article d'A. Monterroso Checa en 2006 avait le défaut de s'appuyer essentiellement sur des données théoriques et sur des fouilles anciennes – comme le souligne à raison l'a. – le chercheur espagnol avait par la suite pu avancer une confirmation archéologique de son hypothèse³⁶ en s'appuyant sur des fouilles menées par la Surintendance archéologique de Rome *via del Biscione* 78, qui mirent au jour trois nouveaux piliers de la façade externe du théâtre³⁷. Or l'a. ne tient pas compte de ces nouveaux éléments, qui ne sont d'ailleurs pas non plus discutés par J. E. Packer. Pourtant, d'après A. Monterroso Checa, ce que l'on avait autrefois pris pour la façade du théâtre, aboutissant alors à des diamètres complets bien inférieurs, correspondrait en fait à la face interne de l'ambulacre périphérique³⁸.

Malheureusement, les échelles des relevés publiés récemment ne permettent pas de vérifier l'exactitude des diamètres indiqués par les auteurs, or ces chiffres varient assez fortement. A. Monterroso Checa, qui rappelle les inévitables irrégularités géométriques de la construction, évoque un diamètre de 164,9 m en incluant les demi-colonnes qui ornaient les piliers de la façade visibles *via del Biscione* 78, atteignant presque les 165 m qu'il avait induits théoriquement³⁹. Cependant, sur le plan fourni⁴⁰, on mesure un rayon seulement très légèrement supérieur à 80 m, ce qui indiquerait plutôt un diamètre autour de 160 m. C'est un diamètre proche que nous mesurons également sur le plan au sol publié récemment par

32. A. MONTERROSO CHECA, « Theatrum Pompei : Forma y aquitectura », *Romula* 5, 2006, p. 27-58.

33. M. C. GAGLIARDO, J. E. PACKER, « A New Look... », *art. cit.*, p. 113. Pourtant cet article ne donne pas d'illustration assez précise pour situer les éléments décrits et le calcul du diamètre de l'édifice est donné en conclusion, sans démonstration préalable justifiant le centre et le périmètre pris en compte.

34. Tout en maintenant dans la suite du texte l'indication approximative de 158 m (p. 137), ce qui ne contribue pas à clarifier la question.

35. J. E. PACKER, J. BURGE, M. C. GAGLIARDO, « Looking again... », *art. cit.*, p. 511 ; J. E. PACKER, « The Theater of Pompey... », *art. cit.*, p. 29.

36. MONTERROSO CHECA 2010, p. 203-211.

37. *Ibid.*, p. 175-184. Voir désormais : F. FILIPPI, « Il teatro di Pompeo, nuovi dati e studi » dans F. FILIPPI éd., *Campo Marzio. Nuove ricerche. Seminario di Studi*, Rome 2015, p. 323-333 (notamment p. 324-327).

38. MONTERROSO CHECA 2010, p. 209-211.

39. *Ibid.*, p. 210.

40. Fig. 200.

les équipes de la Surintendance⁴¹, tout en nous étonnant à nouveau de la différence avec le texte⁴², qui mentionne un diamètre de 157 m. Ce problème du diamètre de la *cavea* mériterait une nouvelle analyse prenant en compte et critiquant si nécessaire l'ensemble des données divergentes publiées jusqu'ici. Nous ne pouvons que souligner l'instabilité d'une dimension pourtant fondamentale pour toute restitution du théâtre comme celle entreprise par l'a.

En ce qui concerne la restitution de l'élévation de la *cavea*, la publication de quatre fragments de blocs de gradins en marbre de Luni par A. Monterroso Checa⁴³ permet de s'appuyer sur des données relativement sûres pour la dimension des gradins⁴⁴. Afin de déterminer la pente des gradins, l'a. les combine avec les normes indiquées par Vitruve et avec des moyennes calculées à partir d'un échantillon de théâtres « contemporains »⁴⁵ qui nous semble en partie critiquable⁴⁶ et reflète à notre avis la fragilité de tels raisonnements statistiques dans l'état actuel de la documentation. Finalement la restitution de l'a. demeure relativement proche de celle d'A. Monterroso Checa pour le nombre total de rangées (61/64), mais diffère assez fortement dans leur répartition par *maeniana*.

Comme l'a souligné J. E. Packer⁴⁷, on regrette que la question de la façade extérieure de la *cavea* ne soit pas traitée dans le texte, ce qui ne permet pas de comprendre les raisons du choix fait dans le modèle 3D d'une façade à deux niveaux d'arcades à *Theatermotiv* surmontés d'un attique orné de pilastres et percé de fenêtre carrées (voir fig. 1). En effet, la question de l'apparence extérieure du théâtre est très importante et elle ne fait pas l'unanimité. A. Monterroso Checa restituait, en l'argumentant, une façade à trois niveaux d'arcades

41. G. MONASTERO, L. BRACCALENTI, V. IANNONE, « Il teatro di Pompeo. Rilievi e nuove acquisizioni nella *cavea* » dans F. FILIPPI éd., *op. cit.*, p. 348-364 (ici : fig. 12). L'échelle de l'illustration ne permet pas non plus ici une grande précision.

42. *Ibid.*, p. 360.

43. A. MONTERROSO CHECA, « Los sedilia marmóreos del teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética » dans D. VAQUERIZO GIL, J. F. MURILLO éd., *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, Cordoue 2006, p. 45-64 ; MONTERROSO CHECA 2010, p. 134-139.

44. J. E. Packer a annoncé la découverte d'autres fragments de gradins lors de fouilles menées en 2011 et encore inédites : « The Theater of Pompey... », *art. cit.*, p. 33-34. La photographie publiée (fig. 23) ne donne aucune indication sur leur forme ou leurs dimensions.

45. Le choix de la fourchette chronologique est discutable, puisque la période « I^{er} s. av. J.-C.-I^{er} s. apr. J.-C. » est extrêmement riche en constructions théâtrales dans tout l'empire.

46. Quelques données erronées grèvent notamment le calcul : par exemple pour le théâtre de Nysa, le chiffre de 40,5 cm n'est pas justifié or ce n'est pas celui que l'on trouve dans le catalogue de F. SEAR (42,5) (F. SEAR, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford 2006, p. 345-346) et une monographie plus récente sur le théâtre de Nysa nous apprend que les hauteurs des gradins varient en fait de 0,37 à 0,43 cm (M. KADIOĞLU, *Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander*, Mayence 2006, p. 13). De même, le chiffre de 39,5 cm pris en compte pour la hauteur des gradins du théâtre de *Cibyra* correspond en fait aux dimensions des gradins dans une partie de la *summa cavea* qui est issue d'une réfection de l'époque sévérienne et non de la construction initiale du I^{er} s. av. J.-C. (F. SEAR, *op. cit.*, p. 331-332).

47. J. E. PACKER, « Reconstructing Pompey's Theater... », *art. cit.*, p. 589.

superposés, d'ordre respectivement dorique, ionique et corinthien, surmontés d'un attique⁴⁸. Dans son dernier article, J. E. Packer publiait une restitution de la façade par John Burge, assez proche de la précédente et fortement inspirée de celle du Colisée, sans cependant en livrer aucune explication⁴⁹. C'est l'hypothèse d'une façade à trois niveaux et un attique que semble aussi retenir l'équipe de la Surintendance dans les figures récemment publiées, mais la question n'est pas non plus discutée dans le texte⁵⁰. L'image monumentale de l'édifice n'est donc pas encore bien connue.

L'EMPLACEMENT ET LA FORME DU TEMPLE DE VÉNUS VICTRIX : UNE QUESTION TOUJOURS OUVERTE

C'est dans le chapitre suivant, consacré aux structures religieuses au sommet de la *cavea* et au célèbre temple de Vénus Victrix que les textes permettent de situer en haut des gradins, que se trouve la divergence la plus importante entre les deux monographies consacrées au théâtre de Pompée. Les répercussions de cette question sur l'histoire de l'architecture sont fondamentales et il convient donc de s'y intéresser en détail.

A. Monterroso Checa avait bouleversé les restitutions traditionnelles – qui plaçaient le temple de Vénus Victrix au sommet d'un immense soubassement faisant saillie à l'arrière de la *cavea* – en restituant plutôt un temple à *cella* barlongue inclus à l'intérieur du périmètre des gradins et abritant toutes les divinités dont le culte est attesté dans l'édifice (Vénus Victrix, Honos et Virtus, Felicitas et Victoria). Il interprétait en parallèle la structure en saillie archéologiquement documentée à l'arrière de la *cavea* comme la cage d'un possible escalier extérieur qui aurait donné accès aux parties supérieures des gradins.

L'a. a le très grand mérite de prendre à bras le corps cette question difficile et de discuter l'hypothèse du chercheur espagnol, ce qui n'est pas le cas des autres travaux les plus récents dont le silence sur ce point nous semble très regrettable⁵¹. Reconnaisant par ailleurs les

48. MONTERROSO CHECA 2010, p. 306-309 et fig. 253.

49. J. E. PACKER, « The Theater of Pompey... », *art. cit.*, fig. 21.

50. G. MONASTERO, L. BRACCALENTI, V. IANNONE, « Il teatro di Pompeo... », *art. cit.*, fig. 17 à 21. Les coupes proposées ne permettent pas de comprendre si le troisième niveau est vu par ces chercheurs comme un niveau d'arcades ou comme un attique, surmonté à son tour d'un dernier niveau soutenant les mâts du *velum*.

51. Dans une courte note, J. E. Packer a rejeté – sans la discuter – l'analyse d'A. Monterroso Checa concernant le fragment 39 f de la *Forma Urbis* : J. E. PACKER, M. C. GAGLIARDO, J. N. HOPKINS, « The Theater of Pompey in Rome... », *art. cit.*, note 17 p. 83. Il s'en tenait alors à l'idée communément admise avant les critiques argumentées du chercheur espagnol – qu'il ne discute pas non plus – que le plan des édifices modernes reflète directement les fondations du temple. Dans son dernier article sur le théâtre, publié en 2014 (J. E. PACKER, « The Theater of Pompey... », *art. cit.*), J. E. Packer est silencieux sur la question du temple de Vénus mais continue de s'appuyer très directement sur les travaux du XIX^e s. sans prendre en compte les hypothèses plus récentes. Enfin, dans son compte rendu de l'ouvrage de S. Madeleine, publié en 2015 (J. E. PACKER, « Reconstructing Pompey's Theater... », *art. cit.*), il réaffirme plus explicitement sa confiance dans les interprétations de L. Canina et V. Baltard concernant les soubassements du temple de Vénus, sans jamais discuter cependant les arguments d'A. Monterroso Checa. Pour finir, la publication tirée des travaux des équipes de la Surintendance de Rome se concentre sur la restitution des circulations dans la *cavea* et écarte la question de la restitution du temple *in summa cavea* : G. MONASTERO,

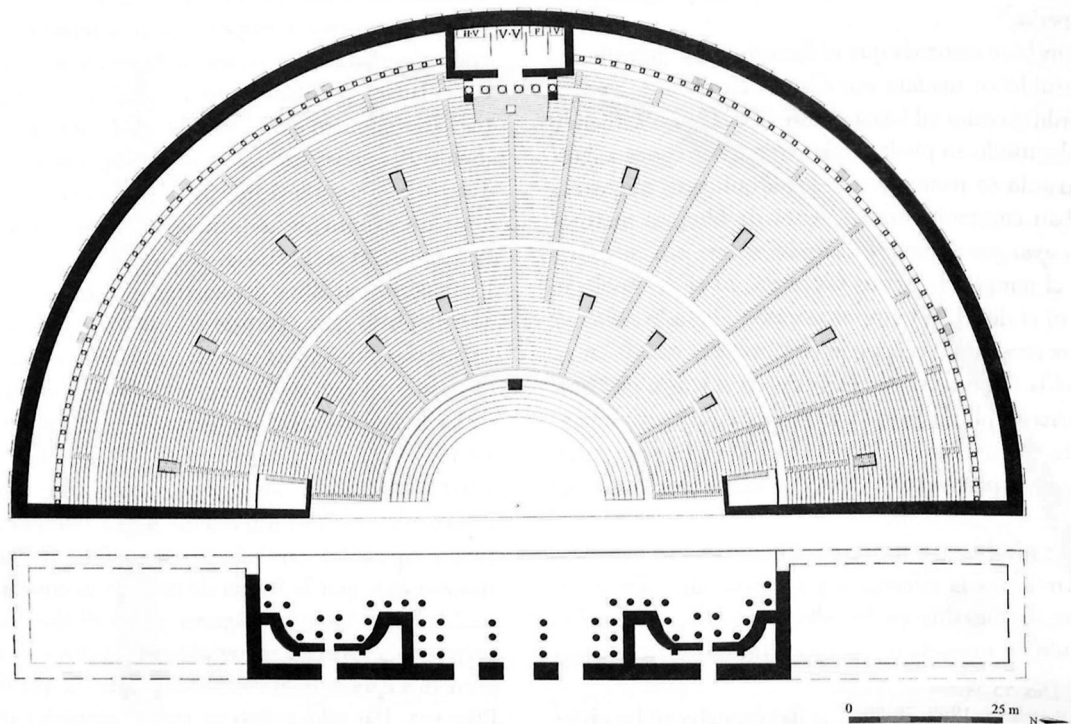


Figure 2 : restitution en plan du théâtre de Pompée vers 204 apr. J.-C. d'après A. MONTERROSO CHECA 2010, *op. cit.*, fig. 261 p. 334, hypothèse 1.

apports importants de son prédécesseur, elle s'écarte ici résolument des hypothèses de ce dernier sur deux points : la localisation des différents cultes dans le théâtre et la restitution de l'emplacement et du plan du temple de Vénus Victrix.

Tout d'abord, elle soutient que le passage de Suétone mentionnant les *aedes superiores*⁵² du théâtre oblige à restituer non pas un seul temple abritant les différentes divinités dont le culte est attesté dans le théâtre, mais bien trois édifices indépendants (p. 145-146 et 157). Cette proposition pose plusieurs problèmes. Premièrement, l'argument purement linguistique ne nous semble pas aussi tranché qu'elle le présente. Certes, dans son sens religieux de « temple », le terme est plutôt employé au singulier. Cependant, dans ce passage, Suétone pourrait très

L. BRACCALENTI, V. IANNONE, « Il teatro di Pompeo... », *art. cit.*, p. 361. Cependant les plans publiés suggèrent un retour à l'hypothèse classique du temple en saillie, représenté, avec son abside axiale, en pointillés. Aucune mention de l'hypothèse d'A. Monterroso Checa n'est faite dans le paragraphe consacré à ce problème.

52. Suet., *Claud.* XXI, 1 : *Ludos dedicationis Pompeiani theatri, quod ambustum restituerat e tribunali posito in orchestra commisit, cum prius apud superiores aedes supplicasset perque mediam caueam sedentibus ac silentibus cunctis descendisset.*

bien avoir insisté plutôt sur l'aspect matériel de la construction (sens courant de *aedes* au pluriel désignant un bâtiment) que sur son statut religieux. Il donne en effet une description très concrète et spatiale de l'événement, avec un déplacement de l'empereur du sommet des gradins jusqu'à un *tribunal* placé dans l'*orchestra*, en descendant par le milieu de la *cavea*. L'expression *aedes superiores* pourrait ainsi simplement signifier « la construction placée au sommet des gradins », qu'elle ait abrité un ou plusieurs cultes, ce que le texte à lui seul ne permet pas de déterminer. Ensuite, le rapprochement des trois temples restitués par l'a. dans le théâtre de Pompée avec le complexe de trois temples récemment restitué par F. Coarelli⁵³ sur le Capitole, sur la substruction jusqu'ici interprétée comme le « *Tabularium* », est certes très intéressant d'un point de vue historique. Cependant il ne constitue pas un argument permettant de localiser les lieux de culte dans le théâtre (p. 149) puisque la restitution en question pour le Capitole demeure elle-même en grande partie hypothétique dans son aspect formel. Enfin, le parallèle avec le théâtre d'Herculanum, invoqué pour placer deux petits temples aux extrémités latérales de la *summa cavea*, ne tient pas. En effet, les structures latérales retrouvées à Herculanum ne correspondent pas à des édifices religieux mais aux bases de statues équestres en bronze dont les fouilleurs ont retrouvé de nombreux fragments⁵⁴. C'est ce qu'indique la légende du plan de Bardet de Villeneuve daté de 1743 partiellement reproduit par l'a. page 147⁵⁵. Cette hypothèse de restitution fut également suivie par Pierre-Adrien Pâris pour l'illustration du *Voyage pittoresque* de l'abbé de Saint-Non⁵⁶, par Francesco Piranèse dans son ouvrage de 1783⁵⁷ ou encore par l'architecte François Mazois, observateur très attentif des vestiges⁵⁸. Comme l'a rappelé Mario Pagano⁵⁹, s'il a pu exister un petit *sacellum* au centre de la *summa cavea*, abritant sans doute trois statues dont celles de Livie et Tibère, les structures latérales ne sauraient, elles, être interprétées comme des édifices religieux⁶⁰. Pour conclure

53. F. COARELLI, « *Substructio et tabularium* », *PBSR* 78, 2010, p. 107-132.

54. M. PAGANO, « Il teatro di Ercolano », *BCPE* 23, 1993, p. 121-156 (ici : p. 153-155).

55. C. C. PARSLow, *Rediscovering Antiquity : Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge 1995, p. 52-53 : « D : Sont six pieds d'esteaux [?] de marbre, sur les quelles il y avoit des statues de Bronze a Cheval, de grandeur naturelle (...) P : Sont des pieds d'esteaux sur les quels il y avoit des statues équestres, en ayant trouvé des pieds et des jambes ». Il y a visiblement redoublement de l'information dans cette légende puisque la légende D indique déjà les six structures, alors que la lettre P concerne deux structures latérales seulement.

56. J.-C. R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Seconde partie du premier volume*, Paris 1782, pl. 28-29.

57. F. PIRANESI, *Il Teatro d'Ercolano alla maesta di Gustavo III re di Svezia...*, s.l. 1783.

58. F. MAZOIS *et al.*, *Les ruines de Pompéi. Quatrième partie*, Paris 1838, pl. XXXVIII et commentaire p. 73. Pour une allusion à l'enquête précise sur ces vestiges menée par le jeune architecte français : A. DE JORIO, *Notizie sugli scavi di Ercolano*, Naples 1827, p. 120-121.

59. M. PAGANO, *art. cit.*, n. 89 p. 155 : « *In realtà, se il basamento centrale è un piccolo sacello probabilmente coperto da una tettoia (ma non preceduto da colonne), certamente inesistenti sono i tabernacoli o sacelli laterali ricostruiti dal Ruggiero* ».

60. L'hypothèse erronée remonte à Michele Ruggiero qui postule sans doute trop rapidement une analogie entre la structure centrale et les structures latérales : M. RUGGIERO, *Storia degli scavi di Ercolano, ricomposta su documenti superstiti*, Naples 1885, p. XXV.

sur ce premier point du débat, il nous semble en somme que la question de l'emplacement architectural des nombreux cultes attestés dans le théâtre de Pompée reste ouverte mais que la solution des édifices latéraux⁶¹ proposée par l'a. n'est pas fondée sur des preuves satisfaisantes.

La restitution architecturale du temple central, que tous attribuent raisonnablement à Vénus Victrix, est au cœur du débat le plus important. L'a. refuse l'hypothèse développée par A. Monterroso Checa d'un temple à *cella* barlongue inclus dans le périmètre de la *cavea*.

Une première série d'arguments est liée à la question que nous venons d'évoquer : le temple n'abritait selon elle que le culte de Vénus (p. 147-148), ce qui justifierait moins bien une forme à *cella* barlongue que l'hypothèse d'un culte multiple.

Le nœud de l'analyse réside ensuite dans l'interprétation des vestiges conservés à l'arrière de la *cavea*, dans l'axe de l'édifice, dont on n'a qu'une connaissance très partielle et indirecte⁶². L'a. réfute trop rapidement, à notre sens, les difficultés techniques qu'A. Monterroso Checa avait soulevées pour écarter la possibilité d'un podium qui eût été assez haut à l'arrière de la *cavea* pour soutenir un temple au sommet des gradins⁶³. Les parallèles invoqués page 150 – la chapelle Saint-Hubert à Amboise, le théâtre de Cherchel – ne sauraient constituer des arguments suffisants en faveur de la restitution du temple en saillie sur un podium très haut⁶⁴. Pour le théâtre de Cherchel, le plus plausible historiquement, la présence d'une structure à l'arrière de la *cavea* a certes été interprétée comme un possible sanctuaire, mais on n'en a aucune preuve archéologique. Par ailleurs, il nous paraît délicat, sur un plan logique, de faire de ce sanctuaire à la fois, « l'une des meilleures preuves » (p. 120) de l'influence du théâtre de Pompée sur celui construit par Juba en Maurétanie et un argument, en sens inverse, de l'existence d'un sanctuaire placé dans la même position au théâtre de Pompée (p. 150). Quoi qu'il en soit, la structure de Cherchel est bien plus réduite (6 x 4,80 m) et le théâtre auquel elle était liée était en partie adossé au relief⁶⁵, ce qui ne pose pas du tout les mêmes problèmes techniques que pour le temple de Vénus Victrix. Enfin, l'a. ne discute que très rapidement trois des nombreux parallèles avancés par A. Monterroso Checa en faveur de son hypothèse d'un escalier adossé et elle ne dit rien par exemple des théâtres de *Saepinum*, Timgad ou Dougga.

61. Qui n'apparaissent pas dans la figure 46.

62. Il s'agit de deux murs parallèles en grand appareil, d'environ 2 m d'épaisseur pour le seul dont on a pu voir les deux faces, dotés d'un décor de demi-colonnes en façade. Ils sont adossés au périmètre extérieur de la *cavea* et distants de 16 m l'un de l'autre.

63. Elle n'évoque pas par exemple l'absence de toute trace de contreforts internes dans cette structure ou l'incohérence architecturale à laquelle aboutirait selon A. Monterroso Checa la restitution d'une couverture voûtée (MONTERROSO CHECA, 2010 p. 248-249). Il semble parfois que l'a. n'a pris en compte que les éléments suggérés dans le premier article du chercheur espagnol sur le sujet : A. MONTERROSO CHECA, « Theatrum Pompei... », *art. cit.* ; or dans MONTERROSO CHECA 2010, les éléments sont repris, augmentés et développés.

64. Pour le premier, en l'absence d'éléments de précision sur la technique de construction du soubassement de l'édifice, il est difficile de suivre la comparaison.

65. PH. LEVEAU, *op. cit.*, p. 33-36. Voir déjà : MONTERROSO CHECA 2010, p. 255-256.

On doit également souligner la fragilité de l'utilisation par l'a. du passage de Tertullien sur la « ruse » qu'aurait utilisée Pompée pour faire accepter son théâtre, présenté comme un simple escalier pour le temple de Vénus⁶⁶. C'est avec raison que l'a. écarte une interprétation trop littérale de cette « ruse » (p. 62). Elle l'utilise pourtant comme argument (p. 155) en faveur de l'hypothèse de la construction du temple de Vénus en saillie, seule formule en mesure, selon elle, d'apparaître dès le début de la construction et donc d'avoir calmé les réticences des sénateurs les plus conservateurs.

Enfin, les deux derniers arguments en faveur de la restitution d'un temple en saillie longitudinale à l'arrière de la *cavea*, sont repris d'un article de Manuel Royo en 1987 sur la question de l'abside du temple de Vénus Victrix⁶⁷. L'a. sous-entend en effet que si l'existence de vestiges de cette abside était avérée, elle s'intégrerait plus facilement dans le plan d'un temple que dans celui d'une cage d'escalier. Concernant la vraisemblance de cette abside, A. Monterroso Checa avait abondamment détaillé en quoi les mentions indirectes de L. Canina et V. Baltard, sur lesquelles repose sa restitution, présentaient selon lui des aspects critiquables⁶⁸. Nous avons à notre tour contrôlé les indications de V. Baltard concernant cette abside dans le mémoire qui accompagnait son Envoi de Rome⁶⁹ : il y précise bien qu'à son époque plus rien n'en était visible et qu'il s'appuyait uniquement, pour la situer dans son relevé, sur un plan de l'architecte du Palazzo Pio, supposé directement bâti sur les vestiges antiques⁷⁰. Pour revenir aux arguments en faveur de l'existence de l'abside, il faudrait donc désormais, à l'inverse, prouver leur validité⁷¹. Les arguments tirés du plan des constructions

66. *Des spectacles*, 10, 3-6.

67. Dans cet article (M. ROYO, « Un élément nouveau dans l'apparition à Rome des temples à abside axiale ? », *Kentron* 3, 1987, p. 43-49), M. Royo faisait part du témoignage inédit du mémoire de V. Baltard. Il rappelait en outre des sources mentionnant l'existence d'une tour ronde médiévale, qui aurait repris en partie la forme du temple antique, pour suggérer que le temple de Vénus Victrix pourrait constituer la première attestation d'un temple à abside axiale à Rome, avant le temple de Vénus Genitrix sur le forum de César qu'il aurait inspiré. Toutefois, M. Royo demeurait très prudent sur l'interprétation d'une telle abside : « Si ces témoignages convergents laissent supposer que le temple possédait bien une abside, rien ne nous permet cependant d'affirmer que celle-ci ait fait partie du plan originel » (p. 44).

68. MONTERROSO CHECA 2010, p. 46 (dessin de l'exèdre par L. Canina sans doute d'après le plan de structures modernes ne reposant pas directement sur des vestiges antiques) et 57 (incertitude du dessin de V. Baltard concernant l'abside, probablement seulement reprise de l'observation d'un plan des structures modernes du palais, et divergences entre Canina et Baltard dans le relevé de cette abside, qui en devient suspect).

69. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Ms. 268.

70. « Par malheur les parties en arrière qui appartiendraient aux substructions du temple lui-même ne sont plus indiquées aujourd'hui que par la direction des murs du Palais Pio, établi sur des fondations antiques. Il y a plusieurs années que ces parties ont été recouvertes par des remblais ; elles sont rapportées ici d'après le relevé qu'en a fait l'Architecte du palais Pio, qui m'en a donné communication. / Il en est de même à l'égard d'une colonne de granite rose, trouvée debout par cet architecte et qui est indiquée dans le plan de l'état actuel. Au reste, on peut remarquer que la position dudit palais, semble indiquer celle du temple et même sa dimension » (p. 51).

71. Les affirmations de J. E. Packer (« Reconstructing Pompey's Theater... », *art. cit.*, p. 589) ne répondent pas aux objections soulevées par A. Monterroso Checa.

médiévales ou modernes qui garderaient la trace d'une abside⁷² nous semblent trop fragiles. D'une part, celles-ci ont beaucoup évolué et s'il a pu effectivement exister une tour ronde dans la zone à l'époque médiévale, à d'autres périodes aucun édifice ne présentait à cet endroit de forme incurvée, comme l'a souligné A. Monterroso Checa⁷³ ; d'autre part, rien ne prouve que les édifices en question aient reposé directement sur les fondations antiques. Et quand bien même il en irait ainsi, cette abside en saillie par rapport à la façade extérieure du temple et visible dès le soubassement⁷⁴, voire dans les fondations, paraît architecturalement très étrange pour l'Antiquité⁷⁵. Pour finir, dans l'hypothèse où l'abside est une reconstitution moderne, non fondée archéologiquement, l'interprétation de la structure en saillie à l'arrière de la *cavea* demeure largement ouverte. Rien n'oblige à y voir les substructions d'un temple et la proposition d'A. Monterroso Checa doit donc être sérieusement prise en compte.

Pour conclure sur cette question, qui demeure nécessairement ouverte, soulignons que l'a. reste très prudente, expliquant qu'elle privilégie au terme de son raisonnement l'hypothèse « classique » du temple en saillie longitudinale mais que « la restitution des deux hypothèses permettrait peut-être d'avancer sur le champ de l'expérimentation » (p. 156). Nous approuvons très vivement cette affirmation et la comparaison des deux restitutions, réalisées avec les mêmes outils, qui reste encore à faire, permettrait très certainement de faire progresser le débat.

Une fois l'élévation de la *cavea* étudiée, l'a. s'attache à la restitution de l'élévation du mur de scène, en s'appuyant à la fois sur les modules indiqués par Vitruve et sur la comparaison avec d'autres édifices mieux conservés. Parmi les comparaisons invoquées pour déterminer le rapport entre le haut de la *cavea* et le haut du bâtiment de scène, l'a. écarte sans doute trop vite le cas d'Orange (p. 162 et note 14 p. 163). La trace d'une colonne du portique *in summa cavea* y est en effet conservée à la jonction avec le bâtiment de scène : observée par Charles Percier en 1791, elle fut publiée par Auguste Caristie en 1856⁷⁶. Le lien de cette colonne avec les traces du toit de la scène montre qu'à Orange – à l'inverse de Bosra ou Aspendos – le sommet du toit de la scène culminait plus haut que le portique *in summa cavea*. Le choix de l'une ou

72. Voir J. E. PACKER, « Reconstructing Pompey's Theater... », *art. cit.*, p. 589.

73. MONTERROSO CHECA 2010, p. 46-47 (fig. 13).

74. M. Royo avait déjà souligné ce problème : *art. cit.*, p. 44 note 3.

75. Dans son analyse des temples à abside axiale, P. Gros rappelait que Vitruve ne les mentionnait pas justement parce que cette particularité n'entraînait « aucune modification apparente de l'enveloppe monumentale », comme pour les temples des forums de César et d'Auguste : P. GROS, *Aurea templa : recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome 1976, p. 124. Voir aussi : P. GROS, *L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*³, Paris 2011, p. 140.

76. A. CARISTIE, *Monuments antiques à Orange : Arc de triomphe et Théâtre*, Paris 1856, p. 73 (et fig. 28). Nous signalons qu'on trouve le croquis de Ch. Percier, mentionné par A. Caristie, dans le manuscrit Ms. 1010 de la Bibliothèque de l'Institut, p. 318 (dessin n°432). Pour une photographie récente des vestiges, voir : MONTERROSO CHECA 2010, p. 292-293. Pour un relevé effectué par l'équipe de l'Institut de recherche sur l'architecture antique dans le cadre du projet d'étude en cours sur ce bâtiment : J.-Ch. MORETTI, A. BADIE, M. FINCKER, « Orange. Théâtre antique » dans *Bilan scientifique régional DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur 2013*, Aix-en-Provence 2014, p. 205-206 (fig. 195, p. 205).

l'autre des possibilités pour la restitution de ce détail architectural – qui engage toutes les proportions de l'édifice – demeure donc nécessairement hypothétique : il serait utile et prudent d'envisager les deux solutions.

Une incertitude plus grande encore pèse enfin sur toute tentative de restitution du décor du front de scène, en l'absence totale de données, hormis de rares fragments de colonnes dont on ignore la provenance ou la date. Là encore, le choix de s'appuyer sur tel ou tel édifice en comparaison empêche certes que la restitution ne soit complètement fantaisiste, mais n'assure en aucun cas la validité de l'hypothèse choisie : un front de scène à trois niveaux de colonnes dont le premier serait en granite gris, le deuxième en marbre blanc et le troisième en granite rouge⁷⁷. Signalons d'ailleurs que les travaux menés par la Surintendance de Rome à partir de quelques fragments de décor architectural provenant du Champ de Mars occidental aboutissent à une restitution tout à fait différente, à seulement deux niveaux de colonnes⁷⁸.

C'est la restitution du portique et de la curie qui occupe les deux derniers chapitres de cette partie. L'a. s'appuie, pour le plan, sur les fragments de la *Forma Urbis* et, pour l'élévation, sur les prescriptions détaillées de Vitruve pour ce type de portiques, ainsi que sur quelques éléments de décor architectural trouvés dans la zone hypothétiquement attribués au portique de Pompée. Si les proportions générales du plan semblent assurées, le témoignage fragmentaire de la *Forma Urbis* laisse encore d'importantes zones d'ombre concernant l'aménagement de ce portique. Les ailes nord et sud n'y sont par exemple pas symétriques, avec une allée de boutiques au sud qui n'apparaît pas au nord. L'a. ne précise pas comment elle interprète cette particularité ; elle ne revient pas non plus sur les diverses exèdres semi-circulaires ou rectangulaires visibles sur le plan de marbre. Pour le décor sculpté, elle reprend à raison les analyses de F. Coarelli et G. Sauron et s'appuie sur les sources littéraires qui livrent de nombreux détails sur l'aménagement du jardin public situé à l'intérieur du portique, avec ses platanes et ses fontaines.

Pour la curie, mettant à profit les sources littéraires qui relatent l'assassinat de César, l'a. propose une restitution au I^{er} s. av. J.-C. sous la forme d'un grand bâtiment surélevé avec *pronaos*, situé dans l'axe principal du complexe. Ce bâtiment aurait abrité une statue de Pompée mais l'a. rappelle avec prudence qu'on ne connaît pas la provenance précise du Pompée « Spada » et que sa datation pourrait être postérieure au I^{er} s. av. J.-C., ce qui empêcherait d'y voir la statue originale de Pompée. Après les transformations qui suivirent l'assassinat, le bâtiment de la curie fut sans doute profondément transformé, ainsi que le portique, qui se vit par exemple doté de latrines dont on a conservé les vestiges à la jonction avec la zone du *Largo Argentina*.

77. Voir les critiques de J. E. PACKER, « Reconstructing Pompey's Theater... », *art. cit.*, p. 590.

78. F. FILIPPI, H. VON HESBERG, « Frammenti architettonici decorati dal Campo Marzio occidentale : la « *scaenae frons* » del teatro di Pompeo? » dans S. BRUNI, G. C. CIANFERONI édés., Δόσις δ'ολίγη τε φύλη τε : *studi per Antonella Romualdi*, Florence 2013, p. 323-340 ; F. FILIPPI, H. VON HESBERG, « Frammenti architettonici decorati dal Campo Marzio occidentale : la *scaenae frons* del teatro di Pompeo? » dans F. FILIPPI éd., *op. cit.*, Rome 2015, p. 340-347.

LES APPORTS DE L'OUTIL 3D POUR LA RESTITUTION DES SYSTÈMES MÉCANIQUES

Dans la dernière partie (p. 207-266) intitulée « Restitution des systèmes mécaniques », l'a. utilise le modèle restitué du théâtre comme base pour élaborer la restitution des mécanismes de trois dispositifs destinés à l'efficacité du spectacle et au confort du public et qu'on suppose avoir existé dans le plus grand théâtre de l'*Urbs* : le rideau de scène, les *sparsiones* et le *velum*. C'est dans cette partie que l'utilité expérimentale du modèle numérique est la plus flagrante, grâce aussi à l'attention scrupuleuse portée par l'a. aux enjeux techniques et fonctionnels de ces dispositifs. Ils sont en effet bien attestés par les sources littéraires et par quelques vestiges archéologiques mais on n'évoque que rarement leur fonctionnement précis et concret.

Par exemple, le modèle numérique en 3D permet de visualiser particulièrement clairement la portion du bâtiment de scène cachée par le rideau levé en fonction des différentes places dans les gradins (voir fig. 65 à 70, extraites du modèle). L'a. peut alors conclure à l'efficacité totale du dispositif pour les places centrales en partie basse des gradins et à une efficacité relative pour les autres zones réservées au public⁷⁹.

Concernant les *sparsiones* liquides, dont elle rappelle les différentes modalités attestées – sur la scène ou dans les gradins, colorées et/ou parfumées – elle reprend l'hypothèse précédemment publiée par P. Fleury de l'utilisation d'une pompe à pistons⁸⁰, dont elle propose de placer trois exemplaires à buse orientable dans l'*orchestra*.

Enfin, c'est au *velum* qu'elle consacre l'étude la plus approfondie⁸¹, en rassemblant d'abord les sources littéraires qui attestent l'utilisation d'un tel dispositif précisément au théâtre de Pompée, puis en étudiant deux restitutions possibles : le système à vergues et le système à cordes. À propos des mâts qui soutenaient le *velum*, il convient d'être très prudent face à des traces archéologiques parfois issues de restaurations modernes, comme c'est en grande partie le cas par exemple au théâtre de Pompéi, qui ne peut donc être utilisé comme une source archéologique fiable sur ce point (note 21 p. 230). La recherche de dimensions moyennes pour justifier « statistiquement » le choix de restitution (p. 230 et 233 pour la distance entre les mâts du *velum* et pour l'espacement des consoles d'un même mât) ne rend pas justice de la grande diversité des situations particulières⁸².

79. Voir déjà : J.-C. MORETTI, M. FINCKER, « Le rideau de scène dans le théâtre romain » dans S. F. RAMALLO ASENSIO, N. RÖRING éd., *op. cit.*, p. 309-329, fig. 13 et 14 notamment.

80. PH. FLEURY, « Les *sparsiones* liquides dans les spectacles romains », *REL* 86, 2008, p. 97-112.

81. Voir aussi désormais : S. MADELEINE, « La restitution d'un *velum* sur le théâtre de Pompée » dans PH. FLEURY, C. JACQUEMARD, S. MADELEINE éd., *La technologie gréco-romaine*, Caen 2015, p. 43-68.

82. Voir à titre d'illustration de cette diversité, plus complexe qu'elle n'apparaît dans le texte de S. Madeleine : R. GRAEFE, *Vela erunt : die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Mayence 1979, figures récapitulatives 111 et 112, p. 90-91. Nous n'avons pas trouvé chez R. Graefe l'indication d'un espacement moyen de 2 mètres entre les deux consoles d'un même mât, les figures précédemment mentionnées témoignant de distances bien plus importantes, jusqu'à plus de 7 mètres à Orange.

L'analyse des différents systèmes envisagés selon le critère de l'efficacité maximale⁸³ est très ingénieuse, clairement exposée et convaincante. Cependant la longueur du trait censé représenter une vergue de 30 m sur les schémas des figures 85 à 87 qui soutiennent ce raisonnement est erronée⁸⁴. Cela n'engage pas la validité de la démonstration sur les avantages réciproques des différentes inclinaisons possibles des vergues (les écarts entre les différentes options restent faibles). En revanche cette erreur nous semble fausser plus fortement le résultat concernant le nombre de gradins protégés par le dispositif à vergues (voir le commentaire p. 241). On voudrait avoir l'assurance que les dimensions utilisées sont corrigées dans le modèle 3D, qui permet de simuler l'éclairage du théâtre et l'évolution de l'ombre du *velum* au fil des heures de la journée et de l'année et qui fournit des images très parlantes.

La restitution du second système, le système à cordes, est particulièrement convaincante et, malgré les imprécisions précédemment évoquées, on suit bien volontiers l'a. dans la préférence qu'elle lui accorde au terme de sa démonstration. Le système à cordes nécessite la présence de mâts non seulement au sommet de la *cavea* mais aussi à l'arrière du bâtiment de scène, comme on peut l'observer à Orange (voir les fig. 93 et 94). Nous signalons que l'on peut ajouter à cette source archéologique plusieurs représentations figurées antiques de théâtres, sur lesquelles les mâts font régulièrement partie de la définition visuelle des édifices de spectacles : ils sont parfois présents non seulement à l'arrière de la *cavea* mais aussi sur tout le pourtour de l'édifice⁸⁵.

L'a. propose ensuite, en collaboration avec l'ingénieur physicien Alain Hairie, un raisonnement très détaillé et novateur sur la statique et la dynamique du système à cordes proposé. Cette étude leur permet d'affirmer qu'un *velum* de ce type et de ces dimensions pouvait être déployé en une minute ou moins et replié en deux minutes environ par 56 hommes, sauf pour les derniers mètres qui demandaient des manœuvres en équipe. Les a. proposent deux hypothèses pour le système de manœuvre, nécessitant de restituer un « chemin de ronde » au-dessus du portique *in summa cavea*, servant à la fois d'espace de manœuvre et de support pour les mâts. Les tests d'efficacité permis par le modèle numérique sont très probants pour le système à cordes, qui permet de protéger du soleil la majorité des spectateurs une grande

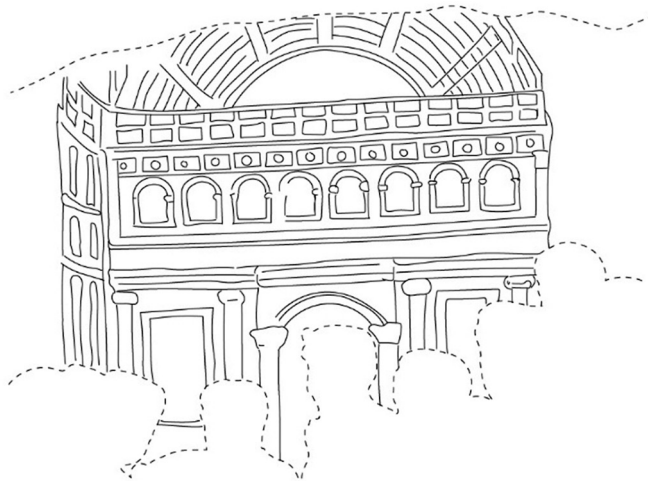
83. Calculée par exemple en comparant les avantages relatifs de telle ou telle inclinaison des vergues dans les divers secteurs des gradins en fonction de l'inclinaison du soleil aux solstices et aux équinoxes, voir fig. 85-87, p. 241-244.

84. Il ne correspond pas à l'échelle de 1/1000^e utilisée, déductible des mesures de l'élévation restituée pour la *cavea*.

85. Nous avons étudié le corpus de ces images dans notre thèse, dont la publication est en préparation : É. LETELLIER, *Le théâtre dans la ville : recherches sur l'insertion urbaine des théâtres romains* (thèse sous la direction de R. Robert), Aix-Marseille Université 2015 (ci-après LETELLIER 2015), p. 125-249. Les images montrant des mâts sur le bâtiment de scène sont : un vase en verre de la collection Pilkington représentant une vue de Pouzzoles, une représentation peinte conservée sous Santa Maria Maggiore que nous décrirons plus bas et le théâtre représenté sur la colonne trajane, voir fig. 3.

Figure 3 : représentation d'un théâtre sur la scène LXXXVI de la colonne trajane.

a : moulage conservé au Museo della Civiltà romana à Rome, cliché : É. Letellier-Taillefer.



b : dessin du théâtre, DAO :
É. Letellier-Taillefer.

partie de la journée aux diverses périodes de l'année. L'a. a alors raison de souligner que la manœuvre du *velum* dans un tel édifice devait participer pleinement à l'effet du spectacle et à l'atmosphère particulière des jeux, comme en témoignent plusieurs textes de Lucrèce.

L'ouvrage de Sophie Madeleine est original et très intéressant dans sa volonté de prendre en compte le complexe bâti par Pompée dans son ensemble. Les enjeux politiques et urbains de cette construction avaient été déjà bien étudiées et l'a. en donne une présentation synthétique claire et très utile. Mais elle propose également une approche nouvelle en ce qu'elle s'intéresse

aussi aux aspects les plus quotidiens du fonctionnement de ces espaces, grâce à un sens pratique scrupuleusement mobilisé et mettant à profit toutes les sources disponibles sur ce monument largement disparu : sources archéologiques, littéraires et iconographiques.

L'autre grande originalité du travail de Sophie Madeleine est directement liée à son objectif de départ : élaborer une restitution numérique en 3D de l'édifice, dans le cadre des recherches développées par le groupe « Plan de Rome » à partir de la maquette de l'*Urbs* de Paul Bigot remarquablement conservée, mise en valeur et partagée par l'Université de Caen Normandie. Comme le souligne P. Fleury dans son prologue (p. 11) et dans la vidéo de présentation, ce travail sur la restitution est un apport méthodologique important et particulièrement intéressant lorsqu'il s'applique à un monument aussi emblématique que « virtuel » comme le théâtre de Pompée, presque entièrement disparu. Il est indéniable que l'utilisation de la restitution numérique en 3D comme un véritable outil de recherche est une avancée importante dans les études sur l'architecture antique. Elle permet d'envisager à la fois le plan, les élévations et les effets de masse d'un bâtiment ou d'un complexe et d'en donner une approche dynamique, autant d'éléments essentiels pour analyser l'impact urbain des théâtres romains par exemple. En outre, la démarche de la restitution conduit à envisager dans toute leur complexité des aspects matériels dont on a sans doute trop longtemps négligé l'importance : par exemple, les véritables conséquences matérielles, du point de vue de la lumière ou des courants d'air, de l'orientation d'un théâtre par rapport aux points cardinaux, remarquablement bien exposées et illustrées par l'a. (p. 35-41), au-delà des considérations hygiénistes transmises par Vitruve, auparavant trop souvent envisagées de manière très théorique. On peut aussi souligner la qualité des analyses permises par le modèle pour restituer le fonctionnement du *velum* sur un théâtre de grandes dimensions comme l'était le théâtre de Pompée. Le modèle numérique 3D offre enfin un outil de communication et de pédagogie très commode et efficace, comme l'illustre bien la vidéo de présentation, à condition qu'il ne soit pas coupé du discours prudent qui l'accompagne dans le texte, ce que le format accessible de cette publication devrait permettre.

Cependant, malgré l'attention portée par l'a. à la méthodologie de la restitution, nous avons relevé plusieurs points sur lesquels cette publication permet d'engager le débat ; bien des choix opérés s'avèrent, sinon contestables, du moins très hypothétiques. La comparaison avec les autres travaux – finalement assez nombreux – récents ou encore en cours sur l'édifice le montre. On peut regretter que l'aspect final du modèle présenté dans cet ouvrage ne fasse pas apparaître les différents degrés d'incertitude de la restitution ; il est surtout dommage qu'il ne soit pas accompagné des documents plus classiques attendus dans une étude architecturale, comme des plans et coupes distinguant les vestiges conservés, les éléments documentés indirectement et les éléments restitués.

Le format du livre, s'il demeure utile et indispensable, présente un résultat figé de la recherche à un moment précis de son développement et il ne fournit que des extraits du modèle numérique 3D : peut-être n'est-il pas le plus approprié pour mettre à profit les potentialités interactives et évolutives de ce modèle, que l'on peut entrevoir à l'œuvre dans la vidéo de

présentation⁸⁶. Mais cette vidéo ne présente elle-même nécessairement que des extraits du modèle. Dans l'idéal, on aimerait pouvoir observer différentes versions du modèle pour mieux suivre la démonstration et le choix entre les différentes hypothèses envisagées pour tel ou tel élément. On aimerait aussi pouvoir le manipuler ou s'y déplacer virtuellement à son gré pour en observer tous les détails et faire l'expérience de l'immersion qu'il rend possible, riche d'enseignements sur la perception sensible de l'architecture. Aussi ne peut-on que souhaiter avec l'a. que le modèle numérique qu'elle offre ici à la communauté scientifique continue à évoluer, à se démultiplier et à être partagé pour constituer cet outil innovant permettant d'explorer et de mettre à l'épreuve, dans leur validité archéologique comme architecturale ou fonctionnelle, les différentes hypothèses envisageables pour la restitution du théâtre de Pompée.

CONTRIBUTION À L'ENQUÊTE : UNE POSSIBLE REPRÉSENTATION FIGURÉE DU THÉÂTRE DE POMPÉE ?

Nous souhaitons pour finir apporter un nouvel élément à prendre en compte pour la restitution du temple de Vénus Victrix. Comme nous venons de le voir, S. Madeleine a en effet rouvert le débat sur ce point en refusant les propositions d'A. Monterroso Checa. Le chercheur espagnol avait bouleversé en 2010 la restitution traditionnelle d'un temple surélevé sur un immense soubassement en saillie à l'arrière de la *cavea* en incluant l'édifice religieux à l'intérieur du périmètre de la *cavea* et en interprétant les structures observées à l'arrière des gradins comme les vestiges d'un escalier d'accès extérieur.

Nous proposons de reconnaître le théâtre de Pompée et son temple de Vénus Victrix dans une représentation iconographique jusqu'ici jamais versée à ce dossier⁸⁷. Il s'agit d'une image appartenant à un calendrier peint conservé *in situ* sur les murs d'un édifice d'époque impériale qui servit de fondation à la basilique de Santa Maria Maggiore à Rome⁸⁸. Cet édifice fut redécouvert en 1966 à l'occasion de travaux de consolidation de la basilique⁸⁹, cependant l'état de conservation du calendrier peint ne permettait pas, à cette époque, une lecture très précise de tous les éléments, si bien que l'inventeur, Filippo Magi, n'avait pas identifié le

86. Par exemple dans les discussions à propos de la restitution des tribunes honorifiques latérales et du problème de la visibilité du spectacle pour les spectateurs qui y prenaient place (minutes 7:00 à 9:34 et 14:09 à 15:00). Le thème n'est pas abordé en détail dans le texte.

87. LETELLIER 2015, p. 198-199, 202-206, 245.

88. Nous remercions Domenico Stilo, directeur du *Museo storico della basilica papale di Santa Maria Maggiore*, de nous avoir donné accès à ces vestiges et de nous avoir permis de les étudier.

89. F. MAGI, « Nuove scoperte nell'area del Calendario sotto S. Maria Maggiore », *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 42, 1969 ; F. MAGI, P. CASTRÉN, *Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore con appendice sui graffiti del Vano XVI*, Vatican 1972.

théâtre qui nous intéresse ici⁹⁰. C'est seulement grâce à un nettoyage effectué en 2000⁹¹ qu'une nouvelle lecture a été rendue possible, en même temps qu'une réévaluation de l'interprétation et de la chronologie de l'édifice et du calendrier peint⁹². On estime aujourd'hui que ce dernier fut réalisé peu après 176 apr. J.-C. (date d'instauration, après la victoire de Commode et Marc-Aurèle, des *ludi sarmatici* qui y sont mentionnés) et avant 200 apr. J.-C. (d'après la datation stylistique de la phase décorative postérieure).

Ce calendrier se compose de 12 panneaux verticaux sur fond rouge, d'une hauteur de 1,80 m pour 0,45 m de large, qui comportent les mentions des jours de chaque mois et des fêtes qui s'y déroulaient, ainsi que quelques indications sur les travaux agricoles. Sur la droite de chacun de ces panneaux se développe une vaste scène figurée sur 2,80 m de large. D'après les scènes les mieux conservées, le décor combinait, sur des registres superposés de bas en haut, une vue des fêtes concernées et de leur contexte urbain, une vue de la campagne et des travaux qui s'y déroulaient et enfin une bande comportant des représentations astronomiques. Sur la scène du mois de septembre (fig. 4), les deux premiers registres restent assez bien visibles et le nettoyage effectué en 2000 a permis d'en préciser la lecture.

Dans le registre inférieur, on reconnaît une vue de ville représentée en perspective plongeante. Seuls quelques édifices sont clairement reconnaissables, parmi lesquels, de gauche à droite, un grand temple donnant sur un quadriportique, en contrebas duquel on distingue quatre hommes dont l'un tient une hache ; un théâtre associé à un quadriportique puis d'autres monuments dont certains présentant des façades de temples, à droite.

Le théâtre (fig. 5) est représenté en perspective plongeante et oblique, ce qui laisse apparaître à la fois sa façade rectiligne et une partie de sa façade semi-circulaire ainsi que le haut de la *cavea*. La façade est blanche et percée, du côté semi-circulaire, d'ouvertures de couleur brune qui semblent dessiner trois niveaux d'arcades séparées par deux traits horizontaux brun foncé. À l'intérieur de l'édifice, la zone des gradins est également colorée en brun. Un édicule au toit à double pente, peint en blanc avec la façade brune, se détache en haut de la *cavea*, au centre. On peut l'interpréter comme un *sacellum* ou un *templum in summa cavea*. Sur le brun des gradins et le fond bleu-vert qui marque le passage entre la scène urbaine et la scène champêtre du dessus se détachent, tout autour de la partie supérieure de la *cavea*, une série de traits verticaux blancs reliés entre eux par un trait horizontal : on y reconnaît les mâts destinés à maintenir le *velum*.

90. *Ibid.*, p. 34 : « Di carattere agreste è una specie di recinto circolare di canne, con un cancelletto di legno (marrone), ai piedi della prima scala da sinistra ». Stephan T.A.M. Mols et Eric M. Moormann ont pu analyser les peintures après nettoyage : ST. T.A.M. MOLS, E. M. MOORMANN, « L'edificio romano sotto S. Maria Maggiore a Roma e le sue pitture : proposta per una nuova lettura », *MDAI(R)* 116, 2010, p. 469-506. Ils ont reconnu clairement le monument représenté : « A destra del portico sorge un teatro, anch'esso con un porticato che si estende verso destra » (p. 490) mais ne se sont pas attardés sur son interprétation.

91. *Ibid.*, p. 488-491.

92. Pour la synthèse la plus récente, avec toute la bibliographie précédente : *ibid.* L'identification de l'édifice fait débat mais il semble aujourd'hui plutôt devoir être rapporté à un contexte privé.



Figure 4 : scène figurée du mois de septembre appartenant au calendrier peint conservé sur les murs d'un édifice antique sous la basilique Santa Maria Maggiore à Rome. Cliché : É. Letellier-Taillefer ; traitement de l'image : Thomas Crognier.

Au pied de la façade rectiligne du théâtre, qui ne présente pas de détail visible, se développe une construction rectangulaire ; elle est dotée d'un vaste espace libre au milieu et nous l'interprétons donc comme un quadriportique. Trois de ses ailes sont peintes en plusieurs nuances d'ocre, tandis que celle qui apparaît en haut de l'image et présente sa face interne au spectateur est peinte en blanc, avec la partie supérieure de couleur taupe, sur laquelle se détachent des traits brun foncé qui dessinent les contours de deux toits à double pente : peut-être s'agit-il du toit d'édicules ou d'exèdres intégrés au portiques ?

Enfin, à droite du portique, on distingue clairement deux façades à colonnes, dont l'une est surmontée d'un fronton triangulaire : il s'agit certainement de temples. D'autres aplats et traits indiquant des constructions indéfinies et des murs en grand appareil suggèrent un espace autour du théâtre et du portique densément bâti.

Une série d'indices intrinsèques et extrinsèques à cette image nous conduisent à reconnaître dans cette vue de ville non pas une ville générique – comme c'est souvent le cas de ce type de représentations – mais bien l'*Urbs* et dans le théâtre qui s'y élève non seulement l'édifice symbolique de l'*urbanitas* romaine, mais bien le théâtre de Pompée.

La localisation de la peinture dans ce qui était probablement une riche demeure de Rome, son intégration dans le cycle iconographique d'un calendrier au sein duquel étaient représentées, pour chaque mois, les fêtes principales dans leur cadre urbain, associées à la particularité de

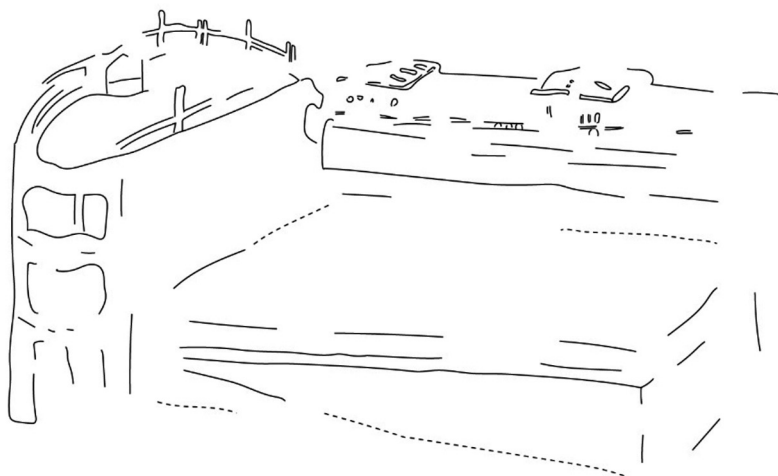


Figure 5 : dessin du théâtre et du portique sur la peinture précédente,
DAO : É. Letellier-Taillefer.

l'édicule représenté au sommet de la *cavea*, que nous avons interprété comme un *sacellum* ou un *templum in summa cavea*, et la présence du vaste quadriportique à l'arrière de la scène nous conduisent à reconnaître le théâtre de Pompée. C'est en effet au mois de septembre qu'avait lieu à Rome la fête de *Iupiter Optimus Maximus* (le 13), peut-être représentée par le sacrifice visible à gauche, mais aussi les *Ludi romani* (du 4 au 19) dont on sait qu'ils incluaient des *ludi circenses* et des *ludi scaenici*. Il est légitime de penser que ces derniers se tenaient en partie au théâtre de Pompée et que le commanditaire du calendrier avait donc voulu faire représenter ce haut-lieu de l'*Urbs* pour symboliser ces jeux marquant le mois de septembre.

En nous gardant de tomber dans un raisonnement circulaire⁹³ et en prenant toutes les précautions méthodologiques de rigueur⁹⁴, nous pensons que cette image peut contribuer à faire avancer le débat sur la restitution du temple de Vénus Victrix. Ce dernier ressemble ici

93. Certes, le *sacellum in summa cavea* nous sert d'argument pour reconnaître le théâtre de Pompée dans cette image et nous proposons, en sens inverse, d'en faire un argument pour préciser la restitution de l'édifice qui reste débattue. Mais l'existence de ce temple au sommet des gradins est un fait bien attesté par ailleurs par les sources littéraires et il n'est en outre pas le seul élément qui nous permette de reconnaître ici le théâtre de Pompée.

94. Au-delà de la pertinence de notre hypothèse d'identification, cette image demeure une interprétation subjective de la réalité, qui simplifie nécessairement la forme originelle de l'édifice pour ne garder que les détails référentiels nécessaires à sa reconnaissance. Ce type d'image évocatrice peut reposer sur des transformations de certains éléments, mais doit conserver leurs relations réciproques les plus significatives.

plutôt à un *sacellum in summa cavea* qu'à un énorme édifice sur substructions et il apparaît bien inclus à l'intérieur de la courbe des gradins plutôt qu'en saillie à l'arrière, ce qui devrait conduire à réévaluer la proposition d'A. Monterroso Checa.

La représentation des mâts du *velum* nous paraît par ailleurs particulièrement intéressante et nous semble aller dans le sens de la restitution proposée par S. Madeleine, avec des mâts sur le bâtiment de scène permettant de maintenir un système à cordes. Le trait horizontal qui relie les mâts entre eux non seulement sur cette image mais aussi sur celle de la colonne trajane (voir fig. 3) correspond peut-être à un dispositif de renforcement de la structure.

Enfin, cette « nouvelle » image devra aussi être intégrée dans les réflexions encore à mener sur la restitution de la façade du théâtre, qui présente ici trois niveaux d'arcades superposés, ou encore sur l'aménagement du quadriportique, même s'il s'agit d'une image évocatrice, qui n'avait pas vocation à fournir un reflet exact et précis du monument mais à le représenter efficacement et de manière univoque, en rassemblant les éléments déterminants.

