tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Introduction



Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« … La curiosité historiographique doit s'expliquer par la conscience des changements intervenus dans l'idée qu'on se fait de l'archéologie et dans la pratique qu'on en a […]. *On ne saurait* […] *nier que l'antérieur contribue à conditionner l'ultérieur* […]*; mais on ne peut plus aujourd'hui s'en tenir là. »*

Philippe BRUNEAU [1].

« *Nul n'ignore plus aujourd'hui que chaque société a besoin d'avoir son théâtre, sous une forme ou sous une autre. Bien rares sont celles qui, à la surface du monde, n'aient possédé, ou ne possèdent quelque théâtre, aussi rudimentaire soit-il. Cela peut être la dramatisation d'un rite, ou celle des grandes fonctions de la vie. Toutes les sociétés éprouvent le besoin de se donner le spectacle d'elles-mêmes…* »[2]. L'édifice théâtral, lui, n'existe pourtant pas systématiquement : en Occident, les Grecs auraient été les premiers à réserver un monument élevé en pierre spécifiquement destiné aux spectacles rituels, appuyant généralement à une colline les gradins sur lesquels les spectateurs prenaient place, le complexe scénique leur faisant face. S'ils ont repris le modèle grec, les Romains l'auraient en tout cas aménagé, fermant entièrement l'édifice en réunissant *cavea* et complexe scénique, perfectionnant le système des espaces servants ainsi que celui de la scène ; ils lui ont associé en outre l'amphithéâtre, longtemps défini comme la réunion de deux théâtres *scæna* contre *scæna*, ainsi que le cirque « *plus allongé* ». Sous l'effet du christianisme et de ses censures probablement, mais peut-être surtout des Invasions des VI^e^ et VIII^e^ siècles et des troubles économiques qu'elles ont engendrés, théâtres, amphithéâtres et cirques ont été cependant systématiquement abandonnés dans leur fonction d'origine, détruits ou réaménagés à d'autres fins, voire occupés

1. Philippe BRUNEAU, « Histoire de l'archéologie : enjeux, objet, méthode », in *R.A.M.A.G.E.*, n° 3, Paris, PUPS, 1985, p. 131.
2. Pierre GRIMAL, « Le théâtre à Rome », in *IX^e^ Congrès International de l'Association Guillaume Budé*, t. 1, Paris, Belles Lettres, 1975, p. 247.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

totalement ou partiellement par des habitations particulières. Pour autant, si les édifices ont disparu avec la fin de l'Empire romain, les représentations n'en ont pas moins continué sur les tréteaux, et très vite même l'Église a développé processions religieuses et représentations des Mystères de la Passion sur la place publique, la place du marché, celle de l'Hôtel de ville — lieux de plein air plus ou moins aménagés d'estrades et de gradins de bois pour la circonstance. Il faut attendre tout de même le XVI^e^ siècle pour que, les spectacles scéniques (re)prenant de l'ampleur, certes sous une autre forme, les architectes cherchent à les « institutionnaliser » en leur (re)créant un espace particulier et définitif, l'édifice théâtral tel qu'il a été conçu tout au long des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

Ce « renouveau » du théâtre ne s'est pas élaboré toutefois au hasard : tout au moins, l'édifice moderne ne s'est pas modelé *ex nihilo*. En Italie notamment, il s'est largement référé à ce qui a existé avant lui en matière de théâtre, et d'abord aux constructions romaines qui offraient un premier exemple à portée de main. Parallèlement à une relecture du *De Architectura* de Vitruve, et tout particulièrement du livre V, seul témoignage écrit conservé de l'architecture de spectacles romaine du début de l'Empire, les architectes ont relevé à Rome même les ruines du théâtre de Marcellus et celles du Colisée — ruines plus ou moins lisibles, plus ou moins dégagées derrière les constructions plus récentes. Ils se sont interrogés, ont critiqué, établi des traités. Mais cette référence à l'Antiquité, que ce soit pour le décor de scène, pour l'organisation de la salle ou pour le rapport salle / scène, parait bien en avoir ignoré l'histoire, ne s'intéressant pour l'essentiel qu'à la forme architecturale proprement dite de l'édifice permanent qu'il restait à aménager en fonction des nécessités du « nouveau » théâtre — la scène d'abord, la salle ensuite et son intégration dans l'urbanisme de la ville. L'édifice de spectacles antique apparait ainsi pendant longtemps — c'est-à-dire au moins jusqu'au tout début du XIX^e^ siècle — presque exclusivement lié au problème architectural de la construction des théâtres modernes. Les architectes ont pris modèle sur lui, ont aménagé, transformé, adapté différents éléments, en ont ajouté d'autres qui lui étaient étrangers, en fonction à la fois des nouvelles exigences de la représentation théâtrale et des nouvelles perceptions de l'architecture et de l'urbanisme, de sorte que se sont mêlées, dans la structure de ce bâtiment « réinventé », conceptions modernes et conceptions antiques.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

En France, cet engouement à la fois pour le théâtre et pour l'architecture antique s'est certes développé parallèlement aux recherches des Italiens, mais ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècles que l'intérêt s'est porté de façon plus aiguë sur les antiquités nationales. Si nombre d'édifices de spectacles de l'époque romaine étaient certes déjà reconnus, à travers *Relations* et *Guides historiques* mentionnant les ruines dressées encore dans certaines régions, le remarquable état de conservation de certains d'entre eux, et plus particulièrement dans le Midi, n'a véritablement attiré l'attention de quelques-uns des architectes revenus de leur voyage et de leur formation « obligés » à l'Académie de France à Rome que tardivement : c'est le cas notamment de Charles Questel et d'Auguste-Nicolas Caristie aux théâtres d'Arles et d'Orange, et aux amphithéâtres d'Arles et de Nimes. L'attention apparait cette fois sous une double forme : l'importance des vestiges en place devait permettre en effet d'une part d'analyser de façon précise les structures de ce type de bâtiments, moins considérés dès lors comme d'éventuels « modèles » d'une architecture moderne que comme les témoins authentiques de l'histoire architecturale de l'Empire romain et de ses provinces, voire de l'histoire de l'architecture de spectacle en général ; elle a permis d'autre part de concrétiser un souhait de longue date, celui de réutiliser ces espaces en quelque sorte pré-aménagés, pour diverses fêtes modernes. Il s'avère de fait que très tôt « *leur qualité de monuments de plein air,* […] *même partiellement ruinés* » a spontanément invité à une telle réhabilitation : davantage encore, il semble qu'aujourd'hui encore « *le fait aussi qu'ils sont susceptibles de stimuler l'imagination va de pair avec la qualité de lieu de spectacle* »[3]. Redonner vie à ces édifices en les restaurant et en les réaménageant en fonction des exigences des spectacles modernes ne s'en est pas moins révélé être un exercice malaisé et se heurte actuellement à de nombreuses difficultés, à la fois déontologiques et pratiques.

L'intérêt porté à l'édifice de spectacles antique a pris ainsi différentes formes, de l'Italie de la Renaissance à la France du XVIII^e^ siècle jusqu'à aujourd'hui, de sorte que varient descriptions, explications, interprétations de ses structures et de leur agencement. Les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison ainsi que les amphithéâtres

3. Bertrand MONNET, « Lisibilité des restaurations », in *Les Monuments historiques de la France. Les Restaurations françaises et la Charte de Venise*, actes du colloque tenu à Paris du 13 au 16 octobre 1976, n° 77 hors série, 1977, p. 78.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'Arles et de Nimes apparaissent comme des témoins originaux dans ce que leur état actuel de conservation dérive de façon manifeste de ces différentes tendances. Certes hors de Rome mais très tôt intégrée à l'Empire, la province romaine de Narbonnaise à laquelle ils étaient rattachés a offert en effet des exemples types que les architectes de la Renaissance ont voulu incorporer aux traités d'architecture, tel G. da Sangallo qui comparait alors le théâtre d'Orange au Colisée. Les cités d'Arles, d'Orange et de Nimes ont été du reste très tôt considérées comme de « *petites Rome* » — « *ce qui se peut juger* », dit un manuscrit anonyme repris en 1681 par É. Raban à propos d'Orange, « *par le témoignage des Historiens, & par la seule perspective du Cirque & Théatre, & de l'Arc triomphant que l'on voit encor tout entier dans l'enclos des vieilles murailles de ladite ville* »[4] — et leurs monuments ont pu être de ce fait tout naturellement assimilés à ceux de la Capitale. Reconnus ainsi depuis le XVI^e^ siècle et regardés comme proprement romains, ces monuments ont été, en France, parmi les premiers à faire l'objet de restitutions graphiques : après G. da Sangallo, J. de la Pise devait proposer une représentation quelque peu originale du théâtre d'Orange, témoignant en définitive des confusions, pour le moins fréquentes alors, que les érudits opéraient entre les différents types d'édifices de spectacles, tandis que J. Peytret et Cl. de Terrin ont pu anticiper sur le tracé en plan de celui d'Arles pourtant encore enfoui sous les habitations ; de leur côté, les descriptions du P. J. Guis et de J. Poldo d'Albenas concernant les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ont succédé à celles antérieures de près d'un siècle de l'Italien Juste Lipse, et se sont accompagnées de dessins plus complets, mêlant plan, élévation et coupes comme l'interprétation en somme des connaissances générales de cette époque en la matière. Entreprenant leur dégagement et leur restauration au tout début du XIX^e^ siècle, les architectes ont visiblement perpétré l'image d'une identité totale de Rome et des cités de l'ancienne Narbonnaise, considérant les théâtres d'Arles et d'Orange notamment comme « *des édifices du premier ordre dans leur genre* », voire des « *spécimens complets* »[5]. Parce qu'à l'instar de N. de Caumont ils étaient convaincus que ces agglomérations étaient « *calquées sur un plan à peu près uniforme* » et que les Romains cherchaient « *à reproduire dans les villes secondaires les monuments publics de la capitale et des grandes villes d'Italie* »[6], ils croyaient devoir retrouver en effet dans

4. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange revue & corrigée par Édouard Raban*, 1681, p. 7. Voir aussi Noble François de REBATU, *De la comparaison d'Arles & de Rome*, Arles, 1617.

5. D'après un rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques dressé par Charles Lenormant à propos des théâtres d'Arles et d'Orange, juin 1861 [arch. C.M.H., 342/1].

6. Narcisse de CAUMONT, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e^ siècle*, Paris, Lance, 1830-1841.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

chacun des édifices les caractéristiques du « monument type », et ne pouvaient dès lors qu'être persuadés de pouvoir aisément compléter la restitution de l'un par l'examen des ruines de l'autre, les théâtres d'Arles et d'Orange comme les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ne se révélant en somme ni plus ni moins que sous la forme d'une « *expression figurée* » de la description générique du livre V de Vitruve[7].

Il ne faut probablement pas s'y tromper toutefois : bien que soutenu par une volonté de « *restituer à la* science *et à l'art* » ces fragments d'architecture romaine[8], l'objectif du XIX^e^ siècle parait avoir été globalement bien loin de nos préoccupations actuelles. Réputés en effet avant tout « *utiles aux progrès de l'art* », ces édifices devaient offrir aux architectes, selon la Commission supérieure des Monuments historiques elle-même, « *un fécond enseignement et des indications bien précieuses* », dont elle se félicitait par ailleurs « *que des restaurations plus ou moins complètes mais suffisantes ont fait ressortir avec d'autant plus d'à-propos qu'il nous est devenu facile grâce à elles d'étudier avec précisions les procédés si instructifs de construction et d'appareil employés par les Romains et de comprendre la part d'influence qu'ils ont pu avoir sur* notre *architecture nationale* »[9]. On ne s'étonnera pas dès lors que, loin de proposer des relevés et des projets d'interventions précis, les architectes ont tendu expressément à en « restaurer » une image évocatrice dans le respect des techniques de construction antiques plus que dans celui de la forme singulière, qui n'apparaissait sans doute pas, dans un tel contexte, réellement pertinente. On peut se demander en revanche jusqu'à quel point aujourd'hui encore, alors que se sont développées depuis les années 1955-1960, avec A. Maiuri notamment, des analyses bien plus orientées sur les caractéristiques fonctionnelles de ce type de monument, ils ne bénéficient pas toujours du même « regard ». Du moins, à côté des réflexions menées par Ed. Frézouls sur le théâtre romain d'Italie et de Sicile, F. Dumasy sur les théâtres ruraux du nord de la Loire, É. Bouley sur ceux de Belgique, et plus récemment J.-Ch. Moretti sur ceux d'Asie-mineure, il semble que les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison ainsi que les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ne puissent se dégager de leur première

7. Bernard THAON, « L'image et le reflet de la ville », in *Le Goût de l'antique — Quatre siècles d'archéologie arlésienne*, catalogue de l'exposition réalisée par le Museon Arlaten et les Musées d'Arles à l'Espace Van Gogh du 20 octobre 1990 au 6 janvier 1991, Arles, Delta Presse Méditerranée, 1991, pp. 107-108.

8. D'après le rapport à la Commission supérieure dressé par Charles Lenormant, juin 1861, cité. Je souligne.

9. Anatole DE BAUDOT et A. PERRAULT-DABOT, *Archives de la Commission des monuments historiques publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux Arts (1898-1902)*, Paris, éd. H. Laurens, sans date [1902], t. V, notice, p. 1. Je souligne.

interprétation pour le moins théorique, que certains cherchent curieusement encore à confronter au livre V de Vitruve ou à associer au théâtre de Marcellus et au Colisée. On ne pourra sans doute s'empêcher de penser que les restaurations qu'ils ont subi à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle en vue de leur mise en valeur et de leur réhabilitation n'ont pu qu'œuvrer en ce sens dans ce qu'elles ont manifestement pour la plupart consister en de véritables reconstitutions suivant des orientations « archétypales » fondées sur une connaissance générique de l'édifice de spectacles romain. Parce qu'elles ont été conçues dans le respect de l'esprit de l'Antiquité, employant matériaux et techniques de l'époque, jusqu'à imaginer rétablir « *la patine du temps* » de manière à obtenir une homogénéité d'ensemble de l'ouvrage[10], les restaurations réalisées jusqu'au milieu du XX^e siècle au moins ne peuvent assurément en tout cas que jeter la confusion, y compris dans l'esprit du spécialiste, dans ce qu'elles ne permettent plus désormais de distinguer d'un coup d'œil ces espaces « recréés » des structures authentiques.

Avant peut-être que d'entamer ou de reprendre l'étude de tels vestiges, dégagés plutôt que fouillés, reconstruits plutôt que consolidés et protégés, et aujourd'hui véritablement investis par une exploitation intense dans leur fonction primitive d'édifices de spectacles, encore faudrait-il pouvoir dissocier, entre les agencements antiques, ce qui relève d'une interprétation théorique de ce qui résulte de l'examen d'empreintes laissées sur les maçonneries en place, voire tout simplement d'une intervention de « sauvetage ». L'aspect actuel de ces monuments qui, après avoir été libérés des habitations qui les encombraient, n'étaient pourtant que ruines, inviterait en effet à tenter, ainsi que l'a amorcé au théâtre d'Orange J.-Ch. Moretti et A. Badie, à l'amphithéâtre de Nimes la DRAC, au théâtre et à l'amphithéâtre d'Arles l'équipe de Cl. Sintès, de retrouver leurs structures d'origine à travers notamment les documents iconographiques relatant les différentes étapes de leur mise en valeur ainsi que les projets et devis établis par les architectes responsables des travaux de dégagement et de restauration. La position pour le moins ambiguë qu'ils occupent aujourd'hui dans l'esprit du public en particulier du fait de leur « réhabilitation », à la fois désormais vestiges

10. Selon H. NODET, *Rapport à la Commission des Monuments historiques sur la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 23 mai 1935, « *le respect de la patine du temps* [était] *un dogme si bien consacré ici qu'on a reproché aux architectes de ne pas patiner ou de patiner de façon insuffisante les reprises qu'ils ont exécutées* » [arch. C.M.H., 887/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Rapport-Gratuit.com

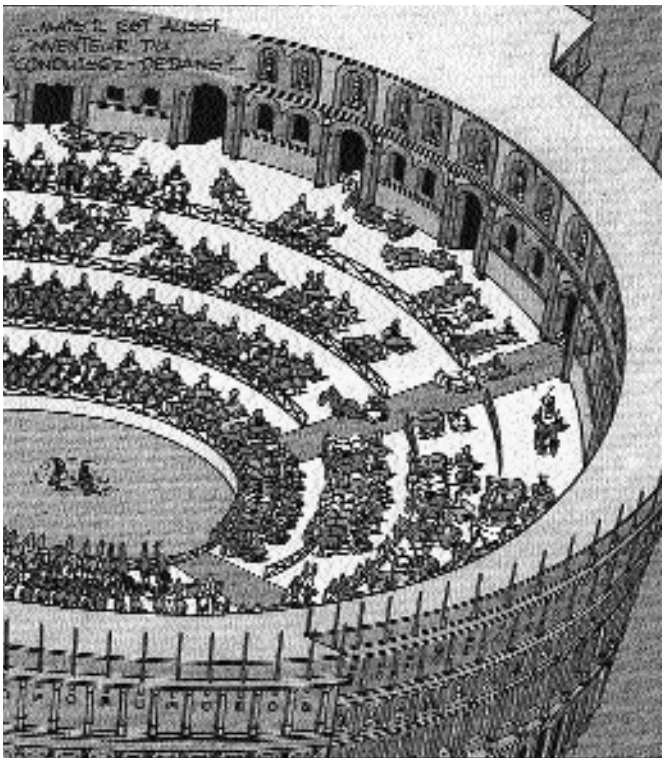
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

archéologiques et monuments historiques par leur aspect inachevé ou altéré, et édifices de spectacles modernes — ou « modernisés » — par leur réaménagement, engagerait par ailleurs à aborder, à travers les mêmes documents, les différents stades de leur « interprétation », depuis leur abandon à la fin de l'Empire romain et leur transformation en forteresse et quartier d'habitations, jusqu'à leur dégagement, leur restauration et leur exploitation. Parce que les unes brossent le monument bien souvent à grands traits et en offrent quoi qu'il en soit une vision nécessairement subjective, tandis que les autres s'arrêtent en général à l'exposition des motifs justifiant l'intervention et ne s'accompagnent presque jamais de la reproduction de l'impact des reprises ni de l'état des structures avant leur remaniement, les gravures comme les programmes de restauration et d'aménagement révèleraient en effet la « condition » accordée à ces vestiges au cours des siècles, de témoins d'un héritage prestigieux à la référence d'un « *art de bâtir* » en devenir, de « monument-type » intégré dans l'histoire de l'architecture romaine à l'espace de plein air propice à l'organisation de spectacles, jusqu'à l'ouvrage d'architecture à part entière qu'ils ont peut-être en un sens conservé aujourd'hui. Certes sans exagérer l'importance de ces « *résurrections* », on peut se demander du moins jusqu'à quel point, et pour reprendre la remarque de R. Peyre, il n'y a pas là « *tout un symbole dans les efforts ainsi faits pour rattacher le présent à un passé lointain* »[11] — symbole qui leur est désormais si étroitement associé qu'il semble qu'on en oublie les tenants et aboutissants.

11. Roger PEYRE, *Les Villes d'art célèbres. Nîmes, Arles, Orange, Saint-Rémy*, Paris, Libr. Renouard, H. Laurens éd., 1904, p. 149.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

I. La « référence à l'Antiquité »



Extrait du *Domaine des Dieux* (*Une aventure d'Astérix le Gaulois*, n° 17), texte de Goscinny, dessins de Uderzo, Dargaud éditeur,1971.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'importance accordée, dans nos sociétés occidentales, à l'Antiquité classique, grecque et romaine, semble marquée bien avant la Renaissance — en témoigne la présence constante de thèmes antiques notamment dans la littérature, la sculpture, l'architecture —, comme l'héritage d'une lignée directe, malgré les nécessaires transformations dues en particulier à la montée du christianisme. Les sociétés évoluent certes, mais ne peuvent ignorer ce qui les a précédé, de quelque manière que ce soit [1]. Les Grecs eux-mêmes faisaient continuellement référence à leur passé, aussi bien en matière de philosophie ou de politique (Aristote, Pausanias), que dans le domaine de l'art ; les traités et ouvrages théoriques des architectes et sculpteurs ont été recensés et commentés à l'époque romaine par Varron, Vitruve, Plutarque, Pline l'Ancien. Il apparait ainsi difficile de contester l'existence de relations qui se sont inévitablement développées entre l'Antiquité et les périodes qui l'ont suivie, même si les indices n'en sont pas toujours tangibles. Au contraire, R. Martin affirme même que « *c'est par eux* [les Grecs] *que, pour une grande part, la tradition antique sur les monuments et les arts s'est transmise au Moyen Âge, et à travers le Moyen Âge, à la Renaissance* » [2].

Cette constante relation au monde gréco-romain rencontre d'ailleurs une résonance particulière dans la littérature médiévale, qui vénérait, pour son origine, à travers les romans de Thèbes, d'Énéas, de Troie, tirés des mythes et légendes épiques anciens, le cycle de l'antiquité, le définissant « *comme dépositaire d'une profonde sagesse* » [3]. Elle parait trouver jusqu'au XIX^e^ siècle une justification cohérente

1. Cf. à ce propos, notamment Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, UNESCO, 1951.
2. Roland MARTIN, < Archéologie >, in *Encyclopædia Universalis*, 1968.
3. Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française* [1895], édition remaniée et complétée pour 1850-1950 par Paul TUFFRAU, Paris, Hachette, 1985.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

au cours des âges. Non seulement elle correspond à une part de l'héritage des civilisations soumises à Rome jusqu'à la fin du IVe siècle, mais elle semble avoir constitué une certaine *aura*, essentiellement à travers l'usage de la langue latine, classique ou néoclassique (et parfois du grec), par l'Église romaine, les clercs étant demeurés longtemps seuls détenteurs des écrits anciens, et par là même « *des sciences et des mathématiques* » [4]. Repris à partir du XIVe siècle dans les classes privilégiées de la société italienne — principalement les « *universitaires, les chanceliers et les ministres* » [5] —, cet usage a continué à bénéficier d'un grand prestige, notamment par les difficultés de sa pratique. Les humanistes l'estimaient en outre nécessaire à une meilleure expression de la connaissance que ne le permettait la langue « vulgaire » — l'italien. Dante expliquait ainsi à Machiavel, au cours d'une discussion imaginaire sur les raisons de l'emploi du latin, que « *les divers points de doctrine dont* [il] *trait*[ait le] *contraign*[ai]*ent à recourir à un vocabulaire apte à les exprimer ; et ne le pouvant si ce n'est avec les termes latins,* [il] *les utilis*[ait] » [6]. Parce qu'il s'agissait d'« *une langue supplémentaire, méthodiquement acquise* », la pratique du latin semble avoir permis en tout cas de développer un vocabulaire particulièrement précis et riche, ce dont témoigne l'apparition de divers ouvrages lexicographiques dont l'objet était de définir le bon usage des termes [7] ; les caractéristiques mêmes de la langue apparaissant manifestement, à travers son étude, rigoureuse et complexe, aurait offert, comme le fait remarquer M. Baxandall, une manière d'appréhender les œuvres, littéraires ou autres, les idées, voire la politique, avec autant de rigueur : son apprentissage aurait engendré en effet à la fois un effort d'expression et d'exactitude — à la manière d'un traducteur —, et une réflexion sur la définition de la terminologie à adopter, dans ce qu'elle concédait un certain nombre de distinctions entre les divers registres, agencements et sensations, d'une certaine façon « *plus élaborées que l'italien* » [8].

4. Sur la prérogative des clercs et de l'Église en matière de « savoir » jusqu'aux XVe-XVIe siècles, cf. notamment Lucien FEBVRE et Henri-Jean MARTIN, *L'Apparition du Livre*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité, 1958, pp. 264 *sqq*.

5. Cf. à ce propos, notamment Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

6. Niccolò MACHIAVELLI, « Discorso o dialogo, intorno alla nostra lingua » [1400], in *Opere storiche e letterarie*, Florence, éd. G. Mazzoni et M. Casella, 1929, p. 774 : « *perchè le dottrine varie di che io ragiono, mi costringono a pigliare vocaboli atti a poterle esprimere ; e non si potendo se non con termini latini, io gli usavo* ».

7. Lorenzo VALLA, *Elegentiæ*, 1430, compte parmi les ouvrages lexicographiques les plus complets. Voir aussi Bartolomeo FAZIO, *De differentia verborum latinorum*, in PSEUDO-CICÉRON, *Synonyma*, Rome, éd. Paulus Sulpitianus, 1487.

8. Michael BAXANDALL, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice BROCK, Paris, Seuil, 1989, p. 69.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Au-delà, l'usage des langues « classiques » a permis à ces mêmes humanistes de reprendre à leur compte les textes anciens, dans le cadre des *studia humanitatis*, nécessaires, selon eux, à l'apprentissage des valeurs proprement humaines. Le XIV^e^ siècle a pu en effet développer un domaine « nouveau » du savoir, en diffusant hors de l'Église, grâce à l'essor de l'imprimerie, les textes anciens, leurs traductions et leurs commentaires critiques [9]. Cette nouvelle pratique parait trouver sa spécification en réaction contre la théologie scolastique établie par l'Église, soucieuse d'organiser rationnellement le donné humain dans la perspective de la foi, et qui a conservé, jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle, une emprise doctrinale considérable. Plutôt qu'Aristote, les humanistes privilégiaient alors Platon qui, justement, « *avait prédit au roi Denys que viendrait un temps où les mystères théologiques seraient purifiés par une discussion très âpre, comme l'or par le feu* » [10]. Pétrarque le premier s'était indigné de l'enténèbrement dans lequel avait sombré son époque, et clamait que seule l'Antiquité romaine brillait d'une « *pure splendeur* » vers laquelle il fallait tendre : elle devait permettre en effet d'élargir les seules préoccupations religieuses au problème général de la réforme intellectuelle et morale de l'humanité [11]. La Renaissance peut se révéler ainsi moins être une « *redécouverte* » de l'Antiquité qu'une véritable « mutation » dont les tenants apparaissent dans une relecture critique des œuvres du passé, orientée pour l'essentiel vers une réflexion sur le rapport entre le monde et Dieu, et sur l'interprétation de l'infini cosmique, rejeté jusque-là par l'Église romaine qui ne considérait l'infini qu'en Dieu [12].

En matière d'architecture, la période de la Renaissance s'est définie, par tradition, à travers les écrits de G. Vasari, comme une réaction contre l'exubérance du style gothique finissant, que ce dernier jugeait « *dégénéré* », « *ridicule* » et « *barbare* » [13]. La référence à l'Antiquité, présente bien avant la période du Moyen Âge, témoin tout

9. Cf. à ce propos, notamment P. O. KRISTELLER, *op. cit.*, pp. 5-7. L'auteur parle de « *department of learning* ».
10. Marsile FICIN, *Epistolæ*, in *Opera*, Bâle, 1576, I. 1., pp. 616-617.
11. Francesco di ser PETRACCO, dit PÉTRARQUE, *Epistolarum de rebus familiaribus*, in *Opera*, Bâle, Basileæ excudebat H. Petri, 1554, l. III. 8.
12. Cf. à ce propos *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, ouvrage collectif sous la direction de Françoise MONNOYEUR, Paris, Belin, coll. Regards sur la science, 1992.
13. Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, coll. Arts, 1989, préface aux *Vies*, vol. 1, pp. 225-228.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

particulièrement la Chapelle Palatine de Charlemagne[14], semble pourtant, à cette époque, découler comme en philosophie d'une volonté de repenser les rapports de l'homme au monde et à Dieu. Or, l'idée platonicienne, reprise aussi bien par les mathématiciens (Fra Luca Paciolo) que par les architectes (Francesco di Giorgio, Cæsariano), selon laquelle un même principe [*una medema ratione*] reliait l'univers à l'homme, et l'âme du monde [*l'anima del mondo*] à l'âme de notre raison [*l'anima nostra rationale*], permettait d'affirmer la valeur cosmologique et universelle des proportions mathématiques[15]. L'architecture se définissait, en conséquence, comme une activité hautement scientifique, capable d'expliquer et d'exprimer les lois organisatrices du « *cosmos harmonique* »[16], et non plus simplement de figurer le fini du monde face à l'infini divin. Les Anciens auraient d'ailleurs, en commençant à bâtir — si l'on en croit les traités théoriques de l'époque — « *imité la nature* », fondant l'organisation et les proportions de leurs édifices sur celles du corps humain : on retrouve un tel rapport notamment chez Fr. di Giorgio Martini, qui inscrivait le plan d'une église dans la figure humaine et distribuait les édifices d'une ville à l'intérieur de ce même corps [**fig. 1**][17].

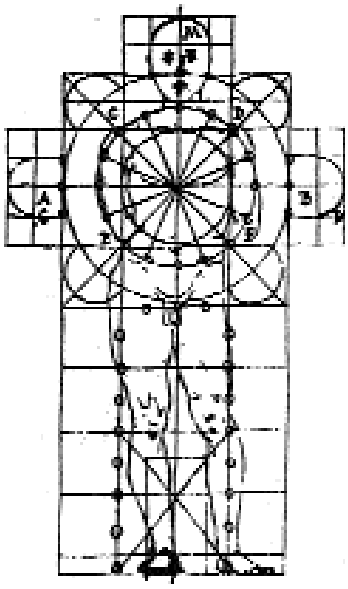


Fig. 1. *Étude de proportions d'une basilique par rapport au corps humain selon Francesco* DI GIORGIO MARTINI, *vers 1490. Dessin à la plume. (Bibliothèque nationale de Florence.)*

Le XVIII^e^ siècle encore considérait que l'« *on devait la science architectonique aux Grecs* »[18], et pas un traité d'architecture n'omet de parler de la qualité exceptionnelle de cet art[19]. Mais la supériorité concédée à l'Antiquité tenait aussi, selon

14. Carole HEITZ, *L'Architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980.
15. Cæsare CÆSARIANO, *De Architectura Libri decem* [1521], a cura di Arnoldo BRUSCHI, Adriano CARUGO e Francesco Paolo FIORE, Milano, Il Polifilo, 1981, p. XXVI.
16. C. CÆSARIANO, *op. cit.*, p. XXVI.
17. On retrouve ce rapport chez presque tous les théoriciens et architectes, de Leon Battista Alberti [1404-1472] et Francesco di Giorgio [1439-1502], à Cæsare Cæsariano [1521], Andrea Palladio [1508-1580], ou encore Francesco Milizia [1775].
Cf. à ce sujet, *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1^er^ au 11 juillet 1981, études réunies par Jean GUILLAUME, Paris, Picard, coll. De Architectura, 1988.
18. Francesco MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Venezia, quarta edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore, 1785, préface, p. XXI : « *La scienza architettonica si deve ai Greci* ».
19. La notion d'« art » est à prendre, ici, au sens plus générique d'*artefact* : cf. à ce propos, notamment P. O. KRISTELLER, *op. cit.*, pp. 163 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L.B. Alberti, dans ce que, « *pour les Anciens, parce qu'ils avaient abondance de modèles à imiter et de qui apprendre, il était moins difficile de s'élever dans la connaissance de ces arts supérieurs qui sont aujourd'hui pour nous si difficiles* » [20]. Il ne s'agissait pourtant pas pour L.B. Alberti — ni pour ses contemporains — d'imiter les Anciens, ni de reprendre leurs œuvres à son compte : il estimait au contraire que « *notre renom ne sera que plus grand si, sans maître et sans aucun exemple, nous inventons des arts et des sciences dont personne n'avait entendu parler et que personne n'avait vu* » [21]. Son *De re ædificatoria* se base néanmoins essentiellement sur le *De Architectura* de Vitruve [22], de la même manière en définitive que les humanistes reprenaient des auteurs anciens la tradition rhétorique de la comparaison : si celle-ci n'apparait pas à nos yeux d'une imitation toujours très satisfaisante face aux exemples classiques, mêlant les stéréotypes au discours original, elle nécessitait en tout état de cause la recherche et le renvoi à des sources reconnues exemplaires et des modèles fiables, à la manière de Cicéron qui avait dû utiliser, rappelait Victorinus, « *afin de le rendre plus beau* [son *De inventione*], *de nombreux préceptes tirés de nombreuses sources* », sans en imiter aucun exactement [23]. L'art de bâtir nécessitait de façon similaire par conséquent de disposer d'éléments de comparaison, fonctionnant à la manière d'une échelle de valeur. P. Vergerio estimait que l'« *on régresse tant on s'éloigne de l'excellence à force de suivre un modèle inférieur* » [24], et G. Vasari qu'« *il est impossible, seul, de parvenir à monter si haut* [que les meilleurs artistes] » [25]. Les formes de l'architecture antique n'étaient certes pas seules jugées dignes d'être prises pour norme : elles ont visiblement du moins permis de mettre en place alors une série de préceptes qui ont fait autorité dans tout discours théorique sur la manière de concevoir l'art de bâtir.

---

20. Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* [*De Pictura*, 1435], préface, traduction et notes de Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, coll. Dédale, 1992, dédicace à Filippo Brunelleschi, p. 69.
Sur la notion d'« imitation » et le rapport à l'Antiquité, cf. *infra*, I. 2. a., pp. 118 *sqq*.

21. L.B. ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, dédicace à F. Brunelleschi, p. 69.

22. L.B. ALBERTI, *De re ædificatoria* [1485], Argentorati, excudebat J. Cammerlander, 1541.

23. C. Marius VICTORINUS, *Explanationes in Rhetoricam Ciceronis* [V^e^ s.], Leipzig, éd. C. Halm, 1863, p. 258 : « *Hic, ad quod ducitur præfatio, illud est, ex multis artium scriptoribus electa multa et ad unam quam scripsit artem, quo pulchrior redderetur, præcepta ex multis multa collecta* » / « Ce à quoi tend l'introduction [du *De inventione* de Cicéron], c'est de montrer que beaucoup de choses ont été choisies chez de nombreux auteurs de traités, et que, rien que pour un des traités qu'il écrivit, ont été rassemblés, afin de le rendre plus beau, bon nombres de préceptes tirés de diverses sources ».

24. *Epistolario di Pier Paolo Vergerio* [1396], Rome, éd. L. Smith, 1934, p. 177 : « *…unum aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit* ».

25. G. VASARI, *op. cit.*, préface aux *Vies*, p. 221. Vasari faisait remarquer, de façon plus précise, à ce propos, que « *leurs prédécesseurs* [au Moyen Âge] *avaient beau avoir eu sous les yeux les vestiges des arcs de triomphe, des amphithéâtres, des statues, des bases, des colonnes décorées, malgré les pillages, les destructions et les incendies de Rome, jamais ils n'avaient su les apprécier ni en tirer parti. Les suivants, traçant une nette distinction entre le bon et le mauvais et abandonnant les vieilles techniques, se remirent à imiter l'antique avec initiative et talent* », *ibidem*, p. 232.
Sur l'importance accordée à l'Antiquité et son influence, cf. *infra*, I. 2. a., pp. 104 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Là aussi, l'utilisation du latin avait sans doute permis une appréhension particulière de l'architecture : à travers cette nouvelle définition, se sont développées les notions de « *consonantia* », de « *proportio* », d'« *euritmia* », de « *simmetria* », reprises et argumentées à partir du *De Architectura* de Vitruve.

Le nouvel épanouissement de l'« *archéologie* » — au sens premier du terme, c'est-à-dire de connaissance de l'*archaios*, objet ancien — parait s'inscrire, à cette époque, dans cette optique originale. Les découvertes et les recherches qui se sont multipliées d'abord à Rome, dont la richesse et la relative bonne conservation des monuments ont suscité, dès le XV^e^ siècle, les premiers relevés avec notamment L.B. Alberti et G. Sulpizio da Veroli [26], puis les premiers corpus d'inscriptions et d'œuvres antiques [27], avaient moins pour but de retrouver les traces des civilisations passées que d'établir des catalogues comparatifs de la *proportio*, de la *symmetria*, de l'*eurythmia*, de l'ordre parfaits. La tendance encyclopédique s'est ensuite développée à la faveur de nouvelles découvertes d'œuvres originales exhumées à Pompéi et Herculanum [28], s'étendant peu à peu vers le monde grec à la suite de fréquents voyages de collectionneurs, tels N.-Cl. de Fabri (1580-1637), J. Spon (1647-1685), P. Lucas (1664-1737), qui rapportaient quantité de croquis, relevés, dessins de divers objets alors mis au jour. Or, parce qu'elle ne s'adressait en définitive qu'aux artistes, et plus particulièrement aux architectes, cette riche documentation ne concernait dans l'ensemble que l'Antiquité dite classique, de Rome et de Grèce, et leurs plus belles créations. Il faut certes attendre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles pour voir les antiquaires et collectionneurs reculer les limites chronologiques et géographiques de leurs investigations et les intégrer plus largement dans les prémisses d'une histoire des civilisations anciennes, du Proche-Orient à toute l'Europe [29]. Pour autant, cette nouvelle tendance n'a pu ignorer les travaux antérieurs : au contraire même, fondant manifestement ses thèses sur ces derniers, elle est parvenue à élaborer une véritable histoire stylistique de l'art, dont les termes principaux restaient Rome et la Grèce, au-delà desquels les témoignages de l'activité

26. Giovanni SULPIZIO DA VEROLI, *Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem*, Romæ, G. Herolt, 1486.

27. Janus GRUTER, *Inscriptiones antiquæ totius orbis romani in corpus absolitissimum redactæ*, Heidelbergue, ex officina Commeliniana, 1602-1603.

28. Émile de Lorraine (1719), Charles III de Bourbon (1739).

29. Cf. notamment Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Dessaint et Saillant, 1752-1767 (7 vol.). C'est aussi la première *Histoire de l'art chez les Anciens* de Johann Joachim WINCKELMAN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Walther, 1764.

humaine se concentraient sous la forme d'un certain nombre d'ouvrages jugés de valeur moindre, qu'il ne paraissait pas toujours nécessaire par conséquent de signaler.

Si la « référence à l'Antiquité » apparait ainsi avoir été longtemps le préambule de toute histoire de l'art, elle n'en a pas moins été à l'origine exclusivement celui de son enseignement. La notion même de « référence » serait alors à comprendre non pas comme une volonté d'imiter ni de reprendre des thèmes ou des manières de faire des Anciens, mais bien comme une sorte de tremplin, fondement à partir duquel il devait être possible aux architectes de la Renaissance de régénérer l'art de bâtir. Les termes d'« imitation » et de « modèle » en seraient de ce fait très proches, et apparaissent dès lors comme le préalable de tout traité d'art de cette époque. Paradoxalement en un sens, l'étude de l'architecture antique s'est avérée par là même orientée : explications, descriptions, représentations, restitutions étaient effectuées jusqu'au XVIII^e siècle en fonction de l'archétype « moderne » créé à partir de cette référence ; l'interprétation de certains vestiges s'en trouvait parfois du même coup infléchie. Davantage encore, toute imperfection, toute singularité perçue dans les relevés, notamment d'édifices situés hors de Rome, était reprise et expliquée comme telle. En d'autres termes, le « modèle » qui n'avait d'autre ambition que de guider l'artiste dans ses projets modernes s'est trouvé servir l'antiquaire dans l'identification et la définition générique de monuments d'origine romaine, jusqu'à forcer la description de certains d'entre eux.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. Les vestiges romains en France aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

On s'accorde à dire que l'étude des « Antiquités » s'est développée d'abord en Italie, et plus particulièrement à Rome par la richesse de ses vestiges. La France parait n'avoir reconnu ses œuvres anciennes qu'après le XVI^e^ siècle. Là comme ailleurs, les monuments romains ont subi diverses vicissitudes après les III^e^ et IV^e^ siècles : patrimoine intégré dans la vie quotidienne, ils ont été détruits, abandonnés, ou totalement restructurés. Il n'en reste pas moins qu'un certain nombre d'entre eux parait manifestement avoir été gardé en mémoire, comme en témoigne parfois la toponymie : les places fortes, les châteaux, quelquefois même les carrières ont conservé soit le nom commun de l'édifice sur lequel ils se sont établis, soit le souvenir de son époque — exemples frappants, les amphithéâtres et certains théâtres, appelés, depuis le Moyen Âge, « *Cirque* », « *Areines* », « *Parc des Arènes* », « *Clos des Arènes* » [30], — le « *Palatium Galiene* » à Bordeaux ayant gardé son nom d'« *Arenes* » jusqu'en 1367 —, alors que parfois rien ne laissait plus entrevoir leur existence.

Considérés en effet essentiellement comme structures architecturales, la plupart de ces édifices ont été volontairement détruits et démantelés, les matériaux recherchés — pierres de taille, marbres — servant en remploi dans de nouvelles constructions, tandis que d'autres, situés hors des agglomérations modernes, ont été purement et simplement laissés à l'abandon. Quelques-uns, les plus notables tels que temples, théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe, ont toutefois pu être réutilisés et réaménagés en fonction des besoins du moment, sans tenir compte de leur

30. Respectivement, à Orange et à Saint-André-sur-Cailly en Seine-Maritime, à Neung-sur-Beuvron en Loir-et-Cher, Néris-les-Bains dans l'Allier, Paris.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

organisation originelle, ou ont vu s'inscrire dans les nouveaux agencements, sans cohérence apparente si ce n'est peut-être esthétique, leurs éléments — baies, niches, colonnes, chapiteaux —, que l'on retrouve encore parfois dans les immeubles modernes. Réutilisation, récupération, destruction ou abandon se doublaient en outre souvent, selon P. Pinon, de dispositions politiques et religieuses : la volonté de christianiser ces vestiges paiens aurait favorisé, quand ce n'était pas de manière drastique la destruction acharnée ainsi que le rapporte la tradition au sujet du théâtre d'Arles, l'implantation d'églises à l'intérieur même des monuments réaménagés [31].

Il est patent néanmoins que ces monuments antiques n'ont jamais inspiré une complète indifférence : à en croire les érudits des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, certains d'entre eux étaient en effet mentionnés, certes de manière succincte et sans aucune description précise, dans « *tous les lieux de l'Histoire* » et les « *actes* » du Moyen Âge, témoignant par là de leur renommée [32]. Davantage encore, il semble que s'est opéré, dès la fin de l'Antiquité, un clivage entre d'un côté l'utilisation et l'intégration de ces vestiges dans la vie quotidienne, dans une perspective strictement utilitaire de remploi ou de réaménagement pratique, de l'autre une réminiscence de certains d'entre eux, à travers les écrits historiques. Or, ce clivage offre par là même l'explication de l'état de conservation de ces vestiges romains, souvent fort dégradés, généralement déstructurés, aux éléments désarticulés. Ne trouvant aucun véritable écho sur le terrain avant la fin du XVIII^e^ siècle, les études plus précises et les tentatives de restitution sur papier — descriptions, représentations, interprétations —, qui se sont développées à partir du XVI^e^ siècle, en ont forcément pâti dans la mesure où n'étaient justement connues de ces monuments que des structures éparses souvent difficiles à reconstituer en un ensemble cohérent.

31. Pierre PINON, « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nîmes, Arles, Orange, Trèves », in *Cæsarodunum*, suppl. n° 31, 1979, p. 81.
Il apparait séduisant de rapprocher un tel phénomène de celui des incrustations de croix chrétiennes sur de nombreux morceaux de sculptures paiennes — quoiqu'il puisse sans doute s'expliquer différemment, en tout cas pour les édifices transformés en châteaux, puis en quartiers d'habitations : cf. *infra*, II. 1. a.

32. Voir notamment Jacques DEYRON, *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nismes, Jean Plasses, impr. de la ville, 1663, chap. XVII, p. 96.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. a. L'exemple des édifices de spectacles.

Même si certains vestiges étaient parfaitement connus, même si d'autres n'étaient en fait jamais réellement sortis de la mémoire collective, le nom du lieu-dit ayant gardé le souvenir de leur existence, on ne s'est intéressé en France aux édifices antiques « nationaux » — en tant qu'ils sont antiques, c'est-à-dire considérés comme appartenant à une civilisation et une époque particulière, héritière de Rome, et non plus essentiellement en tant que structure aménageable [33] — qu'à partir de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècles. Cet intérêt parait tout de même avoir été « ciblé » : il ne s'agissait pas de n'importe quels vestiges, mais des plus remarquables — arcs de triomphe, façades monumentales, ou belles pièces de sculpture telles que chapiteaux, statues, etc. —, jugés conformes au « *bon goust* » et aux « *bonnes choses de l'art* » [34]. Il importait manifestement peu en outre, à ce moment-là, d'en connaitre de façon précise l'histoire. Dès lors, l'intérêt concédé aux ordonnances architecturales anciennes parait s'être partagé : les structures réutilisables dans les nouveaux bâtiments comptaient peu en soi aux yeux des érudits qui ne s'en souciaient guère, face à celles dont les qualités esthétiques et constructives passaient pour être dignes d'être signalées. Pour figurer parmi les pièces remarquables, les fragments de monuments devaient en effet présenter un minimum d'éléments particulièrement évocateurs des caractéristiques architectoniques propres à l'Antiquité [35].

La valeur accordée à ces vestiges parait cependant, à cette époque, moins s'intégrer dans une étude globale de l'architecture antique classique, comme c'était le cas en Italie [36], que dans une volonté d'affirmer l'origine prestigieuse des villes qui les possédaient. Il semble en effet qu'il a fallu prouver l'héritage romain de la Gaule avant de pouvoir étudier véritablement ses monuments et leur concéder l'importance qui devait leur revenir. Certes, les premières monographies ont tenté de faire remonter la fondation des principales villes françaises aux temps les plus reculés,

33. Sur la réutilisation de « structures réaménageables », cf. *infra*, II. 1. a.

34. On retrouve cet argument de manière très précise dès le premier compte rendu de séance (le « *dernier jour de décembre 1671* ») de l'Académie Royale d'Architecture créée par Colbert, alors « *surintendant des Bastimens* » — cf. *infra*, I. 2. c., pp. 184-185 —, ainsi que tout au long des textes officiels précédant la mise en place du service des Monuments historiques — cf. *infra*, II. 2. b.

35. Les caractéristiques des édifices anciens jugées « remarquables » se limitaient alors essentiellement, en France, à l'ordonnancement des façades : cf. *infra*, I. 2. c., pp. 185-187.

36. Sur l'étude de l'architecture antique en Italie, cf. *infra*, I. 2. a. et b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

preuve de leur valeur : Arles aurait ainsi été bâtie par les Égyptiens [37], voire par les Hébreux ou les Troyens [38], ou tout simplement « *par ses propres habitans, c'est-à-dire les anciens Gaulois 3. ou 4. siècles après le déluge* » [39] ; Nimes devait sa fondation à Nemausus, fils d'Hercule [40]. Il n'en reste pas moins que l'arrivée des Grecs, puis celle des Romains, apparait dans tous les ouvrages comme un point capital dans l'histoire de ces agglomérations : les uns comme les autres auraient en effet rendu « *la vie de nos premiers habitans* […] *plus humaine* » [41], témoins les œuvres écrites et les ouvrages d'art qu'ils nous ont transmis. Il n'est pas un auteur qui n'ait loué plus particulièrement la gloire, la vertu, la puissance, la richesse du monde romain, lui conférant ainsi l'« *admiration de tant de siècles* » [42] et, au-delà même, l'« *immortalité* » [43] :

> « *Tant de grands hommes sortis de leurs riches parvis, sont des flambans luminaires, qui ont paru dans le Firmament de la vertu, pour esclairer de la lueur de leurs belles actions tous les habitans de la terre : Ce sont les grands publicateurs de la Majesté de leur nom ; les témoins irreprochables de la hautesse de leur gloire ; & les trompetes resonantes, qui fairont à jamais retantir le bruit de la puissance de leur empire* » [44].

Quelle que soit leur origine en effet, si ancienne soit-elle — égyptienne, grecque, ou encore indigène —, les cités importantes du royaume de France n'apparaissent, à travers les différents ouvrages, devoir leur développement particulier et leur gloire qu'aux Romains. Ces derniers étaient considérés « *de leur temp les plus sages*

37. Noble Lantelme de ROMIEU, *Discours sur les antiquités & l'amphitheatre d'Arles*, tiré des manuscrits de Noble Lantelme de Romieu et de Monsieur le Conseiller Terrin, l'an 1715, par F. P., Antiquaire d'Arles, manuscrit conservé aux Archives dép. des Bouches-du-Rhône [1 F 33/11].

38. ANONYME, *Fiairté des Antiquitez de la ville d'Arles*, sans date, manuscrit conservé aux Archives dép. des Bouches-du-Rhône [1 F 33 / 36] : « *Quelques vns disent qu'elle fut batie par les ebreux, & qu'Areli dont il est parlé dans la genese en ietta les premiers fondemens. Les autres veulent qu'elle fut construite par les troyens, & par Arelon neueu du roy priam…* ». Dans son *Discours sur les antiquités…*, *op. cit.*, N. L. de ROMIEU reprend cette hypothèse à son compte et renvoie explicitement à la *Genèse*, chap. 46, vers. 16.

39. ANONYME, *Fiairté des Antiquitez de la ville d'Arles*, *op. cit.*
Charles Joseph, Chevalier de ROMIEU renvoie à Isidore, chap. I. L. 15 — d'après *Le Portefeuille du Chr. de R***. Premier caier. De ce qu'il y a de remarquable à Arles*, Arles, chez Gaspard Mesnier, Impr. du Roy et de la ville, 1726, p. 32.

40. Jean POLDO D'ALBENAS, *Discours historial de l'Antique & illustre cité de Nismes, en la Gaule Narbonoise, auec les portraitz des plus antiques & insignes bastimens dudit lieu, réduitz à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon, par Guillaume Roville, 1560, chap. IV, p. 11.
Origine reprise par Anne de RULMAN, *Inuentaire particulier de l'histoire de Nismes, depuis Nemausus qui la fonda, l'Empereur Adrian qui l'illustra de ses antiques Edifices, le dernier comte Remond qui rebastit ses Murailles modernes & Roy de france, enrichi de figures du corps de la ville & de ses plus importantes pieres antiques & modernes*, Paris, impr. Jean Hubj, 1627, « *Première relation* », f° 21.
Cf. aussi J. DEYRON, *op. cit.*, *Chapitre premier*, p. 3.

41. Joseph de LA PISE, *Tableau de l'histoire des Princes & Principauté d'Orange*, la Haye, impr. Théodore Maire, 1639, p. 5.

42. Père Joseph GUIS, *Description des Arenes ou de l'Amphitheatre d'Arles*, Arles, Fr. Mesnier impr. du Roy et de la ville, 1665, dédicace.

43. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 13.

44. IDEM, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

hommes de la terre »[45], dans la mesure où, « *avec les progrés & accroissements de leurs aages* [ils ont su] *esleu*[er] *leur empire à vn eminent feste de gloire, par dessus tous les autres de la terre…* »[46]. C'est ainsi qu'établie par les « *anciens Gaulois* », puis occupée par les Grecs de Marseille, Arles n'aurait pourtant tiré sa gloire que du « *grand nombre de Priuileges dont elle fut enrichie par les Empereurs Romains* »[47], témoins les vestiges imposants qui ont su résister aux invasions barbares. Plus accessible peut-être par sa proximité dans le temps et dans l'espace que la grecque ou l'égyptienne, la civilisation romaine pouvait apparaitre de fait comme la plus prestigieuse, par la somme d'ouvrages qu'elle a su ou pu laisser derrière elle.

Le Midi de la France parait avoir représenté, dans l'esprit des savants du XVI^e siècle, un territoire privilégié de l'Empire romain, la Narbonnaise : première région de la Gaule soumise à Rome, elle était en effet considérée comme tout à fait « *romanisée* », ce dont devaient témoigner, outre les récits des Anciens — dont les propos élogieux les plus souvent cités sont ceux d'Ammien Marcellin, de Pomponius Mela, de Pline l'Ancien, de César —, une importante statuaire digne de celle d'Italie, telle que le Jupiter et la *Diane-Vénus* exhumée aux pieds des « *deux Veuves* » du théâtre d'Arles[48], ainsi que les restes de monuments qu'on pouvait y trouver, considérés, au vu de la riche facture des entablements notamment, comme de construction strictement romaine. Il ne s'agissait certes, pour ces derniers, que de vestiges, d'édifices en grande partie détruits, mais ces ruines semblaient démontrer, plus que partout ailleurs en France, dans leurs fragments imposants et stables, une puissante empreinte ; elles attestaient l'existence de « *superbes bastimens* » érigés par les Romains pour « *embellir* » leurs principales colonies[49], « *petits simulacres des villes qui les auaient enuoyés* »[50] ;

45. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. VI, p. 37.

46. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 13.

47. Joseph SEGUIN, *Les Antiquitez d'Arles traitees en matiere d'entretien & d'itineraire où sont decrites plusieurs nouvelles decouvertes qui n'ont pas encore veue le jour*, Arles, chez Cl. Mesnier, 1687, préface, p. 1.

48. Outre les polémiques que la « *Vénus d'Arles* » a suscitées sur son identification — cf. *infra*, I. 1. c., pp. 76-79 —, ces deux sculptures ont fait, dès le XVII^e siècle, l'objet de nombreuses comparaisons avec la statuaire grecque et romaine : parmi les ouvrages abordant cette polémique, cf. Antoine AGARD, *Discours & roole des medailles & autres antiquitez tant en pierreries, grauures, qu'en relief & autres pierres naturelles & admirables plusieurs figures & statues de terre cuite à l'égyptienne & plusieurs rares antiquités qui ont été recueillies & à present rangées dans le cabinet du sieur Antoine Agard maistre orfeure & antiquaire de la ville d'Arles en Prouence*, Paris, 1611 ; François de REBATU, *La Diane & le Jupiter d'Arles se donnans à cognoistre aux esprits curieux*, Arles, F. Mesnier, 1656 ; IDEM, *De la comparaison d'Arles & de Rome*, Arles, 1617 ; Claude de TERRIN, *Entretien de Musée & de Callisthène sur la prétendue Diane d'Arles*, Arles, J. Gaudiou, 1680 ; IDEM, « Mémoire sur le théâtre d'Arles », in *Journal des Savants*, t. XII, 1684, pp. 51-52 ; Antoine GRAVEROL, *Dissertation sur la statue qui estoit autrefois à Arles & qui est à present à Versailles*, Nîmes, 1685.

49. N. L de ROMIEU, *Discours sur les antiquités…*, *op. cit.*

50. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XII, p. 64.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

davantage encore, elles paraissaient avoir défié les méfaits du temps et des hommes, et incarnaient par là même, aux yeux des érudits, le « *simbole de l*[a] *magnificence* » de Rome [51]. En effet, si

> « *leurs bastimens ne se peuvent voir qu'en partie, aussi leurs antiquités ne se peuvent rencontrer partout comme leur vertu, estant restraintes dans les lieux qui en ont esté honorés : mais aussi ont-ils cette prérogatiue, par dessus les autres moyens de la grandeur romaine, que de les avoir surmontés en durée* » [52].

Parmi les villes de la province de Narbonnaise, Arles, Orange et Nimes tiennent une place pour le moins avantageuse. Fondées dans la deuxième moitié du Ier siècle avant notre ère, avec Fréjus, Valence, Vienne et Carpentras, et après Aix, Narbonne et Béziers, elles ont eu pour elles de conserver, visibles et dans des conditions assez extraordinaires, une partie de leurs monuments antiques. Les ouvrages des XVIe et XVIIe siècles les ont considérées pour cela comme les plus anciennes et les plus admirables de toute la Gaule, mettant en avant, pour appuyer leur discours, la présence de ces vestiges imposants, dignes de la renommée de l'Empire romain. Orange se révélait ainsi remarquable par le « *Cirque & Theatre &* […] *l'Arc triomphant que l'on voit encor entier dans l'enclos des vieilles murailles de ladite ville* » [53], « *ces beaux & somptueux monuments des antiquités Romaines, qui semblent avoir voulu combatre le temps, par leur durée* » [54] ; Arles ne lui cédait en rien par « *maints beaux & somptueux édifices* » dont les Romains l'avaient ornée [55], et que sont « *Temples, Capitole, Palais, Obélisque, Aqueduc & autres ouurages magnifiques dont il se voit encore les vestiges* » [56] ; Nimes, enfin, construite sur sept collines et dont « *les lieux ioignant à l'amphitheatre sont appellés Campus Martius* » [57], était perçue comme « *l'abregé de Rome* » [58], et comptait parmi « *les superbes monumens de la plus grande gloire des Romains* », la « *Maison quarrée* » et le « *plus entier et maiestueux amphitheatre de l'Uniuers* » [59].

51. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 13.
52. IDEM, *ibidem*.
53. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange revue & corrigée par Édouard Raban*, Orange, chez l'auteur, 1681, p. 7.
54. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 6.
55. N.L. de ROMIEU, *Histoire des antiquitez d'Arles ou plusieurs écrits & épitaphes antiques trouuez la mesmes & autres lieux*, 1574, manuscrit conservé à Leyde, et rapporté par Louis BONNEMANT, *Recueil d'Antiquités*, 1790, conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 240].
56. N. L de ROMIEU, *Discours…*, *op. cit*.
57. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit.*, chap. VI, p. 22.
58. A. de RULMAN, *op. cit.*, « *Advis* », f° 10.
59. IDEM, *ibidem,* dédicace au Roi, f° 5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Exposée aux invasions franques et alamanes dès le IIIe siècle, puis sarrasines, la région du sud-est de la France a certes subi des destructions massives jusqu'au VIIIe siècle, mais paradoxalement, notamment en intégrant très tôt dans l'organisation urbaine de ses cités quelques-uns des édifices publics romains, tels que les arcs de triomphe transformés en bastions, ou en palais comme à Orange, les temples en églises (60), voire certains fragments, tels que l'entrée sud du théâtre d'Arles, isolée et devenue citadelle, elle a pu du même coup conserver en grande partie les structures d'ensemble de ces derniers, souvent sur une hauteur de plus de 25 m sur l'extérieur, soit quasiment la totalité de leur façade.

En matière d'édifices de spectacles, les structures les plus remarquées ont été, même avant qu'on ne les étudie réellement, celles des amphithéâtres, par l'ampleur manifeste de leur enceinte au volume imposant. Leur forme compacte en effet — « *tout entouré*[e] *de murailles* » (61) —, pouvait particulièrement s'adapter à leur aménagement en bastions ou places fortes (62), contrairement aux cirques — celui d'Arles comme celui de Vienne — qui, sans doute à la fois par leur situation hors de la ville et leur configuration trop allongée moins propice à ce genre de « conversion », ont été détruits ou abandonnés. Par la suite, il semble que la spécificité formelle de ces édifices, à travers sans doute leurs transformations et leur état de conservation, a été à l'origine de la valeur particulière qui leur a été concédée, en matière d'architecture antique, par les érudits des XVIe et XVIIe siècles. Cité par tous, Juste Lipse avait consacré un ouvrage entier à l'amphithéâtre romain, bâtiment qu'il considérait comme d'autant plus singulier qu'il était inconnu à son époque. L'auteur soulignait non seulement l'originalité de sa forme ovoide, mais aussi celle de l'agencement de sa *cavea*, concave et ouverte, enveloppant une aire centrale située en contrebas (63). Il insistait en outre, dans

60. Cf. à ce propos, notamment Pierre PINON, « Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres de la fin de l'Antiquité au XIXe siècle », in *Spectacula I, Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes, éditions Imago, 1990, pp. 103-127. L'auteur cite, à propos des temples « christianisés », Giuseppe LUGLI, « La trasformazione di Roma Pagana in Roma Cristiana », in *Rendiconti. Accademia dei Lincei*, t. VIII, n° 4, 1949, pp. 3-16, et Émile MÂLE, *La Fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, Paris, Flammarion, 1962, pp. 31-67.

61. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit.*, chap. XXIII, p. 125.

62. Sur l'utilisation de ces édifices depuis les invasions des IIIe-VIIIe siècles, cf. *infra*, II. 1. a.

63. Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi cum æneis figuris*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, chap. II-III, pp. 12-15.
Sur la description des édifices de spectacles romains et le vocabulaire utilisé, cf. *infra*, I. 1. b. et I. 1. c.
Sur les raisons de l'étude de ces édifices après le Moyen Âge, cf. *infra*, I. 2. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

son second livre, sur son expansion à travers l'ensemble des anciennes provinces romaines[64], évoquant même, pour la Gaule, celui d'Arles — « *inaccessible, mais suffisamment complet* »[65] — ainsi que celui de Nimes, plus célèbre selon lui, y consacrant un chapitre entier[66]. À sa suite, les savants ont su appuyer la renommée de leur ville sur la présence entre toutes des restes d'un amphithéâtre, considéré comme un « *si rare Ornement* »[67] : estimant que « *les ruines des Amphitheatres s*[ont] *les plus dignes obiets de l*[a] *curiosité* [« *des Genies les plus éclairez* »], *estant les plus magnifiques monumens de l'antiquité* »[68], le Père J. Guis a pu ainsi prétendre que celui d'Arles qui, s'il ne savait pas « *certainement qui l'a fait bátir* », avait à n'en pas douter « *plus de quatorze cens ans d'Antiquité* »[69], était « *des premiers entre ceux dont l'industrie des Romains embellit les Gaules* », faisant de la ville d'Arles la plus ancienne et prestigieuse de la province. Avant lui déjà, J. Poldo d'Albenas avait affirmé que l'amphithéâtre de Nimes avait « *esté fait si magnific, somptueux, & grand, par qui que ce soit, pour monstrer la grandeur, & excellence de la ville* »[70]. L'exception du théâtre d'Orange, pendant longtemps identifié comme un véritable cirque[71], apparait même à travers cet argument : le manuscrit de É. Raban considérait en effet que les monuments antiques de la France « *ne sont presque tous que des Amphitheatres* […] *en sorte qu'à peine on pourroit trouuer vn autre Cirque ou Theatre, que celuy de la ville d'Orange* », et a fait à son tour de cette dernière « *la plus ancienne ville de toute la Gaule* »[72] ; J. de La Pise allait au reste encore plus loin, puisqu'il jugeait l'« *admirable forme* » de cet édifice comme étant « *la premiere inventée, mesmes avant les Amphitheatres* », et considérait ce dernier, avec le « *grand Arc Triomphal* », comme les « *témoins irréprochables, de l'ancienneté de la ville d'Orange, en son commencement & en son origine, en sa grandeur & en sa magnificence* »[73].

64. Juste Lipse, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, chap. I, p. 7 : « *Amphitheatra crebra admodum in provinciis fuisse* ».

65. Idem, *ibidem*, chap. I, p. 9 : « *etiam esse auint, sed parum integrum* ».

66. Id., *ibid.*, chap. V, p. 20 : « *Noti hoc nominis & celebris, non per Galliam solùm, sed per Europam* ». Sa description, accompagnée d'une élévation, reste succincte, mais témoigne de l'importance qui lui était accordée.

67. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre second*, pp. 3-4.

68. Idem, *ibidem,* dédicace.

69. Id., *ibid., Chapitre troisieme*, p. 5.

70. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. XXII, p. 122.

71. Sur les questions d'identification de ce « *cirque-théâtre* » d'Orange, et sur la définition donnée, à cette époque, aux termes de « théâtre » et d'« amphithéâtre », cf. *infra*, I. 1. c., pp. 80-86.

72. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange… par Édouard Raban*, *op. cit.*, p. 8.

73. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Outre leur ancienneté, tenue « *entre les principales qualitez des excellens ouurages* » [74], la fascination exercée par les amphithéâtres trouvait sa justification dans leur affectation. Juste Lipse invoquait ainsi la place de premier ordre allouée, selon lui, dans la société romaine aux monuments réservés aux jeux, y compris dans les provinces, l'amphithéâtre tenant une position singulière par les jeux sanglants qui s'y déroulaient [75]. Définis comme lieux « *destinés pour les delices, & pour le contentement du peuple* » [76], ces édifices apparaissaient, aux yeux des auteurs de cette époque, non pas toutefois comme de simples centres de distraction, mais davantage comme un instrument politique. Ralliant Juste Lipse, selon qui les Romains n'envisageaient guère leurs cités, quelles qu'elles fussent, sans lieu de jeu [77], le Père J. Guis pouvait en effet affirmer qu'ils « *enuoyoient rarement des colonies dans les prouinces qui releuoient de leur Empire, qu'ils ne leur fissent bátir des Amphitheatres, & donner des ieux en mesmes tẽps* » [78]. Cette prétendue systématisation était expliquée comme les tenants et aboutissants d'une stratégie de domination, d'asservissement et de contrôle : offrir des spectacles grandioses aux populations vaincues devait permettre à la fois de les occuper et de leur donner une image favorable des vainqueurs, de sorte à les détourner de toute volonté d'insurrection. J. Poldo d'Albenas y voyait en effet « *vn des principaux moyẽs, que les grandz & ambitieux citoyens auoyent, pour gaigner le cueur du populaire…* » [79]. Plus encore, considérant les Romains comme « *trop bon politiques, pour n'en practiquer destrement l'vsage, envers ceux de leur nouvelle conqueste* », J. de La Pise allait jusqu'à affirmer explicitement que « *c'est vn grand secret à qui veut empieter le commandement souverain sur vn peuple que de le plonger dans le luxe, affin d'y noyer en suyte tout doucement sa liberté* » [80].

Les vestiges des amphithéâtres rendaient ainsi compte, *a posteriori*, non seulement de la puissance de Rome, mais du rayonnement de ses spectacles grandioses. Instruments politiques de domination, les jeux pouvaient apporter, à qui les offrait, autorité et renommée. François Ier ne s'y était pas trompé, qui avait

74. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, p. 5.

75. Juste Lipse, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus…*, *op. cit.*, chap. I, p. 7 : « *Si ædifici aut publici operis vllum genus crebrum in Italia et prouinciis fuit : reperies hoc fuisse quod ad ludos* […]. *Itaque Theatra, Circi, Stadia extructa passim : sed imprimis Amtra, quia omnis plebs dedica maximè in spectaculis illis crudis et cruentis* ».

76. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 6.

77. Juste Lipse, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus…*, *op. cit.*, chap. I, p. 7 : « *…raram aliquam siue coloniam siue municipium fuisse, in queis non et ludi isti, et ludorum simul sedes* […]. *Itaque vix aliqua prouincia etiam nunc est, in qua non vestigia Amphiorum* ».

78. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, p. 6.

79. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. XXIII, p. 123.

80. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

souhaité réorganiser de somptueux spectacles dans l'enceinte de l'amphithéâtre d'Arles [81]. On raconte d'ailleurs à ce propos la colère du roi qui, lors d'un voyage dans le sud de son royaume en 1533, était monté sur une tour à Arles pour admirer l'amphithéâtre, et devant la dégradation et l'emprise des habitations sur l'édifice, « *temoigna beaucoup de déplaisir, de ce qu'on n'auoit pas eü assez de soin de le conseruer en son premier estat* » [82]. Fiers et « *glorieux, de posseder dans leurs* [*sic*] *Royaume ce grand Ouurage de l'Industrie, & de la Magnificence des Anciens* », tous les rois de France, à en croire le P. J. Guis, avaient d'ailleurs eu le désir de le dégager : Henri IV aurait ainsi donné l'ordre « *á Messieurs de la Ville de faire demolir les maisons dont elles sont remplies, de faire de cette place vn lieu Public, & d'eleuer au milieu la Pyramide de la Roquette* » [83]. Il en était de même des arènes de Nimes, pour lesquelles François Ier encore, lors du même voyage en 1533, aurait formulé un souhait similaire de les voir rendues à leur « *état primitif* », c'est-à-dire dégagées des habitations parasites [84].

Pourtant, pour grande qu'ait été l'attention portée à ce genre de monuments, aucune action n'a jamais été, à cette époque, entreprise pour accéder à ce mouvement de sauvegarde. Discours et pratiques apparaissent ainsi en quelque sorte contradictoires dans ce que l'intérêt pour ce type de vestiges n'enrayait pas nécessairement le processus de leur destruction, « naturelle » ou « humaine ». Démuni face aux désastres provoqués par la puissance destructrice du temps, qui « *déuore sans aucun respect tout ce qu'il y á de plus rare dans l'Art & la Nature* » [85], le XVIIe siècle déplorait certes l'état des édifices romains parvenus jusque là de manière fragmentaire. Pour autant, si l'architecture antique pouvait être admirée dans ce qu'elle paraissait, par certains aspects, avoir défié le temps, notamment à travers ces colosses que sont les amphithéâtres, elle n'en restait pas moins paradoxalement la proie : ainsi que le faisait remarquer avec amertume Joseph Seguin, leur ruine « *nous fait bien voir que les Romains n'ont pas eu le succez qu'ils espéroient de leurs superbes ouurages, car croyant par la solidité de ces grands édifices de nous laisser des marques de leur grandeur humaine, &*

81. D'après N.L. de ROMIEU, *Histoire des antiquitez d'Arles…*, *op. cit*.
Sur le désir de réutilisation des amphithéâtres pour des spectacles grandioses, cf. *infra*, III. 1. a.
82. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre second*, p. 3, renvoie à N.L. de ROMIEU, *Histoire…*, *op. cit.*
83. IDEM, *ibidem*, *Chapitre second*, p. 3.
84. A. de RULMAN, *op. cit.*, *Première relation*, f° 10.
85. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, p. 5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'éterniser leur mémoire, ils nous ont donné au contraire la preuue de la corruption de toutes les choses de la terre »[86]. Parallèlement aussi se pratiquaient encore des destructions volontaires, comme aux siècles précédents, dans un simple but utilitaire, soit de réutilisation des structures existantes, soit d'aménagement de l'espace urbain moderne. Il n'est que de rappeler les dispositions des Consuls de la ville d'Arles, au début du XVII^e^ siècle, qui soutenaient la conservation des objets antiques trouvés à divers endroits de l'ancienne colonie, et ordonnaient en même temps la destruction d'un arc de triomphe, appelé « *porte Saint-Martin* », qu'ils estimaient « *gêner la circulation* »[87]. Dans le même ordre d'idée, le P. J. Guis regrettait certes l'état de l'amphithéâtre de cette même ville, mais l'excusait par « *la necessité des temps, qui á souuent obligé Messieurs les Consuls de permettre que l'on y bâtist* »[88]. Aucun roi par ailleurs, malgré ses fortes aspirations, n'avait su obtenir — ou peut-être en définitive, n'avait réellement voulu obtenir — de façon effective, le dégagement ni des arènes d'Arles ni de celles de Nimes, et moins encore du théâtre « *ou Cirque* » d'Orange.

Cette apparente contradiction trouve néanmoins son explication dans l'intérêt prédominant donné, à cette époque, aux « objets » au détriment de l'architecture — en tant que « bâti »[89] — qui tenait alors une place à part par son rôle même : les édifices anciens importaient davantage pour leurs décors et leur ordonnance, moins pour leurs structures[90]. Jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, le théâtre d'Arles a ainsi subi, dans sa partie basse encore mal connue, d'importantes excavations destinées à récupérer de beaux objets, qui ont malheureusement détruit certaines structures de la *scænæ frons* sans que personne ne s'en soit alors préoccupé véritablement[91]. Les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ne faisaient exception que parce qu'ils présentaient une masse imposante et paraissaient complets : leurs façades monumentales frappaient l'imagination et faisaient de ces édifices des « monuments », œuvres remarquables et dignes d'intérêt, sans pour autant que l'on se souciât effectivement de leurs structures intérieures. Celles-ci étaient envahies par des constructions modernes, suivant la pratique des

86. J. SEGUIN, *op. cit.*, p. 43.
87. Décision du Conseil municipal, 1684 [arch. mun. d'Arles, BB 28, fol. 494.
88. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre seizieme*, p. 32.
89. Sur l'idée et la valeur accordée à la ruine, et sur la notion de « bâti » par opposition à l'« objet », cf. *infra*, II. 1. a.
90. Sur l'importance accordée à la *proportio* et la *simmetria* dans les traités d'architecture au détriment de l'agencement intérieur des édifices, cf. *infra*, I. 2. a., pp. 118-122.
91. Sur les premières « fouilles » du théâtre d'Arles, cf. *infra*, I. 3. c., pp. 35-36.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

siècles précédents, et il paraissait alors difficile de modifier cet état des choses : du moins les municipalités envisageaient-elles d'éviter, autant que faire se peut, de porter atteinte à ce qui en était connu, c'est-à-dire essentiellement leur enceinte [92]. En un sens, ne semblent avoir bénéficié de soins particuliers que les vestiges ayant non seulement défié le temps, mais troublé les esprits par leur originalité : tout comme les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, le théâtre d'Orange n'avait forcé l'émerveillement que par son mur de scène, si épais et austère qu'il évoquait à lui seul sans doute une puissante muraille défensive capable de résister à tous les assauts, quand le reste des structures de la *cavea* demeurait noyé sous les habitations modernes, et oublié [93].

Plus étrange, sans doute, reste la conservation des deux colonnes de marbre du théâtre d'Arles, que leur isolement avait conduit, au XIX^e^ siècle, à désigner sous le nom des « *deux Veuves* ». Dressées au milieu d'une cour entourée d'habitations, et reliées l'une à l'autre seulement par un fragment d'entablement haut perché, elles avaient rendu en tout cas le site propice à susciter les légendes : Noble François de Rebatu avait ainsi ramené à ce lieu, certes de manière erronée, le récit de Gervais de Tilbury qui décrivait « *deux colonnes d'vne immense grandeur & sur icelles vn Autel* » sur lequel « *tous les ans a chaque Kalendes de May, trois ieunes beaux enfens, acheptes des deniers communs* » étaient sacrifiés, « *engraissez a cest effect, & du sang desquels on aspergeoit vne multitude innombrable qui assistoit a ce spectacle* » [94]. Un acte de vente datant du XV^e^ siècle, concernant une maison du quartier, mentionne les noms de « *Fourches* » ou « *Palles de Roland* » communément donné à ces deux colonnes [95], les associant non pas tant structurellement à la tour du même nom qu'à l'histoire de l'évêque Roland, tué à cet endroit par les Sarrasins au IX^e^ siècle. Le souvenir de cet « homicide », comme le récit fabuleux de libations de jeunes enfants, se greffant sur une identification impropre du site comme temple d'une « *Diane sanguinaire* » [96], avaient peut-être forcé à les respecter [97] : ils avaient somme toute permis de

92. Sur les mesures partielles prises par les municipalités pour sauvegarder l'enceinte de ces édifices envahis par des habitations étrangères, cf. *infra*, II. 1. b.

93. Sur l'évocation « défensive » suscitée par le haut mur de scène du théâtre d'Orange, cf. *infra*, pp. 31 *sqq*.

94. F. de REBATU, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, pp. 2-3. L'auteur se rapporte à GERVAIS DE TILBURY, *Otia Imperalia* [1183], première édition due à Joachimo Joanne Madero, Helmæstadii, typis H.D. Mulleri, 1673. Voir aussi N.L. de ROMIEU, *Histoire des antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*

95. Acte de vente datant de 1489 [arch. mun. d'Arles].
Voir aussi N.L. de ROMIEU, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, p. 5.

96. ANONYME, *Description des anciens monumens d'Arles*, fin XVIII^e^ siècle, *Chapitre premier*, *Article II*, « *Prétendus Sacrifices Humains à Arles* », p. 9.

97. Sur l'identification impropre du site du théâtre d'Arles, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 75-79.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

préserver ces dernières en instaurant, dès le début du XVII^e siècle, un droit de passage à l'emplacement même du théâtre, obligation ayant été donnée aux occupants de ne « *pas abattre les deux colonnes qui sont dans la basse-cour du Vieux collège ni édifier entre icelles en façon qu'elles peuuent être vues* » [98].

En partie réutilisés pour certaines de leurs structures, et détruits pour d'autres, ces édifices antiques « nationaux » montraient par conséquent, aux XVI^e et XVII^e siècles, des vestiges certes parfois imposants, mais incomplets, souvent masqués ou fragmentaires, et rendaient impossible la restitution instantanée de leurs agencements, intérieurs comme extérieurs. Racontant une visite à l'amphithéâtre d'Arles, J. de Préchac présente une image sans doute assez significative de ce qui pouvait en être immédiatement saisissable à l'œil non averti. Dressé au sein de la ville même, entouré d'immeubles sur son périmètre externe et abritant un quartier de plus de 200 maisons dans son enceinte, l'édifice devait difficilement en effet présenter les traces de ses galeries ou de ses arcades, moins encore de ses gradins ou de la forme de son arène. S'étant approprié l'ensemble des structures en y prenant appui ou en s'y logeant, parfois même débordant d'un côté ou de l'autre de la façade circulaire, les habitations devaient marquer une telle confusion entre la ville et les restes de l'édifice que ces derniers pouvaient aisément passer inaperçus. C'est ainsi que, nous raconte J. de Préchac :

> « *…l'agreable Mademoiselle du *** nous vint interrompre, pour me demander où estoit cet Amphitheatre que j'auois promis de luy faire voir. J'eus beau luy dire que nous y étions, elle me soutînt touiours qu'elle ne voyoit que des Maisons, comme dans les autres endroits de la ville. Il est vray qu'on a eu tort de defigurer vn bastiment qui est le plus entier qui nous reste des antiquitez romaines* […]. *Pour satisfaire sa curiosité, ie fus obligé de luy faire remarquer les arcades qui enuironnent l'Amphitheatre* » [99].

Le cas du théâtre d'Arles apparait plus parlant encore, dans la mesure où n'en étaient connus que quelques vestiges épars, non reliés entre eux : au nord, un arc dit « *de la Miséricorde* » offrait un passage pris entre deux bâtiments, plus au sud, une porte monumentale appelée « *Tour de Roland* » dominait le dernier rempart de la ville, enfin

98. Décision du Conseil municipal, 1648 [arch. dép. des Bouches-du-Rhône, ms 733, fol. 315 v^e.

99. Jean de PRÉCHAC, *Relation d'vn voyage fait en Prouence contenant les antiquitez les plus curieuses de chaque ville & plusieurs histoires galantes*, Paris, chez C. Barbin, 1683, pp. 9-13.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans un quartier intermédiaire, isolées dans la « *basse-cour* » d'un vieux collège, se dressaient les deux fameuses colonnes connues sous le nom des « *deux Veuves* », flanquées de quelques fragments de décor architectural. Ce fractionnement avait alors empêché de relier les divers éléments pour saisir la forme générale de l'édifice, et encore au XVIIIe siècle, voulant visiter le site, Scipion Maffei n'avait été capable de retrouver ni l'agencement précis de l'ensemble ni sa véritable orientation (100).

Il reste difficile malgré tout de comprendre quelles ont été précisément les structures détruites, complétées ou intégrées dans un dispositif différent de celui d'origine, et d'apprécier de quelle manière ces édifices ont été réellement transformés. Les textes relatant leur existence s'étendent peu en réalité sur leur état de conservation et d'occupation : J. de La Pise ne dit presque rien sur le théâtre « *ou Cirque* » d'Orange, ni J. Poldo d'Albenas sur l'amphithéâtre de Nimes. Ne s'occupant en effet que de mettre en valeur l'ancienneté et la « romanité » de leur ville, ils n'avaient que peu d'intérêt à retracer de façon précise la disposition des habitations modernes qui les envahissaient. Aucun ouvrage postérieur ne s'est non plus étendu sur la manière dont ces édifices ont été occupés et réaménagés, si ce n'est après leurs dégagements. À peine se contentent-ils de rappeler, très succinctement, leur intégration dans les lignes de fortification du Moyen Âge, sans que l'on sache exactement de quelle manière, hormis à travers l'érection de tours sur les points forts de ces édifices (101) : les Princes d'Orange (790) auraient ainsi usurpé le théâtre, l'utilisant comme fortification avancée à leur château situé en arrière sur la colline (102), le comte Raimond (580) investi l'amphithéâtre de Nimes (103), tandis que celui d'Arles aurait manifestement servi de refuge à la population dès les Ve et VIe siècles, en s'intégrant au système défensif de la ville, pour n'être récupéré par les comtes de Marseille qu'après le VIIIe siècle, prenant alors le nom de « *Castrum Arenarum* », puis celui de « *château de la carboniere* » donné par les Seigneurs des Baux (104).

100. Francesco Scipione MAFFEI, *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures epistolas distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732, lettre XXIV, p. 149.

101. Sur l'implantation de ces tours, mieux connue par l'iconographie, cf. *infra*, II. 1. a.

102. D'après J. de LA PISE, *op. cit.*, pp. 9-12.
Voir aussi Antoine YRONDELLE, *Le Théâtre romain d'Orange. Le monument. Son histoire. Ses représentations*, Vaison-la-Romaine, impr. Roux & Yrondelle fils, 1924, p. 15.

103. D'après Léon MÉNARD, *Histoire civile, ecclésiastique & littéraire de la ville de Nismes avec des notes & des preuves, suivie de dissertations historiques & critiques sur ses antiquités & de diverses observations sur son histoire nationale*, Paris, éd. H.D. Chaubert, 1750, I. p. 75. Selon J. DEYRON, *op. cit.*, Alaric aurait précédé le comte Raimond en 420, chap. XIX, p. 107. Un historique critique a été repris par Félix MAZAURIC, « Histoire du Château des Arènes de Nimes », in *Cahiers d'histoire et d'archéologie*, 1933 et 1934 : cf. *infra*, II. 1. a.

104. Joseph-Toussaint REINAUD, *Invasions des Sarrazins en France et de France en Savoie, en Piémont et dans la Suisse, pendant les VIIIe, IXe et Xe siècles de notre ère, d'après les auteurs chrétiens et mahométans*, Paris, Vve Dondey-Dupré, 1836.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Quant au théâtre d'Arles, il aurait été soumis au pillage dès le Ve siècle, servant de carrière de pierre pour l'édification ou la consolidation des nouveaux remparts, voire d'édifices chrétiens : un clerc fanatique du nom de Cyrille, chargé par l'évêque de l'érection d'une basilique, aurait d'ailleurs poussé à la destruction totale de l'édifice par l'évocation de prédications néfastes, et aurait eu le pied écrasé par un bloc de marbre alors qu'il détruisait lui-même le *proscænium* du théâtre [105] ; isolée, la Tour de Roland aurait été intégrée elle aussi, par l'archevêque Roland (855-869), au système défensif de la ville d'Arles parmi d'autres tours carrées, transformant cette partie du théâtre en une citadelle connue sous le nom de « *Sephora Arca* » [106].

Ces récits marquent en définitive davantage les étapes de transformation des monuments anciens qu'ils ne les analysent. Peu soucieux de l'« état actuel » de ces derniers, si ce n'est pour rappeler leur existence sous les constructions récentes, les érudits n'insistaient en effet — et ce jusqu'au XIXe siècle — que sur les traces encore visibles, regrettant que ces vestiges ne montrent plus leur « *splendeur passée* », et qu'au contraire ils aient dû accueillir des fonctions bien éloignées de celles pour lesquelles ils avaient été conçus à l'origine. Leur intégration aux systèmes défensifs n'était soulignée que parce qu'elle témoignait de la stabilité de l'ossature ; leur réappropriation par la population locale pour y installer ses abris ne représentait qu'un moindre mal dès l'instant que les vestiges restaient en place malgré tout. Il n'apparaissait donc pas nécessaire de s'y attarder si ce n'est, d'une certaine manière, en insistant sur les structures persistantes, et plus particulièrement en ce qui concerne les édifices de spectacles, sur les enceintes extérieures [107].

Les dessins et gravures des XVIe et XVIIe siècles renforcent cette perception : contrairement à ce que l'on pourrait attendre en effet, l'iconographie ne donne pas toujours, *a posteriori*, une idée juste de la réalité, mais cherchait manifestement à mettre en évidence plutôt le rang qui était accordé aux vestiges en place, soulignant leur intégration complète au sein de l'urbanisme des villes. Les vues d'ensemble de

105. RAVENNIUS, *Vie de Saint Hilaire, Évêque d'Arles*, v. 430-449.

106. D'après l'ANONYME DU CAIRE, *Les Antiquités d'Arles. Sur la fondation et l'antiquité d'Arles*, Arles, offert par Marcel Bernard vers 1844, chap. 2, pp. 11-14.

107. Sur les traces d'occupation de ces édifices depuis la fin de l'Antiquité et les quelques descriptions, cf. *infra*, II. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'agglomération de Nimes figurent ainsi l'amphithéâtre comme un édifice à part entière, tout à fait libre de structures modernes alors qu'il était déjà, à cette époque, un quartier en soi, rattaché au tissu urbain général [**fig. 2 à 7**]. Le monument est mis en valeur au même titre que les autres édifices caractéristiques de la ville — que ce soit la Maison Carrée, la Tour Magne, ou de plus récents, comme l'Église de Notre Dame, le Capitole ou le « *Château du Roy* » —, et peut-être même davantage : son envergure ainsi que son élévation, aussi importante que celle des clochers et beffrois [**fig. 2, 4 et 5**], révèlent en effet une masse imposante qui attire l'œil et le définit comme un bâtiment fondamental dans le tissu urbain tel qu'il est représenté. Il ne s'agit pourtant pas de restitutions de l'édifice antique : son enceinte ovoide incrustée dans l'angle méridional du rempart [**fig. 6 et 7**], qu'elle domine d'une double hauteur [**fig. 3 à 5**], le désigne comme élément intrinsèque du système défensif ; sa partie sud, par ailleurs, est généralement représentée éventrée et raccordée à un haut donjon de section quadrangulaire [**fig. 2 à 5**], souvenir de l'une des tours dressées par le comte Raimond et « *escornées à la cime* » par les Goths qui, selon A. de Rulman, « *s'estans lassez de le vouloir demolir* [l'amphithéâtre] *ne le*

Fig. 2. « La ville de Nismes surprise par les religionnaires en 1569 », *vue de l'ouest. Copie d'après une estampe en taille de bois de 1570, avec la mention « P. F. Tardieu sculpsit ». (BnF, département des Estampes.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



***Fig.* 3.** « Réduction de Nimes le 4 juillet 1629 », *vue du sud.*
D'après le tableau de la Galerie de Richelieu, XVII^e s.
(Musée de Versailles, n° 611.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

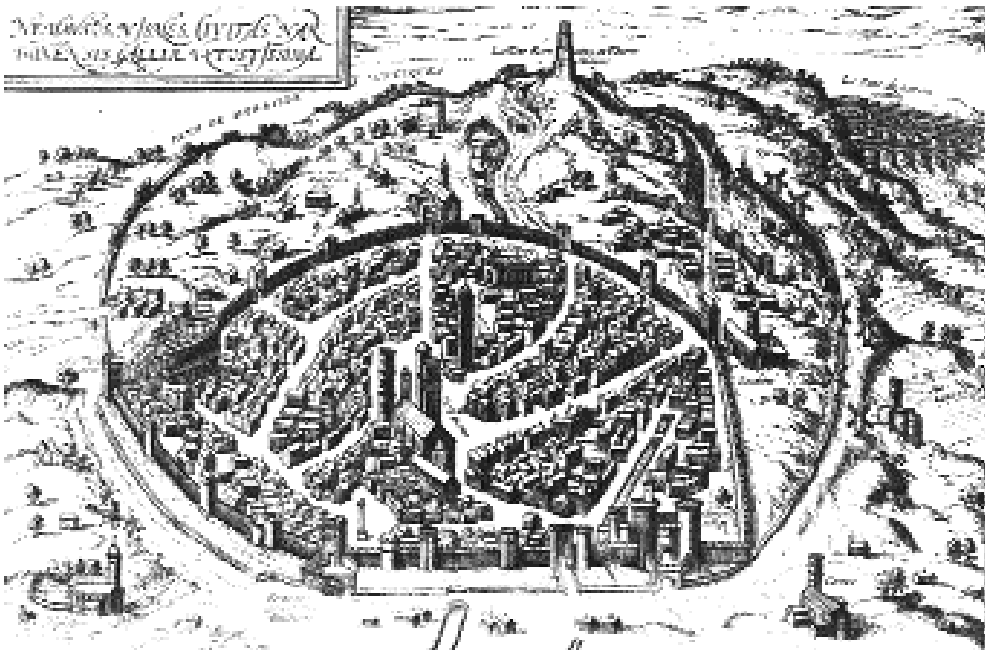


Fig. 4. « Nemausus, Nismes, Civitas Narbonensis Galliæ Vetustissima »,
vue de l'est. Gravure non signée, XVII^e s. (Musée du Vieux Nîmes.)
Version similaire reprise par J. POLDO D'ALBENAS, op. cit., *1560.*

Fig. 5. « Le Plan et situation de la Ville de Nismes et comme il l'est inuesty par les trouspes de sa Majesté attendant la preparation du siege »,
vue de l'est. Gravure non signée, fin XVII^e s. (BnF, département des Estampes.)



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

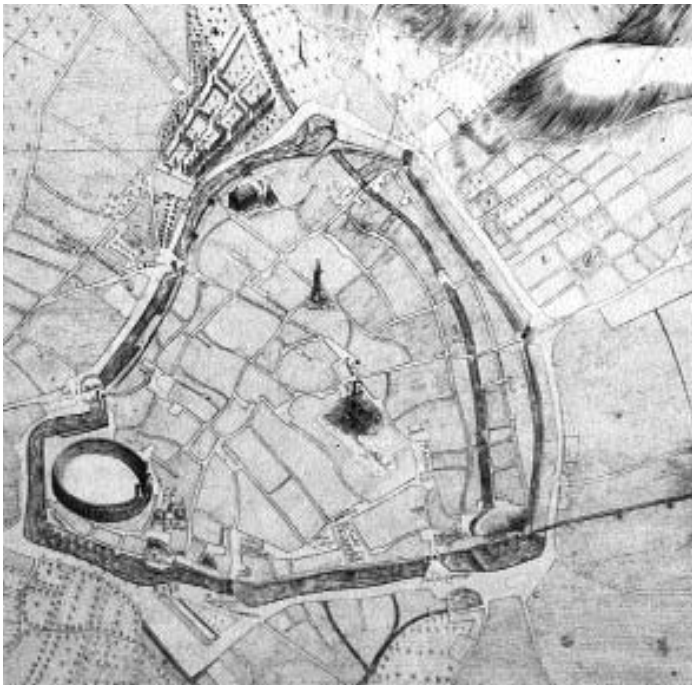


Fig. 6. *Ancien plan anonyme de la ville de Nîmes, orienté nord/sud, vers 1650.* *(Médiathèque de Nîmes.)*

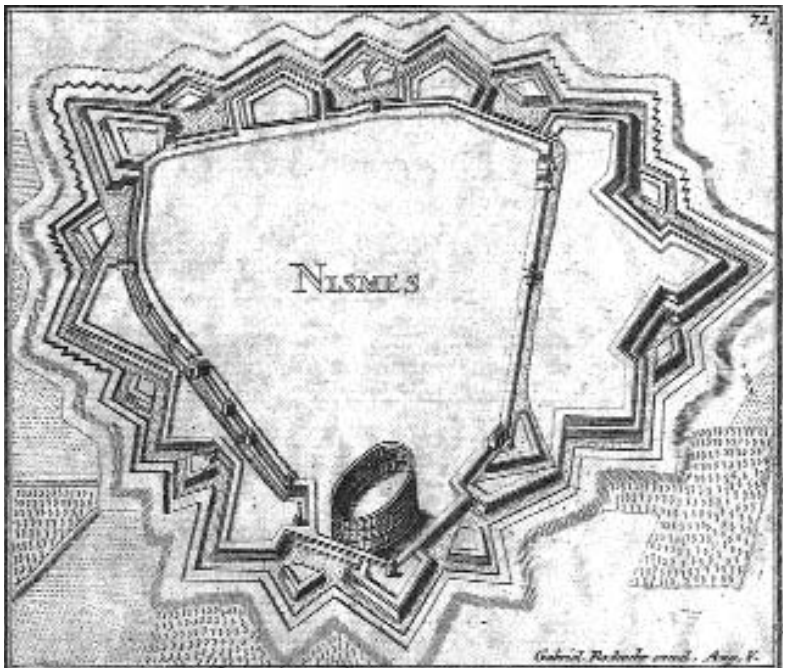


Fig. 7. « Nismes », *plan de la ville, orienté nord/sud. Gravure allemande de Gabriel* BODENEHR, *1720.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

depouillerent que de son couronnement »[108]. En outre, s'il figure certes délivré des habitations parasites modernes qui s'étaient installées à l'intérieur de son enceinte, l'amphithéâtre ne dévoile pas davantage les structures de sa *cavea*, ni celles du *podium* délimitant son arène, éléments pourtant essentiels à la définition d'un tel édifice, comme le montrent les tentatives de restitution effectives de la même époque[109].

Les vues générales de la ville d'Orange figurent le théâtre de manière similaire, et montrent bien qu'il s'agissait alors de vestiges particulièrement bien intégrés dans le tissu urbain moderne. Si, à Nimes, l'enceinte globale était représentée de façon ostensible, évoquée un peu à la manière d'une place forte, à Orange néanmoins seul le haut mur de scène était mis en évidence, répondant à la mention de J. de La Pise qui le décrivait comme l'« *un des plus beaux, & des plus superbes pans de muraille qui soit en toute l'Europe* »[110] [**fig. 8 et 9**]. L'édifice dans son ensemble apparait en effet moins évident à repérer : son périmètre extérieur n'est pas entièrement représenté, ni les retours (*basilicæ*) ni la *cavea* n'y figurent ; à l'arrière, les habitations, qui y étaient

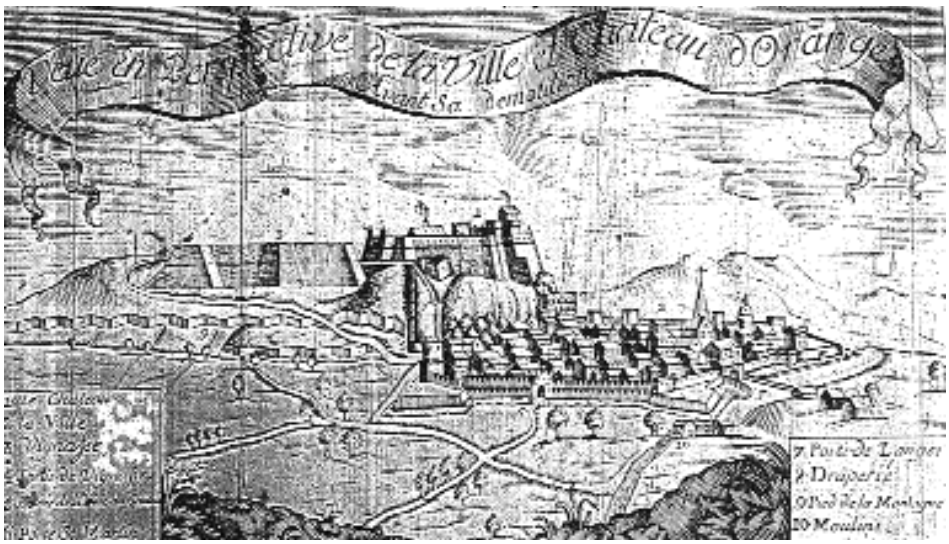


Fig. 8. *« Veüe en Perspectiue de la Ville et Chateau d'Oranges auant sa démolition ». Gravure d'après un original d'Amsterdam publié en 1641. (BnF, département des Estampes.) La vue est manifestement prise de l'ouest, mais inversée.*

108. A. de RULMAN, *op. cit.*, « *Première relation* », f° 26.

109. Sur les éléments principaux définissant la fonction de ces édifices dans les restitutions des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, cf. *infra*, I. 1. b., p. 59 et I. 1. c., pp. 80 *sqq*.

110. J. DE LA PISE, *op. cit.*, p. 15.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 9. *Vue générale de la ville d'Orange vers 1640-1650.*
Gravure anonyme, vers 1650. (Musée Calvet, Avignon, Est. f° 110, n° 77.)

pourtant installées à cette époque, n'apparaissent pas davantage. Il semble en définitive que l'accent devait porter sur ce que Louis XIV avait considéré comme étant « *la plus belle muraille de son royaume* », lui transférant par ces termes le rôle de véritable rempart défensif. Bien que situé à l'intérieur des murs de la ville qu'elle domine d'une triple hauteur, cette construction massive semble de fait protéger le pied de la colline Saint-Eutrope à laquelle elle parait annexée et sur laquelle se dressait le château des Princes d'Orange, véritable forteresse, singulièrement développée par Maurice de Nassau en 1622 [111]. L'image qui en est donnée reste en outre très sobre : vaste quadrilatère aux ouvertures à peine ébauchées, sa façade n'offre en effet aucun réel détail, et souligne plutôt l'aspect imposant, inexpugnable du monument.

Contrairement à celui de Nimes, évoqué uniquement à travers son enceinte restituée en quelque sorte dans sa forme d'origine quoique débarrassée de tout aménagement ancien ou moderne, l'amphithéâtre d'Arles en revanche apparait, dès le XVII[e] siècle, représenté dans son « état actuel », envahi d'habitations étrangères. Un

111. D'après Jules COURTET, < Orange >, in *Dictionnaire géographique, historique, archéologique et biographique des communes du département de Vaucluse*, Avignon, Bonnet fils, 1857.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

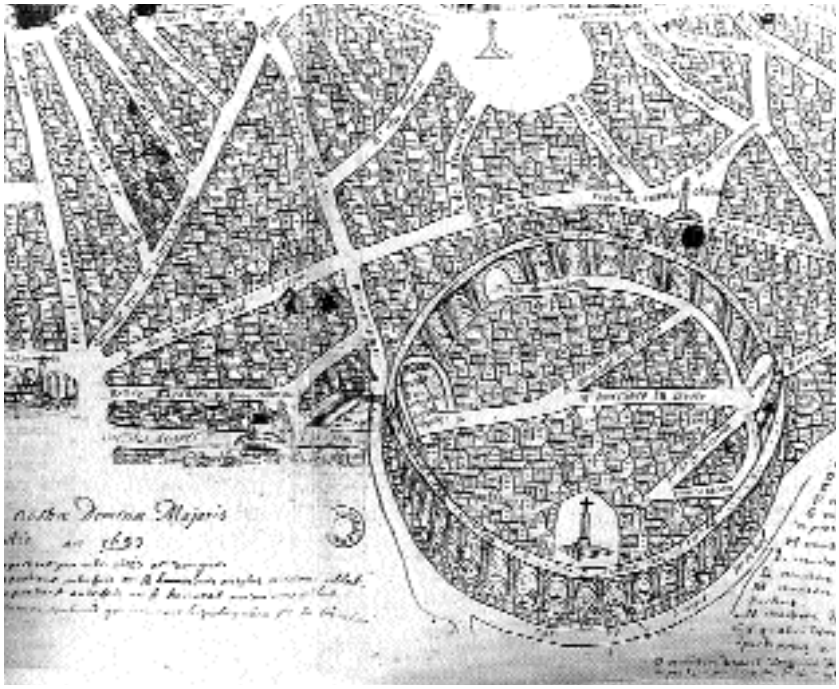


Fig. 10. « Paracia nostra Domina Majoris Delineatis, an 1683 », *orienté sud/nord. Dessin à la plume d'un Révérend Père Minime.* *(Médiathèque d'Arles, ms 166.)*

dessin, certes très schématique, d'un Révérend Père Minime trouvé dans un manuscrit, montre bien en effet la position de l'édifice au sein de la ville moderne [**fig. 10**] : enfermé derrière une étroite enceinte formée par la superposition de deux niveaux d'arcades correspondant aux galeries annulaires extérieures et contre lesquelles s'adossent, dans la partie inférieure, une série d'habitations, le quartier des arènes parait s'organiser sous la forme d'une ville dans la ville, avec ses rues, ses portes et sa place principales, autour desquelles une multitude de petites maisons semble s'ajuster les unes aux autres [112]. En l'isolant artificiellement, la gravure de Jacques Peytret souligne peut-être plus particulièrement l'importance qui était alors accordée à l'édifice même [**fig. 11**] : correspondant en définitive aux seuls vestiges immédiatement perceptibles, la succession de voûtains perpendiculaires les uns aux autres, correspondant aux galeries extérieures et que le dessin du R. P. Minime désignait sous le nom de « *dessus des crotes* », déterminent parfaitement le périmètre extérieur de l'édifice, dominé par les « *trois Tours* » dont parle le P. J. Guis, « *qui ont esté bâties durant les Guerres, & qui n'ont iamais esté du dessein de l'Amphitheatre* » [112], de

112. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre seizieme*, p. 32.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

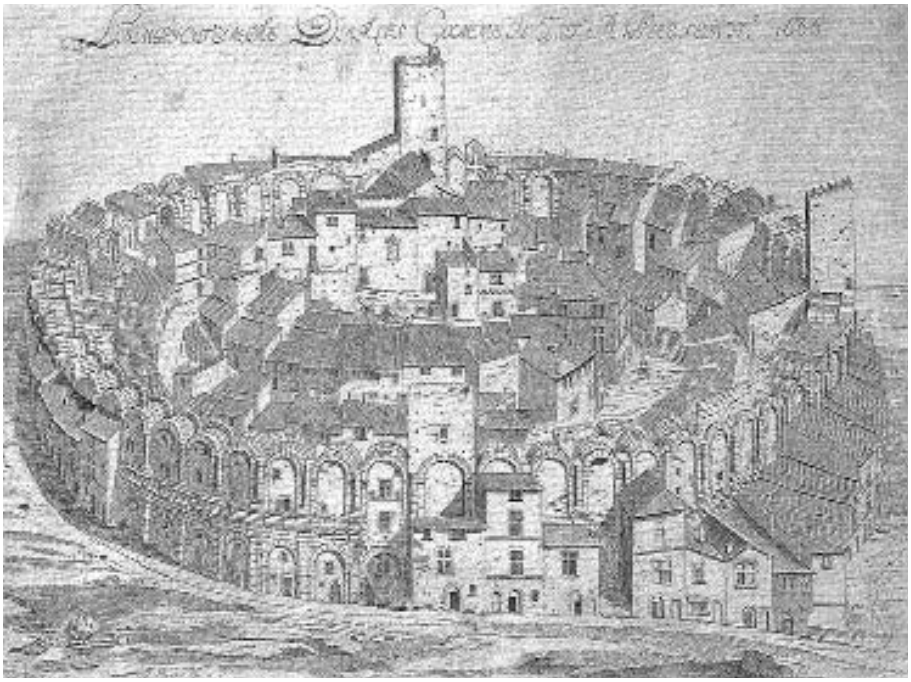


Fig. 11. « L'Amphitheatre d'Arles comme il est a present, 1680 », *vu de l'est. Gravure de Jacques* PEYTRET, *1680. (Médiathèque d'Arles.)*

sorte que du méandre existant entre structures anciennes et structures modernes se détachent la forme globale et la masse du monument, à la manière d'une forteresse. Les structures intérieures, envahies par le quartier d'habitations, n'y figurent pas davantage qu'à Nimes ou à Orange, et l'accent semble, là aussi, porté sur sa fonction défensive: le dessin du R. P. Minime parait même le projeter à l'extrémité de la ville, comme un avant-poste.

Monument singulier, véritable château fort à l'intérieur duquel les habitants ont trouvé refuge, l'amphithéâtre d'Arles semble même avoir tenu, bien plus que celui de Nimes, un rôle fondamental au sein de la cité, comme en témoignerait une pièce originale, désignée sous le nom de « *Tutela* » [**fig. 12**]. On ne sait certes pas grand chose



Fig. 12. *La* Tutela *d'Arles, divinité couronnée de l'Amphithéâtre, non datée. (Musée archéologique d'Arles.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'elle, si ce n'est que, tête féminine couronnée du double portique des Arènes, elle parait se présenter sous la forme d'une divinité protectrice de la ville [113]. La silhouette massive de l'édifice, malgré tout reconnaissable à travers les structures de l'enceinte extérieure nettement visibles par endroit, avait peut-être pris d'autant plus de valeur qu'elle ne pouvait être disputée à aucun autre monument antique — contrairement à Nimes qui possédait la Maison Carrée et la Tour Magne, ou à Orange, l'Arc de triomphe —, le théâtre étant resté, à cette époque, encore mal connu, et en tout cas trop fragmentaire. Ce dernier, au demeurant, n'est jamais évoqué dans les vues d'ensemble de la ville : ses décombres, dispersés et non identifiés comme appartenant à un même monument, n'ont donné lieu qu'à quelques dessins, relevés d'ornements architecturaux antiques isolés [114].

Investis dès les premières invasions en raison de leurs puissantes enceintes, et ainsi maintenus en place, dans une certaine intégrité, au sein même des villes qu'ils ont protégées, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme le théâtre d'Orange, ont par conséquent toujours fait partie du tissu urbain moderne auquel, pourtant, ils n'appartenaient plus dans leur fonction d'origine. Leur présence et leur ancienneté, soulignées à travers la qualité de leur construction dont témoignait leur intégration dans les systèmes défensifs, permettaient aux érudits des XVI^e^ et XVII^e^ siècles d'assurer et de démontrer le prestige de la ville qui les abritait, sans pour autant que n'apparaisse véritablement le souci de les voir retrouver leur « *splendeur passée* », quoique le désir en fût prononcé : la volonté des rois de France de les dégager se confondait en effet avec le désir d'offrir des spectacles grandioses, à l'image des Empereurs romains auxquels, du reste, nombre de dédicaces les comparaient. Il en ressort, rétrospectivement, un amalgame entre d'un côté la valeur accordée à ces « antiquités nationales » en tant qu'héritage du passé, de l'autre les nécessités du quotidien, en un sens non appropriées. Regrettable et probablement regrettée, la réutilisation « naturelle » de structures bâties aura finalement enrayé toute volonté de mise en valeur effective de ces vestiges, si ce n'est à travers des essais de restitution sur papier.

113. Pierre MARION, « L'amphithéâtre d'Arles », in *Bulletin de la Société des Amis du vieil Arles*, 1re série, n° 24, mars 1977, p. 12. Voir aussi Jean-Julien ESTRANGIN, *L'amphithéâtre romain à Arles. Rapport adressé à l'Académie d'archéologie de Rome*, Marseille, impr. de M. Olive, 1836, p. 5, qui décrit les arcades de l'amphithéâtre « *que le feu et le temps ont noircies, pos*[a]*nt comme une couronne sur l'antique cité de Constantin* ».

114. Voir les relevés de Jean Sautereau, concernant l'« *Arc de la Miséricorde* » et les « *deux Veuves* », 1650-1652 : cf. *infra*, I. 1. b. **fig. 19 et 20**, pp. 69-70.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. b. Descriptions et représentations.

Si ces édifices ont certainement gardé un certain renom tout au long des siècles suivant la chute de l'Empire romain, leurs premières véritables analyses ne datent manifestement que des XVI^e^ et XVII^e^ siècles : de l'amphithéâtre d'Arles en effet, à en croire le P. J. Guis en 1655, « *les Auteurs ont si brieuement parlé* […] *que nous n'en pouuons quasi rien apprendre de leurs ecrits* » [115], tandis que de celui de Nimes aucun ouvrage n'y aurait fait réellement référence jusque-là [116], et selon J. de La Pise, « *les estrangers* […] *traitans les autres antiquités des villes circonvoisines, quoy que moins considerables, ont teu sciamment celles d'Orange* » [117]. Ces analyses correspondent en définitive à des tentatives de reconstitution dans leur état jugé d'origine, accompagnées de dessins destinés à compléter le discours souvent assez rapide, quoique parfois en apparence relativement détaillé.

Vestiges fragmentaires, éparpillés ou envahis par des constructions modernes, ces monuments ne pouvaient pourtant offrir aux érudits une image précise de leur agencement d'origine. Par ailleurs, s'étendant peu sur leur état d'occupation, les textes laissent supposer qu'aucune étude ni aucun relevé n'en avaient véritablement été effectués. Pressentant les difficultés de « *faire voir auiourd'hui vn ouurage qui est enseuely dans l'oubly depuis tant de siecles, &* […de] *retirer du neant vne infinité de choses qui on déià esté consumées par le temps* »[118], le P. J. Guis avait du reste averti son lecteur des éventuelles erreurs que pourrait comporter sa description de l'amphithéâtre d'Arles, expliquant du même coup que personne avant lui ne s'y était aventuré : Juste Lipse s'était contenté de le dire « *parum integrum* », sans autre commentaire, tandis qu'un autre auteur ne le mentionnait même pas [119]. Son ensevelissement sous les ajouts modernes ainsi que sa destruction, certes partielle mais non moins mutilante, n'offraient plus que des structures éparses, quoique formant en apparence un ensemble cohérent, de sorte qu'il était nécessairement délicat de songer à en reconstituer une image précise sans craindre l'erreur. Le P. J. Guis soulignait ainsi le fait que « *les Arenes que nous voyons presentement dans Arles sont si differentes d'elles*

115. P. J. Guis, *op. cit.*, « *Avis au lecteur* ».
116. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxii, p. 121.
118. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 14.
118. P. J. Guis, *op. cit.*, « *Avis au lecteur* ».
119. Idem, *ibidem* : cf. *supra*, i. 1. a., n. 65, p. 32.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

mesmes considérées en leur Ancienne Maiesté, que qui voudroit faire vne description bien exacte de l'estat auquel elles étoient autrefois, s'exposeroit au hasard de dire beaucoup de choses incertaines, & peut être contraires à la vérité »[120].

Les descriptions, comme les dessins, ne pouvaient en effet prendre en compte que ce qui était visible — les arcades des amphithéâtres, le haut mur de scène du théâtre d'Orange, les quelques fragments de celui d'Arles — et accessibles à travers les rajouts modernes, aucun dégagement n'étant alors envisageable ni envisagé réellement : il fallait, par conséquent, deviner les structures dissimulées et rassembler des données éparses pour tenter de retrouver une forme et une définition cohérentes de ces monuments. Hormis le P. J. Guis, aucun autre érudit ne semble toutefois s'être préoccupé de cette carence : l'édifice était reconnu, il restait alors à le présenter et éventuellement à en restituer une image. Rétrospectivement il est vrai, il peut apparaitre bien paradoxal de voir études et représentations de prime abord relativement complètes, alors qu'elles ne se basaient que sur quelques éléments connus.

Premier terme de ces analyses, la datation de ces édifices semble ne présenter aucune réelle équivoque aux yeux des érudits, et reste à peine discutée. Liée au prestige et à la grandeur de la ville qui les abritait, la présence d'« *Amphitheatres* » devait en effet, selon eux, être nécessairement la plus ancienne possible, ou pour le moins dater de l'époque d'un empereur de renom. Le théâtre d'Orange aurait été ainsi, à en croire J. de La Pise, « *la premiere & la plus considerable de toutes ces belles antiquités, dont les Romains ont voulu jadis honorer nostre tres ancienne ville* »[121] ; le manuscrit d'E. Raban l'attribue même, avant l'avènement de Rome, au fondateur de la ville, Amphitrius, fils d'Athenir, roi des Phocéens[122]. De façon similaire, et se rapportant à Suétone qui « *nous assure que les Romains s'estant rendus maistres de la Ville d'Arles y enuoyerent par Arrest du senat* Caius Tiberius *pere de l'Empereur Tibere pour y mener vne Colonie, & peupler cette Ville nouuellement conquise de nouueaux Habitans* »[123], comme sans doute pour y bâtir l'amphithéâtre, le P. J. Guis estimait que ce dernier avait « *plus de quatorze cens ans d'Antiquité* », — « *si ce n'est peut estre*, ajoutait-il, *qu'il fust deia auant*

120. P. J. Guis, *op. cit.*, « *Avis au lecteur* ».
121. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 15.
122. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange… par Édouard Raban*, *op. cit.*, p. 20.
123. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, p. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la veniie de cette colonie »[124]. Regrettant de ne pas connaitre la date à laquelle l'amphithéâtre de Nimes avait été construit, J. Poldo d'Albenas, quant à lui, semble laisser entendre, à l'instar de J. Deyron, qu'il aurait été élevé au moins au moment de la fondation de la colonie romaine et pouvait compter ainsi « *quinze ou seze siecles* »[125]. Néanmoins, en le ramenant à l'Empereur Tibère, « *parce que iusques alors tous les Amphitheatres feurent faits de bois* »[126], J. Deyron établissait en définitive un *terminus post quem*, et soutenait parallèlement, dans son « *Apologie* », que son édification ne pouvait être due qu'à Antonin le Pieux, « *parce qu'il reigna plus de 23 ans, & qu'il estoit originaire de Nismes* », soit un siècle plus tard : « *cette vray semblance*, expliquait-il, *se fortifie par la consideration du constructeur qui estoit vn Empereur, qui affectionnoit le lieu de son origine; remarqué par l'Histoire, pour estre vn grand amateur du theatre & de ses exercices, qui pouuoit employer en cette construction, tous les grands & immenses tresors de l'Empire Romain* »[127]. Le critère de l'attachement d'un empereur à la ville de Nimes apparait, bien évidemment, très subjectif : A. de Rulman a, lui aussi, invoqué l'origine nimoise d'un personnage important, celui de Plotine, femme de Trajan, pour appuyer son attribution à l'empereur Hadrien ; fils adoptif de ce même Trajan, ce dernier aurait en effet, selon l'auteur, inauguré l'amphithéâtre à l'occasion de la mort de Plotine en offrant un « *combat de gladiateurs pour le "compliment de ses funerailles", l'honneur de sa mémoire, & les diuertissemens du Peuple* »[128], soit peut-être vingt ans plus tôt que ne l'a affirmé J. Deyron.

Il est clair qu'en l'absence de référence chronologique précise en matière d'architecture — l'étude des édifices antiques n'entrait encore dans aucune analyse historique[129] —, ces datations ne pouvaient être qu'intuitives, d'autant plus du reste qu'elles s'inscrivaient dans une volonté d'affirmer la renommée d'une ville. Les auteurs insistaient en effet sur l'ancienneté de la construction, *a priori* strictement romaine, qu'ils expliquaient dans le cadre d'une stratégie politique de domination et d'asservissement des colons[130] : aucun ne s'appuie sur la qualité de la construction,

124. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, pp. 5-6.

125. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxii, p. 121, et J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 96.

126. J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 99.

127. Idem, *ibidem*, chap. xxx, « *Apologie* », pp. 145-146.

128. A. de Rulman, *op. cit.*, « *Advis* », f° 9-10. Plotine est morte en 122, Hadrien a pris la succession de Trajan dès 117, pour céder la place à Antonin le Pieux en 138.

129. Sur l'architecture antique considérée alors en tant que telle, cf. *infra*, i. 2. a., pp. 119 et 128-129.

130. Jamais totalement absente au cours des siècles, l'assertion d'une création grecque, comme l'énonçait déjà le manuscrit d'E. Raban à propos du « *Cirque* » d'Orange, trouvera un engouement très particulier à la charnière des xix^e^-xx^e^ siècles, dans le cadre notamment des querelles entre hellénistes et romanisants : cf. *infra*, ii. 2. b.

si ce n'est, globalement, pour la ramener à Rome, ni sur un quelconque indice stylistique ou typologique permettant d'attribuer l'édifice, de manière avérée, à tel ou tel règne. Tout au plus ramènent-ils l'inauguration de l'édifice au passage d'un empereur dans la ville, de sorte que, faisait observer le P. J. Guis, « *si nous voulons raisonner comme Messieurs de Nismes, qui se persuadent sur quelque coniecture que* diui Fratres Antonino, & verus, *estant à Nismes l'an de I. Christ 150. firent bâtir leur Anphitheatre, nous pourrons dire aussi que Iules Cesar estant à Arles, fit bâtir pareillement les Arenes que nous y voyons presentement, & par consequent nous pourrons croire sur ce raisonnement que l'Amphitheatre d'Arles est bien plus ancien que le Colizée de Rome qui fut bâti l'an du salut 81. par l'Empereur Vespasien* »[131]. Considérés aujourd'hui comme tout à fait contemporains, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes se voyaient ainsi, au XVII^e siècle, assigner une construction à plus d'un siècle d'écart.

Ces datations très approximatives résultent de toute évidence du peu de connaissance que les érudits avaient de ces monuments en particulier. Il semble en effet qu'ils se soient davantage attachés à décrire un type d'édifice — globalement appelé « *Amphitheatre* » — auquel celui qu'ils étaient censés présenter devait se conformer. Les premières analyses (1560-1650) passent très rapidement sur la description du monument, n'insistant sur sa présence que par force propos élogieux, basculant dans un examen général de l'édifice de spectacles romain, auquel les vestiges se trouvent *a fortiori* assimilés. Dans son ouvrage sur Nimes, J. Poldo d'Albenas ne consacre qu'un court chapitre aux Arènes, sans détails, contre deux longs aux « *Theatre, Amphitheatre, & Cirque* »[132] ; et si A. de Rulman s'attarde certes quelque peu sur la façade, visible par endroits, tout comme N.L. de Romieu au sujet des Arènes d'Arles, l'un comme l'autre se contentent néanmoins d'une observation excessivement brève, le premier ne décrivant que le niveau supérieur, orné par « *les faces venerables de ces deux colonnes haut esleuées dans leur ordonnance parfaicte de l'ordre toscan* »[133], le second indiquant simplement une composition générale « *en trois ordres* »[134].

131. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre troisieme*, p. 6.
132. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. XXIII-XXIIII, pp. 122-133.
133. A. de Rulman, *op. cit.*, « *Premiere relation* », f° 26.
134. N.L. de Romieu, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 4, f° 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

J. de La Pise parait être le premier à avoir entrepris une description particulière, celle du théâtre d'Orange : situant dans un premier temps le monument — « *assis au pied de la montagne du Chasteau* » —, il en donne le plan général, s'attarde sur quelques détails de la façade du haut mur de scène, mais passe en revanche très rapidement sur les structures de la *cavea* et la disposition des gradins. Chacune de ses explications renvoie aux auteurs anciens, grecs et latins, tels que Pline, Cassiodore, Strabon, Suétone, Valère Maxime ou Dion Cassius, qui ont parlé ou traité de ce type d'édifice : l'ensemble du monument parait ainsi devoir se plier à la définition connue de l'« *Amphitheatre* », ou plus exactement d'un « *Theatrum venatorium* » — et non d'un édifice théâtral proprement dit —, caractérisé, d'après Dion Cassius, par la présence de sièges tout autour de l'aire plane centrale et par l'absence de toute scène [135]. J. de La Pise décompose certes l'édifice en « *trois principales parties* », le tout devant former, suivant Suétone, un hémicycle barré à ses deux extrémités par la scène [136] : « *la grande muraille qui ferme le demy rond du costé du septemtrion en droite ligne ; les deux grands corps de logis, qui sont des costés d'Orient & d'Occident à chasque bout, de forme carrée ; & le demy-rond qui s'vnissant contre le pied de la montagne regardant le midy, se va joindre avec la muraille, & fait vne closture en forme de demy-lune* » [137] ; mais la définition de Dion Cassius l'a obligé à imaginer, face à la *cavea* en hémicycle, la présence d'un « *parquet relevé contre la muraille, regardant le midy, couvert en voulte* » [138], qu'il désigne sous le nom de « *Podium* » [139], et qui devait recevoir, selon lui, de ce côté de l'aire plane centrale, les spectateurs de marque, témoins notamment la décoration qu'il y a découverte — « *des colomnes, avec leurs chapiteaux, & vne corniche de marbre noir & blanc richement taillée* » —, ainsi que, au centre, une grande niche qu'il pense avoir abrité « *vn grand siège de pierre, fait en forme de chaire…* » [140].

De la *cavea*, J. de La Pise indique seulement qu'elle portait sur un « *demy-rond basti d'vne muraille* […] *posé contre la roche de la montagne, taillée en ceste forme la* », et que les degrés s'appuyaient « *sur des voultes, ou crotes basses, s'eslargissans en haut les*

135. J. de LA PISE, *op. cit.*, n. *f*, p. 16 : « *Nostre Theatre est proprement* Theatrum venatorium, quod & Amphitheatrum dictum est ex eo, quod sedes undique in orbem habeat, sine ulla scena. *Dio Cassius, lib. 43* ».
136. IDEM, *ibidem*, n. *g*, p. 16 : « *Erat autem Theatrum in modum Emicicli, cujus ab utroq*$_{p}$ *cornu scena erant…* », Suétone, cité sans référence.
137. ID., *ibid.*, p. 16.
138. ID., *ibid.*, p. 18.
139. ID., *ibid.*, n. *a*, p. 18 : « *Les Romains appelloyent ceste place :* Podium. ».
140. ID., *ibid.*, p. 18.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

vnes sur les autres », selon une partition qu'il ne précise pas, renvoyant simplement, à ce propos, à Rosinus [141]. L'ensemble de cette description demeure par conséquent conjecturale, l'auteur s'efforçant d'expliquer, à l'aide des textes anciens, l'agencement des différentes parties de l'édifice, imbriquées au milieu d'ajouts modernes, et dès lors à peine perceptibles. Les seules structures qu'il a entrepris de décrire avec quelque peu de précisions sont celles du haut mur de scène, parfaitement visibles côté nord : il leur consacre d'ailleurs trois paragraphes, et propose même des mesures de la hauteur et de la longueur de la face extérieure [142]. Outre la maçonnerie, faite « *de grosses & grandes pierres de taille grises, sans qu'on y puisse cognoistre aucun ciment* », il a parfaitement repéré la suite de corbeaux couronnant chacun des deux niveaux supérieurs de cette immense façade, qu'il décrit comme de « *grandes pierres avancées à double rang, vis à vis les vnes des autres, toutes percées au milieu* » [143]. S'il ne détaille en revanche que le premier niveau « *d'arcs en forme de grandes portes ; entre lesquels celuy du milieu est le plus grand* », observant par ailleurs « *l'esgalité & la proportion* […] *en tous les autres, avec leurs soubassemens, pilastres, chapiteaux, frises, corniches* » [144], son discours est complété par un dessin reproduisant l'ensemble de la façade [**fig. 13**] : en dehors de quelques erreurs de proportions, en particulier entre les niveaux horizontaux — les arcs du rez-de-chaussée apparaissent curieusement très étroits et allongés, et le niveau supérieur se développe trop en hauteur —, cette représentation apparait tout de même pour le moins suggestive et offre même un certain nombre d'éléments intéressants quant à l'état du mur à cette époque, notamment les « *ouvertures à la muraille* » au-dessus du premier rang de corbeaux, ainsi que la « *garite de construction moderne* », presque centrée au sommet, surplombant là aussi une large brèche [145].

Hormis ces deux dernières évocations, ce dessin apparait clairement comme une restitution de la façade telle que J. de La Pise l'avait comprise : les arcs du rez-de-chaussée, « *fermés, par succession de temps, pour la commodité de ceux, qui s'en sont servis*

141. J. de LA PISE, *op. cit.*, n. *f*, p. 18 : « *Ne quis importune sedendo, alteri molestus foret, sedilia cancellis erant separata. Rosin*[us, *Artis auriferæ, … aliosque antiquiss. autores*, 1593], *lib. 5. cap. 4* ».

142. IDEM, *ibidem*, p. 16 : « *Sa hauteur est de* […] *cent huict pieds François : sa longueur est, de* […] *trois cents pieds François* », soit environ 35 m de haut sur 97 m de long.

143. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 17.

144. IDEM, *ibidem*, p. 16.

145. ID., *ibid.*, « *Designation des singularites de la Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange* ». Sur l'existence de ces « *brèches* » relevées encore au XIX^e^ siècle, cf. *infra*, II. 1. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

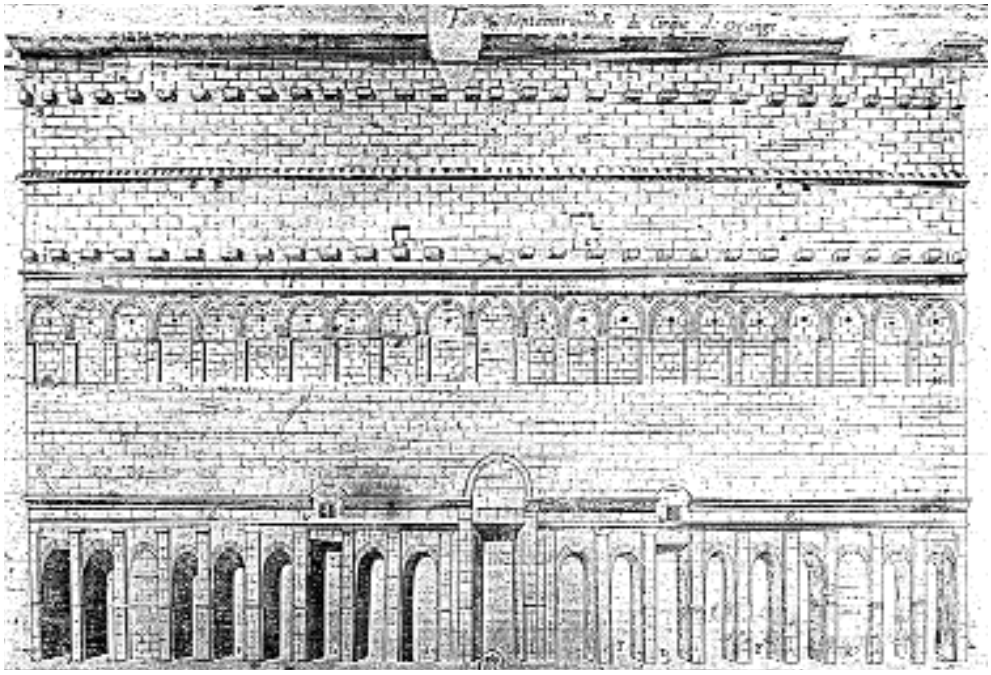


Fig. 13. « Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange ».
Gravure en taille douce, non signée, publiée par J. DE LA PISE, op. cit., *1639.*

Designation des singularites de la Face Septemtrionalle du Cirque d'Orange.

A. Hauteur de cent & huict pieds.
B. Largeur de trois cents & vingt-quatre pieds.
C. Grande Porte au milieu de la Muraille.
D. Petites Portes esgalement distantes de la grande.
E. Arcs fermés.
F. Arcs ouverts & en nombre de quatorze
G. Larmiers pour donner jour aux membres d'entre-deux.
H. Arcs superieurs fermés & persés en voulsure d'un trou chacun.
I. Grandes pierres quarrées, avancées hors d'œuvre & percées à jour.
K. Ouvertures à la muraille.
L. Bande traversant la muraille, entre-couppée à jour.
M. Pierres semblables à celles de lettre I.
N. Garite de construction moderne.
O. Grande corniche au haut de la muraille.
P. Corniche, Frise & Architrave des Arcs du mitan.
Q. Corniche, Frise & Architrave des Arcs inferieurs.

à autres vsages »[146], ainsi que le montrera d'ailleurs l'iconographie du XVIII[e] siècle[147], sont présentés ici en effet libres de tout ajout moderne, comme ils avaient dû l'être dans l'Antiquité. Il ne faut pourtant certainement pas y chercher l'exactitude : les disproportions montrent bien, au contraire, qu'aucun relevé n'a été effectué sur cette façade et que, quoique parfaitement visible malgré les arcs fermés du rez-de-chaussée, il s'agit davantage d'un croquis que d'une élévation scrupuleuse.

De manière similaire, J. Poldo d'Albenas a, semble-t-il, voulu pallier l'absence de description de l'amphithéâtre de Nimes en présentant un ensemble de croquis mêlés, figurant un plan succinct, une élévation et une coupe de la structure de la *cavea*, ainsi

146. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 16.
147. À propos de la représentation des édifices dans leur « état actuel », cf. *infra*, I. 3. c., pp. 228 *sqq.*

que quelques détails de modénature et des bas-reliefs qu'il a repérés dans l'édifice — outre les protomés de la porte nord (n° 5), la Louve allaitant (n° 3) et un combat de gladiateurs (n° 2) [**fig. 14**]. Là non plus toutefois, malgré la présence de cotes chiffrées, notamment sur les profils des moulures, il ne faut chercher aucune exactitude. Le plan reste très schématique, se résumant au dessin d'une travée pour chacun des deux niveaux ; l'élévation de la façade montre bien les deux ordres superposés, l'un à pilastres, l'autre à colonnes engagées, couronnés d'un attique sur lequel se détachent des consoles perforées, mais révèle, comme chez J. de La Pise, des erreurs de proportions, figurant notamment les arcs trop allongés et étroits, de sorte que leurs extrados semblent venir soutenir l'entablement ; la coupe, enfin, donne une idée très succincte de la substructure supportant la *cavea*, sans véritable analyse de



Fig. 14. « L'Amphiteatre, dict les Arenes ».
Dessin de Jean POLDO D'ALBENAS, op. cit., *1560.*

Partie superieure :
A. *Les pilastres imperfaicts accompagnez de pierres percees, là ou lon plantoit les boys pour tendre & attacher les tentes, pour couvrir l'Amphitheatre, quand il estoit de besoin*
B. *La corniche superieure du parement extérieur*
C. *La frize*
D. *L'architrave*
E. *Le chapiteau*
F. *La colonne*
G. *La basse*
H. *La mouleure superieure du piedestal*
J. *Le stilobat du piedestal*
K. *La souzbasse du piedestal*

Partie inferieure :
L. *La corniche*
M. *La frize*
H. *L'architrave*
O. *Le chapiteau*
P. *Le pilastre*
Q. *Les plantes inferieures du pilastre de basse*
R. *L'arc superieur*
S. *L'impost de l'arc superieur*
T. *L'arc inferieur*
V. *L'impost de l'arc inferieur*
X. *La corniche, frize & architrave des alees superieures*
Y. *Les modillons de l'architrave*
Z. *Les modillons des arcades*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'agencement des galeries annulaires et rayonnantes. Le manque de connaissance de l'édifice et l'absence de relevés se révèlent d'ailleurs particulièrement à travers cette coupe : l'arène centrale en effet ne parait pas avoir été repérée de façon exacte, le rez-de-chaussée étant figuré manifestement sur le même plan qu'elle ou son sous-sol, et le *podium* à peine en-dessous du niveau du second ambulacre ; se trouvant ainsi réduite à la hauteur d'un étage, la *cavea* ne pouvait compter qu'une succession de 22 gradins, sans aucune division. Par ailleurs, le relevé des accès aux niveaux supérieurs semble s'être fondé sur les aménagements modernes, comme le montrerait le dessin d'un petit escalier tournant établi visiblement à l'intérieur du mur rayonnant [**fig. 14 bis**] — agencement confirmé, *a priori*, sur le « *plam superieur* », où la maçonnerie parait former une cage.

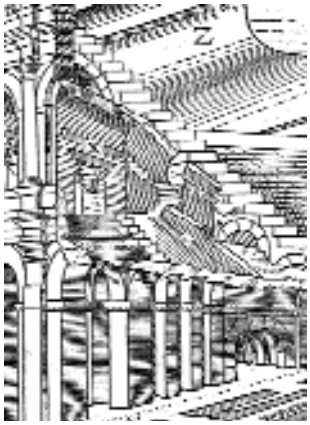


Fig. 14 bis. *Le petit escalier tournant restitué par J. Poldo d'Albenas aux niveaux supérieurs de la* cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes. Détailde la* ***fig. 14****.*

La résolution de restituer une image de l'édifice dans son état jugé d'origine vise même les détails de modénature ainsi que les bas-reliefs. À peine ébauchées sur le dessin de l'élévation de la façade qui permet de les situer approximativement, les scènes en ronde-bosse, très érodées, sont restituées séparément, de manière particulièrement soignée. Le travail s'avère en effet beaucoup plus fouillé qu'il n'apparait réellement sur l'édifice, en dépit de leur dégradation ; davantage encore, l'auteur est allé jusqu'à modifier les positions des personnages, de manière caractéristique dans la partie gauche : si l'attitude de la louve est à peu près respectée, celle des enfants l'est moins, notamment celui de gauche qui embrasse la patte avant de l'animal sur laquelle il semble prendre appui, alors que, sur l'édifice, il paraît avoir la même position que son frère [**fig. 15**] ; d'une façon analogue — et hormis leur tenue vestimentaire fantaisiste —, si le gladiateur de droite, appuyé sur sa jambe gauche, le bras droit prêt à frapper, ressemble



Fig. 15. *La Louve allaitant Rémus et Romulus. Bas-relief situé sur un pilastre de la galerie inférieure de l'amphithéâtre de Nîmes. (Phot. Office du tourisme, Nîmes.)*

assez à celui de la scène de combat sculpté sur le parapet de la galerie supérieure, celui de gauche, en revanche, représenté étendu sur son bras droit et retenant de l'autre son adversaire, apparait bien différent sur l'édifice, où il semble plutôt se redresser, prêt, lui aussi, à frapper son assaillant [**fig. 16**].

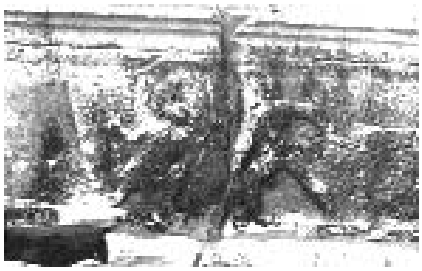


Fig. 16. *Combat de gladiateurs.*
Bas-relief situé sur un parapet de la galerie supérieure de l'amphithéâtre de Nîmes.
(Phot. Office du tourisme, Nîmes.)

La pierre excessivement rongée par l'érosion ne permettait certes qu'une lecture approximative des parements et des moulures : le dessin en coupe de la base des colonnes engagées du second niveau d'arcades (en G) apparait assez fantaisiste, en particulier par la succession, dans sa partie supérieure, de tores sans filets, mais qui peut sans doute aisément s'expliquer par l'état de la pierre. Rongés aussi, les bas-reliefs devaient pouvoir, en revanche, se déchiffrer convenablement : il semble pourtant que leur restitution se devait d'en montrer une image plus séduisante. Même les protomés de taureaux, relativement fidèles dans leur attitude, apparaissent particulièrement soignées, voire très réalistes.

Ces restitutions graphiques, apparemment fouillées, contrastent certes avec l'absence de véritables descriptions : elles ne semblent pourtant avoir été destinées qu'à offrir une certaine idée de l'édifice dans son état jugé d'origine. Il ne parait pas avoir été véritablement question en effet d'exactitude : de la même façon que le discours se voulait avant tout élogieux, l'iconographie devait offrir une image flatteuse de la ville et des monuments qu'elle abritait, comme peuvent en témoigner, de façon assez singulière, les dessins des bas-reliefs de l'amphithéâtre de Nimes, qui seront recopiés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en reprenant, si ce n'est le soin, du moins l'attitude générale des personnages, comme si, en dépit de toute nouvelle observation *in situ*, ils devaient faire autorité [148].

148. On retrouve, en effet, des représentations très similaires de ces mêmes bas-reliefs à la fin du XVIII^e siècle : voir notamment l'Abbé Antoine VALETTE DE TRAVESSAC, *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes, avec la description de ses antiquités & de sa Fontaine*, Avignon, chez L. Chambeau impr., 1760, pl. p. 39, et *Éclaircissemens sur les Antiquitez de la Ville de Nismes par Monsieur ***, Avocat de la mesme Ville*, Nismes, chez Vve Belle, 1775, pl. II.
Sur les similarités dans l'iconographie des XVI^e-XVIII^e siècles, cf. *infra*, **fig. 200 et 201**, p. 311.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Au demeurant, l'intention manifeste d'éviter la difficulté d'une description spécifique qui se serait heurtée à l'état incomplet des vestiges, limite discours et restitutions graphiques en définitive au plan d'ensemble et aux éléments principaux, connus à travers les caractéristiques du type « *Amphitheatre* », nécessaires à la compréhension du monument *sui generis* : la forme et la structure générale de l'enceinte permettaient d'emblée d'expliquer la succession des gradins destinés aux spectateurs — gradins, au théâtre « *ou Cirque* » d'Orange, « *faits en forme de degrez en voute & baissez, tirans contre la* […] *montagne* » [149], à Arles disposés sur un support « *tout grotté* » derrière les « *arcs apparents en trois ordres* » [150] —, ainsi que l'espace central, ou « *place vuide* », en contrebas, réservé aux spectacles [151]. S'agissant d'« *Amphitheatres* », les auteurs ont tenté en outre de retrouver l'emplacement des *carceres*, mais de manière indéfinie, sous les gradins, dans les « *grottes* » formées par les substructures de la *cavea* qui, selon N.L. de Romieu, « *seruoient aussi anciennement comme pour prison de ceux qui estoient condamnés aux bêtes sauuages* »[152], ou encore dans les « *corps de logis* » du théâtre d'Orange, voire dans la « *vieille tour ou Portique* » située « *hors du Cirque & au bout de la grande muraille, du costé du couchant* » d'où, selon J. de La Pise, « *partoyent les chevaux & les chariots, pour entrer en lice, ou pour descendre au combat* » [153]. Aucune restitution graphique ne s'est véritablement aventurée en revanche à présenter un agencement particulier des gradins, séparés en *mæniana* et en *cunei*, ni des galeries annulaires et des escaliers rayonnants constitués par la substructure de la *cavea*, ni même, de manière détaillée, de la modénature des façades. Les termes restent vagues et les légendes annexées aux dessins sont des plus succinctes, ne renvoyant, elles aussi, qu'aux éléments principaux de l'édifice — la « *Grande Porte au milieu de la Muraille* » du théâtre d'Orange et ses « *Petites Portes esgalement distantes de la grande* » [154] —, ou à ceux de la façade — les entablements se définissant, de manière générique, par la succession « *Corniche* » / « *Frize* » / « *Architraue* », sans autre analyse [155].

149. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange… par Édouard Raban*, *op. cit.*, p. 20.
150. N.L. de Romieu, *Histoire des antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. IV, f° 3.
151. Sur la définition et l'interprétation de cette « *place vuide* », cf. *infra*, I. 1. c., p. 88 *sqq.*
152. N.L. de Romieu, *Histoire des antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. IV, f° 3.
153. J. de la Pise, *op. cit.*, p. 18.
154. Idem, *ibidem*, « *Designation des singularites de la Face Septemtrionalle du Cirque d'Orange* », repris sur la **fig. 13**.
155. Id., *ibid*. *Voir aussi* J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, « *Description de la superieure partie de l'amphitheatre* », p. 119, et « *Description de l'inferieure partie de l'amphitheatre* », p. 120, reportés ici sur la **fig. 14**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'absence de précision concernant les différentes structures, leur agencement comme leur position, semble indiquer qu'aucun véritable examen des vestiges existants n'a été mené à cette époque-là. Il en résulte quelques fois des restitutions plus imaginaires qu'exactes. L'amphithéâtre d'Orange, dont il ne subsiste plus rien aujourd'hui, se voit ainsi représenté sous la forme d'une simple enceinte ovale, sans aucun gradin autour de l'aire centrale dans laquelle combattent des gladiateurs [**fig. 17**], répondant à une distinction théorique qu'établit J. de La Pise entre « *Arenes* » — à Orange — et « *Amphitheatres* », tels que ceux d'Arles et de Nimes[156]. Alors « *depuis peu abatues & quasi razées à fleur de terre* », les « *Arenes* » d'Orange ne présentaient en réalité que leurs fondations qui « *paroissent tout autour, avec les ouvertures des portes* »[157], et sur lesquelles l'auteur n'est parvenu en définitive à restituer, sans autre analyse, qu'une série d'arcades simples, curieusement couronnées de créneaux, ne reconnaissant par ailleurs que la facture du bâtiment, à parements et remplissage, ou plus précisément « *composée de pierres & d'vn ciment tres dur; ayant en face dedans & dehors des petites pierres grises, taillées en carré* »[158].

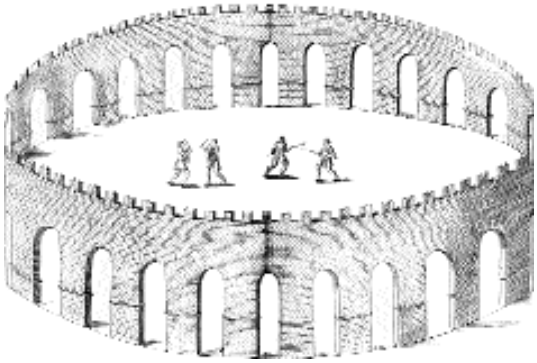


Fig. 17. « Les Arenes d'Orange de construction Romaine ». *Gravure en taille douce, non signée, publiée dans J.* DE LA PISE, op. cit., *1639.*

Ce manque de connaissance et d'observations se constate de manière similaire à propos des autres « *antiquitez* » de ces villes (temples, basiliques, Maison carrée à Nimes, Arc de triomphe à Orange) évoquées par ces mêmes érudits. L'originalité de l'« *Amphitheatre* » et de sa fonction, ainsi que la complexité de ses structures peuvent sans doute expliquer en partie que les auteurs se soient plus particulièrement

156. J. de LA PISE, *op. cit.*, pp. 29-30.
À propos des éléments qui ont poussé J. de La Pise à une telle interprétation de cet amphithéâtre, ainsi que sur la distinction que l'auteur établit entre « *Arenes* » et « *Amphitheatre* », cf. *infra,* I. 1. c., p. 82-84.

157. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 30.

158. IDEM, *ibidem*.

attardés sur ce dernier. J. Poldo d'Albenas a consacré ainsi quatre longs chapitres aux édifices de spectacles [*Chap. XXIII-XXIIII*] et aux jeux dans l'antiquité [*Chap. XXV-XXVI*] (159), soit plus de 25 pages, en sus du chapitre particulier consacré à l'amphithéâtre de la ville, contre moins de 10 pages sur chacune des autres particularités de Nimes. Or, contrairement à ce que l'on attendrait, aucun examen proprement architectural n'est véritablement présent à travers ces descriptions : tout comme A. de Rulman et J. de La Pise, l'auteur renvoie sans cesse à des explications sur la pratique des jeux, susceptibles, selon lui, de rendre intelligibles les trois éléments principaux — enceinte, *cavea*, arène — définissant ce type d'édifice (160).

Il faut, semble-t-il, attendre la seconde moitié du XVII^e^ siècle pour voir se développer, lentement, une étude plus systématique et plus précise de la structure architecturale proprement dite des édifices antiques, à laquelle se rattache d'ailleurs, sans doute, l'instauration du Voyage d'Italie et la création de l'*Académie de France* à Rome (161). Les descriptions rapides et plus élogieuses qu'exactes avancées jusque-là semblent bien avoir laissé la place en effet, à partir de 1650-1660, à des observations plus détaillées axées sur l'édifice propre à l'agglomération concernée. Dans son ouvrage sur les *Antiquités de la ville de Nîmes*, J. Deyron ne tient aucun propos général sur l'édifice de spectacles romain mais entame, après une très brève explication sur l'origine du nom d'« *Arènes* » donné, « *pour le moins despuis que les Romains nous cederent aux Gots* », à l'amphithéâtre de la ville, une analyse plus attentive des structures de ce dernier (162). Il se cantonne néanmoins toujours aux éléments principaux définissant ce type d'édifice, mais apporte de nouvelles données, telles que le nombre d'arcades de la façade, celui des gradins et des portes intérieures, ainsi que différentes mesures — indications absentes chez les auteurs précédents. De la même façon, la monographie du P. J. Guis situe rapidement l'amphithéâtre d'Arles dans le monde romain à travers sa fonction d'édifice de jeux, « *destinez pour donner du diuertissement au peuple* » (163), et s'étend davantage sur ses caractéristiques architecturales, détaillant chacun de ses éléments, séparément — sa « *partie interieure* […] *qui regardoit la place du milieu & de cette place* », la substructure de la *cavea*, les « *entrées* », les « *logemens* », les

159. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. XXIII à XXVI, pp. 122-148.

160. Sur les caractéristiques et les définitions concernant, de façon générique, l'édifice de spectacles romain aux XVI^e^-XVII^e^ siècles, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 80 *sqq*.

161. Sur l'instauration du Voyage d'Italie et l'*Académie de France* à Rome (1663), cf. *infra*, I. 2. c., p. 183 *sqq*.

162. J. Deyron, *op. cit.*, 1663, chap. XVII, pp. 96-101.

163. P. J. Guis, *op. cit.*, 1665, *Chapitre premier*, pp. 1-2.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *passages et* [l]*es degrez* », enfin la facture de l'édifice [164]. Ses commentaires s'accompagnent de chiffres et se veulent justes et scrupuleux ; l'auteur affirme même l'originalité de son travail par sa difficulté, signifiant que, « *la disposition de l'interieur des Amphitheatres estant le plus difficile a conceuoir,* [il a] *pris grand soin de descrire les differentes Galeries de celuy cy, les Degrez, Chambres, Prisons, Passages, leurs dimensions, & plusieurs autres Particularitez internes fort Considerables, qui* […] *ne sont point venües a la connoissance de ceux qui ont traité des Amphitheatres…* » [165].

La présence des maisons à l'intérieur des enceintes de ces amphithéâtres d'Arles et de Nimes a empêché néanmoins les auteurs de présenter un examen tout à fait exact. Tout comme le montrait la restitution graphique de J. Poldo d'Albenas un siècle auparavant, J. Deyron parait en effet avoir situé le niveau du sol de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes plus haut qu'il n'apparait en réalité, restituant les quatre entrées principales du rez-de-chaussée « *à plain-pied* » avec elle ; il rétablissait certes trente gradins, mais la *cavea* restait ainsi toujours amputée de son *podium* qui devait alors, sans doute, être entièrement couvert par les maisons modernes et n'avait par conséquent pas pu être repéré. L'auteur plaçait en outre l'accès « *à la plus basse rangée de sieges qui regnoient à l'entour de l'Amphitheatre* » au niveau de l'entresol, où le « *repos, qui estoit au milieu de la montée* » des escaliers prenant naissance dans une travée sur deux du rez-de-chaussée, donnait sur une « *porte* », ou vomitoire, au-delà de « *cinq ou six petits degrez* » [166]. Curieusement enfin, il restituait un accès « *en dehors de l'Amphitheatre* », sous la forme d'un « *perron* » donnant sur « *la deuxieme gallerie ouuerte par vne des arcades du costé du septantriõ* », et qui servait, selon lui, « *de porte principale* » aux individus « *plus qualifiés* », témoins les protomés de taureaux, « *ornemens d'Architecture particuliers à cet effet* » [167]. J. Deyron n'a associé aucun dessin de l'amphithéâtre de Nimes à son explication : il reste par conséquent difficile de comprendre de quelle manière il envisageait l'agencement de ce perron par rapport à l'édifice même, d'autant plus qu'il décrivait parfaitement les « *deux rangées d'arcades, qui forment deux galleries ouuertes l'vne sur l'autre* » [168] ; son texte parait clair néanmoins quant à l'accès direct de ce perron au second niveau, laissant supposer que le rez-de-chaussée, dans

164. P. J. Guis, *op. cit*., 1665, chap. v à xii, pp. 9-24.
165. Idem, *ibidem*, « *Avis au lecteur* ».
166. J. Deyron, *op. cit*., chap. xvii, p. 97.
167. Idem, *ibidem*.
168. Id., *ibid*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

son entier, devait, selon lui, être réservé à l'organisation des jeux, comme le laissait entendre aussi la restitution graphique de J. Poldo d'Albenas.

L'analyse que J. Deyron proposait de l'organisation des espaces servants établis au sein de la substructure soutenant les gradins apparait en revanche assez proche de la réalité. Certes, au milieu des remaniements modernes, il semble ne pas avoir reconnu, là non plus, les galeries annulaires intérieures du rez-de-chaussée et de l'entresol ; il distinguait néanmoins parfaitement l'organisation deux à deux des 56 arcades du rez-de-chaussée, qui « *auoient alternatiuement vne autre visée* »[169]. S'il en faisait descendre une, curieusement, « *par vne voute soûterene* […], *aux Aqueducs, aux Esclaues & aux animaux deuouëz aux spectacles* » — les *carceres* —, il rétablissait les accès au second niveau d'arcades sous la forme d'escaliers rampe sur rampe dont le mur noyau correspondrait au mur rayonnant séparant une travée sur deux, et dont le « *repos, qui estoit au milieu de la montée* » permettait d'atteindre en retour, « *par deux autres montées, vne à chasque costé de l'arcade* », la deuxième galerie extérieure, et de là, de manière similaire selon lui, la troisième[170]. Il a pu en outre retrouver la voûte « *en demy-tonne* » couvrant le passage annulaire de l'attique, plus étroit que les autres, ainsi qu'« *vn petit degré droit dans cette largeur* » qui donnait accès au « *sommet de la muraille* »[171]. Enfin, les mesures qu'il a restituées approchent, elles aussi, la réalité : il comptait en effet un périmètre global de « *cent quatre-vingts quinze cannes* », soit près de 305 m, formant « *une ovale parfaite qui a 60 cannes de diamètre long, 52 de large, & 10 cannes 5 pans de hauteur sur terre* », soit environ 94 x 81 m pour une quinzaine de mètres d'élevation[172], et abritant une arène de « *50 cannes de diamètre iustifié* », soit près de 80 m de circonférence.

Les observations que donne le P. J. Guis dans sa monographie sur l'amphithéâtre d'Arles vont encore plus loin que la seule description de celui de Nimes par J. Deyron. L'ouvrage en effet est jalonné d'une série d'explications sur la raison de la

169. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XVII, p. 97.

170. IDEM, *ibidem*.

171. ID., *ibid.*, chap. XVII, p. 98.
« *Degré* », du latin *gradus, us*, m. (*gradior* : marcher), est à prendre ici non pas au sens de marche, mais d'*escalier* à proprement parler : cf. Jean DUBOIS, René LAGANE et Alain LEROND, *Dictionnaire du français classique. Le XVII^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.
À propos de cette voûte abrittant un petit escalier à montées convergentes et parallèles à la galerie annulaire de l'attique, cf. *infra*, I. 3. c., pp. 284-285.

172. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XVII, pp. 98-99.
J.-C. Golvin compte un périmètre de près de 370 m, et des dimensions axiales d'environ 133 x 101 m, l'arène mesurant *grosso modo* 69 x 40 m : Jean-Claude GOLVIN, *L'Amphithéâtre romain : essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris, éd. de Boccard, 1988, pp. 185-186.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

présence et de la forme des différentes parties de l'édifice, ce qui permettait à l'auteur en définitive de ne jamais rien restituer, *a priori*, qu'il n'ait réellement constaté *in situ*, et de compléter les éléments manquants, ou particulièrement abimés, en proposant des parallèles à travers l'exemple d'autres monuments du même type. Il rétablissait ainsi la présence de l'attique, entièrement ruiné, qui devait couronner le sommet de l'édifice, mais ne s'est pas hasardé réellement à en donner une quelconque forme définitive, exposant simplement, au vu d'amphithéâtres connus tels que ceux « *de Rome* » et « *celuy de Nismes* », qu'il en existait « *de deux sortes* » : l'un consistait — à Rome — en « *vn Parapest, ou Muraille d'vne Cane, & demie enuiron de hauteur, percée de diverses fenétres* » [173], l'autre — à Nimes — « *en vne Muraille d'enuiron 4. pans de hauteur & en plusieurs Piliers de bois, qui soûtenoient la Tente…* » [174]. Moins assuré, en revanche, quant à l'existence d'un emmarchement tout autour de l'édifice [175], l'auteur a tenté de mettre en évidence, pour appuyer son hypothèse, la nécessaire fonction, selon lui, d'un tel élément : il le destinait en effet à « *empescher que les eaux de pluyes n'entrassent dans les Galeries* », suggérant en outre qu'une « *quantité de bâtimens anciens dans l'Europe* » en possédaient un, dont les degrés étaient « *impairs, & en petit nombre* » [176]. Par ailleurs, ne pouvant retrouver l'agencement de l'ensemble des gradins de la *cavea* sous les constructions modernes, il s'est contenté d'évoquer l'existence d'une série de « *Galeries* » qui devaient « *partage*[r] *les degrez ou sieges* », laissant délibérément « *á disputer aux Curieux* » de leur taille et de leur quantité, ainsi que « *de diuers rangs de Portes* », au nombre de cent « *dont la plus part s'appelloient Vomitoires* », et dont il précise seulement qu'elles étaient « *distantes également les vnes des autres* », sans donner l'exacte position ni des unes ni des autres [177].

Contrairement à J. de La Pise qui renvoyait sans cesse aux auteurs anciens, le P. J. Guis ne cite presque aucune source de manière explicite : seul Cassiodore lui

173. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, pp. 7-8.
Le P. J. Guis devait connaitre, en effet, les restitutions graphiques contemporaines du Colisée – ou « *Amphitheatrum Vespasiani* » –, considéré comme l'archétype de l'amphithéâtre romain, ainsi que celles du tout premier édifié en pierre sur le Champ de Mars, l'« *Amphitheatrum Statilii Tauri* » : cf. *infra*, I. 2. b., pp. 158 *sqq*.

174. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, pp. 7-8.
L'attique de l'amphithéâtre de Nîmes était, en effet, bien connu puisqu'en partie en place : cf. le dessin de J. Poldo d'Albenas (*supra*, **fig. 14**), ainsi que la description de J. Deyron, *op. cit.*, chap. XVII, p. 98, qui spécifiait bien que la « *troisième galerie* », c'est-à-dire le dernier niveau, « *n'estoit pas ouuerte en dehors, ny n'estoit pas si large que les deux autres* ».

175. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, p. 8 : « Il est fort probable *qu'il y auoit quelques degrez tout à l'entour de l'Amphitheatre* ».

179. Idem, *ibidem*.

177. Id., *ibid.*, *Chapitre cinquieme*, p. 10.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

permet d'expliquer les raisons de la « *figure Ouale vne fois plus longue, que large* » de l'arène, qui offrait, à ceux qui y assistaient, une perception confortable de l'ensemble du spectacle présenté [178]. S'efforçant manifestement de ne s'appuyer que sur ce qu'il a pu observer véritablement, son analyse pourrait apparaître, *a priori*, relativement objective. Sa restitution d'une élévation « *a trois étages* » ne se fonde pas en effet uniquement sur celle de N.L. de Romieu qui, un siècle avant lui, décrivait la façade comme étant constituée, hormis les quatre entrées principales, de « [cinquante six] *arcs apparents en trois ordres* » [179]. Elle trouve en réalité son explication à travers l'examen de la situation propre à l'édifice, qui lui avait permis de constater son exposition « *dás vn lieu inégal & panchát* », ne laissant voir du premier niveau, « *tout caché dans la terre* », que « *la quatriéme partie enuiron qui s'etend du Leuant, au Septentrion* », de sorte que, nous dit-il, l'élévation complète de l'édifice, « *auec son Couronnement* », ne pouvait être aperçue que du nord [180]. Il comprenait en réalité dans les « *trois Etages* » le sous-sol, comme en témoigneraient les « *Principales Entrées* » qu'il rétablissait au niveau du « *second Etage & à plain pied de l'endroit le plus éleué du lieu de* [l]*a situation* [du monument] » : il parait alors relativement aisé d'imaginer que les arcs actuellement situés sous le perron, qui a été mis en place au XIX^e^ siècle [181], devaient être, si ce n'est visibles, du moins repérables derrière les façades des maisons agglutinées, à cet endroit-là notamment, contre l'enceinte [182]. De la même façon, il semble avoir observé de manière particulièrement attentive l'agencement des différentes parties de la substructure soutenant les gradins de la *cavea*. Bien qu'à l'instar de J. Deyron il ait reconstitué curieusement des descentes systématiques de la galerie annulaire du rez-de-chaussée vers le sous-sol [183], il semble avoir analyser avec une relative exactitude l'organisation des escaliers et des « *Couroirs* » intérieurs, ainsi que l'ensemble des salles disposées entre les murs rayonnants [184]. Il a également repéré au « *troisiéme Etage* », et situées « *dans l'entredeux des Murailles qui composoient les voutes* »,

178. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 10 : « vt *(dit Cassiodore)* concurrentibus aptum daretur spatium, & spectantes omnia faciliùs viderent dum quædam prolixa rotunditas vniuersa colligeret ». Sur les avantages de la forme elliptique des amphithéâtres pour des spectacles de combats, cf. notamment J.-C. GOLVIN, « L'amphithéâtre romain », in *D.H.A. Les Amphithéâtres de la Gaule*, n° 116, mai 1987, pp. 8-11, et IDEM, « Origine, fonction et forme de l'amphithéâtre romain », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, *op. cit.*, pp. 15-18.

179. N.L. de ROMIEU, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 4, f° 3.

180. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, p. 7.

181. Sur le projet et l'édification de ce perron devant l'entrée nord de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 2. a.

182. Sur la disposition des maisons modernes tout autour de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 1. a.

183. Sur cette similitude d'interprétation, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 94 *sqq*.

184. P. J. GUIS, *op. cit.*, chap. VI à XI, pp. 11-21.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les dernières montées « *soutenues par une autre petite voute prise au contraire des grandes* », qui permettaient d'accéder, au niveau de l'attique, à « *vn petit Couroir de six pans de largeur, couuert d'vne demie voute* » — comme à Nimes [185]. Enfin, reprenant l'itinéraire précis « *de l'vne des Montées du premier au troisiéme Etage, pour faciliter au Lecteur l'intelligence de toutes les Autres* », il a même inséré dans son explication le décompte du nombre de marches de chaque escalier [186].

Il n'en reste pas moins que, là aussi, les habitations modernes ont pu induire l'auteur en erreur : celui-ci restituait en effet, au « *bas Etage* », une galerie extérieure « *qui faisoit tout le tour de l'Amphitheatre* », alors que l'édifice, construit sur un fond de terrain rocheux, ne disposait à ce niveau que de la partie nord-est, le sud étant occupé par le rocher. Il instaurait en outre sur l'ensemble de ce sous-sol, tout un dispositif de « *Couroirs* » annulaires, ainsi que d'« *Escaliers* », de « *Passages* », de « *Chambres* », de « *Prisons* » et de « *Caues pour les bestes* » établis entre les « *soixante murailles de separatiõ* » correspondant aux soixante travées de l'enceinte extérieure [187], et ajoutait que, « *comme la plus grande partie de cette Galerie estoit cachée dans la terre auec le premier Etage* […], *elle estoit eclairée par diuerses ouuertures de la voute* » [188]. Outre qu'il rétablissait ainsi un niveau complet au sous-sol, l'auteur assurait que « *tout ce premier Etage* […] *estoit percé de quelques passages, qui conduisoient à l'Arene* » [189], tandis que les couloirs établis dans les travées du « *deuxieme Etage* » aboutissaient, selon lui, à l'« *Orchestre* » [190]. Il entendait d'ailleurs par « *Orchestre* » une galerie « *ou estoient les Sieges de l'Empereur, des Senateurs, & des Personnes les plus considerables, qui assistoient aux spectacles* » : disposée au-dessus d'un mur de plus de « *15. pans* » de haut délimitant l'arène, et « *fermée d'vn Balustre de Rouleaux couchez qui pouuait seruir d'appui & de defense contre les bestes…* », cette galerie-*Orchestre* pourrait aisément être assimilée au *podium*, si ce n'est que le fondement de son mur se voyait ainsi établi trop bas, de plain-pied avec le sous-sol [191]. L'auteur

185. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre huitieme*, p. 15. Sur la similitude avec Nimes, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 94-95. Sur la disposition de ces espaces de circulation, cf. *infra*, II. 2. c., les restaurations du XIX^e^ siècle, et II. 3. c., la restitution récente de M. Fincker.

186. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre sixieme*, p. 11. Sur la situation du sous-sol de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 3. c.

187. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre onzieme*, pp. 20-21.

188. Idem, *ibidem*, *Chapitre sixieme*, p. 11.

189. Id., *ibid.*, p. 12.

190. Id., *ibid.*, *Chapitre septieme*, p. 14.

191. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 9. Sur le vocabulaire architectural utilisé aux XVI^e^-XVII^e^ siècles par les érudits français, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 86 *sqq*, ainsi que le glossaire en annexe.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

semble en compenser d'ailleurs la hauteur de « *15. pans* », soit au moins 4 m, en restituant l'accès aux premiers rangs de gradins, ainsi qu'à l'« *Orchestre* », par des escaliers descendant de la galerie extérieure du rez-de-chaussée [192], alors que celle-ci était de plain-pied avec le *podium*. En d'autres termes, en plaçant le sol de l'arène au niveau du premier niveau de l'édifice, c'est-à-dire son sous-sol, et l'« *Orchestre* » ou *podium* à seulement 4 m au-dessus, le P. J. Guis avait ainsi en quelque sorte décalé l'ensemble de la *cavea* vers le bas.

Alors que J. Poldo d'Albenas parait avoir couvert l'absence de toute description architecturale de l'amphithéâtre de Nimes par une restitution graphique, le P. J. Guis ne semble présenter la gravure de J. Peytret reconstituant, par une perspective, « *L'amphithéâtre d'Arles Comme Il Estoit Autrefois* » que pour aider à l'intelligence du discours [**fig. 18**]. Il ne lui accorde en effet que peu de crédit, mettant en garde son lecteur contre « *ces Figures* [qui] *se sont trouuées n'estre pas toutafait exactes au nombre des marches, & des sieges, & a certaines autres particularitez moins considerables que le Graueur a cru de peu d'importance* », de sorte qu'il a préféré « *y* […] *supplé*[er] *par le discours qu'on doit suiure comme plus fidele* » [193]. Elle confirme en tout cas les indications générales de l'auteur, et offre même l'image d'un édifice complet quand la description ne présentait que des suggestions. J. Peytret en effet a pris le parti de restituer un attique romain [G], sous la forme du « *Parapest ou Muraille* […] *percée de diverses fenétres* », une *cavea* sans « *autres Galeries qui partageassent les degrez ou sieges* » [194], mais couverte de « *Vomitoires* » [F], enfin, en contrebas, et sous la forme d'une annexe, l'arc du premier niveau « *qui regarde directement le Septentrion* » et « *par lequel on faisoit entrer les Machines* » [X] [195]. De façon générale, il demeure fidèle à la description du P. J. Guis, montrant, à travers le plan, la succession des différentes « *parties* » du « *premier Etage* » soutenant l'ensemble des gradins, dont les « *Galeries* » sur la façade [I] et les « *Couroirs* » intérieurs [N], à travers la coupe, l'alternance des escaliers, travée par travée, desservant les différents niveaux de la *cavea*, enfin, à travers l'élévation perspective, l'emmarchement

192. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre septieme*, p. 13.

193. Idem, *ibidem*, « *Avis au lecteur* ».

194. Id., *ibid.*, *Chapitre cinquieme*, p. 10.

195. Id., *ibid.*, *Chapitre quatrieme*, p. 7.
Sur la confrontation de la description du P. J. Guis et de la restitution graphique de J. Peytret à propos du « *premier Etage* » de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, I. 2. c., pp. 95 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

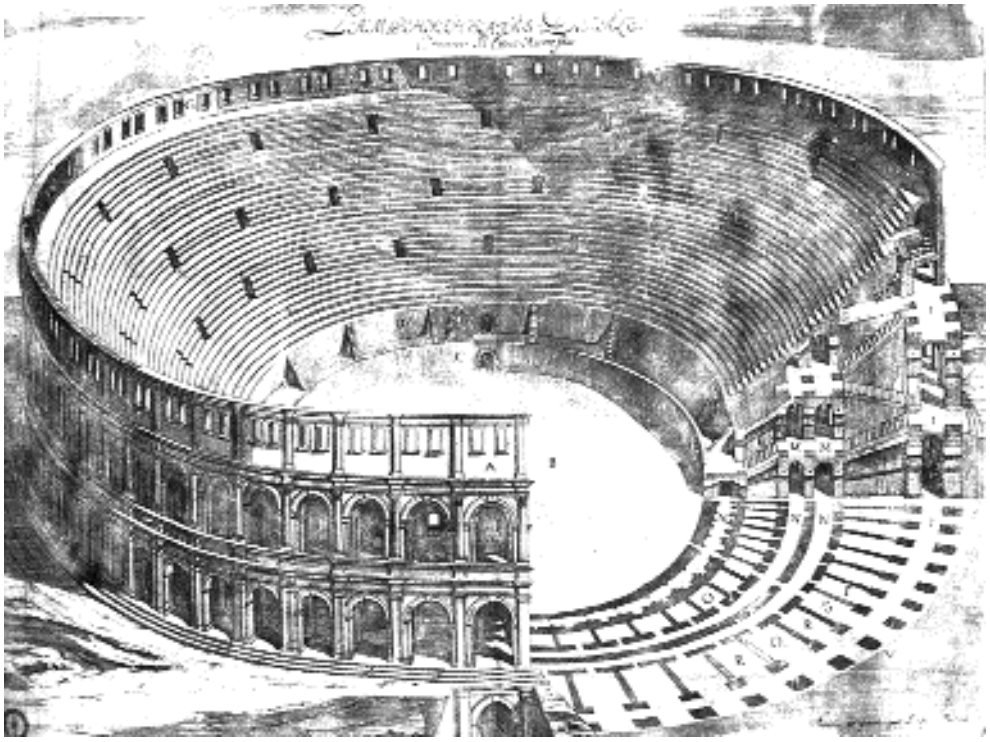


Fig. 18. « L'Amphitheatre d'Arles Comme Il Estoit Autrefois ».
Gravure de Jacques PEYTRET, *1660. (Collection particulière.)*
Publié notamment par P. J. GUIS, op. cit., *1665.*

Pour l'intelligence des Figures.
A. le Frontispice, chapitre 4.
B. la Place, ou l'Arene, ch. 5.
C. le Siege de l'Empereur, ch. 5.
D. l'Orchestre, chap. 1. & 5.
E. les Sieges du Peuple, ch. 5.
F. les Vomitoires, ch. 5. & 11.
G. le grand Parapet, ch. 4.
H. le petit Degré, ch. 11.
I. les Galeries, ch. 4. 7. & 8.
L. les Chambres du second étage, ch. 7. & 10.
M. les Prisons du deuxieme étage, ch. 7. & 10.
N. les Couroirs, ch. 6.
O. les Chambres du Premier étage, ch. 6.
P. vn des Degrez, ch. 6.
Q. vne des prisons, ch. 6.
R. vne des Caues pour les bestes, ch. 6.
S. vn des Passages du bas étage, ch. 6.
T. vn des Cachots, ch. 6. & 10.
V. la Rue, ch. 4.
X. la Porte des Machines, ch. 4. 5. & 6.
Y. vne des 4. principales Entrées, ch. 11.
Z. le Degré extérieur, ch. 4

ou « *Degré exterieur* » tout autour de l'édifice [Z], et ses ressauts devant chaque grande entrée [Y]. L'arène, tout à fait circulaire alors que les structures prennent une forme ovale légèrement marquée, est parfaitement délimitée par un haut mur, sans ornements, n'exposant que quatre portes d'accès situées sur les axes principaux et supportant l'« *Orchestre* » [D] présenté sous la forme d'une galerie qui devait accueillir des chaises mobiles, dont le « *Siege de l'Empereur* » [C].

Si les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, ainsi que le théâtre d'Orange ont bénéficié assez tôt de descriptions et de restitutions graphiques grâce à leur état de conservation qui avait laissé voir, tout au moins, une grande partie de leurs murs extérieurs, il n'en

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

est pas de même du théâtre d'Arles, dont les vestiges épars ont été longtemps mal identifiés [196]. Certains de ses fragments, les plus réputés, ont été néanmoins représentés séparément par Jean Sautereau, dès 1650 : les deux colonnes, ou « *deux Veuves* », situées dans la cour d'un « *Vieux collège* » et qui avaient bénéficié d'une protection particulière par décision du Conseil municipal dès 1648 [**fig. 19**] [197], ainsi que l'arc dit « *de la Maison de Monsieur de Louchon* », appelé plus tard « *Arc de la Miséricorde* » et pris entre deux bâtiments modernes plus au nord [**fig. 20**] [198].

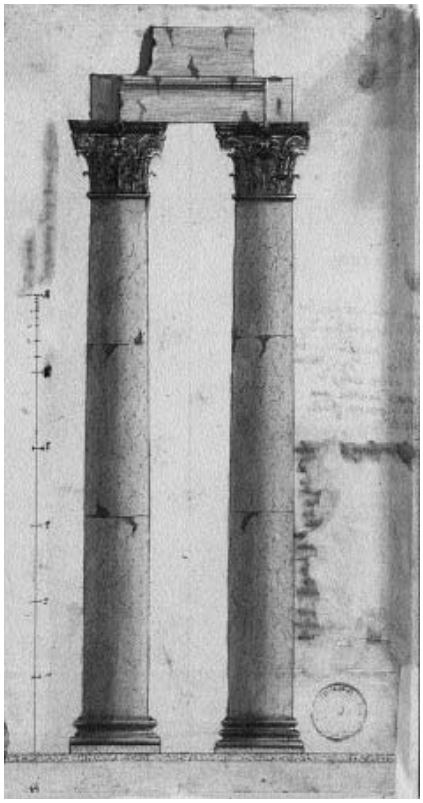


Fig. 19. *Les deux colonnes du théâtre d'Arles non encore identifié comme tel. Dessin à la plume rehaussé de lavis de Jean* SAUTEREAU, *1650. (Médiathèque d'Arles [ms 796].)*

Bien qu'ils puissent s'assimiler assez nettement à des relevés, comportant même, l'un et l'autre, une échelle en toises, ces dessins ne s'avèrent pas tout à fait exacts. Ils semblent correspondre, en définitive, davantage à des études de modèles architecturaux, gommant en partie l'aspect rogné de la pierre : les bases et les chapiteaux des « *deux Veuves* » apparaissent en effet particulièrement détaillés et intacts, tout comme l'archivolte de l'« *Arc de la Miséricorde* » et son entablement, la vétusté de ces vestiges ne transparaissant qu'à travers des touches plus foncées inscrites notamment à la manière de petites écornures au niveau des joints. Les fûts des deux colonnes sont reconstitués en trois tronçons légèrement galbés et lisses, couronnés de chapiteaux corinthiens supportant un fragment d'entablement présenté sous la forme de deux blocs de pierre de taille à peine moulurés ; plus curieusement encore, les deux bases montrent un profil différent, celui de droite comprenant en alternance trois tores et deux scoties séparés par des listels (type

196. Sur l'attribution des vestiges du théâtre antique d'Arles à un temple, cf. *infra*, I. 1. c., p. 75.

197. Sur la situation de ces deux colonnes dans la ville et la décision du Conseil municipal, cf. *supra*, I. 1. a., pp. 36-37.

198. Sur la situation de cet arc dit « *de la Miséricorde* » dans la ville, cf. *supra*, I. 1. a., p. 37-38.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

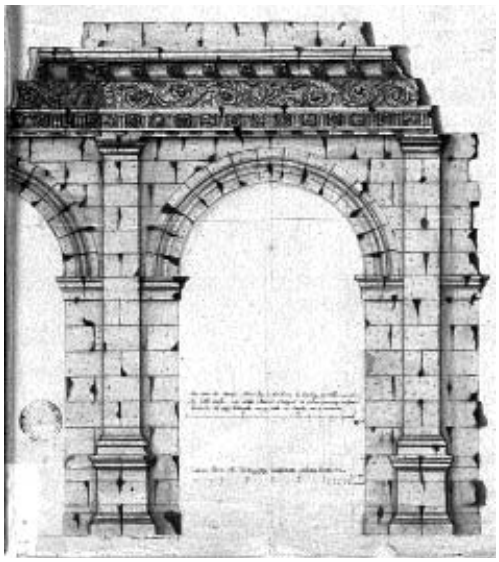


Fig. 20. « Arc de la maison de Monsieur de Louchon ». *Dessin à la plume rehaussé de lavis de J.* SAUTEREAU, *1652.* *(Médiathèque d'Arles, ms 796.)*

composite), tandis que celui de droite ne possède qu'une scotie prise entre deux tores (type ionique) [199]. Figuré en ressaut sur le départ d'un second, à gauche, l'arc quant à lui apparait sous la forme de l'entrée principale d'une suite d'arcades : cette mise en valeur est accentuée en outre par les deux pilastres dressés de chaque côté de la baie sur des bases, elles-mêmes montées chacune sur un piédestal, à la manière de l'arc de la « *Porte Saint-Martin* », dont le même J. Sautereau avait proposé une élévation [200].

L'isolement de ces fragments, qui plus est attribués à tort, jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, à un temple de Diane, n'a manifestement pas permis de les rattacher l'un à l'autre dans une description commune : tout au plus les colonnes ont-elles été, de manière très vague, rétablies dans des fonctions qui se voulaient en relation avec l'interprétation du lieu [201]. La première description du théâtre proprement dit suit ainsi son identification par Claude de Terrin seulement en 1684 [202] : très rapide, compte tenu des quelques vestiges épars, elle se contente toutefois de présenter globalement l'agencement de ces derniers et ne s'attarde, de manière détaillée, que sur une partie de l'ornementation de la façade, celle de l'entablement du niveau inférieur, encore en place, qui devait régner, selon l'auteur, « *dans toute l'enceinte du batiment* ». Recensant les quelques éléments repérés jusque-là, Cl. de Terrin les identifie certes, et en restitue leur fonction, mais non leur position exacte au sein de l'édifice : ainsi des « *cinq voutes en pente* », retrouvées dans la rue du Jeu de Paume [203], qui devaient correspondre, selon

199. Sur les raisons probables de ce type de représentation, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 97-98, et I. 3. c.

200. Sur les similitudes avec l'élévation de l'arc de la « *Porte Saint-Martin* », cf. *infra*, I. 1. c., **fig. 27**.

201. N.L. de ROMIEU, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 5, f° 3 et 4
Sur l'attribution de ces fragments à un temple de Diane, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 75-76.

202. Cl. de TERRIN, « Mémoire sur le théâtre d'Arles », in *Journal des Savants*, t. XII, Paris, 1684, pp. 336-341.
Sur l'interprétation et l'identification tardive des vestiges du théâtre antique d'Arles, cf. *infra*, I. 1. c., pp. 76-78.

203. D'après J. SEGUIN, *op. cit.*, p. 33.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

lui, aux substructures de la *cavea* et qui « *supportoint les degrez ou les spectateurs estoint assis* », comme des « *sept arcs* » — notamment deux au nord, dont celui de la Miséricorde, et trois au sud, ceux de la Tour de Roland [204] — qu'il restitue aux « *portiques exterieurs* », enfin des « *deux colomnes* » — les « *deux Veuves* » — qu'il ramène à la scène. De l'enceinte, il n'évoque cependant qu'une seule rangée de « *portiques* », dont il décrit les arcs « *accompagnés de chaque coste de Pilastres doriques* », au-dessus desquels régnait un entablement, tel que l'avait figuré J. Sautereau sur l'arc de la maison de Monsieur de Louchon [**fig. 20**], constitué de « *deux frises l'une sur l'autre dont la plus basse ser*[vai]*t d'architraue* » [205]. Enfin, il ne révèle du bâtiment de scène que l'agencement de la *scænæ frons*, dont il semble en effet avoir reconnu le dessin original : il replace ainsi « *au fonds et au millieu de la scene* », une « *saillie* », dont « *les aisles* […] *s'estendoint de chaque costé sur une ligne tournee en anse de panier finissant a deux retours qui continuoint en ligne droitte et acheuoint de former la scene opposee aux spectateurs* » ; ces « *lignes droittes* » devaient être ornées, selon lui, « *de grandes colomnes canelees* » disposées sur deux niveaux, tandis que la « *saillie* » comprenait une rangée de « *huit colomnes d'ordre corinthien* », dont les « *deux Veuves* » qui devaient se situer près de la « *porte principale* » au-dessus de laquelle l'auteur pense avoir été logée la Vénus retrouvée à peu de distance.

L'identification de ce théâtre a suscité en outre, la même année, un premier plan, dont J. Seguin indique qu'il « *a été dressé sur le lieu même, avec toute l'exactitude possible, par le Sr. Peytret Architecte & ingenieur du Roy* » [206] [**fig. 21**]. Pas plus que la description de Cl. de Terrin, il ne peut s'agir pourtant d'un relevé scrupuleux, compte tenu des rares vestiges en place. La position au sein de l'édifice des fragments, ainsi que des quelques éléments du soubassement, reconnus à cette époque et représentés en grisé, ne se révèle même pas tout à fait fiable. L'ensemble du plan offre dès lors une image imparfaite de l'édifice, voire, sur certains points, relativement incohérente. Il semble avoir été difficile de fait de rétablir, au milieu des habitations modernes, la position de chaque élément l'un par rapport à l'autre. Si la relation entre la Tour de Roland et l'Arc de la Miséricorde apparait manifestement correcte, celle rétablie avec les deux Veuves l'est beaucoup moins. Les restes de l'enceinte ont été en effet décalés par rapport à la *scænæ frons* : la Tour de Roland [M], en réalité ouverte sur la *parodos* sud,

204. J. SEGUIN, *op. cit.*, p. 33.
205. Sur la description de ces « *deux frises l'une sur l'autre* » et leur interprétation, cf. Pierre GROS, « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », in *JDAI*, n° 102, 1987, pp. 339-363.
206. J. SEGUIN, *op. cit.*, p. 32.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

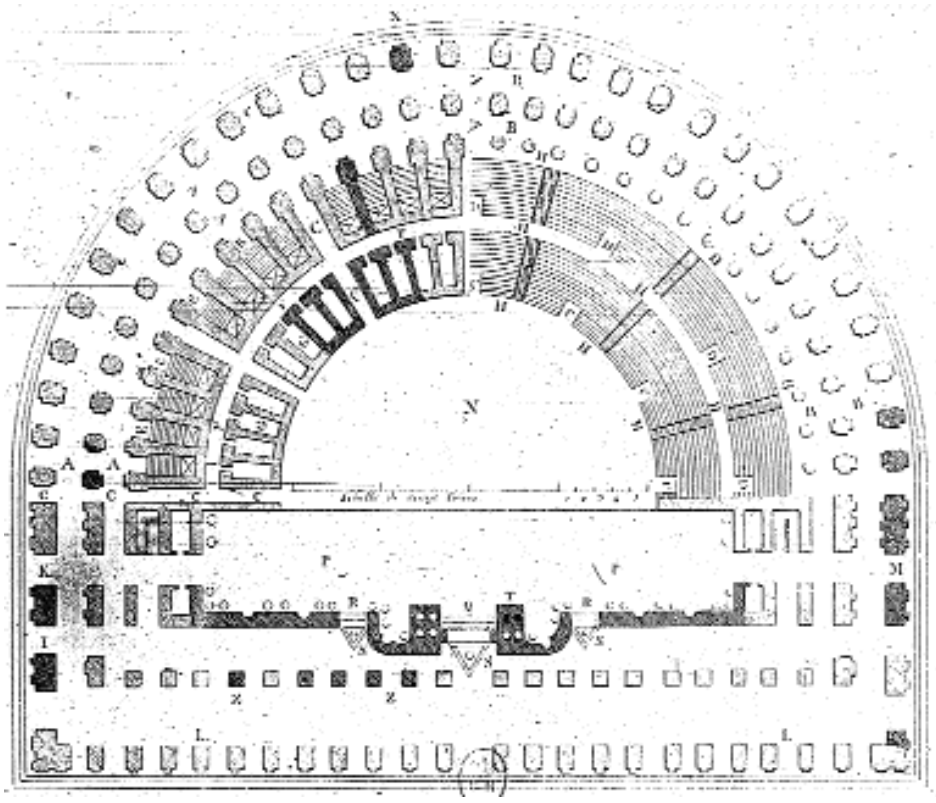


Fig. 21. « Plan du Théatre d'Arles », *échelle de vingt toises. Plan levé par J.* PEYTRET *et gravé par Alivon, 1684. (Museon Arlaten.)*

Explication du plan du théatre d'Arles

A.A.A ....Le double Portique qui rouloit tout au tour par en bas.
B.B.B .....Le double Portique qui étoit au haut du Théâtre.
C.C.C.C .Les entrées par où on passoit des Portiques dans l'Orchestre pour se disperser sur les degrés.
D.D.D ...Les mêmes passages du second étage.
E.E.E .....Les escaliers par lesquels on montoit au second étage.
F.F.F .....Le passage qui est sous les degrés.
G.G.G ....Les chambres parmi lesquelles étoient celles des Vases d'airain.
H.H.H ...Les petits degrés qui étoient coupés dans les sieges pour pouvoir monter et descendre plus commodément.
I .....L'Arc de la Miséricorde.
K .....L'Arc qui se trouve dans le Couvent des Cordeliers.
L. L .....Le Portique derrière la scène.
M.....La Tour de Rotland.
N .....L'Orchestre.
O. O .....
P. P .....Le Pupitre sur lequel les Acteurs jouoient.
Q .....La Porte Royale.
R. R .....Les Portes des Etrangers.
S.S.S. .....Les Machines triangulaires.
T .....Les deux Colonnes qui sont encore droites, au devant desquelles on a trouvé la Statue.
V .....Le pied-droit qui est dans la cave du jeu de paume marqué dans le Portique intérieur du demi cercle.
X .....Le pied-droit du Portique extérieur du demi cercle qui est dans la cave d'une maison appartenant à M. Roubaud.
Z .....Les cinq pieds-droits trouvés dans le jardin des Religieuses de la Miséricorde.

Où il faut remarquer que tout ce qui est couvert de hachures subsiste encore dans la même situation que le plan le fait voir.

se voit ainsi figurée au niveau des *parascænia* et orientée sur le *pulpitum*, tandis que l'arc de la Miséricorde [I] se trouve repoussé à la périphérie du *postscænium*, de sorte que le départ de l'arcade correspondant, en définitive, à l'une des ouvertures du *parascænium* sud, a été restitué comme le pilier de l'angle méridional du portique habituellement placé à l'arrière du complexe scénique [L][(207)]. Du côté opposé, se

207. Sur la position exacte de ces vestiges au sein de l'édifice dégagé, cf. *infra*, II. 1. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fondant manifestement uniquement sur les quelques substructures reconnues au nord-est, J. Peytret n'a pu apparemment rétablir qu'une partie de la *cavea* : les gradins inférieurs, reposant directement sur le rocher, n'ont en effet visiblement pas été repérés, tout comme ceux de la *summa cavea*, l'architecte ayant préféré reconstituer un double portique « *au haut du théatre* » [B] [208]. Il en résulte une certaine disproportion entre l'étendue de l'*orchestra* — 21 toises de diamètre, soit près de 41 m — et l'étroitesse des structures auxquelles J. Peytret fait correspondre seulement deux *mæniana* de quinze et douze degrés [209] ; d'autre part, la présence d'un double portique au rez-de-chaussée [A], recréé en tronquant l'extrémité des murs rayonnants joignant la galerie extérieure, apparait peu en accord avec la restitution d'un édifice de dimensions somme toute réduites — 50 toises de diamètre, soit une centaine de mètres —, abritant une si petite *cavea*. Quoi qu'il en soit, le déploiement de l'*orchestra* au-dessus des tous premiers gradins, qu'elle supplante en quelque sorte, semble être la cause du rapprochement du bâtiment de scène, et par là même du décalage des arcs extérieurs, comme si l'architecte avait cherché à trouver un équilibre entre les différentes parties du bâtiment, dont il ne disposait que d'une vue partielle, et dont les dimensions générales, par conséquent, lui échappaient. Pour ces mêmes raisons sans doute, les *parodoi*, d'ordinaire assez larges, se sont trouvées réduites à de simples passages, aussi étroits que « *les entrées* » établies entre les murs rayonnants et « *par où on passoit des Portiques dans l'Orchestre pour se disperser sur les degrés* » [C].

Les accès à la *cavea* apparaissent, au demeurant, très succincts : hormis la galerie annulaire intérieure du rez-de-chaussée [F], reconnue sans doute grâce aux « *cinq voutes en pente* » retrouvées dans la rue du Jeu de Paume, J. Peytret restitue curieusement une succession de quatre escaliers contigus, ouverts sur le double portique extérieur du premier niveau et aménagés entre les murs rayonnants, qui devaient permettre d'atteindre l'étage supérieur [E], chaque groupe étant séparé par un passage rejoignant directement l'*orchestra* [C], et, rigoureusement au-dessus, la *præcinctio* circonscrivant les deux *mæniana* [D], y compris à la hauteur des *parodoi*. Le plan de la scène quant à lui présente des *parascænia* réduits, d'un côté comme de l'autre, à une sorte de large galerie ouverte sur le double portique et communiquant, de part et

208. À propos de l'organisation de la *cavea* du théâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 1. c. et II. 2. c.

209. L'*orchestra* présenterait en réalité un diamètre de 14 m, pour une *cavea* de 102 m composée de trois *mæniana* : cf. Jules FORMIGÉ, « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *MAI*, t. XIII, 1914, pp. 25-51.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'autre, sur deux petites salles, dont celle située vers l'extérieur abrite un escalier, manifestement rampe sur rampe [210]. Les caractéristiques de la *scænæ frons* évoquées par Cl. de Terrin sont reprises assez fidèlement, rapportant, « *au fonds et au millieu* » une forme de légère « *saillie* » correspondant à la Porte royale [Q], ainsi que son prolongement, de chaque côté, en « *une ligne tournee en anse de panier* » et, au-delà, une longue « *ligne droitte* » se terminant contre chacun des murs des *parascænia* [211].

Au-delà des explications et restitutions parfois fautives, textes et iconographie apparaissent cependant être moins le reflet de l'ignorance des savants en matière d'architecture antique, et plus particulièrement d'architecture de spectacles, que celui de leur perception des vestiges, compte tenu de l'état de dégradation de ces derniers. Face en effet à des fragments plus ou moins complets, plus ou moins lisibles sous les aménagements modernes, il pouvait être difficile de retrouver les dimensions et l'agencement exacts des différents éléments constituant l'édifice. Il était par conséquent nécessairement plus aisé, pour ces érudits, de se fonder sur une connaissance générale qu'ils pouvaient avoir de ce type de monuments afin d'aborder, sans trop se fourvoyer, ceux qu'ils se proposaient de décrire. Ils ne se trompent guère d'ailleurs sur l'organisation des éléments fondamentaux que sont l'enceinte, la *cavea* et l'aire plane centrale : tout au plus établissent-ils un mauvais rapport entre l'extérieur et l'intérieur, le sol de l'arène se trouvant soit rehaussé (amphithéâtre de Nimes), soit abaissé (amphithéâtre d'Arles). En revanche, ils s'égarent en général dès qu'ils touchent aux substructures soutenant les gradins, qu'il s'agisse des espaces de circulation ou des différentes salles inscrites entre les murs rayonnants, dont l'agencement apparait d'autant plus complexe et difficilement appréhendable qu'il est somme toute, sur certains points, particulier à chaque édifice.

Les descriptions détaillées et plus « objectives » demeurent malgré tout relativement rares encore jusqu'au XVIII^e^ siècle. Elles apparaissent même inégales selon les villes : si Arles et Nimes ont bénéficié, dès la seconde moitié du XVI^e^ siècle, d'une histoire de leurs antiquités respectives, il n'en est pas de même d'Orange, ville du

210. Sur la définition et le dispositif des *parascænia* du théâtre romain donnés par les XVI^e^-XVII^e^ siècles, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 144 *sqq*.

211. À propos de l'arrangement de la *scænæ frons* du théâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 2. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

royaume économiquement de moindre importance [212]. Davantage encore, s'il est vrai qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle apparait une volonté de précision et de détails donnant lieu à des analyses architecturales plus complexes, comme en témoignerait tout particulièrement la monographie du P. J. Guis relative à l'amphithéâtre d'Arles, celle-ci n'apparait pas systématique : là aussi, Orange apparaît comme le parent pauvre, ne pouvant proposer sur son théâtre, hormis ceux de S. Maffei en 1732, que des commentaires très succincts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle [213]. La plupart des auteurs se contentent même de reprendre, presque mot pour mot, les propos de J. de La Pise, rétablissant, suivant leur prédécesseur, « *sur le milieu du bâtiment* » de la *scænæ frons*, « *fort éleuée* », une « *corniche de marbre richement entaillée* », qu'il interprétait comme le « *lieu destiné pour les sieges des Consuls, & autres personnages publiques, appellez Podium* » [214]. Sans doute, le théâtre d'Arles a connu quant à lui un sort très particulier par son identification tardive, celle-ci ayant nécessité forcément quelques précisions destinées à en prouver le bien fondé.

1. c. Identification et interprétation.

La description de ces édifices apparait évidemment liée à l'interprétation du lieu, qui en imposait les termes et l'analyse. Les vestiges épars du théâtre d'Arles, compris dans un premier temps comme ceux d'un temple de Diane, en témoignent

212. Sur l'importance économique des ces villes, cf. Pierre VÉRAN, *Recherches historiques faites dans les auteurs anciens & modernes pour servir à l'histoire de la ville d'Arles & de celle de Marseille*, Marseille, 1805, manuscrit conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 541], not. f° 51 *sqq*.
Voir aussi plus récemment, *Histoire de la Provence et civilisation médiévale : études dédiées à la mémoire de Edouard Baratier*, Marseille, impr. S. Victor, 1973.

213. En dehors de celle de Sc. MAFFEI, *op. cit*., lettre XXIV, la première véritable description du théâtre antique d'Orange est due, en effet, à Adrien Étienne Pierre de GASPARIN, *Histoire de la ville d'Orange et de ses antiquités, ornée de six gravures en taille douce*, Orange, chez J. Bouchony impr., 1815.

214. *Description des antiquitez… par Édouard Raban*, *op. cit*., p. 21, et Ch. ESCOFFIER, *Description des antiquités de la ville et cité d'Orange*, Carpentras, éd. Touret, 1702.
Jean Benjamin de LA BORDE, *Voyage pittoresque ou Description générale et particulière de la France. Ouvrage enrichi d'estampes d'après les dessins des plus célèbres artistes*, Paris, Impr. Ph. D. Pierres, 1781-1784, t. 4, 2^de partie, p. 186, parle, lui aussi, d'un « *podium* », qu'il définit comme un « *parquet couvert en voûte, avec un grand siege de marbre* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de manière particulièrement aiguë. Bien que les Arlésiens se soient manifestement très tôt intéressés aux ruines antiques de leur ville, l'identification du théâtre paraît en effet avoir été gênée non seulement par les habitations modernes couvrant le site, et notamment l'édification du dispositif de la Tour de Roland datant du Moyen Âge sur des structures plus anciennes, puis réaménagé en logements, mais peut-être surtout et tout simplement par un texte du XII^e siècle qui aura suscité la légende. Le fragment d'entablement monté sur les deux hautes colonnes isolées se révélait si étrange qu'il semblait effectivement ne pouvoir être compris alors que comme un « *tombeau* » ou, suivant le texte de Gervais de Tilbury, comme un autel [215], de sorte que les *deux Veuves* et les vestiges alentours ne pouvaient correspondre, aux yeux des Arlésiens, qu'aux restes d'un temple antique, que corroborait sa position « *au lieu le plus éleué de la ville* » [216]. Bien qu'intégrée aux remparts de la cité du IX^e au XI^e siècles, la Tour de Roland parait avoir été assez rapidement associée à ces deux colonnes ainsi qu'à l'arcade isolée de la maison de M. de Louchon relevée par J. Sautereau, pourtant située à l'opposé, et devait par conséquent former, avec ces vestiges, un seul et même monument, orné d'un grand portique « *composé de sept arcs murez surmontés d'architraues, frises & corniches pareilles à l'arc* [de la Miséricorde], *au nord de l'edifice* »[216], dont elle aurait été l'entrée principale [217]. Les « *disques* » et têtes de bœufs sculptés sur ces frises, « *dont nous voyons encore quelques restes par dehors souls la Tour de Rollant, qui sont marques de sacrifices* », devaient d'ailleurs renforcer, selon les érudits, cette interprétation du lieu [218] — « *ce que temoignent encore* », ajoute même F. de Rebatu, « *les charbons qu'on y trouue souls terre* ».

Le texte de Gervais de Tilbury ne précisait pourtant nulle part qu'il s'agissait de sacrifices offerts à Diane, et ne situait pas non plus l'autel présumé — par ailleurs abattu par les Chrétiens à la suite d'une prédication de saint Trophime — dans le quartier de la « *maison aux deux colonnes* », nom sous lequel le site était alors connu, mais « *hors de*

215. F. de Rebatu, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, pp. 2-3. Voir aussi N.L. de Romieu, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 5, tous deux citant le texte de Gervais de Tilbury (dit aussi Gervasius), *op. cit.*, qui rapportait qu'« *en ce lieu estoient posées deux colonnes d'une immense grandeur & sur icelles vn Autel* » [*duabus immense celsitudinis columnis ara superposita*] : cf. *supra*, I. 1. a., p. 36.

215. F. de Rebatu, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, p. 3.

216. Idem, *Recueil de quelques monumens & pièces d'antiquitez qui sont à Arles*, 1655, manuscrit conservé à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence [ms 545].

217. Selon N.L. de Romieu, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 5, f° 3.

218. F. de Rebatu, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, p. 3.
Voir aussi N.L. de Romieu, *Histoire des Antiquitez d'Arles…*, *op. cit.*, chap. 5, f° 3, qui parle de « *testes de thoreaux, qui signifient selon les anciens, que ça esté vn lieu destiné pour les sacrifices* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la Porte de la Ville, à un endroit appellé la Roquète »[219]. Il devenait par conséquent relativement aisé de supposer que les vestiges ne devaient non plus correspondre aux restes d'un portique enfermant un temple de Diane, mais vraisemblablement à ceux d'un théâtre, comme devaient en témoigner plus précisément « *les voutes en pente de cét enclos qui tournent en demi-cercle, & qui apparemment soûtenoient des degrez* » repérées par l'architecte J. Peytret dans la rue du Jeu de Paume située dans le même secteur[220]. Encore fallait-il pouvoir le démontrer, ce qu'a permis la découverte d'une statue féminine aux bras « *cassés au-dessus du coude* »[221], exhumée aux pieds des deux colonnes en 1651 : si F. de Rebatu la disait, suivant la première interprétation du site et « *selon la creance commune, (quoy que plusieurs ne soient pas de ce sentiment) la Diane tant renommée de la ville d'Arles* »[222], Cl. de Terrin notamment a cherché, trente plus tard et à la suite de J. Seguin, à réfuter avec vigueur cette proposition, dans un *Entretien* imaginaire entre Musée et Callisthène « *sur la prétendue Diane d'Arles* », voulant reconnaître dans cette statue une Vénus, apanage, selon lui, des théâtres[223].

Cette version a provoqué de nombreux débats qui ne pouvaient se clore si facilement, les Arlésiens refusant alors de croire que leur Diane n'était qu'une Vénus, comme en témoigne un quatrain paru dans le *Mercure Galant* de cette époque et signé de Vertron, qui répondait en quelque sorte à l'*Entretien de Musée et de Callisthène sur la prétendue Diane d'Arles* de Cl. de Terrin :

> « *Silence, Callisthène, et ne dispute plus !*
> *Tes sentiments sont trop profanes :*
> *Dans Arles c'est à tort que tu cherches Vénus ;*
> *L'on n'y trouve que des Dianes* »[224].

219. Cl. de Terrin, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, p. 74.

220. Idem, *ibidem*, p. 56 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 73, ainsi que le plan du théâtre par J. Peytret, **fig. 21**, p. 72.

221. F. de Rebatu, *Antiquitez de la ville d'Arles par Monsieur de Rebatu, sécuier conseiller du Roy au siège sénéchal de cette ville*, 1655.

222. Idem, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, p. 5. Voir aussi J. de Laurière, « Un manuscrit du conseiller Rebatu sur les antiquités de la ville d'Arles », in *C.A.F.*, 1876, p. 807, « *…qui contient, aux premières pages, de curieux détails sur cette statue, alors considérée comme une image de Diane* », ainsi qu'un manuscrit de Brunet, récapitulant les termes de cette dispute et adressé à Cl. de Terrin, vers 1680, conservé aux Archives départ. des Bouches-du-Rhône [I f 33, pièce 34].

223. Cl. de Terrin, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, p. 65.
L'original, envoyé à Versailles, a été restauré par François Girardon en 1684 [Paris, Musée du Louvre], qui en avait effectué auparavant, d'après *Le Mercure Galant* d'août 1684 (pp. 19-21), un petit modèle en cire dont il n'y a plus trace. Après l'interprétation de Cl. de Terrin, deux copies en auraient été effectuées à la demande du roi, chacune d'un pied de haut, l'une pour Cl. de Terrin lui-même, l'autre pour l'Hôtel de Ville d'Arles. Le moulage effectué par Jean Péru en 1683 [Musée d'Arles antique], date à laquelle la statue avait été offerte à Louis xiv par les Consuls de la ville dans l'espoir d'un allégement des charges, a été mutilé et restauré à plusieurs reprises.

224. Le *Mercure Galant*, août 1684, p. 17. Voir aussi le Père Albert d'Augières, *Réflexion sur les sentimens de Callisthène touchant la Diane d'Arles*, Paris, 1684.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 22. *La Vénus d'Arles restaurée par Girardon.*
(Musée du Louvre.)



Fig. 23. *Moulage de la Vénus avant la restauration.*
(Musée lapidaire de la ville d'Arles.)

Musée s'étant laissé prendre à la beauté de la statue, Callisthène devait rompre pourtant l'enchantement : s'appuyant sur le vers d'Ausone qui oppose « *l'habit modeste et fermé de Diane à la nudité de Vénus* », Cl. de Terrin objectait en effet que, si Diane est sans doute parfois représentée nue, « *il faut que cette nudité soit* [alors] *jointe à d'autres marques qui fassent distinguer cette Déesse sans qu'on puisse douter* », qu'il s'agisse de son carquois ou de tout autre de ses attributs[225]. Or au contraire, et comme le précisait lui-même F. de Rebatu, la statue portait « *vn cercle ou brasselet au bras gauche & dans ce brasselet vn petit trou comme vn chaton, où l'on croit auoir esté enchassée quelque pierre précieuse que i'estime être vne topaze* », et « *sur le front vn petit trou où l'on iuge auoir esté mis quelque croissant d'argent* »[226]. Ne remarquant par ailleurs aucune négligence dans sa coiffure ni d'air farouche, mais plutôt un regard « *dous & languissant qui marque vn cœur profondément blessé des fleches de l'amour les plus dangereuses* »[227], Cl. de Terrin pensait pouvoir reconstituer sans méprise, à l'aide des traces laissées sur les bras, l'épaule et la hanche droites, l'attitude

225. Cl. de TERRIN, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, p. 30. Voir aussi du même, *Lettre de Musée à Callisthène sur les réflexions d'un censeur*, 1684, et A. GRAVEROL, *op. cit.*

226. F. de REBATU, *La Diane & le Jupiter d'Arles…*, *op. cit.*, p. 5.

227. Cl. de TERRIN, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, p. 41.

générale d'une Aphrodite [**fig. 22 et 23**][228]. Une telle interprétation de ce fait ne pouvait en rien contredire la nouvelle identification du site puisque, déclarait le même Cl. de Terrin, « *ceux qui sont instruits des manieres des Anciens seauent bien que les theatres estoient dediez a l'honneur & au culte de Venus* » ; ni « *les frises* […] *grauées de disques & de testes de beuf* », qui devaient moins appartenir à la symbolique des sacrifices offerts à Diane qu'à l'ornementation architecturale de l'« *ordre Dorique* » déterminé, selon lui, par ce type d'édifice, par opposition à celle d'un temple qui, aux dires de Vitruve et d'A. Palladio, ne pouvait être que d'ordre ionique[229].

L'identification du théâtre d'Arles n'a en définitive tenu qu'à peu de chose : l'exhumation et l'identification d'une Vénus. Le petit nombre d'éléments architecturaux encore en place et connus pouvaient en effet ne pas paraitre très évocateurs, et n'auraient sans doute pas suffi, sans dégagement ni fouilles du site, à corriger la fonction donnée jusque-là à chacun d'entre eux, ni à retrouver, même sommairement, les proportions du nouvel édifice, en les replaçant les uns par rapport aux autres dans un plan d'ensemble. Peut-être d'ailleurs Diane serait-elle restée maitresse des lieux et le site considéré pour longtemps encore comme l'emplacement de son temple, si le fragment d'une autre statue, manifestement pendant par ses dimensions de la Vénus, et dont il ne restait que la naissance du buste et la tête mutilée qui lui a valu le nom de « *déesse au nez cassé* », avait été exhumé le premier[230]. En un sens, il semble que les dires et récits anciens ont parfois prévalu sur l'examen des éléments architecturaux en place : un texte ambigu transposé en légende à Arles, ou tout simplement le nom du lieu à Orange. Mais si la dispersion des quelques

228. Cl. de TERRIN, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, pp. 51-52 : « *elle se verse sur le sein vn petit vase d'essence ou d'eau de senteur* […]*; elle tenoit vn miroir à sa main gauche &* […] *tournant la tête & les yeux de ce costé, elle y regardoit l'action de sa droite* ».
Les premières représentations, quoique peu fidèles, mentionnent, en effet, sur la jambe gauche « *une sorte de faisceau sur lequel la main deuait être appuyée* », ainsi que les restes de tenons sous les bras, sur l'épaule et sur la hanche droites, qui n'apparaissent plus aujourd'hui sur l'original, mais qui ont suscité, à la suite de Cl. de Terrin, un certain nombre de reconstitutions : soit en Aphrodite, la tête inclinée vers un objet, un miroir ou un flacon d'huile tenu à main gauche, la droite levée « *pour arranger sa cheuelure* […]*, motif qui se retrouue fréquemment & qui lui conuient de tout point* », voire en Aphrodite victorieuse, tenant un casque de la main gauche et s'appuyant du côté opposé sur une lance — voir notamment le comte Frédéric de CLARAC, *Le Musée royal*, Paris, impr. de P. Didot l'ainé, 1816-1818, pl. 342, n° 282. Toutefois, selon Wilhelm FRŒHNER, « La Vénus d'Arles », in *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Paris, impr. de C. de Mourgues fr., 1869, reproduit in *C.A.F.*, 43e session, 1876, p. 800 : « *les raisons qu'on peut alléguer en faveur de cette hypothèse* […] *paraissent médiocrement séduisantes* ».

229. Cl. de TERRIN, *Entretien de Musée & de Callisthène…*, *op. cit.*, pp. 57 et 65.

230. Cette « *déesse au nez cassé* », en réalité une Diane, a été, en effet, découverte, presque au même endroit que la Vénus, au début du XIXe siècle, lors des tous premiers dégagements de l'édifice.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fragments distants de 50 à 100 m chacun, au milieu d'un quartier entier d'habitations, ne pouvait certes aider à l'identification exacte du premier, l'étrange interprétation du théâtre d'Orange s'avère plus difficile à cerner. La configuration générale de ce dernier parait avoir été de fait parfaitement reconnue par sa position « *au pied de la montagne en forme de théatre* »[231], J. de La Pise précisant même que la « *grande muraille* », encore dressée de toute sa hauteur, « *ferm*[ait] *le demy-rond du costé du septemtrion en droite ligne* »[232]. Pourtant, malgré l'importance des vestiges et son plan, *a priori*, tout à fait lisible sur le site, l'édifice n'en a pas moins été compris, encore au XVIII^e siècle, comme un « *Cirque* », dans l'enceinte duquel « *y auoit vne place vuide, dans lequel les jeux & combats se faisoient* »[233].

L'analyse de J. de La Pise parait en réalité s'être appuyée sur le nom de « *Cire* » donné au théâtre d'Orange depuis la fin de l'Antiquité[234]. Il n'est absolument pas sûr pourtant que ce nom soit à rapprocher d'une quelconque utilisation du lieu, ou de son voisinage immédiat, en cirque, ni même d'une extrapolation ultérieure ; tout au plus y a-t-il eu abus de langage, ou le terme se rapporterait à la situation géologique, désignant la dépression en demi-lune formée par la colline Saint-Eutrope et barrée, au nord, par la muraille[235]. Quoi qu'il en soit, J. de La Pise a subordonné ses commentaires à cette méprise, transposant notamment le haut mur de scène en un « *podium* » sur lequel devaient prendre place, selon lui, les personnalités de la ville[236]. La restitution graphique qu'il en propose frappe davantage encore par sa fantaisie [**fig. 24**] : elle présente en effet presque toutes les caractéristiques des théâtres, attestant par là même que l'auteur avait bien repéré la forme globale de l'édifice, constitué d'une *cavea* semi-circulaire [N] surplombant, au centre, une *orchestra*, et fermée sur son diamètre par une construction rectangulaire correspondant, *a priori*, au complexe

231. *Description des antiquitez… par Édouard Raban*, *op. cit.*, p. 20.

232. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 16.
Sur la description exacte de l'auteur, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 53-54.

233. *Description des antiquitez… par Édouard Raban*, *op. cit.*, p. 20. Voir aussi J.-B. de LA BORDE, *op. cit.*, t. 4, 2^de partie, p. 184.

234. Sa méprise n'est probablement pas due en effet, comme semble l'avoir compris Sc. Maffei, à la confusion du double mur dressé entre le théâtre et le « véritable » cirque (en réalité, un temple) qui lui est attenant : Sc. MAFFEI, *op. cit.*, lettre XXIV, p. 147 : « *de' due muri il primo avanti descritto servisse insieme al Teatro ed al Circo* ».
Sur l'identification de ce « second » cirque attenant au théâtre d'Orange, cf. notamment Jules FORMIGÉ, « Le prétendu cirque romain d'Orange », in *M.A.I.*, t. XIII, 1917, 1^ère partie.

235. Le mot « *cire* » n'est pas signalé en langue d'oc ; seul l'est celui de « *cièri* » : s.m., cirque : cf. le Rév. Père Xavier DE FOURVIÈRES, *Lou Pichot Tresor*, dictionnaire provençal-français, Avignon, Aubanel fr., 1902.

236. Sur la description des différents éléments définissant le « *Théâtre-Cirque* » d'Orange selon J. de La Pise, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 53 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

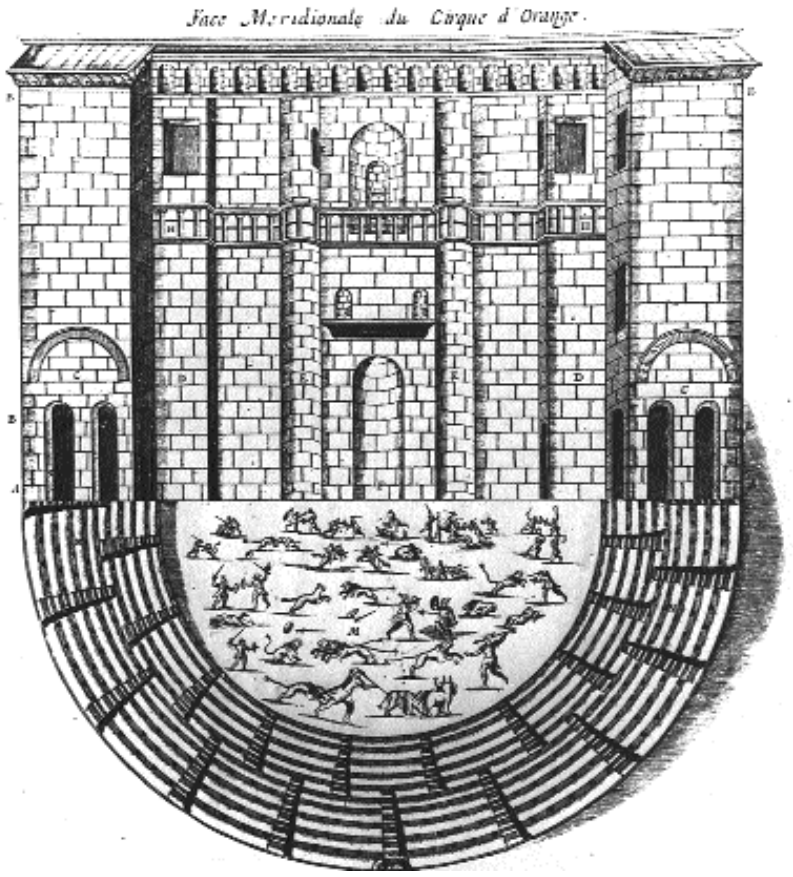


Fig. 24. « Face Meridionale du Cirque d'Orange ».
Gravure en taille douce, non signée, publiée par J. DE LA PISE, op. cit., *1639.*

A. Largeur de 324 pieds.
B. Hauteur de 108 pieds.
C. Grandscorps de logis à Chasque bout de la muraille.
D. Quarré dans lequel sont les degrés des corps de logis.
E. Deux petits corps de logis en rond et hors d'œuvre.
F. Grande niche.
G. Deux petites niches seruats à mettre les statues des faux Dieux sur vne corniche hors d'œuvre.
H. Galerie d'un corps de logis à lautre ornée anciennemet de colomnes de marbre noir et blanc.
I. Le Podium ou la chaire du Preteur.
K. Deux niches seruants à mettre des Idoles.
L. Dix et neuf niches seruants aussy à mettre les Idoles de leurs faux Dieux.
M. Demy rond servant pour les combats y represantés.
N. Degrés en demy rond et en montant, servants de siege aux spectateurs, tous voutés et ouverts par des petites portes, pour y en fermer les bestes et les hommes destinez aux spectacles.

scénique complété par une aile en avancée de chaque côté [C] ; la jonction entre *cavea* et *skénè* se fait néanmoins sans intermédiaire, matérialisée par une simple ligne droite qui ne semble pas tenir compte du retour opéré, de part et d'autre, par les « *deux corps de logis* », de sorte que le « *Demy rond* » central [M] s'étend apparemment jusqu'au pied du grand bâtiment rectangulaire ; J. de La Pise a par ailleurs pris soin de figurer, sur le sol de cette « arène », gladiateurs et animaux s'affrontant deux à deux. Malgré la présence d'éléments propres au théâtre, l'absence de *pulpitum* ainsi que la représentation de ces combattants disposés de telle manière à donner une illusion de profondeur au sol de l'« arène » — leur taille diminuant à mesure qu'ils s'éloignent

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du premier plan —, semblent vouloir par conséquent, répondre à la définition de l'auteur et désigner l'édifice, suivant les termes utilisés par Dion Cassius, comme un « *Theatrum venatorium* »[237].

Pourtant, J. de La Pise parait bien avoir été convaincu de l'existence d'une distinction entre les trois types d'édifices — théâtre, amphithéâtre et cirque —, à la fois par leur fonction et par leur forme. Il rappelle en effet que la différence « *que les anciens ont establi, entre ces trois sortes de lieux publics destinés aux spectacles : Les fait encor distinguer parmy nous en leur origine, en la diversité des exercices, qui s'y faisoyent, & en la forme de leur construction* »[238]. S'appuyant sur Cassiodore, il définit ainsi le théâtre comme un « *édifice fait en forme d'un demi-cirque ou demi-rond, qui contenoit plusieurs eschafaux & scenes* »[239], tandis que l'« *Amphi-Theatre* », comme son nom l'indiquerait, devait être « *fait*[…] *en forme ronde de deux Theatres joints ensemble* »[240]. Il ne dit presque rien certes du cirque, si ce n'est qu'il se caractérisait, selon lui, simplement comme « *un lieu entouré de muraille* »[241], mais cite Virgile qui le définit comme un lieu public dans lequel le peuple venait s'asseoir pour assister aux jeux, et qui était par conséquent entouré de « théâtres »[242]. À ces trois types d'édifices, J. de La Pise en ajoute même un quatrième qu'il appelle « *Arenes* », et qu'il distingue de l'« *Amphitheatre* » essentiellement par sa forme « *en Ovale, & le defaut des sieges en dedans* »[243] : l'existence de ce monument original ressorti, en réalité au nom du site sur lequel avait dû se dresser l'amphithéâtre d'Orange et auquel J. de La Pise, là encore, semble accorder foi, justifiant cette nouvelle proposition par l'état des vestiges de ce dernier, dont il ne subsistait que « *la naissance des arcs & des portes* » sans qu'il n'y ait jamais eu manifestement, selon lui, de *cavea*[244], au contraire notamment de ceux d'Arles et de Nimes, plus complets ; bien que ces derniers aient

237. Sur les caractéristiques de ce « *Theatrum venatorium* », cf. *supra*, I. 1. b., p. 50.

238. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 15.

239. Le terme d'« *eschafaux* » doit être compris, ici, dans le sens d'estrade ou de scène de théâtre : cf. Algidas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, Paris, Larousse, coll. dirigée par Claude Kannas, 1992.

240. J. de La Pise, *op. cit.*, n. p. 15 : « *cum theatru□quod est hemisphærium græce dicatur, Amphitheatru□quasi in unum juncta duo visoria rectè constat esse nominatum. Cassiod. variar. lib. 5. epist. 42* ».
Sur l'étymologie du mot « amphithéâtre », cf. *infra*, le glossaire en annexe.

241. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 16.

242. Idem, *ibidem*, n. *c*, p. 16 : « *Circus locus erat publicus in quo populus ludos spectans considebat. Mediaq, in valle Theatri Circus erat. Virg. lib. 5 Æneid.* ».

243. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 29.
Sur les caractéristiques des « *Arenes d'Orange* » reconstituées selon J. de La Pise, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 59-60 et **fig. 17**.

244. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 14.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pris communément l'appellation d'« *Arenes* », ils n'en seraient donc pas, « *à cause de leur forme ronde, & des sieges qu'on y voit tout autour servans jadis aux spectateurs* »[245].

Si la distinction parait jusque-là assez claire, elle dérive quelque peu néanmoins, dès l'instant où l'auteur tente de dissocier les fonctions respectives de chacun de ces types d'édifices : il leur attribue à tous en effet le même genre de spectacles, qu'il désigne sous le nom générique d'« *exercises publics* », le théâtre étant, selon lui, « *principalement destiné pour le combat des hommes ; là ou les Amphi-Theatres estoyent dressés pour les venations & combats des bestes farouches* »[246], et le cirque à la fois pour ces mêmes jeux « *& semblables usages* », et « *pour les courses des chevaux & des chariots* »[247]. S'il définit plus particulièrement les « *Arenes* » comme un lieu où « *s'exerçoient les gladiateurs, & escrimeurs à outrance* », il n'en affirme pas moins qu'elles devaient, elles aussi, accueillir de semblables jeux de combat « *des hommes, les uns contre les autres ; ou bien des hommes contre les bestes ; ou bien des bestes farouches de diverses, ou semblables espèces les unes contres les autres* »[248] : il établit là toutefois une différence avec l'amphithéâtre, qu'il estime « *plus celebre, plus grand, & plus capable de contenir à l'aise, & sans incommodité un grand peuple* », et qui par conséquent devait recevoir des spectacles « *plus solemnels* » que les dites « *Arenes* »[249]. La confusion s'installe tout à fait dès lors que l'auteur aborde plus particulièrement la description du « *Théâtre ou Cirque* » d'Orange, qui, explique-t-il, « *par abusion de mot à esté intitulé du nom de Cire ; & son usage randu commun & indifferent avec ceux des Theatres, & Amphitheatres, servans pour toute sorte de jeux, combats & exercises* »[250]. Si sa dénomination se montre à première vue imprécise, ne décidant pas entre théâtre et cirque, la fonction qu'il attribue à cet édifice apparait bien être pourtant celle d'un véritable hippodrome, si ce n'est qu'il semble avoir été gêné par sa forme : il pouvait s'avérer, en effet, difficile d'imaginer des courses dans un espace semi-circulaire et aussi réduit tout de même que l'était la « *place vuide* » du théâtre d'Orange. En mal d'explication, J. de La Pise parait alors effectuer une pirouette, distinguant les « *exercises* » qui se livraient « *dans l'entour d'iceluy* » — à l'intérieur — et qui « *estoyent*

245. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 29.
Sur la forme soi-disant « *ronde* » des amphithéâtres, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 156 *sqq*.
246. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 15.
247. Idem, *ibidem*, p. 16.
248. Id., *ibid.*, p. 29.
249. Id., *ibid*.
250. Id., *ibid.*, p. 16.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à pied », de ceux « *à cheval* » notamment, qui devaient se pratiquer, selon lui, immédiatement à l'extérieur de l'édifice, de l'autre côté, sur « *ceste grande place, & ample par terre, qui est au devant de la grande muraille* », et dont la forme plus allongée devait répondre sans doute davantage, à ses yeux, aux exigences des courses que Suétone, auquel il se réfère, situe d'ailleurs dans un stade[251]. Pour rendre son explication viable, J. de La Pise a dû en outre restituer des stalles, ou « *Carceres d'ou partoyent les chevaux et les chariots, pour entrer en lice* », qu'il fait correspondre avec la « *tour ou Portique* » située à l'ouest, contre le théâtre[252], ainsi qu'une *meta*, « *laquelle est perie par l'injure du temps* », mais qu'il situe « *de l'autre costé vis à vis des Carceres* », c'est-à-dire « *là où est maintenant l'Eglise des Cordeliers* »[253], proposant par conséquent une piste d'à peine 100 à 200 mètres de long. Il parait ainsi créer en quelque sorte un monument hybride, tenant à la fois du théâtre par sa partie semi-circulaire et de l'hippodrome par l'espace dégagé devant la façade de son haut mur. Se reportant de préférence à la toponymie, J. de La Pise semble ainsi avoir cherché à y conformer, de manière presque aveugle, la description du dit « *Cire* » et des « *Arenes* » d'Orange, inventant, à partir des secondes, un nouveau type d'édifice, qu'il oppose à l'amphithéâtre dans ce qu'elles sont « *plus simplement edifiées & avec moins de somptuosité, le plus souvent en ovale, & sans sieges pour les spectateurs, ainsi seulement avec des portes en dehors* », et confondant en revanche, à partir du premier, théâtre et cirque en un seul et même monument. S'il insiste bien sur la différence d'utilisation de ces derniers, alléguant l'apanage des courses aux cirques, contrairement aux théâtres qui ne recevaient, selon lui, que les combats de gladiateurs, l'exemple d'Orange l'amène à conclure de cette façon sur l'identité des deux, tout au moins par leur forme, affirmant qu'« *un Cirque ou Theatre est fait en forme demy-ronde* »[254].

L'imbroglio transparait d'autant plus singulièrement que l'auteur se réfère explicitement, à ce propos, à Cassiodore, qui distingue très clairement le cirque où se donnaient les jeux publics — *ludi circenses* — du théâtre où se jouaient plus particulièrement les jeux scéniques[255]. J. de La Pise semble en définitive avoir

251. J. de La Pise, *op. cit.*, n. *h*, p. 18 : « *Stadium locus erat cursoribus destinatus. Suet. in vit. Domit.* ».
252. Idem, *ibidem*, p. 18.
Sur la position exacte de ces « *Carceres* » selon J. de La Pise, cf. *supra*, I. 1. b., p. 59.
253. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 18.
254. Idem, *ibidem*, p. 29.
255. Id., *ibid.*, n. p. 15 : « *Vt circenses ludi in circo, ita Scenici in Theatro agebãtur. Ib.* [*Cassiod. variar. lib. 5. epist. 42*] ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

compris le terme « théâtre » essentiellement dans sa première acception, « *du verbe grec qui signifie voir* »[256] : il désignait certes déjà en latin, et par extension, l'édifice particulier, tel qu'on l'entend aujourd'hui plus communément, mais il correspondait plus largement en effet à un aménagement destiné à recevoir un public venu assister à une réunion ou à un spectacle, et que Cassiodore proposait de traduire par « *visiorum* », le désignant alors comme une éminence de laquelle la foule pouvait voir de toute part sans obstacle[257]. J. de La Pise en a déduit hâtivement que le terme « *signifioit lors toute sorte de lieux destinés aux exercises publics, n'estans encor en usage le Cirque & Ampitheatre* »[258] : quoiqu'il parle d'« *eschafaux & scenes* » en tant qu'éléments constitutifs des théâtres — ce qui témoignerait qu'il ait effectivement bien discerné l'existence, dans le monde romain, d'un édifice théâtral voué aux jeux scéniques —, il semble pourtant avoir transposé la désignation originale de « *visiorum* » à celle, plus spécifique, d'édifice de spectacles devant accueillir des jeux de tous genres. Cette analogie ne parait pas être néanmoins le seul fait de J. de La Pise : ses contemporains en effet ont manifestement utilisé le terme « théâtre » en ce sens. J. Poldo d'Albenas explique de façon analogue que « *le Theatre fut ainsi dit du verbe Grec* θεωμαι, *ou bien* θεωρεω, *qui vaut autant que voir, & par ce se peut aussi nommer, Spectacle…* »[259] ; de la même manière, et bien qu'il ne traite que des arènes d'Arles, le P. J. Guis utilise malgré tout assez indifféremment les deux appellations, leur accordant une définition très évasive d'« *Edifices publics, qui estoient destinez pour donner du diuertissement au peuple* »[260]. Se référant à Dion Cassius, ce dernier explique du reste que, du temps de Jules César, était appelé « *Amphitheatre* » un théâtre aménagé en bois destiné aux spectacles de chasses[261] : l'expression « *Theatrum venatorium* », rapportée du même Dion Cassius par J. de La Pise pour désigner « *proprement* » le « *Cire* » d'Orange[262], parait ainsi moins rappeler la forme « *en demi-rond* » de ce dernier, similaire à celle d'un véritable théâtre, que la spécification de lieu de jeux à laquelle J. de La Pise

256. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 15.
Sur l'étymologie du mot « théâtre », cf. *infra*, le glossaire en annexe.

257. J. de La Pise, *op. cit.*, n. p. 15 : « *Theatrum græco vocabulo visorium nominantes, quod eminus astantibus turbæ conveniens sine aliquo impedimento videatur. Cassiod. Variar. Lib. 4. Epist. 51* ».

258. Idem, *ibidem*, p. 15.

259. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 123.

260. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre premier*, pp. 1-2.

261. Idem, *ibidem*, *Chapitre premier*, p. 1 : « *…Dion, qui parlant de Iules Cesar dit que* multa, & varia spectacula edidit, venatorio quodam Theatro é lignis structo, quod & Amphitheatrum appellatum est. *Dio Cassi. lib. 43* ».

262. J. de La Pise, *op. cit.*, n. *f*, p. 16.
Sur les caractéristiques du « *Theatrum venatorium* » appliquées au théâtre d'Orange, cf. *supra*, i. 1. b., p. 50.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

cherchait à conformer son édifice. Le mot « Cirque » devait prendre à son tour cette même désignation globale, qui se retrouve chez J. Poldo d'Albenas, de « *lieu, & space tout entourné de muraille, dans lequel aussi ilz faisoyent, & representoyent les ieux curules, courses, naumachies, pugnes nauales* »[263]. Ce dernier précise néanmoins que « *le cirque estoit ainsi disposé, que lon choisissoit vn grand espace, & mettoit lon aux deux extremités barrieres closes, d'ou les cheuaux attellés, ou ionts aux chars, deslogeoyent, & prenoyent la carriere: & parcouru qu'ils auoyent au bout, ils estoyent entournés, iusques auoir paruenu à l'autre mete* »[264]. Cherchant un « *grand espace* » permettant d'accueillir ces courses, J. de La Pise l'a restitué le long de la façade de son « *Cire* »: on ne peut douter manifestement qu'il devait connaitre ces spécificités, et bien embarrassé par la toponymie qui ne se conformait pas à la forme du lieu, il aura préféré pourtant décrire l'édifice en fonction de son identification fondée sur cette dernière, plutôt que sur un examen architectural des vestiges, et s'est ainsi quelque peu fourvoyé. En l'absence de toute référence antérieure, il semble en effet avoir donné l'avantage à la seule source dont il disposait, l'estimant plus authentique.

Les érudits des XVI^e^ et XVII^e^ siècles paraissent de fait s'être très généralement appuyés sur les sources écrites antérieures plus que sur leurs propres observations. Il en résulte bien évidemment des erreurs d'interprétation, aussi bien quant à la forme générale de l'édifice, qu'il soit reconnu ou non, qu'à ses différentes parties. Bien que transformés en forteresses dès le VIII^e^ siècle, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes semblent certes avoir été connus et identifiés de tout temps: l'un comme l'autre en tout cas a gardé l'ensemble de ses murs extérieurs et n'a en définitive guère changé d'aspect, comme le montrent tout particulièrement les différentes vues d'ensemble de ces villes[265]. Le tracé extérieur de ces deux monuments pouvait par conséquent en être parfaitement connu, ainsi qu'en partie l'élévation de l'enceinte sur deux niveaux d'arcades, bien que murées par les habitations modernes[266] : le P. J. Guis rappelle d'ailleurs que celui d'Arles « *á conserué toute sa circonferance, il subsiste encore en la plu-part de ses parties, qui sont si solides qu'il ne faut pas s'estonner si elles se sont defenduës iusques á present contre les iniures du*

263. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit.*, chap. XXIII, p. 125.
264. IDEM, *ibidem*.
265. Sur les représentations des amphithéâtres de Nimes et d'Arles dans leur cité respective, cf. *supra*, I. 1. a., pp. 40-43 et **fig. 2 à 7**, pp. 46-48 et **fig. 10 à 12**.
266. Sur l'« état actuel » des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, cf. *infra*, II. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

temps »[267]. S'agissant certes d'édifices non dégagés, l'intérieur, recouvert par les habitations et en partie détruit, a fait l'objet en définitive de restitutions hypothétiques. J. Peytret a ainsi représenté l'amphithéâtre d'Arles tel qu'il se l'imaginait, tout comme J. Poldo d'Albenas celui de Nimes, après en avoir soustrait fictivement les divers aménagements modernes : à l'intérieur de l'enceinte de forme quasi circulaire, l'un et l'autre ont reconstitué de cette manière une série de gradins en continu jusqu'à l'étage attique, desservis par de nombreux vomitoires disposés en quinconce, mais aussi tout un dispositif de galeries annulaires et d'escaliers, qu'ils n'ont pourtant manifestement pas pu retrouver sur le site[268] ; si J. Peytret semble en revanche avoir repéré quelques traces du mur délimitant l'arène centrale à Arles, il a imaginé curieusement un agencement en une sorte de double *podium*[269]. Ces interprétations et ces restitutions, pour le moins étranges par endroits, peuvent sans doute s'expliquer par l'absence d'examen véritable des vestiges existants, les auteurs préférant visiblement, compte tenu notamment de l'état des édifices, se fonder sur les écrits relatifs à ce type de monuments. Ces derniers — Cassiodore, Dion Cassius, Suétone, Isidore, pour les plus souvent cités — restent pourtant de façon générale très génériques et succincts : même lorsque l'identification du lieu s'avère bien établie — contrairement aux théâtres d'Arles et d'Orange —, sa description fait systématiquement appel à leurs propos de manière plus ou moins explicite, entrainant par là même un certain nombre d'erreurs ou de méprises sur l'explication de différentes parties de l'édifice, liées en outre à l'utilisation d'un vocabulaire pas toujours approprié. L'examen du P. J. Guis ne fait pas exception : malgré l'absence de références tout au long de son ouvrage, justifiée par son dessein de ne pas « *traiter des Arenes en generale, mais seulement de celles d'Arles en particulier* »[270], il ne s'en est pas moins manifestement appuyé sur les connaissances de son époque, notamment à travers Juste Lipse dont il fait observer qu'il était « *presque le seul ou les Autheurs du temps renuoyent le lecteur* »[271].

Davantage encore, les restitutions de J. Peytret et de J. Poldo d'Albenas paraissent clairement reposer sur celles qui étaient alors attribuées à ce type d'édifice, dont la

267. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre second*, p. 3.

268. Sur le dispositif des espaces de circulation restitué à l'amphithéâtre de Nimes par J. Poldo d'Albenas, cf. *supra*, I. 1. b., p. 57, et par J. Deyron, pp. 62-63. Sur celui de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 65-66.

269. Sur cet agencement en double *podium*, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 66-68.

270. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre premier*, p. 2.

271. Idem, *ibidem*, « *Avis au lecteur* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

particularité résidait dans sa définition : si le terme désigne en effet un édifice tout entouré d'un « théâtre », au sens de « *visiorum* », les savants semblent l'avoir compris, sans doute à travers l'exemple des deux édifices de bois identiques de C. Curion, « *tournés l'vn contre l'autre, afin que les Scenes ne se fissent bruit par ensemble. Et puis soudain les contournant de sorte que les deux cornes s'entreassembloyent & s'entrerencõtrans s'en faisoit vn Amphitheatre* »[272], comme la réunion de deux théâtres, et ne devait offrir par conséquent à leurs yeux presque aucune difficulté d'appréhension quant à sa forme et à ses différentes parties[273]. Rappelant de manière générale l'origine du mot et de l'usage chez les Grecs, qui avaient « *Ceste coustume de faire Theatres, & y celebrer les ieux, & spectacles* »[274], les ouvrages intégraient manifestement toute pratique de représentations, de jeux scéniques comme de combats, de naumachies ou de courses, dans le seul terme « théâtre », n'établissant en définitive de distinction entre les trois types d'édifices de spectacles — théâtre, amphithéâtre et cirque — que par leur forme. Plus que dans celui, étymologique, de « *visiorum* », le terme « théâtre » était en fait essentiellement pris dans le sens plus spécifique d'« édifice de spectacles » dont l'hémicycle aurait été la forme originelle, de sorte qu'il semble s'être instauré de cette façon un certain nombre d'associations : en effet, composés, selon les érudits, à partir d'un même « théâtre », simple ou multiplié, ces trois types de monuments ne pouvaient par conséquent que présenter des éléments très similaires. Les explications ramènent d'ailleurs presque toutes les caractéristiques attribuées par Vitruve au théâtre proprement dit, à celles de l'amphithéâtre que tout le monde s'accordait à définir en tant que deux « *visiora* » joints ensemble. Si J. Poldo d'Albenas notamment dissociait apparemment parfaitement un édifice théâtral par un plan en « *demy rond* […], *et estendant les cornes du hemy-cicle, & demi-rond par lignes droites, & coëquales* »[275], mais aussi par des caractéristiques propres, dont « *la scene, ainsi appellee* □πο' της σκηνης□ *Tabernacle, pour ce que là, y estoit l'vmbraige* », précisant même qu'« *à ces fins elle fut au commencement inuentee, dont ont esté appellés les ieux sceniques* »[276], qu'il

272. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 123. L'anecdote de ce double théâtre est citée par nombre d'auteurs anciens, dont Pline l'Ancien, *Naturalis Historiæ quæ pertinent ad artes antiquorum*, l. xxxvi. 116-120. Sur cette interprétation, cf. *infra*, i. 2. b., pp. 172 *sqq*.

273. Sur la définition exacte du terme « amphithéâtre », cf. *infra*, le glossaire en annexe.
À propos de sa forme soi-disant circulaire, cf. *infra*, i. 2. b., pp. 174 *sqq*.

274. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 125.

275. Idem, *ibidem*, p. 127.
Le terme de « *cornes* » parait avoir été pris à la fois chez Vitruve et chez Suétone, selon qui « *Erat autem Theatrum in modum Emicicli, cujus ab utroq₈* cornu *scena erant…* » : cf. *infra*, i. 2. b., pp. 139 *sqq*.

276. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 127.
« *Tabernacle* », du latin *tabernaculum, i*, n., tente : cf. A.J. Greimas et T.M. Keane, *op. cit.* En revanche, le terme d'« *umbraige* » parait plus difficile à cerner : Frederic Godefroy, *Lexique de l'ancien français*,

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

décrivait en tant que « *ieux d'oisiueté* […], *comme des Poëtes, Histrions, Musiciens* »[277], il n'en soutenait pas moins toutefois que ces derniers étaient réputés pouvoir être présentés indifféremment dans les théâtres ou les amphithéâtres, voire les cirques, aménagés à cet effet. Le complexe scénique notamment, propre à l'édifice théâtral, apparait ainsi avoir été compris comme un simple aménagement particulier, dressé aussi bien dans l'une ou l'autre enceinte.

Avant tout édifices de spectacles, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes n'ont été de fait définis qu'à travers les deux éléments principaux, caractéristiques du « *visiorum* » et de la fonction spécifique qui était attribuée à ce dernier : la *cavea* et ses gradins d'un côté, l'arène ou « *place vuide* » de l'autre, l'enceinte sur deux (Nimes) ou trois (Arles) niveaux d'arcades correspondant au dessin général donné par la *cavea*. La forme en hémicycle du théâtre — sur laquelle tout le monde, citant en particulier Cassiodore, parait s'accorder[278] — induisait, *a priori*, un tracé circulaire de l'amphithéâtre, puisque, par définition et à l'exemple de celui de C. Curion, celui-ci devait être constitué de deux théâtres raccordés l'un à l'autre sur leur diamètre : J. Poldo d'Albenas le décrivait ainsi « *de figure ronde, & comme composé de deux Theatres conionts, ou assemblés, ou bien Theatre double* »[279], tout comme J. de La Pise, qui le différenciait de cette manière des « *Arenes* », caractérisées, selon lui, par une forme « *en Ovale, & le defaut des sieges en dedans* » ; s'appuyant sur Cassiodore, ce dernier n'en avançait pas moins la possibilité qu'« *aucuns Amphitheatres ayent esté faits aussi en forme d'ovale ou de bar-long, mais rarement* »[280]. Les représentations d'amphithéâtres, tels celui de Bordeaux en 1565 [**fig. 25**] et d'autres, paraissent d'ailleurs confirmer cette interprétation[281]. Pourtant à la même époque, Juste Lipse émettait déjà des réserves quant à la rotondité de l'amphithéâtre, faisant remarquer que l'affirmation d'Isidore n'était pas tout à fait

Paris, H. Champion, 1990, cite celui d'« *umbroiance* », s.f., au sens de retraite, refuge ; à la Renaissance et au XVII^e siècle, on trouve le terme « *ombraige* » : adj. XII^e s., au sens de couvert d'ombre, sombre, mais se rapporte au latin *umbra, æ*, f., apparence, illusion : cf. A.J. GREIMAS et T.M. KEANE, *op. cit.*, et J. DUBOIS, R. LAGANE et A. LEROND, *op. cit*.

277. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit*., chap. XXV, p. 133.

278. Cité dans son intégralité par Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit*., chap. VIII, p. 30 : « *cum Theatrum, inquit, quod est hemisphærium, Graecè dicatur : Amphitheatrum quasi in unum iuncta duo Visoria, rectè constat esse nominatum* », et J. de La Pise, *op. cit*., n. *p*. 15 : cf. *supra*, p. 82.

279. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit*., chap. XXIII, p. 126.

280. J. de LA PISE, *op. cit*., p. 29 ; et cite en n. *c*, p. 29 : « *Amphitheatra circulari integra forma construebantur aut ovali & oblonga. Cass. Var. lib. 5. epist. 42* ».

281. Sur l'amphithéâtre de Bordeaux, cf. Élie VINET, *Brefs discours de l'Antiquité de Bourdeaux*, ou *L'Antiquité de Bourdeaux, présentée au Roy le treiziesme iour d'auril, l'an mille cinq cens soixante cinq*, Poitiers, impr. de E. de Marnef, 1565.

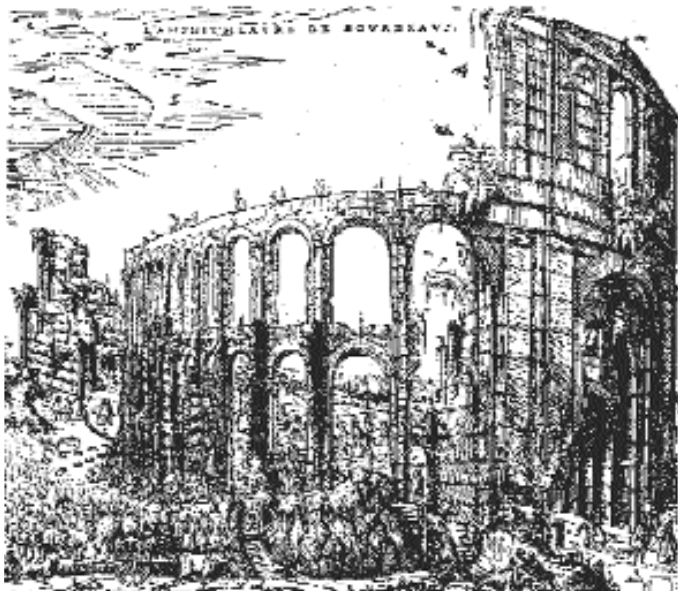


Fig. 25. « L'Amphitheatre de Bovrdeaus ». *Gravure parue chez É. VINET*, op. cit., *1565.*

exacte [282] : gardant toujours à l'esprit la même définition de deux théâtres joints ensembles, et se fondant sur celui de Marcellus à Rome, il soutenait en effet que ce dernier ne correspondait pas à un simple hémicycle, mais que son diamètre s'étendait légèrement d'un quart [283], de sorte que l'amphithéâtre, quoi qu'il paraisse, ne pouvait être tout à fait circulaire, mais bien plus allongé, adoptant une forme « *oblongue* » [284]. Toutefois, si un siècle plus tard le P. J. Guis, se rapportant aux observations de Juste Lipse, décrivait l'amphithéâtre d'Arles comme étant « *un Bâtiment en Ouale* » [285], enfermant une arène elle aussi « *d'vne figure Ouale vne fois plus longue, que large* » [286], l'architecte J. Peytret n'en a pas moins représenté cette dernière de forme parfaitement circulaire [287].

Hormis le P. J. Guis, aucun auteur ne donne, d'ailleurs, de véritable précision quant à la forme de l'arène : tous se contentent de la décrire comme un « *espace* » ou une « *Place* » située au « *mylieu* » de l'édifice, J. Poldo d'Albenas indiquant simplement

282. Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit.*, chap. VIII, p. 30 : « *Amphitheatrum dictum, quod ex duobus Theatris sit factum. Nam Amphitheatrum rotundum est, (no id quidem planè verum* [remarque-t-il lui-même]*) Theatrum verò ex medio Amphitheatro est, semicirculi figuram habens* ».

283. IDEM, *ibidem*, chap. VIII, p. 30 : « *Ad Theatrum non iusti hemicycli forma, sed amplius diametri quarta parte fuit* ».

284. ID., *ibid.* : « *Arenæ huius primùm, siue Caveæ totius forma, non rotunda & orbicularis prorsum est, vt oculi tibi possint imponere : sed porrecta magis pantum, et oblonga* ».

285. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, p. 7, citant Juste Lipse dans son intoduction, *Chapitre premier*, p. 2.

286. IDEM, *ibidem*, *Chapitre cinquieme*, p. 10 : cf. à ce propos, *supra*, I. 1. b., pp. 63-64.

287. Sur les soi-disant perception et représentation de l'amphithéâtre et de son arène de forme parfaitement circulaire, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 176-178.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qu'elle était « *vuide d'eschafaux, & scenes, & entierement non empeschée, au reste, comme degrés, promenoirs, & autres choses semblables* »[288], tandis que J. Deyron insiste sur la disposition des gradins tout autour « *sans qu'aucun peut empescher de voir toute l'Arene & tous les spectacles* », et précise les dimensions de celle de l'amphithéâtre de Nimes, « *de 50 cannes de diamètre iustifié* » — soit près de 80 m —, laissant entendre, sans préciser davantage, qu'il la percevait parfaitement ronde[289]. Manifestement, aux yeux des érudits, il en était de l'arène comme de l'édifice lui-même : le mot se rapportant, de l'accord de tous et suivant la définition qu'en avait donnée Suétone, au sablon « *qu'on avoit lors accoustumé d'espandre emmy la cour, sur le pavé ou solage d'icelle* », afin que les combattants ne se blessent pas en tombant[290] — ou bien, plus prosaiquement, « *pour boire le sang des Gladiateurs & des Esclaues que l'on y exposoit aux bestes sauuages* »[291] —, tout édifice de spectacles possédait son arène, le théâtre comme l'amphithéâtre et le cirque, de sorte que ces derniers se voyaient même désignés sous ce nom[292]. Définie, selon Ovide, comme une structure entourée d'un « théâtre »[293], sa forme par conséquent devait suivre le dessin de l'édifice lui-même, semi-circulaire pour l'un, tout à fait circulaire pour l'autre.

Enfin, aux difficultés d'appréhension de la forme de l'amphithéâtre, se sont ajoutées celles afférentes à son utilisation. Celle-ci étant en effet considérée comme identique à celle du théâtre, les éléments propres à ce dernier ont été associés à l'amphithéâtre même, dans lequel, selon les érudits, « *tantost on y dansoit, & aux Festes des Payens particulierement le Peuple y alloit pour se diuertir á cet exercice* »[294]. Or, dans la mesure où l'arène était réservée aux combats et qu'existait, dans le vocabulaire, le terme « *Orchestre, d'vn mot grec qui signifie danser* », les savants en ont manifestement

288. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiiii, p. 126.
Sur l'affirmation similaire de Juste Lipse, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit.*, chap. viii, p. 30 : « *quia Amphith^um^ iunctum et factum ex duobus theatris,* reiecta scæna » : cf. *infra*, i. 2. c., p. 207.

289. J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 99.

290. J. de La Pise, *op. cit.*, n. *a*, p. 29 : « *Ejus area dicebatur cavea* [*sic*], *& arena, quod arena spargeretur ut certantes sine offensione caderent. Suet.* ».

291. J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 97.

292. Selon J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 124 : « *Ces Theatres, ou Amphitheatres estoyent souuent appellés Arenes, & est encor le nostre ainsi appellé, par le commun lengaige, comme par la figure, ou trope latin de parler, qui est, le cõtenu nommé, & vsurpé pour le contenant. Car l'Amphitheatre, ou Theatre estoit couuert, respandu, ou semé de sablon, & arene : & de là vient le Prouerbe Latin, Descendre, ou venir en l'arene : c'est a dire, faire quelque exercice corporel* ».
Voir aussi J. de La Pise, *op. cit.*, p. 29, selon qui « *on appelloit improprement les Theatres, Cirques, & Amphitheatres,* Arenes, *à cause du sablon qu'on y semoit* ».

293. Cité par le P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre premier*, p. 2 : « *Structoque vtrimque theatro* ».

294. Idem, *Ibidem*, p. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

déduit que ce dernier devait apparaitre dans tout édifice de spectacles, défini comme le lieu « *oú l'on auoit accoûtumé de danser* »[295] — ou bien, rapportant le terme à « □ρχε□μαι, *ou* □□χης, *sauter, ou saltation* », l'endroit où « *se faisoyent les saltations* »[296]. Se référant à J. Pollux, J. Poldo d'Albenas le définit pourtant comme le « *propre lieu de Chorus, qui est l'assemblee de ceux qui voyẹt iouer les ieux, ou de ceux qui dansent, selon Seneque, & Macrobe* »[297], et parait bien ainsi l'attribuer à l'édifice théâtral proprement dit, précisant même que le *pulpitum* se dressait « *plus haut, que l'Orchestra, qui estoit au milieu* » : il n'en fait cependant pas moins un lieu « *ou estoyent destinés les sieges, & lieux des Senateurs, d'ou ilz pouuoyent mieux à leur aise aduiser toutes les gestes des ioueurs* », le substituant par là même, dans l'amphithéâtre, au « *podium* » qu'il définissait en revanche comme « *vn petit proiect, ou cabinet* », ou une « *petite galerie, couuerte, & fermee* », située manifestement sous les tout premiers gradins et destinée aux Empereurs, « *d'ou ilz regardoyent les ieux à couuert, ou descouuert* »[298]. Se reportant à Juste Lipse selon qui, dans les théâtres, et par extrapolation dans tous les édifices de jeux, l'orchestre se situait dans l'*ima cavea* et contenait des sièges[299], le P. J. Guis paraît l'avoir associé lui aussi au *podium* de l'amphithéâtre, le définissant comme une galerie étroite, sans gradins, entourant l'arène et « *ou estoient les Sieges de l'Empereur, des Senateurs, & des Personnes les plus considerables, qui assistoient aux spectacles* »[300].

Les autres parties de ces édifices restent peu décrites. Ne retrouvant sans doute pas de manière précise les traces des gradins sous les aménagements modernes, aucun auteur ne s'aventure en effet à en restituer une quelconque organisation. Si l'examen qu'il présente sur les édifices de spectacles romains se veut assez complet, J. Poldo d'Albenas n'offre malgré tout que peu de précisions : tout au plus décrit-il l'organisation de la « *cauea* » en tant que « *lieu ou estoient posés des bãcz* […] *rengés, & disposés à la forme, & semblable d'vn coin, larges de derriere, & etroictz du front* », spécifiant que les degrés étant « *de telle ordonnance, que les plus hautz alloyent tousiours aggrandissant* »[301] ;

295. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre premier*, p. 1.

296. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiiii, pp. 127-128.

297. Idem, *ibidem*, chap. xxiiii, p. 128, cite « *Iulius Pollux lib. iiij. chap. ix* ».

298. Id., *ibid.*, chap. xxiiii, p. 132.

299. Juste Lipse, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit.*, chap. xiiii, p. 62 : « *De orchestra vbique obuium quæ vox nata in scena & pulpito, transiit communi abusu quodam ad alios etiam ludos. Sedes illi, vt Vitruuius ait,* inter gradus imos. *Is enim locus quia Scænæ & Arenæ proximus, ideoque oculis auribusque exposus : optimus habitus spectioni, siue auditioni* ».

300. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre premier*, p. 1.
Sur les caractéristiques de cet « *orchestre* » à l'amphithéâtre d'Arles, selon le P. J. Guis, cf. *supra*, i. 1. b., p. 64.

301. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 129.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

il s'étend certes davantage sur la hiérarchie de ces places, mais n'avance aucune subdivision en *mæniana*, ne faisant remarquer que la présence de « *puluinars* » qu'il définit comme de « *grandz carreaux, presque selon nostre vsaige de ce temps, couuertz ou de drap d'or, ou d'argent, ou de poulpre, ou d'autres semblables estoffes* », et qu'il attribue aux Empereurs « *qui vsurpoyent honneurs diuins par la concession des adulateurs* », sans, là non plus, en proposer aucun emplacement exact[302]. Les érudits en connaissaient donc globalement le principe commun, mais n'ont manifestement pu l'appliquer de manière sûre à leurs monuments particuliers : J. Deyron signale ainsi, à l'amphithéâtre de Nimes, la présence de « *trente rengées de sieges* […] *auec vne balustrade à chascun* »[303], sans autre précision, tandis que le P. J. Guis « *laisse à disputer aux Curieux, si sur l'Orchestre il y auoit en cet Amphitheatre* [d'Arles] *d'autres Galeries grandes ou petites, qui partageassent les degrez ou sieges* »[304]. L'iconographie confirme cette réserve, dans ce qu'elle présente les gradins de la *cavea* de manière générale en continu jusqu'au sommet de l'édifice, sans aucune interruption horizontale en dehors de ce que, pour Arles, le P. J. Guis appelait « *Orchestre* », et de la succession de vomitoires disposés en quinconce, agrémentés quelques fois d'escaliers — ou « *vias* » selon la terminologie de Juste Lipse[305] — prenant naissance à l'ouverture de ces derniers [**fig. 14, 18, 24**]. Une gravure du XVII^e^ siècle offrant une image de l'amphithéâtre de Nimes dans son « état actuel », c'est-à-dire plus ou moins encombré d'habitations modernes, propose de la même manière, sur la gauche et dans une perspective maladroite, une coupe de l'édifice évoquant schématiquement le système des galeries annulaires, et restituant dans la partie haute une série de gradins, comme chez J. Peytret, sans division ni portique au sommet [**fig. 26**]. Il en sera souvent de même encore au XVIII^e^ siècle, comme le montrent un certain nombre de gravures, dont celles publiées par l'abbé A. Valette de Travessac (1760) [**fig. 200**], ainsi que celle d'un anonyme M*** datant de 1775 [**fig. 201**] : non seulement les gradins sont représentés en continu jusqu'au sommet de l'édifice, mais se retrouve même, sur l'une et l'autre, l'« *Orchestre* » que J. Peytret

302. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 129.
L'auteur utilise « *Puluinar* » directement du latin *pulvinar, aris*, n. : coussin de lit sur lequel on plaçait les statues des dieux pour un festin / lit de parade, et par extension, loge de l'Empereur au cirque. En ancien français, *pulvinaire*, s.m., prend, en effet, la même signification de « *lit sur lequel reposaient les images des dieux* » : cf. F. GODEFROY, *op. cit.*

303. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XVII, p. 98.

304. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 10.

305. Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit.*, chap. XIII, p. 53, définit les « *vias* » comme des traverses verticales situées entre les *cunei*, prenant la forme d'escaliers ou de passages ascendants ou descendants : « *vias has modò Itinera, modò Scalaria* […], *vias quæ inter cuneos, ad ascendum aut descendum* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

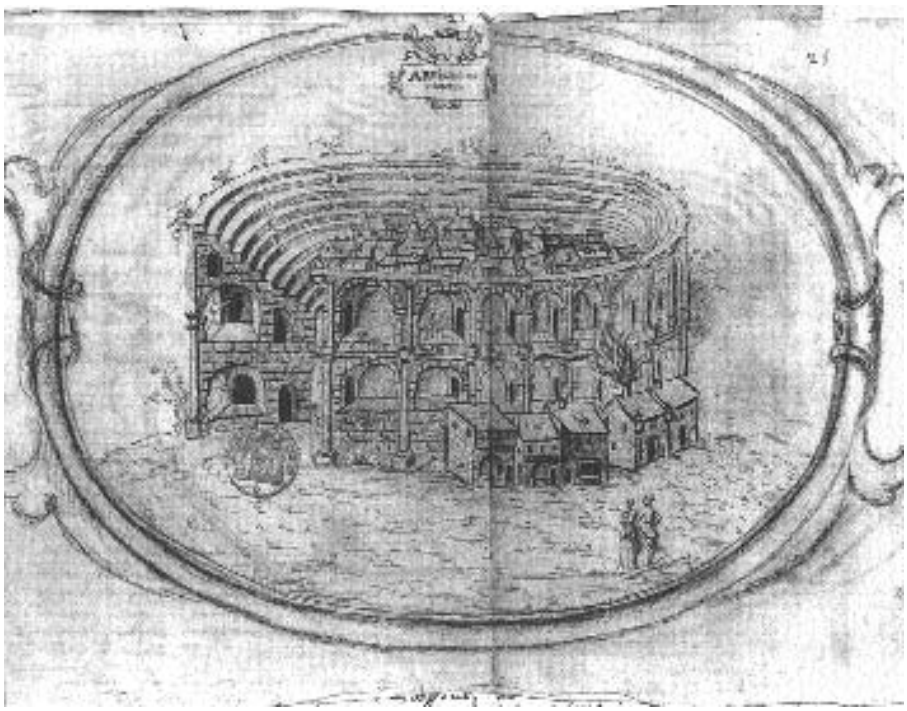


Fig. 26. « Les Areines de Nismes ».
Dessin au crayon, reproduit dans le manuscrit de DUBUISSON-AUBENAY, Épitaphes et autres inscriptions, *XVII^e s. (Bibliothèque Mazarine, Paris, ms 4418.)*

avait représenté dans sa restitution en perspective de l'amphithéâtre d'Arles, établi au-dessus du mur de *podium* entourant l'arène.

Les seules véritables précisions concernent l'organisation des espaces de circulation, que J. Deyron, à Nimes, et le P. J. Guis, à Arles, décrivent cependant curieusement de manière très similaire. En effet, tous deux ont admis un même principe fondé sur l'alternance de deux types de travées abritant, une sur deux, un passage identique. L'un comme l'autre restituaient ainsi un escalier descendant du rez-de-chaussée au sous-sol : du « *second Etage* » au « *premier* » à Arles, suivant le découpage du P. J. Guis, le premier correspondant, en réalité, au sous-sol [306], et du rez-de-chaussée « *par vne voute soûterene donnant descente par en bas, aux Aqueducs, aux Esclaues & aux animaux deuouëz aux spectacles* » à Nimes [307] ; ils rétablissaient par conséquent trois séries d'escaliers analogues (et non deux) prenant naissance dans une travée sur deux et comprenant un repos dans un « *Couroir* » intérieur, correspondant

306. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre onzieme*, p. 19.
307. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XVII, p. 97.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de manière générale à un entresol — excepté au « *troisiéme Etage* » à Arles, « *car le sommet* […] *qui estoit du costé de l'Arene, estoit à plain pied de la troisiéme Galerie qui regardoit sur la rue* »[308] —, l'ensemble permettant d'atteindre chacun des trois niveaux de galeries extérieures — sous-sol, rez-de-chaussée et étage à Arles, deux premiers niveaux et attique à Nimes. L'un et l'autre replaçaient en outre l'ouverture des vomitoires dans le prolongement de chaque escalier venant de la galerie inférieure, tels qu'ils apparaissent effectivement à Arles, mais non à Nimes où, contrairement à l'affirmation de J. Deyron qui suit celle du P. J. Guis, l'accès est décalé d'une travée. Enfin, les abords du sommet de l'édifice apparaissent également très comparables, comprenant un « *petit Couroir de six pans de largeur, couuert d'vne demie voute* »[309], ou « *d'vne voûte en demy-tonne* »[310], qui soutenait les derniers gradins, et dans lequel se trouvait « *vn petit degré droit dans cette largeur* »[311], parallèle aux galeries annulaires.

Les deux amphithéâtres d'Arles et de Nimes présentant des aspects très similaires, il peut apparaitre légitime de voir leurs restitutions respectives concorder sur de nombreux points. Tentant de les comparer, le P. J. Guis n'a pu les distinguer en définitive que par la pierre utilisée, « *plus dure, & plus blanche* » à Nimes, par leurs dimensions, celui d'Arles ayant « *bien plus de Circonferance* » de sorte qu'il comptait « *6. Rangs de sieges, plus que celuy de Nismes* », enfin par le décor architectural, « *plus riche* » à Arles, comme en témoigneraient, selon lui, « *les Chapiteaux, & les Corniches* », ainsi que les « *Entrees* » au nombre de quatre, alors que celui Nimes n'en aurait possédé qu'une seule, « *qui n'a rien de plus specieux que le nom d'Entrée qu'on luy donne* »[312]. Il voulait certes, à travers cette comparaison, attester de la plus grande renommée de l'amphithéâtre d'Arles face à celui de Nimes: il est probable d'ailleurs qu'en rétablissant trois « *Etages* » d'arcades, affirmant que le premier correspondait, comme les deux autres, à un niveau entier bien qu'il fût « *tout caché dans la terre* »[313], le P. J. Guis a cherché à le rapprocher notamment du Colisée, tout comme, visiblement, J. Peytret qui, optant pour une restitution de l'attique « *comme il se voit dans les Amphitheatres de Rome* »[314], a figuré ce dernier sous la

308. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre onzieme*, p. 21.
309. Idem, *ibidem*, *Chapitre huitieme*, p. 15.
310. J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 98.
311. Idem, *ibidem*, chap. xvii, p. 98, et dans des termes tout à fait similaires, P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre huitieme*, p. 15.
312. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre dernier*, pp. 35-38.
313. Idem, *ibidem*, *Chapitre quatrieme*, p. 7.
314. Id., *ibid.*, pp. 7-8.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

forme d'un « *grand Parapet* » orné de fenêtres jumelées disposées entre deux pilastres répondant à l'ordonnance des arcades inférieures [**fig. 18**].

Hormis ces quelques données qui permettaient de les distinguer, la restitution de l'organisation intérieure de l'un et de l'autre montre une telle analogie qu'il s'avère séduisant de songer que l'une a pu prendre modèle sur l'autre, ou que les deux se sont fondées sur un exemple commun destiné à pallier les lacunes dues aux aménagements modernes qui recouvraient l'ensemble de chacun des deux édifices. Il apparait curieux en effet, même si les deux monuments se ressemblent sur bien des points, de retrouver des dispositions tout à fait analogues, telles que le double *podium* ou « *Orchestre* » que rétablissait le P. J. Guis à Arles, et qui se retrouve, dans des conditions tout à fait identiques, à Nimes sur les gravures de l'abbé A. Valette de Travessac et de l'anonyme M*** [**fig. 200-201**], tout comme l'agencement des espaces de circulation. Alors même qu'il s'agit d'édifices singuliers, ils parviennent ainsi à montrer des caractéristiques très similaires, de sorte que seule leur façade semble pouvoir les différencier pleinement, celle de Nimes étant généralement représentée côté nord, mettant en évidence sa grande entrée ornée d'un fronton et de protomés de taureaux. Plus curieuse sans doute se révèle la restitution du théâtre d'Arles, alors que trop peu d'éléments étaient connus pour pouvoir raisonnablement en proposer une quelconque image : compte tenu de la dispersion des quelques fragments encore en place, il n'en existait d'ailleurs en principe aucune élévation ni perspective, et le plan d'ensemble mis en place par J. Peytret donne bien l'impression, lui aussi, d'avoir été effectué à partir d'un canevas. Certes, l'identification du lieu approuvée, la présence de murs rayonnants dans la rue du Jeu de Paume, à l'est, et celle des fondations de la *scænæ frons*, à l'ouest, ont pu permettre de déduire l'orientation générale du monument et l'ouverture de l'hémicycle à l'ouest. L'organisation interne, aussi bien des espaces de circulation et des portiques que de la *cavea*, apparait en revanche plus conjecturale : contrairement à la restitution de l'amphithéâtre dont les gradins n'étaient guère plus visibles et que le même architecte a rétabli en continu jusqu'au sommet de l'édifice, celle du théâtre montre deux *mæniana* bien distincts, justifiés par la position de l'ambulacre intérieur, et desservis par un certain nombre d'accès disposés régulièrement par rapport à l'axe central et constitués alternativement d'escaliers taillés à même les degrés et de vomitoires ; l'agencement des espaces de circulation au sein de la substructure de la *cavea*, dont

il ne subsistait rien, apparait plus complexe que celui de l'amphithéâtre qui l'avait conservé en grande partie et sur lequel il aurait par conséquent pu prendre modèle. Par leur relative complexité et leur précision, ces dispositions donnent ainsi de l'édifice une image en apparence singulièrement bien étudiée : les erreurs ou extrapolations s'avèrent alors moins ressortir de l'absence de dégagements des vestiges que de l'adaptation d'un exemple connu par ailleurs. La présence du double portique au rez-de-chaussée, dans un monument aussi modeste par ses dimensions, semble trouver tout particulièrement un écho dans les restitutions des Italiens de la même époque, voire antérieures, rappelant là encore l'agencement du Colisée[315].

Bien que davantage axées sur les observations faites *in situ*, les descriptions et représentations de la fin du XVII^e^ siècle n'en demeuraient pas moins, de fait, encore tributaires de schémas génériques, manifestement d'origine italienne, qui permettaient notamment de restituer les manques masqués sous les aménagements modernes. Témoignant moins d'une mauvaise compréhension ou d'une connaissance limitée de l'édifice — même lorsqu'il y a erreur d'identification, comme c'est le cas pour le théâtre d'Orange —, elles donnent davantage l'impression de répondre à une interprétation qui pourrait presque être qualifiée de « codée ». Au-delà, elles ont peut-être voulu assurer plus amplement encore l'analogie et, par là même la parenté, entre ces monuments particuliers de la Gaule Narbonnaise et ceux, plus réputés, de Rome. L'important semble avoir été en effet, moins de présenter une image et une description précises du monument, que de révéler l'existence, à travers un dessin quelque peu schématique d'un édifice complet et singulier à l'exemple de ce que Rome pouvait offrir, d'ouvrages architecturaux que les érudits français voulaient imaginer comme tout aussi remarquables en Gaule qu'en Italie, les intégrant même dans une étude plus générale de l'architecture romaine, comme semblent en témoigner notamment les relevés de J. Sautereau. Correspondant à des fragments isolés, ces derniers en effet auraient peut-être moins servi à évoquer la richesse d'un monument prestigieux — J. Sautereau ne cherchait pas à restituer le présumé temple de Diane non encore identifié comme théâtre —, qu'à présenter une étude d'ordonnance architecturale ou de caractéristiques formelles des ordres, avec ses variantes possibles. Il apparait difficile, de fait, de soupçonner l'auteur d'avoir

315. Sur les restitutions d'édifices de spectacles antérieures en Italie, et plus particulièrement sur l'iconographie concernant le Colisée, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 158 *sqq* et **fig. 62 à 71**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

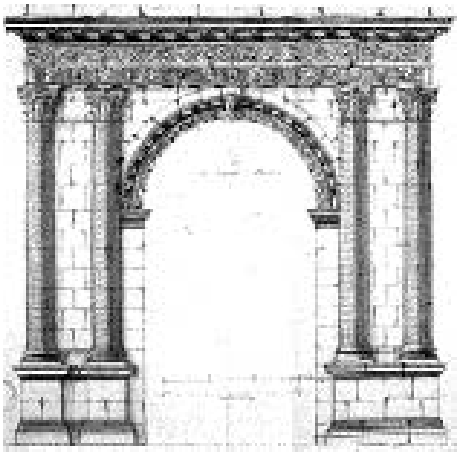


Fig. 27. *« L'Arc de la Porte Saint-Martin ». Dessin à la plume rehaussée de lavis de J. SAUTEREAU, 1652. (Médiathèque d'Arles, ms 796.)*

tellement mal observé les deux bases des « *deux Veuves* », qu'il en ait restitué des profils aussi différents [**fig. 19**] : si celui de droite correspond à l'original, celui de gauche semble vouloir davantage répondre à l'ordre corinthien « classique » donné par les chapiteaux et que, sans doute, J. Sautereau s'attendait à trouver, présentant ainsi l'exemple et le modèle. Un traitement analogue se révèle d'ailleurs sur son élévation de la « *Porte Saint-Martin* », les deux colonnes adossées de part et d'autre de l'arc étant figurées, à droite reposant sur un seul et même piédestal, tandis qu'à gauche ce dernier est dédoublé, chaque colonne ayant le sien propre [**fig. 27**].

Loin d'être d'authentiques relevés, ni même de véritables restitutions d'« objets » existants, les dessins de ces fragments architecturaux peuvent apparaitre en un sens effectivement entrer davantage dans le cadre d'études plus générales. La présence de piédestaux similaires supportant les pilastres adossés de l'arc de la maison de M. de Louchon — ou « *Arc de la Miséricorde* » [**fig. 20**] — parait ainsi pouvoir se rapprocher de la restitution de cette même porte monumentale, détruite à la fin du XVII^e^ siècle (316). En effet, la similitude des entablements, à l'architrave de type dorique dont les métopes sont ornées de protomés de taureaux et à la frise à rinceaux, rend ces deux arcs très semblables malgré leurs archivoltes différentes : leurs traitements respectifs semblent accentuer cette analogie, l'arc de M. de Louchon étant présenté à la manière d'une entrée monumentale, en ressaut par rapport à la suite d'arcs supposée se dresser de part et d'autre, ses pilastres montés sur des piédestaux alors que leur partie inférieure était largement tronquée. Disposées en vis-à-vis l'une de l'autre, ces deux restitutions paraissent presque offrir une sorte d'étude comparative destinée moins à évoquer les caractéristiques architectoniques propres à l'Antiquité

316. Sur les raisons de la destruction de cette porte, dite aussi « *arc du Rhône* », cf. *supra*, I. 1. a., p. 35

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ou tout simplement à Arles, qu'à présenter une proposition cohérente de traitement d'une porte monumentale — exercice auquel s'est d'ailleurs largement adonnée l'*Académie royale des Architectes du Roy* dès sa création[317].

Il est clair néanmoins que ces divers travaux de restitution ne sont pas à comparer, *stricto sensu*, aux recherches des Italiens à la même époque : si l'Italie possédait les « prototypes » de l'architecture romaine et en étudiait l'agencement « idéal »[318], la France cherchait quant à elle à prouver son héritage prestigieux. Elle a dû dès lors entreprendre de mettre en valeur son patrimoine, moins cependant pour lui-même que pour le confronter et l'associer véritablement à celui de l'Italie. Ses monuments, ni plus ni moins ruinés, devaient par conséquent être comparés et compris à travers les mêmes études, les mêmes sources que ceux de sa voisine : les gravures et les descriptions semblent ainsi s'être moins souciées d'exactitude que de similitude. Au demeurant, si le nombre d'ouvrages relatifs aux antiquités de la Gaule s'est développé à partir de la fin du XVII^e^ siècle, ces derniers se sont peu enrichis de nouvelles restitutions graphiques, ni d'indications plus détaillées : il semble au contraire que ces premières analyses ont fait autorité, de la même manière que les bas-reliefs de l'amphithéâtre de Nimes, dont l'attitude générale des personnages, particulièrement soignée, a été recopiée en dépit de toute nouvelle observation *in situ*[319]. La même iconographie a, de fait, circulé dans presque toutes les études et les portefeuilles des érudits jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle : qu'il s'agisse du plan du théâtre d'Arles[320] et des plan et coupe perspectifs de l'amphithéâtre de cette même ville par J. Peytret[321], ou encore de l'élévation du quart nord-ouest de la façade de celui de Nimes — et non sa restitution en plan ni sa coupe — par J. Poldo d'Albenas[322],

317. Sur les travaux de l'*Académie royale des Architectes du Roy*, cf. *infra*, I. 2. c., pp. 183 *sqq*.

318. Sur l'étude des caractéristiques de l'architecture antique destinée au renouveau de l'« art de bâtir » de la Renaissance italienne, cf. *infra*, I. 2. a., pp. 115 *sqq*.

319. Sur les copies des bas-reliefs de l'amphithéâtre de Nimes, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 57-58.

320. Le plan du théâtre d'Arles, levé par J. Peytret en 1684 [**fig. 21**], a été publié dans le *Journal des Savants* de la même année (n° XIII), repris dans l'ouvrage de J. SEGUIN, *op. cit*., en 1687, puis dans celui de François PEILHE, *Description d'un ancien Théâtre que l'on voit dans la ville d'Arles en Provence*, Arles, 1725 ; l'explication en a été corrigée et devait être accompagnée d'une nouvelle épreuve dans l'ouvrage non publié du Père Étienne DUMONT, *Description des anciens monuments d'Arles*, Arles, 1789. Il se retrouve également dans divers portefeuilles d'érudits du XVIII^e^ siècle, et encore dans celui du Sr Pierre VÉRAN, *Recherches pour servir à l'histoire des antiquités de la ville d'Arles pour servir de suite à mes recherches intitulées Musée d'Arles*, 1807, manuscrit conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 734].

321. La restitution de l'amphithéâtre d'Arles par J. Peytret, datée de 1660 [**fig. 18**], a été publiée notamment par J. SEGUIN, *op. cit*., F. PEILHE, *Description de l'Amphithéâtre, ou des Arenes de l'ancienne ville d'Arles en Provence*, Arles, 1725, et reprise encore par le P. É. DUMONT, *op. cit*.

322. Seule l'élévation de la façade de l'amphithéâtre de Nimes, dessinée par J. Poldo d'Albenas, est, en effet, présentée par Juste LIPSE, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus…*, *op. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

complétée et agrémentée presque deux cents ans plus tard par l'abbé A. Valette de Travessac[323]. Les dessins de J. Sautereau, quoique remplacés assez rapidement par des gravures d'Alex Bondon, plus fidèles quant à l'« état actuel » de ces fragments[324], n'en sont pas moins présents dans divers recueils jusqu'à la fin du XVIII^e siècle[325], paraissant se ranger ainsi entre l'« exercice d'architecture » et la représentation de beaux fragments, témoins de la richesse de la ville qu'Ausone avait lui-même qualifiée de « *petite Rome des Gaules* » [Gallula Roma Arelas][326]. À la fois référence, apparemment, et garant de l'héritage romain, la reproduction et l'utilisation de cette même iconographie dans nombre de travaux des XVII^e et XVIII^e siècles sur les antiquités de ces villes de Narbonnaise semblent en définitive avoir inscrit prioritairement ces monuments, dont manifestement il ne paraissait pas réellement nécessaire d'approfondir les caractéristiques, dans l'ensemble du monde romain.

323. Abbé A. VALETTE DE TRAVESSAC, *op. cit.*, dont la nouvelle restitution se retrouve dans presque tous les ouvrages sur Nimes [**fig. 200**], et même dans le portefeuille du Sr Pierre VÉRAN, *op. cit.*, concernant Arles. Sur l'adaptation de l'élévation de J. Poldo d'Albenas par A. Valette de Travessac à une restitution complète de l'édifice, cf. *infra*, I. 3. c., pp. 309 *sqq*.

324. « *Arc du premier ordre du théâtre d'Arles* », **fig. 199**, et « *Colonnes du théâtre antique d'Arles* », **fig. 198**, dessin d'Alex Bondon, gravé par J.-B. Guibert, ± 1780.

325. Les dessins de J. SAUTEREAU [**fig. 19 et 20**] se retrouvent chez Jean RAYBAUD, *Recueil des bâtimens, statues, médailles, inscriptions & autres monumens antiques de la ville d'Arles*, 1752, conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 796], et encore chez le P. É. DUMONT, *op. cit.*

326. AUSONE, *De claris urbibus*, VIII. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

2. Rome et l'édifice de spectacles romain.

> *« L'obsession de la nouveauté, l'aiguillon commercial prompt à déclarer obsolète tout ce qui existe pour le voir remplacer par autre chose (n'importe quoi pourvu que ce soit autre), ont rendu incompréhensible la notion de "renaissance". L'observateur un peu fin détecte sous "renaissance" l'illusion et le leurre : un modèle d'idéologie. Les historiens du XIXe siècle qui, pour parler des XVe et XVIe siècles, ont inventé le mot "Renaissance", auront été victimes de cette illusion : ils prophétisaient à bon compte la supériorité de leur propre culture et, pour cela, ils enjolivaient ses origines. »*
>
> Jean CASTEX [1].

L'intérêt porté, en France, aux édifices de spectacles d'origine romaine remonte sans aucun doute aux premiers travaux de l'Italie sur l'architecture antique : ceux-ci expliqueraient en tout cas, outre la valeur accordée à ces vestiges « nationaux », l'état des connaissances relatives à ces monuments, les schématisations, voire les assimilations. Résultat du conflit qui existait, selon J. Onians, « *entre le style gothique ou franco-allemand et le style classique italien* », le premier ayant gardé l'avantage jusqu'au tout début du XVe siècle [2], l'étude des monuments de l'ancienne Rome aurait offert en effet les premiers rudiments d'« *une science de l'architecture* » fondée sur la purification des formes classiques et la théorie des ordres. Si l'objectif principal restait tout de même de « *montrer qu'il existe une régularité et une rigueur intellectuelle que les formes françaises ne possèdent pas* », répondant par là même à « *ce Mignot qui leur enseignait qu'*ars sine scientia nihil est » [3], il l'était aussi d'affirmer la supériorité des Anciens en

1. Jean CASTEX, *Renaissance, baroque et classicisme. Histoire de l'architecture. 1420-1720*, Paris, Hazan, 1990, p. 13.
2. John ONIANS, « Pourquoi les ordres ? », in *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986, études réunies par J. GUILLAUME, Paris, Picard, coll. De architectura, 1992, p. 325.
3. IDEM, *ibidem*, p. 326.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

matière d'architecture — dont l'Italie était l'héritière privilégiée —, parvenant peu à peu à imposer son étude comme tout préliminaire à l'enseignement des principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* ».

S'ils ont indéniablement conquis l'enseignement de l'architecture en Italie, en France et ailleurs, ces premiers travaux ont simultanément orienté les connaissances sur l'art antique. Soucieux de montrer à leur tour la valeur de leur « patrimoine » antique — moins toutefois en tant qu'ouvrages d'art que témoins de l'histoire de leur pays —, les Français ont en effet entrepris d'étudier leurs monuments romains en se fondant sur ce que les architectes italiens avaient établi à partir de ceux de Rome même. L'intérêt, non des moindres, qu'ils ont porté aux édifices de spectacles, et plus particulièrement à l'amphithéâtre, transparait du reste d'une manière originale. Ce dernier présentait sans doute un agencement pour le moins singulier, d'autant plus qu'il avait souvent permis, lors des invasions, une étonnante transformation en forteresse soulignée par tous les auteurs ; par ailleurs, sa fonction d'origine réservée aux combats de gladiateurs ou d'animaux, sans doute qui plus est inimaginable au XVI^e^ siècle dans un cadre véritablement architectural [4], pouvait troubler et par là même susciter une extrême curiosité. Les « historiens », et avec eux les rois, ont de fait insisté tout particulièrement sur cette pratique — aussi saisissante qu'elle tenait, semble-t-il, du spectacle sanguinaire « gratuit » —, rappelant son caractère stratégique dans la politique de colonisation du monde romain et, au-delà, confirmant en un sens l'héritage de ce dernier au royaume de France. Cette fonction a peut-être par ailleurs forcé l'assimilation en un seul de tous les types d'édifices de spectacles, quelle que soit leur forme, attribuant les mêmes jeux de combats et de chasses aux théâtres et aux amphithéâtres, comme aux cirques [5]. Curieusement toutefois, cette association ne trouve pas de véritable écho dans l'Italie des XV^e^-XVI^e^ siècles qui, s'appuyant sur les écrits anciens, parait avoir distingué davantage, à travers certes un principe identique, le théâtre de l'amphithéâtre et du cirque par leurs fonctions respectives.

4. Les joutes et tournois, qui ne concernaient, au Moyen Âge, qu'une certaine classe de la société et se présentaient moins sous la forme de combats sanguinaires que de duels destinés à prouver la valeur et l'honneur guerrier des hommes qui se prêtaient à ce « jeu », ne bénéficiaient d'aucun édifice à proprement parler ; il semble que par la suite (XVI^e^-XVII^e^ siècles), ils aient pris davantage une forme « *chorégraphique* » et dramatique : cf. à ce propos notamment Elena POVOLEDO, « Le théâtre de tournoi en Italie », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Actes du colloque international du centre national de la recherche scientifique tenu à Royaumont du 22 au 27 mars 1963, études réunies et présentées par J. JACQUOT, avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon, Paris, éd. du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1968, pp. 95-97.

5. Sur l'engouement pour les amphithéâtres, cf. *supra*, I. 1. a., pp. 35 *sqq*, et sur l'assimilation des différents types d'édifices de spectacles antiques, cf. *supra*, I. 1. c., pp. 86 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Les préoccupations n'étaient sans doute pas les mêmes : Rome n'avait pas besoin de prouver ses origines, et tandis que les structures les plus fascinantes, en France, restaient celles des amphithéâtres, la richesse du patrimoine italien offrait manifestement à ses architectes une manne d'œuvres susceptibles d'aider à leurs nouvelles ambitions, notamment en matière d'édifice théâtral.

Les recherches sur les édifices de spectacles romains tout particulièrement semblent être entrées, de fait, avant tout dans le cadre de réflexions théoriques sur un édifice théâtral « moderne » sur le point de se développer. Pour ce faire, de nombreuses restitutions, de nombreux dessins, de plus en plus précis à mesure que l'expérience grandissait, ont vu le jour : le soin apporté à ces derniers n'avait rien néanmoins de l'exactitude « archéologique » au sens où on l'entendrait aujourd'hui. Le travail effectué sur ces monuments parait de fait avoir développé deux niveaux d'interprétation en constante corrélation l'un avec l'autre : le premier, apparemment « archéologique », par l'établissement de relevés « techniques » sur les vestiges eux-mêmes, le second essentiellement architectural et théorique, à travers notamment l'étude du *De architectura* de Vitruve. S'il apparait séduisant, rétrospectivement, de voir dans l'architecte de la Renaissance l'artiste et l'archéologue réunis, simplement parce que, de l'aveu de L.B. Alberti lui-même, il retroussait ses manches pour mesurer les ruines « *entre les buissons épineux et les ronces* »[6], on ne peut certainement ignorer les raisons pour lesquelles il suivait alors de telles pratiques. Celles-ci expliqueraient justement la « *systémati-sation* » qui aurait, selon H. Günther, « *parfois détourné les archéologues de la réalité historique* »[7] : les « relevés » se faisaient en effet en fonction des nécessités de l'architecte — axées alors essentiellement sur l'utilisation de certains principes propres à la scène antique — et non pour une meilleure connaissance de l'édifice singulier qui en bénéficiait. Ce dernier a pu ainsi tout aussi bien inspirer les créations modernes dans des fonctions analogues — tel l'aménagement de diverses salles du type de la *Farnesina* à Rome (B. Peruzzi), ou encore le *Teatro Olimpico* à Vicence (A. Palladio) — que dans des contextes totalement étrangers — une ménagerie ou un cénotaphe (concours de

6. Hubertus GÜNTHER, « Méthodes scientifiques modernes et archéologiques de la Renaissance : les études inconnues de Gian Cristoforo Romano », in *Archives & Histoire de l'Architecture*, actes du colloque tenu les 5, 6 et 7 mai 1988 à Paris, et organisé sous la responsabilité scientifique de Pierre JOLY, sous l'égide de l'École d'Architecture de Paris la Villette, coll. Penser l'espace, Paris, éd. de la Villette, 1990, p. 217.

7. IDEM, *ibidem*, p. 218.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'Académie de France à Rome) —, sans jamais pour autant lui correspondre exactement. Plus que d'« imitation », il semble qu'il se soit agit d'« adaptation » aux besoins et aux goûts modernes : il est clair en ce sens que les restitutions graphiques de ces monuments antiques se sont par conséquent trouvées souvent transformées, interprétées, voire parfois complétées de manière curieuse, et que s'est établi par ailleurs un hiatus — rétrospectivement flagrant — entre théorie et pratique, entre le modèle (antique) et la création (moderne). Parce qu'il répondait avant tout à un besoin architectural et non archéologique, l'objectif n'était pas tant de retrouver le dessin ni les agencements d'origine de ces monuments particuliers, que d'en proposer une image complète, en quelque sorte « codifiée », digne d'un « archétype » d'une architecture en plein essor.

2. a. L'idée d'un « édifice théâtral » en Italie, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Avec la montée du christianisme, les jeux romains — mimes, gladiatures, ou courses — avaient rencontré une série d'interdictions, jusqu'à la fermeture définitive, et parfois même la destruction des édifices qui les abritaient ; les grandes invasions et les troubles politiques de la fin de l'Antiquité n'ont, quoi qu'il en soit, sans doute pas davantage favorisé leur développement. Pendant plus de six cents ans, les spectacles se sont,par conséquent limités, en Occident, en dehors d'un théâtre de la rue succinct, offert par les « *jongleurs* » sur la place publique, à des représentations liturgiques, l'Église tenant la haute main sur toute forme dramatique, ainsi que sur l'institution des fêtes, tant religieuses que civiles, qui semblent par ailleurs avoir moins tenu du divertissement que du rituel[8]. L.B. Alberti considérait encore, à la fin du XV^e^ siècle, le théâtre comme tout à fait disparu, et

8. Sur l'histoire du théâtre, cf. notamment Vito PANDOLFI, *Histoire du théâtre. 1. Origines du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale et Renaissance*, Paris, éd. Gérard & C^ie^, 1968.
Sur le « *rituel théâtralisé* », cf. Jean DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

s'interrogeait sur les raisons de cette disparition, ainsi que sur la légitimité des craintes et des interdictions de l'Église [9]. Remettant en cause la véritable fonction des divertissements, ce dernier a examiné en effet les arguments favorables et hostiles à l'institution de spectacles et en a retracé, à sa manière, la genèse. Il raconte de cette façon, dans le chapitre consacré aux édifices de spectacles de son *De re ædificatoria*, l'histoire d'Épiménide qui dormit cinquante sept ans dans une caverne et retrouva à son réveil Athènes transformée par la construction d'un lieu destiné aux jeux [*locum ludorum* [10]] ; mécontent et inquiet, il réprimanda ces concitoyens pour avoir ainsi créé un espace qu'il voyait, dans l'avenir, devenir la cause d'horribles meurtres [*…locus quantarum causa cladium futurus sit* [11]], tout comme l'avait craint l'Église chrétienne bien plus tard. Pourtant, continue L.B. Alberti, reconnu par cette même Église dans le développement de son dogme, Moise avait été au contraire loué pour avoir à son tour institué des jours propices aux spectacles. Les Anciens après lui auraient de fait mis en place deux sortes de jeux, les premiers pour divertir le peuple en temps de paix, les seconds pour lui apprendre la guerre, associant les uns et les autres afin de stimuler ses sens, éduquer et encourager ses facultés aussi bien intellectuelles que physiques pour servir l'honneur et la prospérité de son pays [12]. Enfin, L.B. Alberti fait observer que loin d'être source de débauche, les jeux pouvaient aussi bien rendre les hommes moins impitoyables : se référant à Polybe, il explique en effet que les Arcadiens, qui en avaient eux aussi inventé, les avaient conçus afin d'adoucir leurs mœurs rudes, mais se seraient endurcis après les avoir abandonnés, jusqu'à devenir plus odieux encore [*execrabiles*] vis-à-vis des autres peuples grecs [13].

À travers ce retour aux origines de l'institution de jeux publics, L.B. Alberti justifiait en un sens ses convictions sur l'utilité de ces derniers : bien qu'il ne l'exprime pas de manière explicite, la crainte d'une telle coutume lui apparaissait manifestement sans fondement, dans la mesure où l'on pouvait aisément envisager, selon lui, l'instauration de spectacles non seulement agréables, mais surtout utiles [14]. Même les

9. Leon Battista ALBERTI, *De re ædificatoria libri decem*, Florentiæ, opera N. Laurentii Alamanni, 1485, l. VIII. 7.
10. IDEM, *L'Architettura* [*De re ædificatoria*, 1485], testo latino e traduzione a cura di Giovanni ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1966, l. VIII. 7, p. 725.
11. IDEM, *ibidem*.
12. ID., *ibid*.
13. ID., *ibid.*, p. 727.
14. ID., *ibid.*, p. 725 : « *Sic censeo maiores nostros non magis festivitatis iocunditatisque gratia in urbibus spectacula constituisse quam utilitatis. Et profecto, si rem deligenter pensitabimus, multa occurent, cur iterum atque iterum indoleas tam præclarum utilemque institutum iam tum pridem obsolevisse* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

combats de gladiateurs, jugés trop sanguinaires par l'Église, pouvaient être considérés comme tout à fait bénéfiques puisque, selon Platon, ils aidaient à la « chose publique », et même à l'honneur de la ville [15]. L'importance de ces jeux était telle qu'elle avait suscité la création de monuments spécifiques qui ont eu pour rôle, en quelque sorte, d'en officialiser, au sein de l'*urbs* même, la pratique : à ces deux sortes de spectacles, jugés « *nobles et profitables* » [*tam præclarum utilemque*], qu'étaient d'une part la danse, jeu « *contemplatif* » [*ocium*], dont il fait remonter l'origine à Dionysos, d'autre part le combat, jeu « *actif* » [*negocium*], qu'il ramène à Hercule [16], L.B. Alberti pouvait ainsi expliquer l'invention, chez les Anciens, de deux types d'édifices propres, le théâtre pour le premier, l'amphithéâtre et le cirque pour le second [17]. Cette évocation d'anciennes pratiques répondait nécessairement à un besoin. L'Église, sans doute affaiblie par le schisme — les grandes découvertes et inventions aidant —, parvenait plus difficilement à imposer sa conception théocentrique de l'univers, et lâchait peu à peu les rênes, aussi bien en matière d'art, sous quelque forme que ce soit, et notamment d'art théâtral. La restitution des lettres antiques, ainsi que le développement de l'imprimerie et, à travers cette dernière, la diffusion du livre, ont sans doute permis par ailleurs un « renouveau » de l'art dramatique [18]. On concède communément à l'Italie l'initiative d'un tel mouvement qui devait, corollaire obligé, donner lieu à une réflexion sur une architecture adaptée. L.B. Alberti parait avoir été un des tout premiers à rappeler l'existence de tels monuments dans l'Antiquité. Son discours à ce propos s'insère en fait au sein d'une recherche plus globale sur l'architecture qui prenait ses fondements dans celle des Anciens, à travers, plus spécifiquement, le « célèbre » traité de Vitruve. Ce dernier en effet faisait autorité, témoin, entre autres, les diverses éditions dans sa version originale, tout comme les traductions, ou encore les commentaires, reprenant l'ouvrage dans sa totalité ou non [19]. Or,

15. L.B. ALBERTI, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 729 : « *…et signa sunt armorum præludia istius modi, quæ haberi quotannis iubebat Plato, quod ad rei publicæ salutem et urbis decus mirifice conferant* ».

16. IDEM, *ibidem* : « *Nam Dionysium quidem saltationem et ludos principio instituisse ferunt. Herculem etiam auctorem fuisse certaminum comperio* ».

17. ID., *ibid.*

18. Cf. V. PANDOLFI, *op. cit.*

19. Les spécialistes s'accordent pour dater la première édition imprimée du texte latin du *De Architectura* de Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio ?), des environs de 1486 : *Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem, edente Johanne Sulpitio*, Romæ, G. Herolt ; elle a été suivie d'une dizaine d'autres tout au long des XV^e^-XVI^e^ siècles. L'une des premières véritables traductions en italien date de 1521 : *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece, traducti de latino in Vulgare, affigurati, commentati…*, Como, Gotardus de Ponte, édition d'A. Gallo et Luigi Pirovano qui mentionne au dernier f° : « *Cæsare Cisarano, circa il M.D.XXI., havendo commentato e dato le copie a li impressori…* ». Celles en français sont à peine plus tardives, la plus connue étant celle de Jehan Martin en 1547 : *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, mis de latin en françoys par Jan Martin…*, Paris, J. Gazeau. Enfin, divers extraits choisis ont été édités notamment en italien : *Gli oscuri et dificili passi dell'opera ionica di*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans la mesure où le *De architectura* consacrait une large partie du Livre V à l'édifice théâtral [20], celui-ci ne pouvait passer inaperçu, même si son principe n'existait plus, ou pas encore : A. Averlino, dit le Filarète, faisait ainsi observer que, « *bien qu'aujourd'hui on n'utilise pas ce genre de magnificence* », s'il lui avait fallu en créer un derrière le palais de sa « Sforzinda » imaginaire, il l'aurait volontiers construit « *comme ceux des anciens* » et tel que Vitruve le prescrivait [21].

Même si se profilaient déjà des spéculations sur le « modèle » antique, l'édifice théâtral « moderne » proprement dit était néanmoins loin de voir véritablement le jour. Les investigations concrètes, en effet, concernaient davantage alors l'« art de la scène », qui offrait tout particulièrement de larges possibilités au développement de principes destinés à créer l'« illusion » : l'expansion de cet art suivait de fait, selon É. Konigson, les recherches de plus en plus poussées, de plus en plus ambitieuses élaborées, au moins depuis le milieu du XIVe siècle, dans le domaine des « arts visuels », qui intégraient des éléments des mathématiques (géométrie) dans une nouvelle réflexion sur la figuration de l'espace à trois dimensions confiné sur un support à deux dimensions [22]. Appliquées essentiellement à des représentations architecturales, à travers notamment les « fameuses » expériences de F. Brunelleschi et ses tentatives de mise en perspective d'un monument, l'une, de face, utilisant une construction à point de vue central — le front du Baptistère de San Giovanni —, l'autre, en oblique, réalisée à l'aide de deux points de fuite latéraux — le Palazzo Vecchio [23] —, puis exploitées par L.B. Alberti dans son *De Pictura* [24], ces réflexions semblent de fait avoir ouvert la voie à l'organisation d'un nouvel espace plastique, et au-delà, à la révolution scénographique du XVIe siècle [25].

Vitruvio, di latino in volgare et alla chiara intelligentia tradotti, et con le sue figure a luochi suoi, per Giovan Battista Bertano, Montoa, 1558 ; ainsi que des abrégés en français dès 1525-1530 : *Raison d'architecture antique extraicte de Vitruve et aultres anciens architecteurs, nouvellement traduit d'espaignol en françoys*, Paris, impr. Simon de Colines.

20. VITRUVE, *De Architectura*, l. V. 3 à 9.

21. Antonio Averlino, dit le FILARÈTE, *Trattato di Architettura* [1464], testo a cura di Anna Maria FINOLI e Liliana GRASSI, introduzione e note di L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, t. 1, l. XII : « *…benchè oggi non s'usano quelle magnificenze. Ma forse, che io ce lo faro pure a memoria de quegli antichi* ».

22. Élie KONIGSON, « Scène, décor, illusion », in *Ligeia*, n° 2 : *Du tableau à la scène*, Paris, juillet-septembre 1988, p. 26.

23. Sur ces tentatives de mise en perspective, cf. notamment Franco BORSI, André CHASTEL, Hubert DAMISCH, *et alii*, *Filippo Brunelleschi, 1377-1446. Sa vie, son œuvre par Antonio Maneti et Giorgio Vasari*, Paris, ENSBA, 1985, notamment pp. 68-72. De manière plus précise : Piero SANPAOLESI, « Ipotesi sulle conoscenze matematiche, statiche e meccaniche del Brunelleschi », in *Belle Arti*, n° II, 1951, et Hubert DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1987.

24. L.B. ALBERTI, *De Pictura, præstantissima et nunquam satis laudata arte, libri tres absolutissimi*, Basileæ, c. 1435.

25. É. KONIGSON, *loc cit.*, p. 27, fait observer que « *la notion même de décor – décor de rue ou de théâtre – est une conquête de la "modernité" de ce temps-là* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Le système « perspectif », utilisé en peinture comme au théâtre, paraît cependant moins avoir été mis en œuvre dans le but de procurer l'illusion de la réalité proprement dite — comme le voudrait Jean Jacquot [26] —, que de créer un espace et une profondeur cohérents de la « représentation », d'où il a tiré sans doute son intérêt particulier pour le décor de scène. Si l'on en croit en effet le *De Pictura* de L.B. Alberti, destiné formellement à l'enseignement de l'art de la peinture s'aidant entre autres de règles élémentaires de géométrie [27], la fonction du peintre était non pas de montrer la réalité, mais de « *placer les choses sous le regard* » [*sub aspectu rem positam esse*], sa main devant en définitive « *traduire ce que son esprit aura conçu* » [*…quæ mente conceperit ea manu* imitari *queat*] [28] : l'auteur réclamait d'ailleurs « *instamment* », dans son Livre I sur les *Rudimenta*, « *que l'on considère qu'en tout cet exposé* [il] *ne parle pas de ces choses en mathématicien mais bien en peintre* »[29], c'est-à-dire moins dans un but d'abstraction théorique que de véritable suggestion. Les qualités premières de ce dernier était en effet, selon lui, de parvenir à ce que « *sa peinture retien*[ne] *le regard et touche l'âme de ceux qui regardent* » [30], non pas en imitant la nature, au sens de copier exactement, mais en s'en inspirant, à la fois pour la compréhension de l'« image » et sa beauté [31]. De la

26. Jean JACQUOT, Avant propos au *Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, p. VIII.

27. Le terme « *perspective* » n'apparait réellement, jusqu'au XVI[e] siècle, que dans les ouvrages traitant d'optique, tels celui de Vitellion [Witello], moine polonais ayant vécu au XIII[e] siècle : *Vitellionis Mathematici Doctissimi περι οπτικης, id est de natura, ratione et proiectione radiorum visus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perspectivam vocant*, Georgii Tanstetter et Petri Apiani in Lucem ædita, Norimbergæ, 1535. Le *De pictura* n'utilise jamais ce terme, et l'auteur explique bien, d'ailleurs, dans ses « *Rudimenta* », qu'il emprunte aux mathématiciens seuls quelques principes élémentaires [de géométrie] nécessaires à son propos — L.B. ALBERTI, *De la peinture* [*De pictura*, 1435], préface, traduction et notes de Jean-Louis SCHEFER, Paris, Macula, Dédale, 1992, l. I. 1, pp. 72-73 : « *…a mathematicis ea primum, quæ ad rem pertinere videbuntur, accipiemus* ». L'ouvrage se révèle ainsi moins être un véritable traité théorique que le support d'une méthode de mise en place d'une échelle des proportions – manifeste par l'emploi du « je » et les explications qu'il donne de sa « manière de faire », l. I. 19, pp. 114-115 – permettant au peintre de « *feindre plusieurs surfaces comprises dans une seule pyramide* […] *visuelle* » [« *…pictor plures una pyramide comprehensas superficies studet effingere* », l. I. 12, p. 102-103] – éléments de base de la composition à partir desquels sont ensuite créés les « *membres* », puis le « *corps* », enfin l'« *histoire* », objet même de la peinture [« *Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturæ componuntur* […]. *Historiæ partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primæ igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, utilmum illus quidem et absolutum pictoris opus perficitur* », l. II. 35, pp. 158-159.
Cf. à ce propos, Véronique CHEVRIER, *Paolo Uccelo. Chasses, guerres, catastrophes. Étude des éléments formels*, mémoire de maitrise d'histoire de l'art, Paris I, 1994 (non publié), qui me semble avoir particulièrement bien mis en évidence cette question.

28. L.B. ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, l. I. 1, pp. 72-73 et 126-127.
Dans sa traduction, J.-L. Schefer précise que « *le sens le plus constant d'*imitari *serait, dans le vocabulaire d'atelier : "rendre, restituer, l'aspect ou l'apparence, donner l'équivalent, traduire" ; les emplois d'*imitari *et d'*exprimere *se recouvrent à peu près dans ce texte* », n. 1, p. 127.

29. L.B. ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, l. I. 1, pp. 72-73 et 126-127 : « *Sed in omni nostra oratione spectari illud vehementer peto non me ut mathematicum sed veluti pictorem hisce de rebus loqui* ».

30. IDEM, *ibidem*, l. III. 52, pp. 208-209 : « *…dum eius pictura oculis et animos spectantium tenebit atque movebit* ».

31. ID., *ibid.*, l. III. 55, pp. 216-217 : « *la peinture tirera donc toutes ces observations de la nature même* » [« *Hæc igitur omnia picturæ studiosus ab ipsa natura excipiet* »] ; et prenant l'exemple de Zeuxis, l'auteur explique qu'on ne peut trouver la « beauté » dans un seul modèle, mais qu'il faut parfois en rassembler plusieurs pour aboutir à ses fins, l. III. 56, pp. 219-221.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

même façon, l'« architecte-décorateur » de la Renaissance semble avoir cherché davantage à créer un espace particulier, de « représentation », plus suggestif que réaliste, hors du lieu concret que pourtant il utilisait, le séparant peu à peu de la salle occupée par les spectateurs et opérant par là même une « distanciation » jusqu'à lui retrancher toute solution de continuité avec le réel [32]. Il est patent en effet — et les spécialistes du théâtre de la Renaissance s'accordent à ce sujet —, que les réflexions sur la figuration de l'espace se sont développées parallèlement à une évolution de la notion de « scène » : É. Konigson fait observer qu'à mesure que la perspective, appliquée d'abord au front de scène, s'est étendue à l'ensemble du plateau scénique, intégrant notamment des décors latéraux, la liaison avec la salle, émanant du « *proscænium* » dressé sous la forme d'une estrade, s'est effacée [33].

Dans cette « frénésie » de la recherche de l'« illusion », le paradoxe apparait, il est vrai, dans ce que ce nouvel espace dramatique s'est visiblement, sur certains points tout au moins, fondé sur le lieu scénique antique, inscrivant le *pulpitum* devant une *scænæ frons* dont elle aurait longtemps intégré par ailleurs le principe des trois portes — *valva regia* et *hospitales*. Celles-ci ont toutefois peu à peu pris une dimension essentiellement esthétique, la scène fixe architecturée « à l'antique » associant en effet l'usage de décors peints transformables. Cette pratique était connue dans l'Antiquité, si l'on en croit Vitruve, qui indique très brièvement, dans la préface de son septième livre, l'existence de représentations d'édifices en perspective dans les décors de théâtre [34] : B. Peruzzi le premier, puis S. Serlio et G. B. da Sangallo en auraient alors élargi les possibilités, associant des châssis en oblique peints en trompe-l'œil de part et d'autre du « *proscænium* », de sorte à donner une illusion de profondeur sur l'ensemble du plateau, jusqu'à la maitrise de son « unité spatiale », c'est-à-dire, selon É. Konigson, « *la cohérence logique de*

32. Sur l'unité du lieu théâtral, imposé par les Mystères du Moyen Âge, et défini comme l'« *expression unitaire du corps social qui y présidait et y jouait* », cf. notamment É. KONIGSON, *loc cit.*, p. 31.
Voir aussi IDEM, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, éd. du CNRS, 1975, ainsi que l'ensemble des études présentées dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*

33. É. KONIGSON, « Scène, décor, illusion », *loc. cit.*, p. 31.

34. VITRUVE, *op. cit.*, l. VII, préface, raconte, en effet, qu'au cours d'une répétition d'une tragédie d'Eschyle, Agatharque aurait fait un « décor de scène » et laissé un mémoire à ce propos [« *Agatharcus Athenis, Æschylo docente tragœdiam, scænam fecit – et de ea commentarium reliquit* »], dont Anaxagore et Démocrite auraient ensuite repris les principes de suggestion de l'espace, c'est-à-dire la manière de rendre, sur des peintures de scène, l'image d'édifices [« *ædificiorum in scænarum pictoris redderent speciem* »], en parvenant à figurer, sur des façades droites et planes [« *in directis, planisque frontibus* »], des objets apparaissant pour les uns fuyants dans le lointain, et les autres saillants [« *alia abscedentia, alia prominentia esse videantur* »].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ensemble représenté selon les lois de l'optique »[35]. Le lieu scénique rendu plus autonome parait alors s'être transformé en un véritable espace de « fiction », alliant aux techniques de la géométrie perspective utilisées d'abord sur la toile de fond, tout un schéma complexe associant aménagements et ornements architecturaux, peinture, sculpture et objets figuratifs, machinerie, destinés, en quelque sorte, à renforcer la « distanciation » scène/salle[36]. Cadre spécialisé à part entière, il n'avait dès lors en principe plus rien de commun avec le théâtre tel qu'il avait été conçu par les Anciens. Dans ce contexte, l'introduction des « *periactoi* » dont parle Vitruve, définis comme des prismes pivotant chacun sur son axe et présentant tour à tour chacune de leurs faces correspondant à un type de décor, apparait en définitive comme un élément de réponse à une telle ambition de transformation du lieu scénique : encore fallait-il en comprendre et en adapter le principe aux besoins modernes. Vitruve n'en dit presque rien en effet, si ce n'est, de façon ambiguë, qu'un espace leur était réservé, longtemps compris comme étant à l'arrière des ouvertures du mur de fond[37], solution adoptée sans modification, notamment par A. Palladio, dans son illustration du commentaire de D. Barbaro au *De architectura* [**fig. 38**][38]. Le plateau de scène prenant davantage d'ampleur en profondeur, jusqu'à donner l'illusion d'une « *place trapézoïdale* », les *periactoi* ont dû jouer un rôle différent de celui qu'ils avaient pu avoir dans l'Antiquité : ils ne s'inséraient plus seulement dans

35. É. KONIGSON, « Scène, décor, illusion », *loc. cit.*, p. 31.
Sur le développement du décor de scène par Baldassare Peruzzi, puis Sebastiano Serlio et Giovanni Battista da Sangallo, cf. Robert KLEIN et Henri ZERNER, « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 49-55.
Voir aussi l'exemple de Sebastiano SERLIO, « Il Secondo libro di prospettiva » [1560], in *I Seste Libri dell'architecttura*, prezentazione di Fulvio IRACE, Bologne, Arnold Forni ed., 1978, *Trattato sopra le scene*, f° 48 *sqq*.

36. Cesare MOLINARI, « Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 61-71, parle du « *rapport entre le monde spatial et temporel de l'observateur* », considéré comme « réel », et celui de la « *création artistique* », en l'occurrence l'espace théâtral, les techniques et procédés destinés à créer l'illusion servant moins à rapprocher les deux espaces, réel et artistique, qu'à les opposer.

37. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6, explique en effet uniquement que les portes de la *scænæ frons* contiennent des décors, celles du centre représentant la cour royale, celles de droite et de gauche des appartements d'hôtes [« *Ipsæ autem scænæ* […] *: mediæ valvæ, ornatus habeant aulæ regiæ; dextra ac sinistra: hospitalia*], et qu'à la suite [« *secundum autem* »], un espace était réservé à l'aménagement de décors, nommés par les Grecs περιακτους [« *spatia ad ornatus comparata; quæ loca Græci* περιακτους *dicunt ab eo, quod: machinæ sunt in his locis versatiles trigonæ; habentes, in singula, tres species ornationis* »].
Claude PERRAULT, *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes & des Figures* [1673], Paris, P. Mardaga, 1988, p. 177, traduisait l'expression « *secundum autem* » mot à mot, comme ses prédécesseurs et ses contemporains, et comprenait ainsi que, « *derriere ces ouvertures on placera les decorations que les Grecs appellent* Periactous… »: l'utilisation successive de « *autem… autem* » [« *Ipsæ autem scænæ* » et « *secundum autem* »], porterait à traduire l'expression plutôt par « d'autre part en suivant », ou « d'autre part à la suite », tout comme les *versuræ* viennent non pas « à l'arrière » mais bien ensuite [« *secundum ea: versuræ sunt, procurrentes…* »].

38. Daniel BARBARO, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Monsig. Daniel Barbaro, Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti e ampliati* [1556], Venetia, Appresso Aless. de'Vecchi, 1629, pl. pp. 253-254.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'architecture de la *scænæ frons*, mais englobaient l'ensemble du décor de scène, s'associant à des châssis coulissants [**fig. 38, 39**] [39].

La spécialisation de l'espace dramatique, à travers cette « révolution scénographique » et la nouvelle perception du rapport scène/salle, semble s'être peu à peu élargie, au-delà des aménagements provisoires ou permanents, réalisés notamment au sein des *cortili* des palais italiens ou, pour des représentations publiques, à l'intérieur d'édifices arrangés à cet effet, à la création d'un édifice théâtral proprement dit. L'idée — ou le désir — de construire un monument singulier, à part entière, n'en apparait pas moins assez ancienne : elle se manifeste certes timidement chez L.B. Alberti (1485), et même avant lui chez le Filarète (1450), puis de manière plus insistante chez G. Sulpizio da Veroli (1486), qui avait préconisé au cardinal Raffaele Riario, connu pour avoir intensément travaillé à la « résurrection » de l'art dramatique latin, d'en élever un dans son palais [40]. Les « premiers théâtres » se sont restreints longtemps cependant à la création spécifique d'un lieu scénique isolé, le « *palcoscenico* » défini comme l'ensemble des éléments assignés à la représentation [41], et qui était entouré de bancs disposés pour l'occasion [42] : le « Théâtre du Capitole » (1513) ne correspondait ni plus ni moins qu'à la mise en place d'un « *proscænium* » dressé devant une série d'arcades s'inscrivant dans une *scænæ frons* à cinq portes, et fermé sur les côtés par un « retour » — en quelque sorte les « *versuræ procurrentes* » dont parle Vitruve, conduisant l'une « *au forum* », l'autre « *à la campagne* » [43]. De même, les entreprises de l'Arioste à la cour de Ferrare (1531) et de G.B. Bertano à celle de Mantoue (1549), ou encore de S. Serlio à la Ca' da Porta de Vicence (1539) et d'A. Palladio dans ladite *Basilica*, grande salle du Palais della Ragione de la même ville (1561), ne se rapportent ni plus ni moins qu'à des « salles » préexistantes, généralement rectangulaires et très allongées, décorées avec plus ou

39. É. KONIGSON, « Scène, décor, illusion », *loc. cit.*, p. 31.
La distinction entre une « *scæna ductilis* » et une « *scæna versatilis* » n'appartient pas à Vitruve, mais apparait être une pure invention de la Renaissance : cf. *infra*, I. 2. c., p. 188.

40. Giovanni SULPIZIO DA VEROLI, *Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem*, Romæ, G. Herolt, 1486, dédicace « *Raphaeli Riario cardinali : sanctæque romanæ ecclesiæ camerario. io. Sulpipitius fœlicitatem* ».

41. Guido BARONI, < Palcoscenico >, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, Roma, Casa ed. Le Maschere, 1960.

42. Maria Teresa MURARO, « Le lieu des spectacles (publics ou privés) à Venise au XV^e^ et au XVI^e^ siècles », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 87-88, précise en effet que « *l'organisation du lieu théâtral n'avait pas de règles fixes en dehors de celles, courantes, tirées de l'habitude de transformer une salle en théâtre provisoire* », privée – dans les palais vénitiens, où la salle était très allongée, comportant, sur l'un des petits côtés, la scène – ou publique.

43. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 7 : « *Secundum ea : versuræ sunt, procurrentes : quæ efficiunt, una a foro, altera a peregre, aditus in scænam* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

moins d'éclat, garnies de gradins surélevés sur les deux longs côtés et l'un des petits côtés, le dernier étant réservé au plateau de scène, et l'espace central — le « parterre » en somme — à des bancs[44]. Malgré sa forme semi-circulaire qui rappellerait davantage, quant à elle, le principe de l'édifice antique, le théâtre en bois édifié par A. Palladio, pour les « *Signori della Compagnia della Calza* » au monastère de la Charité à Venise en 1565, correspondait encore à un aménagement du cloitre[45]. Les premières véritables réalisations de monuments « autonomes » ne sont intervenues par conséquent que près d'un siècle après l'« initiative » de L.B. Alberti : hormis deux petits édifices de San Cassian à Venise, aujourd'hui détruits, mais vraisemblablement dressés en maçonnerie avant 1580, le premier de forme ovale, le second rond[46], le fameux *Teatro Olimpico* d'A. Palladio à Vicence, commandité en 1580 par l'*Academia Olimpica*, n'a été terminé que cinq ans plus tard par V. Scamozzi[47], qui en a érigé un, plus « moderne », à Sabbioneta trois ans après.

Le *Teatro Olimpico* d'A. Palladio apparaît, *a posteriori*, traduire les différentes expériences en matière d'aménagements scéniques, à la fois à travers l'utilisation d'effets perspectifs — développés par la suite par V. Scamozzi — et à travers le traité de Vitruve ainsi que les « relevés » de vestiges encore en place, notamment le théâtre de Marcellus à Rome. Il supposait en tout cas un exercice d'un genre nouveau, celui de concevoir un monument dans son ensemble, c'est-à-dire dans un premier temps certes dans son rapport salle/scène, mais aussi, et simultanément, dans son isolement et sa dépendance formelle aux autres bâtiments de la ville, compte tenu de son organisation interne principale. S'il a récupéré du plan romain

44. Jean JACQUOT, « Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 476.

45. Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, G.S. Sansoni ed., 1906, *Vita di Taddeo Zucchero pittore*, t. VII, p. 100 : « *…un mezzo teatro di legname a uso di colosseo, nel quale si aveva da recitare una tragedia…* ».

46. Ces deux petits théâtres seraient en effet signalés, de manière très succincte, par Francesco SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIIII libri*, Venetia, J. Sansovino, 1581 : « *…due teatri bellissimi, edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata et l'altro ritonda, capaci di gran numero di persone, per recitarvi ne' tempi di carnevale commedie secondo l'uso della città* », cité par M.T. MURARO, *loc cit.*, p. 92.

47. Membre de l'*Academia Olimpica* constituée à Vicence en 1555, A. Palladio avait été chargé par cette dernière de dresser, dans un premier temps, une « scène théâtrale » dans la grande salle du Palais della Ragione (cf. *supra*) ; vingt ans plus tard, le Conseil communal de la ville demandait à cette même *Academia* de construire sur le terrain de la vieille prison un théâtre permanent « *selon le modèle déjà réalisé par leur co-académicien Palladio* » : ce dernier ayant laissé le travail inachevé à sa mort, l'*Academia* avait chargé son fils, Silla, de le poursuivre en se conformant au plus juste aux plans de son père ; cinq ans plus tard, V. Scamozzi parachevait l'ouvrage en lui adjoignant une scène « illusionniste ». Cf. à ce propos, notamment G. K. LOUKOMSKI, *Andrea Palladio. Sa vie, son œuvre*, Paris, éd. D. Vincent et C^ie, coll. Les Grands Architectes, 1980, pp. 71-72.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'idée d'une salle curviligne, qui jumelle une *cavea* quasi en hémicycle à un complexe scénique de forme quadrangulaire lui faisant face, A. Palladio a détourné la difficulté d'inscrire un élément aux formes arrondies en enfermant son théâtre dans une enceinte de plan globalement quadrangulaire, imposante par sa masse mais discrète, et l'a couvert d'un plafond plat [**fig. 28, 29**].

Dans l'enceinte de ce bâtiment, la *cavea*, ouverte sur une *orchestra* semi-elliptique, s'organise en une seule série de douze gradins disposée au-dessus d'un *podium* de plus de 2 m de haut et couronnée d'un portique à colonnade orné de niches abritant des statues [**fig. 29**]. L'accès aux gradins s'effectue par ce portique derrière lequel grimpent deux escaliers de part et d'autre d'une série de quatre niches centrales, et par deux vomitoires ouverts au niveau du premier gradin inférieur, au-dessus de ce qui pourrait être considéré comme les *parodoi*, fermées ici par de petites portes accédant à l'*orchestra* ; quatre autres escaliers disposés à même les gradins distribuent chacun des rangs. En face, et au-delà de l'*orchestra*, se dresse une estrade d'environ un mètre de haut, ornée dans le fond d'une *scænæ frons* « à la romaine », avec ses trois portes et ses colonnes sur deux niveaux superposés couronnés d'un petit attique comprimé par le plafond, auquel correspond, dans la salle, une sorte de balcon sur la balustrade duquel règnent des statues libres, sans aucune fonction de support. La profondeur du plateau de scène — 18 pieds, soit près de 6 m —, répond exactement à celle de l'*orchestra*, et est

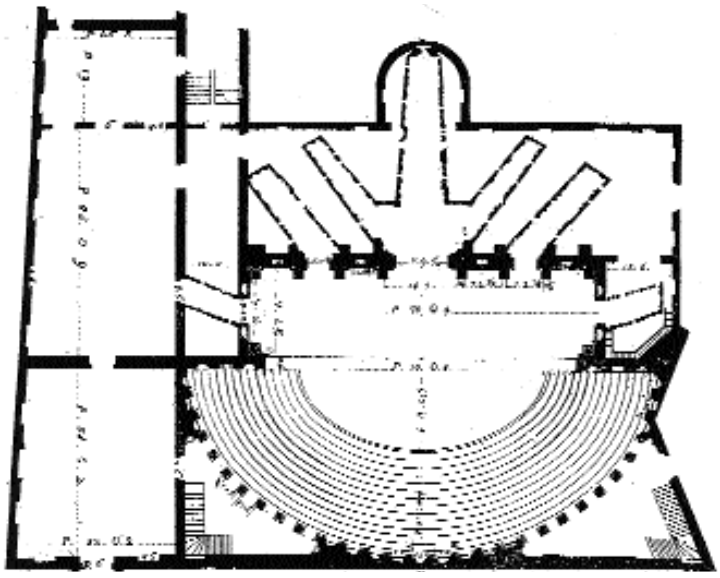


Fig. 28. *Le* Teatro Olimpico *d'A.* PALLADIO. *Plan d'après une édition de 1796.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

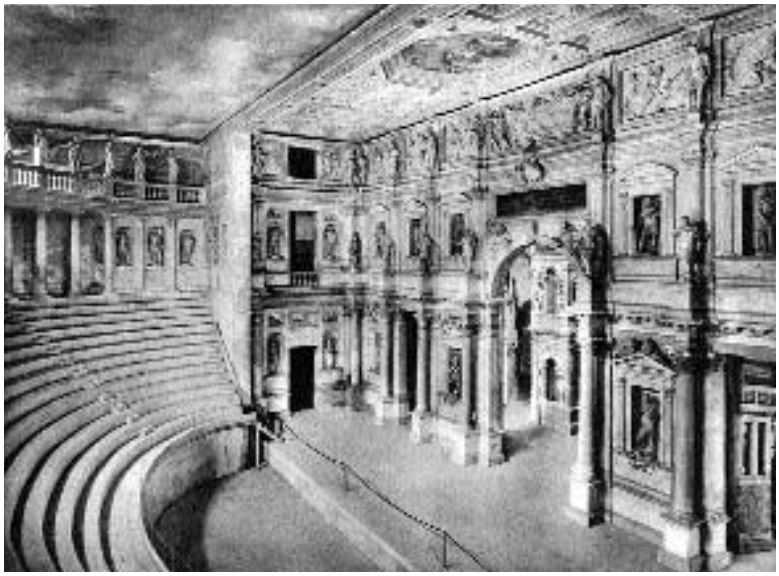


Fig. 29. *Le* Teatro Olimpico *d'A.* PALLADIO, *1585. Vue d'ensemble. (Phot. Vajenti.)*

augmentée en outre par les perspectives ouvertes à l'arrière de chacune des portes de la *scænæ frons* et de ce qui pourrait être considéré comme les *versuræ*.

Si les premières réalisations effectives d'édifices théâtraux proprement dits n'interviennent qu'à la fin du XVI^e^ siècle et se développent peu à peu tout au long du XVII^e^, les études concernant les édifices de spectacles antiques s'avèrent s'esquisser bien plus tôt. Elles s'inséraient en définitive dans le cadre d'une double préoccupation : outre certes la recherche d'une structure originale destinée à accueillir une forme nouvelle de la représentation dramatique, se développait une réflexion sur les principes fondamentaux de l'« art de bâtir », qui se manifestait de manière peut-être plus aiguë à travers la résolution « humaniste » de synthétiser le savoir depuis l'Antiquité dans ce domaine. Les XV^e^-XVI^e^ siècles ont vu en effet se former les premiers essais — du moins imprimés — de traités d'architecture, souvent étroitement associés aux (ré)impressions du *De architectura* de Vitruve. Quoiqu'en un sens quelque peu tardive, la première publication de ce dernier, sans ajout, due à G. Sulpizio da Veroli, date de 1486 (48), à laquelle différentes versions ont succédé : outre trois ouvrages disparus, une édition complète a été imprimée, dix ans plus tard, par Ph. de Giunta, accompagnée du fascicule de Frontinus sur les aqueducs de Rome (49), suivie d'une

48. G. SULPIZIO DA VEROLI, *op. cit.*

49. *Vitruvius* [de Architectura], *iterum et Frontinus* [de Aquæductibus urbis Romæ] *a Jocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit*, Florentiæ, sumptibus Philippi de Giunta, 1496, 2 parties en 1 vol. *in 8°*, fig.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

seconde, en 1497, par A. Policiano, qui y avait inséré l'*Harmonicum introductorium* de Cléonide ainsi qu'un commentaire de l'*Analytica priora* d'Aristote [50], enfin une troisième en 1511, illustrée de gravures sur bois et dédicacée par P. Giovanni Giocondo au pape Jules II [51]. À la même époque, L.B. Alberti éditait son *De re ædificatoria* (1485), qui constituait davantage une adaptation ou une « imitation » qu'un commentaire du *De architectura*, et un *De partibus ædium*, genre de dictionnaire étymologique de l'architecture, sortait sous la signature de Fr. M. Grapaldi de Parme en 1501 [52], témoignant en un sens de tout l'intérêt des XV^e^-XVI^e^ siècles pour la terminologie architecturale. La première traduction imprimée du « Vitruve » est italienne et s'est accompagnée, en 1521, d'illustrations gravées parmi lesquelles se trouvent des dessins de monuments gothiques levés par C. Cæsariano [53].

Ces toutes premières éditions du *De architectura* de Vitruve n'attestent pas nécessairement cependant d'une véritable « redécouverte » de ce traité à la Renaissance, ni même l'ouvrage de L.B. Alberti d'une première tentative de « théorisation » de l'architecture. Comme nombre d'auteurs anciens en effet, Vitruve avait sa place dans les bibliothèques du Moyen Âge, et ses copies manuscrites auraient été, de manière générale, associées au *De re militari* de Végèce, ou plus souvent aux *Saturnalia* de Macrobe, à l'A*rithmetica* et au *Musica* de Boèce, ou encore à la *Cosmographie* d'Athicus Ister [54], révélant par là même une réflexion portée, bien avant la Renaissance, sur les rapports de poids, de mesures, d'harmonie et de proportion. Il demeure certes difficile de savoir aujourd'hui, en l'absence de documents écrits explicites, de quelle manière Vitruve a été utilisé et compris jusqu'au XV^e^ siècle : C. Heitz a observé néanmoins une constante influence du traité à l'époque carolingienne, témoin l'application de ses proportions, notamment à

50. *Cleonidæ harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla. L. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem. Sexti Julii Frontini de Aquæductibus liber unus. Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur*, Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, 1497, *in-fol.*

51. *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut jam legi et intelligi possit…, sumtu miraque diligentia Joannis de Tridino alias Tacuino*, Venetiis, 1511, *in-fol.* [dédicace, table, 110 ff. et index, fig. gravées sur bois]. Cette version semble avoir connu plusieurs réimpressions, contenant une dédicace du même P. Giovanni Giocondo à Julien de Médicis, en 1513 et 1522, puis reprise à son compte par Scipion de Gabiano en 1523.

52. Francesco Mario GRAPALDI, *De Partibus ædium dictionarius longe lepidissimus nec minus fructuosus* Parmæ, 1501, 132 ff. Ce dictionnaire a connu pas moins de sept réimpressions, de 1508 à 1618.

53. *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece…*, *op. cit.* Sur la préparation d'une traduction italienne antérieure, cf. Joseph RYKWERT, « On the Oral Transmission of Architectural Theroy », in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 1^er^ au 11 juillet 1981, études réunies par Jean GUILLAUME, Paris, Picard, coll. De Architectura, 1988, p. 34.

54. P. ROUFFEL et J. SOUBIRAM, « Recherches sur la tradition manuscrite de Vitruve », in *Pallas*, n° IX. 2, 1960, pp. 3 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'abbaye de Seligenstadt ou l'église Saint-justin à Höchst près de Francfort [55]. On voudrait en tout cas qu'avec la Renaissance il ait servi de modèle dans l'élaboration de discours théoriques sur la manière de concevoir l'art de bâtir [56]. Il n'en reste pas moins que l'une des caractéristiques des XV^e^-XVI^e^ siècles se manifeste peut-être essentiellement à travers une prodigieuse activité, en particulier en matière d'architecture : outre les dernières églises gothiques, l'expérience du Dôme de Florence apparaît, *a posteriori*, sous la forme d'une véritable émulation, à laquelle s'est ajoutée la création d'un nouveau type de palais, tel celui des Médicis, ainsi que les grands chantiers des Sforza à Milan [57]. L'invention de l'imprimerie à Mayence, vers 1450, qui s'est développée dans la vallée du Rhin jusqu'à atteindre, dans les vingt années suivantes, Rome, Venise et Séville, a peut-être favorisé, en amont, la mise en circulation, tout aussi prolifique, d'écrits anciens autant que modernes [58] : on ne peut nier toutefois là non plus la diffusion d'ouvrages, au Moyen Âge, à travers les transcriptions manuscrites, l'imprimerie n'ayant en définitive que multiplié les possibilités de vulgarisation de ces mêmes exemplaires [59], et n'ayant manifestement par ailleurs provoqué aucun réel bouleversement sur le plan culturel, ni modifié l'orientation de ce dernier [60]. Les livres « techniques » ou « scientifiques » au demeurant semblent avoir connu quelques difficultés de réalisation : en dehors d'un *De re militari*, sur les machines de guerre, signé Roberto Valturio en 1472, dont de nombreuses copies ont été réalisées avant qu'il soit réimprimé dix ans plus tard, seuls les ouvrages sur les « choses de la nature » — *Scriptores de Agricultura* ou *De res rustica* —, manifestement très populaires, paraissent avoir bénéficié de ce développement [61]. Sans doute de leur côté, les diverses épreuves du *De architectura* de Vitruve n'avaient pas rendu indispensable une impression immédiate : on s'accorde à dire que, jugé d'application malaisée, et peut-être surtout indirecte sur les chantiers, le traité ne présentant aucun réel commentaire sur l'aspect « géométrique » estimée indispensable dans toute

55. Carole HEITZ, *L'Architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980, pp. 135-137.

56. Sur les différentes éditions du *De Architectura* de Vitruve à la Renaissance, et le rôle de l'imprimerie dans la diffusion, nouvelle, du savoir en matière d'architecture notamment, cf. J. RYKWERT, *loc cit*., pp. 31-59.

57. Sur le foisonnement des ouvrages d'architecture, en Italie tout particulièrement, à partir du XV^e^ siècle, cf. notamment J. CASTEX, *op. cit*.

58. Sur l'invention de l'imprimerie, cf. Victor SCHOLDERER, *John Gutenberg, the inventor of printing*, Londres, British Museum, 1963, ainsi que Lucien FEBVRE et Henri-Jean MARTIN, *L'Apparition du Livre*, Paris, A. Michel, coll. Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité, 1958.

59. J. RYKWERT, *loc cit*., selon qui la « publication » n'est rien moins que la volonté de « rendre public » son ouvrage, et en ce sens, existe depuis l'Antiquité, p. 38.

60. L. FEBVRE et H.-J. MARTIN, *op. cit*., p. 393.

61. IDEM, *ibidem*, pp. 376-390.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

création architecturale, il aurait fallu, pour justifier sa diffusion, lui trouver une autre destination que celle de pure pratique [62].

Outre que celle de G. Sulpizio da Veroli n'était que la première imprimée, il apparait quoi qu'il en soit assez clair que les éditions successives du *De architectura*, à partir de la fin du XV^e^ siècle, n'ont pas toujours consisté en véritables copies, fidèles, et se sont associées, comme au Moyen Âge, à d'autres écrits. Par ailleurs, hormis le *De re ædificatoria* de L.B. Alberti, qui se révèle en être une totale et libre interprétation, la version de C. Cæsariano ressemble davantage, par l'introduction d'illustrations « contemporaines », à une adaptation ou à une « actualisation » du texte antique. Loin de vouloir imiter ce dernier, ni le suivre tout à fait dans ses prescriptions, les architectes de la Renaissance semblent en effet avoir cherché plutôt à s'en inspirer, se référant en outre à d'autres auteurs, tels que Pline ou Diodore de Sicile qui ont, eux aussi, disserter sur l'architecture : A. Palladio se proposait « *de prendre Vitruve pour maître et pour guide, le seul des Anciens dont les écrits nous soient demeurés sur cette matière* » [63], mais, insistait déjà L.B. Alberti avant lui, sans intention de copier [64]. Au-delà même du simple « commentaire », ces différentes versions paraissent s'inscrire au sein d'une authentique réflexion, établie, peut-être bien avant le XV^e^ siècle, à partir du texte de Vitruve — essentiellement dans sa forme —, en vue de mieux connaitre, non pas tant l'« antique » que, aux dires d'A. Palladio, un certain nombre de principes fondamentaux et universels de construction connus de ces « *anciens architectes qui*, dit-il, *commencèrent* [les premiers] *à construire en pierre les bâtiments, lesquels n'étaient auparavant qu'en bois* » [65]. Ces principes fondamentaux étaient d'ailleurs moins à chercher dans les ouvrages des Anciens que dans la nature même : A. Palladio affirmait ainsi que « *l'architecture, comme tous les autres arts, étant une imitation de la nature, ne veut rien admettre qui soit contraire ou seulement éloigné de l'ordre que la nature a prescrit aux choses* » [*che essa Natura comporta*], expliquant par la même que les premiers architectes aient notamment conçu les colonnes en « *se conformant à l'exemple de tous les arbres* » [66], c'est-à-dire en se conformant aux lois naturelles et aux

62. A. CHASTEL, « Les traités d'architecture à la Renaissance : un problème », in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 11.

63. Andrea PALLADIO, *Les Quatre Livres de l'architecture* [*I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570], traduit par Roland FRÉART DE CHAMBRAY [1650], Paris, Flammarion, 1997, l. I, avant-propos, p. 15.

64. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, Prologue.

65. A. PALLADIO, *op. cit.*, l. I. 20, p. 83.

66. IDEM, *ibidem*, l. I. 20, p. 83.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

propriétés physiques des matériaux. S'il fallait donc suivre ces derniers, à travers Vitruve notamment, dont l'ambition avaient été de définir des normes précises et fixer des typologies, c'est dans ce qu'ils auraient simplement « *évolué sans, toutefois, s'éloigner de certaines règles universelles et nécessaires à l'art* » [67]. L'innovation ne devait être par conséquent que louable, dès l'instant qu'elle s'établissait sur ces règles universelles : l'« *artifice* » de la coupole de F. Brunelleschi à Florence pouvait apparaitre ainsi comme une « *chose incroyable* », quand bien même elle « *n'a sans doute été ni connu*[e] *ni su*[e] *des Anciens* » [68].

Aspiration doctrinale peut-être, qui s'est particulièrement amplifiée, comme le reste sans doute, grâce à l'apparition de l'imprimerie, ou volonté de renouveler l'« *art de bien bâtir* » [69], le développement singulier des traités théoriques en matière d'architecture aux XV^e^-XVI^e^ siècles procédait peut-être aussi et surtout de la transformation de la qualité d'« architecte », qui ne se voulait plus simple « bâtisseur ». La définition qu'en donnait en effet G. Balbi, en 1460, mettait encore l'accent sur sa condition d'« *artisan* » [*artifex*], décomposant le terme d'« *architector* » [*ab archos et tectum*] pour le décrire comme celui qui fabrique des maisons ou, plus largement, des « abris » [*quis facit tecta*] [70]. Celle de L.B. Alberti, à peine vingt ans plus tard, place en revanche l'« *architectus* » au-dessus du charpentier [*faber tignarius*] dont le travail n'est qu'« *instrumental* », accordant au premier une faculté intellectuelle destinée à lui permettre de concevoir rationnellement une œuvre « *de manière parfaite et sure* » avant de la réaliser pratiquement [71]. De la même façon, A. Palladio entendait affirmer l'approche par la pensée et le raisonnement dans l'art de construire : cette insistance à vouloir que soit associée la capacité intellectuelle au savoir-faire pratique dans la conception de l'ouvrage « bâti » semble avoir, en définitive,

67. A. PALLADIO, *op. cit.*, l. I. 20, p. 84. La traduction d'Ottavio Bertotti Scamozzi (1776-1778) sur laquelle s'appuie G.K. LOUKOMSKI, *op. cit.*, p. 49, me parait plus explicite : « *Aussi voyons-nous que les Anciens dans leurs innovations diverses ne se sont jamais éloignés des règles fondamentales & universellement reçues* ».

68. L.B. ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, dédicace à F. Brunelleschi, p. 69.

69. Sur la notion de l'« *art de bien bâtir* », tiré du traité de L.B. Alberti, *De re ædificatoria*, préféré à l'« *art de l'architecture* », cf. Françoise CHOAY, « Le *De re ædificatoria* comme texte inaugural », in *Les Traités d'architecture…*, *op. cit.*, p. 84, et n. 2, ainsi que, plus globalement, IDEM, *La Règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, éd. du Seuil, 1980, pp. 90 *sqq.*

70. Giovanni BALBI, *Summa quæ vocatur Catholicon edita a fratre Johanne de Janua* [Balbi], Moguntiæ, 1460 : « *ab archos et tectum* […] *quis facit tecta* […] *vel potius principalis artifex qui præest ædificiis construendis* », cité par J. RYKWERT, *loc cit.*, p. 45.
Sur la situation de l'« architecte » au Moyen Âge, cf. notamment Nicolaus PESVNER, « The term "architect" in the middle Ages », in *Speculum*, XVII, 1942, pp. 549-562.

71. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, prologue, p. 6 : « *architectus* […] *non tignarum fabrum* […] *fabri enim manus architecti pro instrumento est* […sed] *hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire, tum et opere absolvere didicerit* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

provoqué — ou renforcé [72] — une scission entre théorie et pratique. J. Rykwert voudrait ainsi distinguer deux discours, l'un « public », littéraire, en quelque sorte « vitruvien », utilisé par les seigneurs et le clergé notamment, pour parler d'ouvrages architecturaux, l'autre plus pragmatique, « euclidien » dirait-on, utilisé par les maçons et les charpentiers sur le chantier [73] : or, les documents qui subsistent ressortissent davantage au premier qu'au second, sans qu'il nous soit raisonnablement possible d'établir de manière probante les rapports qui devaient nécessairement exister entre les deux, la théorie ayant eu sans aucun doute par ailleurs son propre développement [74]. Quoi qu'il en soit, les théoriciens de la Renaissance se sont certainement moins penchés sur le traité de Vitruve pour y voir le témoignage d'une architecture passée, ou pour en écrire l'histoire — voire l'« archéologie » —, que pour des raisons très techniques, de modelages et de proportions, qu'ils estimaient avoir été particulièrement bien respectés par les Romains. Bien que masquées derrière une ostensible admiration pour l'art antique, qui n'était peut-être néanmoins que la justification de son étude, les critiques qui en émanaient concernaient par conséquent essentiellement les principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* ». L'analyse dite « archéologique » des vestiges et la lecture d'un texte théorique semblent certes faire apparaitre, rétrospectivement, un double mouvement contradictoire, mais si, d'un côté les résultats montrent de beaux morceaux d'architecture — tels la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo par Raphaël qui développe les Livres III et IV de Vitruve — il apparait difficile, de l'autre, de pointer l'erreur d'interprétation ou l'incapacité, si ce n'est peut-être technique, dans les relevés des monuments antiques.

Lectures critiques, ces différentes versions du *De architectura* n'en admettaient d'ailleurs pas tous les termes. Se référant parallèlement aux relevés des vestiges antiques connus, essentiellement à Rome, ainsi qu'à des édifices plus récents, L.B. Alberti a pu élaborer une théorie des colonnes qui se distingue de celle de Vitruve, la fondant essentiellement sur la différence d'écartement selon les ordres [75]. Outre que

72. Selon J. RYKWERT, *loc cit*., pp. 31-35, la tradition orale, présente au sein des ateliers, n'invaliderait pas d'éventuelles « *spéculations intellectuelles* » sur l'art de bâtir bien avant la Renaissance et le développement des traités théoriques imprimés.

73. IDEM, *ibidem*, p. 46.

74. A. CHASTEL, *loc cit*., pp. 8-9. Il cite à ce propos, John SUMMERSON, « The case for a theory of modern architecture », in *Journal R.I.B.A.*, vol. 64, 1957, pp. 307-313.

75. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit*., l. VII. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les formules vitruviennes correspondent rarement, de fait, aux indications modulaires et typologiques tirées de l'observation directe des ruines de la Rome impériale — ils ne s'y étaient sans doute pas trompés, et elles prêtent encore aujourd'hui à discussion —, les théoriciens de la Renaissance semblent avoir cherché, chacun à sa manière, à réglementer leur propre architecture. L'interprétation des vestiges antiques, tout comme celle du *De architectura*, somme toute confuse et incomplète, le texte n'étant certes pas aisé à traduire ni à comprendre [76], diffèrent d'ailleurs d'un ouvrage à l'autre, selon les formules que chacun trouvait le mieux adaptées. Le propos paraît changer, il est vrai, dès le début du XVII[e] siècle, les architectes tendant à vouloir mettre davantage en évidence les « véritables » règles vitruviennes : V. Scamozzi estimait ainsi que ceux qui ont voulu suivre Vitruve avant lui dans la conception de leurs ouvrages d'architecture — et il cite notamment F. Brunelleschi, le Filarète, L.B. Alberti, Fra G. Giocondo, C. Cæsariano, A. Palladio — l'ont fait soit avec la stupidité de leur propre talent [*dalla ottusità de' loro ingegni*], soit en rajoutant d'eux mêmes « *beaucoup de fantaisies et de barbarismes* » [*molti capricci e molti barbarismi*] [77]. Commenté et critiqué à profusion, Vitruve a été de fait aussi la source de beaucoup de perplexités. L'impact majeur de son *De architectura — a posteriori* tout du moins —, semble avoir en tout état de cause été porté par son application à créer un vocabulaire architectural latin à partir de termes grecs, que les « *trattatisti* » ont particulièrement développé, ainsi que sur l'importance accordée aux rapports modulaires, à la notion de *symmetria* ou de *commodulatio*, à celles de *consonantia*, de *proportio*, et d'*euritmia*, sur la recherche de corrections optiques, l'exploitation des phénomènes de perspectives, l'analyse singulière des rapports entre forme et fonction, organisés autour de la notion de décor [78].

76. A. CHASTEL, *loc cit.*, n. 14, p. 11, cite en outre le témoignage d'un avocat, Audebrand, qui, voulant répondre à une obligeance de Michelot Feré, « *grand architecteur du Havre de grâce* », s'excusait de ne pas avoir pu « *trouver et translater ung livre d'architecture tres excellent nommé Marcus Vitruvius de Architectura, comme tu avoys mys sur mon dos le jug de ce pesant affaire : ce qui est a moy trop difficile…* ». Il ne devait sans doute pas être le seul.

77. Vincenzo SCAMOZZI, *L'Idea dell'Architettura universale in X Libri* [1615], a cura di Stefano TICOZZI e Luigi MASIERI, Milano, coi tipi di Borroni e Scotti, succ. a V. Ferrario, 1838, l. IV. 3, p. 437 : « *Tuttavia molti di essi* [gli architetti moderni] *non hanno proceduto con quelle ragioni (sià detto con loro buona pace) nè con quei termini che ricerca una simile materia, nè sono conformi a quello che fecero quei primi intelligenti, verità che si cava dai loro scritti, ai quali dobbiamo credere assai, anzi nemmeno concordano con le migliori opinioni di Vitruvio, il che è proceduto o dalla ottusità de' loro ingegni o dall'aver voluto di loro testa introdurre molti capricci e molti barbarismi* ». L'idée que les architectes, depuis la fin de l'Antiquité, n'ont rien créé de bon, apparaît dans presque chacun de ses dix livres, comme un leitmotiv : selon lui, en effet, « *non trovano architetti che intendono bene la loro professione* […]*; essendo che per lo più e questi e quelli fanno le cose loro piuttosto per capriccio, a caso e senza ragione; e perciò reiscono senza artifizio e senza grazia* », l. III. 1, pp. 300-301.

78. Sur l'étude de l'architecture antique à travers les relevés des vestiges, et sur les principes « vitruviens » utilisés comme « référence » dans les traités des XV[e]-XVII[e] siècles, cf. l'ensemble des études réunies dans *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, *op. cit.*, et plus généralement, Georg GERMANN, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

A. Palladio, qui a manifestement étudié scrupuleusement et Vitruve et l'architecture antique — ce qu'il en restait du moins —, ces dessins relevant en quelque sorte de la partie expérimentale de ses commentaires « *vitruviens* », a ainsi basé tout son savoir sur le système des proportions, dans ce que ce dernier devait, selon lui, garantir la clarté de la composition, les contrastes simples savamment hiérarchisés, la symétrie absolue calquée sur la structure du corps humain, la centralité, l'axialité [79].

L'ensemble des théoriciens a, de fait, plus largement examiné le principe des proportions vitruviennes — des colonnes par rapport au corps humain, de l'entablement par rapport à la colonne, etc. [80] —, repris, commenté, augmenté. Un édifice ne pouvait en effet être considéré, théoriquement, comme « *achevé et parfait* » s'il était dépourvu de « *Beauté* », c'est-à-dire, selon L.B. Alberti, s'il n'était pas bien proportionné : se rapportant au Livre I de Vitruve, celui-ci affirmait que, toute construction étant la reproduction d'un corps, elle devait répondre à un arrangement de proportions pythagoriciennes. Beauté et proportions se trouvaient ainsi associées et se définissaient comme « *l'Harmonie de toutes les parties sous quelque forme qu'elle apparaisse, en vertu d'une Proportion & d'une Correspondance, telles que rien ne puisse être ajouté, retranché ou modifié sans qu'en souffre l'ensemble* » [81] : A. Palladio est allé jusqu'à l'expliquer dans les mêmes termes que Vitruve la proportion, comme le résultat « *de la forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci au tout, de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire* » [82].

79. Sur les recherches en matière d'architecture de A. Palladio, cf. Pierre CAYE, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, éd. Klincksieck, coll. L'Esprit et les formes, 1995.

80. VITRUVE, *op. cit.*, aborde la question de la « *proportio* », souvent traduit par « *commune mesure* », dès le chapitre 2 du livre I, mais le développe davantage au l. III : expliquant que la composition d'un édifice réside dans la « *symmetria* » qui, elle-même, dépend de la proportion, que les Grecs appellent analogia, il définit cette dernière dans le rapport des parties à l'ensemble, les parties étant subordonnées à un module [« *Ædium compositium constat ex symmetria* […] *Ea autem paritur a proportione, quæ græce* analogia *dicitur. Proportio est : ratæ partis, membrorum in omni opere tot que commodulatio. Ex qua ratio efficitur symmetriarum* »] ; or, tout comme la nature a composé le corps de l'homme de telle sorte que chaque membre répond à un rapport de proportion avec l'ensemble, les Anciens auraient, selon lui, établi comme règle, dans la construction de tout ouvrage, un rapport similaire entre chaque partie prise individuellement et l'ensemble de la structure [« *Si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem ejus respondeant, cum causa constituisse videntur antiqui ut, etiam in operum perfectionibus: singulorum membrorum, ad universam figuræ speciem, habeant commensus exactionem* »], l. III. 1.

81. Selon la traduction de Jehan MARTIN, *L'Architecture & Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme florentin, divisée en dix Livres*, Paris, J. Kerver, 1553, l. I. 2.

82. A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venetia, appresso B. Carampello, 1581, l. I. 1, p. 6 : « *…gli edificij habbiano da parere vno intiero, e ben finito corpo ; nel quale l'vn membro all'altro conuenga, & tutte le membra siano necessarie à quello, che si vuol fare* ». Selon la traduction d'O.B. SCAMOZZI, *op. cit.*, p. 19 : « *Les Bâtiments doivent donner l'impression de constituer un corps unique & parfaitement achevé, dont tous les membres s'accordent pour contribuer à la réalisation de l'objectif final* ».
VITRUVE, *op. cit.*, l. I. 2 : « *est ex ipsius operis membris conveniens consensus, ex partibusque separatis ad universæ figuræ speciem ratæ partis responsus* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Dans la pratique, la référence à l'architecture antique parait au demeurant s'être limitée à l'utilisation des ordres (notamment ionique et dorique), et à des effets rendus par des techniques de maçonnerie dont n'a été adopté que l'aspect extérieur, dans un but purement stylistique d'ornementation. L'emploi des ordres antiques permettait, selon A. Chastel, de mesurer « *le degré de culture et de savoir du constructeur* » à travers le traitement des colonnes et des entablements, « *seul élément de l'architecture antique qui était à la fois accessible et spectaculaire* » et qui témoignait par conséquent de la qualité de l'édifice[83] ; A. Palladio n'y associait pas moins assez facilement des nouveautés telles que l'arc en retour d'une colonnade, qui n'a rien de romain. Par ailleurs, si L.B. Alberti a certes eu recours à l'*opus reticulatum*, il en a moins tiré profit toutefois en tant que technique de « ciment coffré » que par l'effet de l'ornementation en filets. En d'autres termes, si le modèle existait, il était à « imiter », non à reproduire : Vitruve et les relevés effectués sur les vestiges romains paraissent en définitive avoir été moins exploités pour eux-mêmes que pour enrichir l'architecture de la Renaissance. Ils n'étaient d'ailleurs pas seuls en cause : L.B. Alberti a établi sa théorie des colonnes non seulement sur Vitruve, qu'il désavouait sur certains points, mais aussi sur ses propres relevés de monuments romains, autant que médiévaux, dans un examen critique des édifices de son époque. Davantage encore, C. Cæsariano a illustré son *Vitruve*, à propos de l'utilisation du plan et de l'axonométrie comme de la figure du cercle, par la cathédrale de Milan. Il est probable que l'analyse « archéologique » des vestiges antiques suivait cette même tendance : les architectes devaient moins y rechercher l'exactitude que les témoins de la « *Beauté* », ou plus largement de l'« *art de bien bâtir* ».

Si les architectes de la Renaissance ont manifestement cherché des repères à l'« *art de bien bâtir* » dans l'architecture romaine, sans intention de l'imiter — partant du principe que l'« *art est tout entier imitation : de la nature d'abord, et ensuite des œuvres des meilleurs artistes* », et qu'« *il est impossible, seul, de parvenir à monter si haut* »[84] —, s'appuyant sur le *De architectura* de Vitruve afin d'établir des principes fondamentaux, il parait cohérent qu'il en ait été de même en matière d'édifice théâtral.

83. A. Chastel, *loc cit.*, p. 14.

84. G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, coll. Arts, 1989, préface aux *Vies*, p. 221.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'utilisation des colonnades et des ordres superposés dans les *cortili* des palais italiens en serait un premier élément. Déjà largement appliqués à de nombreuses structures architecturales — Francesco di Giorgio, A. Bramante, F. Brunelleschi bien sûr, mais surtout Michelozzo [85] —, il semble en effet qu'ils sont entrés de la même manière, dès 1470, dans le développement, notable à Rome, d'imposantes cours privées destinées aux fêtes, banquets, comédies, enfermant les *cortili* dans un espace assimilable à une « salle polyvalente de plein air », où les spectateurs, probablement à l'image de ce qui se pratiquait au Moyen Âge, s'installaient à loisir, apparemment aussi bien au centre de ce « péristyle » qu'aux différents niveaux du portique qui faisait, en quelque sorte, office de loges. A. Chastel voudrait rapprocher cet agencement de celui de la façade du théâtre de Marcellus, qui servait d'habitation à la famille des Savelli, ramenant son ordonnance extérieure au cadre de la cour intérieure : élément d'ostentation, il devait confirmer en quelque sorte sa fonction « théâtrale » par sa présence, aussi, derrière l'estrade servant aux spectacles et disposée sur l'un des petits côtés [86]. Autant que le « Théâtre du Capitole » [87], le dispositif de la Farnésine ne serait pas sans rappeler, certes, celui d'une *scænæ frons*, enserré entre deux ailes établies en saillie sur un corps de bâtiment doté d'« *une véritable plate-forme, portant en son milieu cinq degrés menant au vestibule, et dominant par trois degrés (0 m 75 environ) le niveau du jardin* » [88] [**fig. 30**]. Utilisés pour border ces cours privées et donner peut-être, en effet, à l'espace réservé à la représentation dramatique un air de *scænæ frons*, ces portiques superposés s'inséraient néanmoins avant tout dans un principe architectural plus général, emprunté certes à l'Antiquité — pour des raisons que J. Onians voudrait « nationalistes » [89] —,

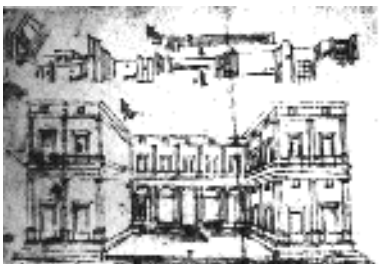


Fig. 30. *La Farnésine, dessin de Baldassare* PERUZZI, *XVI^e s.*

85. Sur l'emploi des ordres et du type à portiques superposés au Quattrocento en Italie, cf. *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986, études réunies par J. GUILLAUME, Paris, Picard, coll. De architectura, 1992, pp. 11-183.

86. A. CHASTEL, « *Cortile* et théâtre », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 42.

87. Cf. *supra*, p. 111.

88. A. CHASTEL, « *Cortile* et théâtre », *loc. cit.*, p. 45. Cette disposition serait aujourd'hui altérée par l'exhaussement du sol, mais confirmée par Egidio Gallo dans son opuscule *De viridario Augustini Chigii Patritii Sen.*, Rome, 1511, qui associe le seuil et la vaste loge à une scène : « *hic et prompta est positis modo scena theatris* ». A. Chastel renvoie à T. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architecktonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, p. 42.

89. John ONIANS, « Pourquoi les ordres ? », in *L'Emploi des ordres…*, *op. cit.*, pp. 325-332.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

mais déjà présent dans l'architecture romane, adoptant une fonction originale, ignorée chez Vitruve, à la fois d'ornement et d'ordonnancement — chez F. Brunelleschi —, voire de hiérarchisation des édifices comme de leurs différents espaces intérieurs [90]. Leur introduction dans ces cloitres privés se justifiait d'autant plus que l'atmosphère de la « salle des fêtes », qu'ils étaient censés reproduire, réclamait en outre un certain faste. Ils étaient d'ailleurs manifestement enrichis de décors d'architecture et de panneaux peints en camaieu « *à motifs historiques ou allégoriques* » [91], qui devaient somme toute renforcer cet aspect ostentatoire. De même que les développements de S. Serlio sur les effets offerts par le système perspectif répondaient davantage aux nouveaux impératifs scénographiques qu'à une réelle volonté de reconstituer les dispositifs de la scène antique, d'après Vitruve notamment, à l'aide de périaktes [92], la présence de ces portiques à ordres superposés derrière l'estrade destinée aux spectacles semble avoir moins participé d'une réflexion sur le théâtre romain que, plus généralement, sur des exigences « esthétiques » du moment : l'élévation de la façade sur trois niveaux superposés mettrait en effet l'accent sur l'intérêt porté à l'agencement des ordres dans un cadre spécifique — en l'occurrence la « salle des fêtes » — plus que sur une connaissance de la *scænæ frons*, comme le montreraient par ailleurs les reconstitutions graphiques plus « adaptatives » que volontairement exactes [93]. Les diverses expériences paraissent ainsi davantage témoigner de la recherche de solutions engagées dans l'évolution d'un nouveau genre, dont les éléments de référence se révèlent être aussi bien empruntés à la tradition du Moyen Âge qu'à certaines formules de l'Antiquité, et dont les résultats se présentent sous la forme d'un *pulpitum* plus profond amenant l'acteur à véritablement « *pénétrer dans le décor* » [94], la multiplication des périaktes de trois à cinq pour en couvrir tout la surface, dans une volonté d'étendre l'espace de représentation en dehors des limites du lieu réel — en somme l'adaptation d'un lieu existant à un besoin en pleine expansion.

90. J. ONIANS, « The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought », in *Les Traités d'architecture…*, *op. cit.*, pp. 169-175.

91. A. CHASTEL, « *Cortile* et théâtre », *loc. cit.*, p. 45.
Des détails plus importants seraient donnés par les chroniques et lettres diplomatiques : IDEM, *ibidem*.

92. Cf. *supra*, p. 110.

93. Sur les différentes esquisses de théâtres antiques effectuées par les Italiens, qui apparaissent davantage comme des « adaptations », telles celle du théâtre d'Orange par G. da Sangallo vers 1495, à laquelle A. Chastel renvoie pour expliquer le dispositif de la Farnésine, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 137 *sqq*.

94. R. KLEIN et H. ZERNER, *loc cit.*, pp. 54-55.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'aménagement des *cortili* en « salle des fêtes » s'est en effet manifestement davantage concentré sur l'espace scénique, le « *palcoscenico* », que sur celui réservé aux spectateurs, hormis les portiques qui faisaient peut-être effectivement fonction de loges, et les bancs disposés devant l'estrade. Il est probable qu'en utilisant le terme de « *cavea* » pour décrire celui du palais du cardinal R. Riario lors d'une représentation de l'*Hippolyte* de Sénèque, G. Sulpizio da Veroli a voulu rapprocher le lieu d'un véritable théâtre romain : l'expression employée — « *in medio circi cavea* » — apparait souligner de surcroit néanmoins l'impression de lieu clos, à ciel ouvert et formant par conséquent comme une « cavité », envahi par la foule, sans qu'il soit possible d'en déduire, en l'absence de détail, aucune forme ni installation particulière [95]. Le théâtre en bois, édifié par A. Palladio pour les « *Signori della Compagnia della Calza* » au monastère de la Charité à Venise, apparait comme une première tentative d'aménagement de cet espace réservé aux spectateurs, et pourrait correspondre aux prémisses de l'instauration d'un monument singulier. Sa forme semi-circulaire rappellerait, certes, le principe de l'édifice antique : quoi de plus pratique néanmoins que la disposition de gradins en hémicycle, adoptée très vite d'ailleurs par les Romains eux-mêmes, ouvrant sur un espace plan en contrebas, de forme quadrangulaire, plus ou moins allongé selon les besoins de la scénographie ? A. Palladio en a d'ailleurs repris le dispositif dans son *Teatro Olimpico*, quoique, curieusement, ce dernier semble moins tenir du théâtre que de l'amphithéâtre romain. Le dessin de l'édifice « intérieur » en effet n'est pas précisément celui d'un demi-cercle, mais s'écrase pour prendre davantage la forme d'un ovale, à l'image d'un petit amphithéâtre scindé en deux sur le grand axe [**fig. 28**] et que F. Milizia a voulu expliquer par l'exiguité du lieu [96] ; l'espace central est du reste laissé vide, séparé de la *cavea* proprement dite par un haut *podium*, comme l'était l'arène romaine [97]. Théâtre ou semi-amphithéâtre, la salle du *Teatro Olimpico* ainsi disposée parait se plier en outre à une conception particulière du monument proprement dit, s'associant à un ensemble composé de plusieurs autres pièces successives, à la manière d'un édifice théâtral à fonctions multiples des siècles

95. G. SULPIZIO DA VEROLI, *op. cit.*, dédicace.
Sur l'utilisation des termes « *cavée* » et « *cavitée* » pour désigner la forme des *caveæ* ruinées des édifices antiques, cf. *infra*, I. 3. b., p. 252.
Sur l'étymologie du terme « *cavea* », cf. *infra*, le glossaire en annexe.

96. Francesco MILIZIA, *Del Teatro*, Venezia, 1773, *Del teatro moderne*, p. 72 : « *…non potendosi per l'augustia del sito addatarvi un semi-circulo* ».

97. Sur cette association du théâtre et de l'amphithéâtre par la présence, notamment, d'un haut *podium* séparant *cavea* et aire plane centrale, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 150-151 et 171.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

suivants : l'adjonction de salles attenantes, absentes chez les Romains, et destinées à différentes activités annexes ou parallèles, témoigne en un sens d'une multiplicité de besoins, et s'est développée plus largement aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles, prévoyant des bâtiments réservés à la musique et au ballet à l'arrière de l'hémicycle, le « théâtre » à proprement parler. Le *Teatro Olimpico* intègre en outre de nouvelles conventions : la couverture, inexistante chez les Anciens dans ce type de monuments, réclamait une lumière artificielle qui permettait au metteur en scène, pour des raisons esthétiques, d'abandonner les masques des comédiens, et le complexe scénique à la *scænæ frons* monumentale se couple d'un « *proscænium* » auquel V. Scamozzi a donné une profondeur beaucoup plus importante, accentuée par l'ouverture de longs couloirs dans l'axe des trois portes, *regia* et *hospitales*.

La diversité des pratiques théâtrales des XIV^e^-XVI^e^ siècles a sans doute quelque peu freiné l'exécution d'un type architectural indépendant. La référence à l'Antiquité semble être restée cependant ni plus ni moins qu'une manière d'affirmer l'existence d'une solution, dont le *Teatro Olimpico* n'aurait présenté en définitive qu'une forme « académique », théorique. À la fois théâtre par le complexe scénique, et amphithéâtre par la disposition de la *cavea* régnant au-dessus d'un haut *podium*, il cherchait peut-être en réalité à s'adapter à cette diversité. La pratique d'un certain nombre de spectacles faisait en effet tout autant de la « scène », matérialisée par l'estrade, que de l'espace laissé vide entre les gradins et le *proscænium* — l'*orchestra* latine en quelque sorte — une aire de jeu, les combattants (dans le théâtre de tournois) ou les danseurs (dans les ballets de cour) descendant dans l'« arène » : le dispositif existait dans la tradition, notamment en matière de tournois, et il n'est pas sûr qu'il faille y voir une quelconque influence antique. La présence du *podium* rehaussant la *cavea* au même niveau que le *pulpitum*, telle qu'elle aurait été certes exploitée tout particulièrement au Colisée lors d'une de ses toutes premières réutilisations en 1332, participerait de cette tradition [98] : l'amphithéâtre flavien, non décrit d'ailleurs par Vitruve qui ne le connaissait pas, avait peut-être moins intéressé toutefois par ce *podium* que par la *cavea* elle-même. Il est en effet assez remarquable de voir l'insistance générale des témoignages porter sur le dispositif « en cavité » de

98. E. POVOLEDO, *loc cit.*, p. 96 : le Colisée aurait accueilli, en effet, à la fin de l'année 1332, « *un combat en quadrilles, suivi d'une tauromachie violente et sanglante* », et sa *cavea* aurait été, pour l'occasion, restaurée par une armature de bois et de fer.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'édifice de spectacles antique, les spectateurs se plaçant les uns au-dessus des autres, dominant la scène en contrebas [99]. La place aménagée pour les représentations de Mystères au Moyen Âge possédait il est vrai déjà un système de gradins superposés, mais toujours provisoire, qui a été plus ou moins remplacé par les « balcons » des maisons attenantes, puis les portiques des *cortili*, procédé architectural en un sens stable, dont la disposition, toujours en hauteur, permettait d'installer les spectateurs de marque. Dès l'instant où il s'est agi de mettre en place une salle permanente réservée aux spectateurs, les architectes ont, en quelque sorte, associé un système de gradins « à l'antique » aux loges des *cortili*, disposant l'ensemble, en rond ou en demi rond, autour d'une aire de jeu en contrebas, pour se plier, en définitive, au « goût du jour » et aux besoins modernes : la « hiérarchisation » des places changeant, la salle s'est divisée autrement [100].

Comparant les deux théâtres antique et moderne, près de 200 ans après l'édification du *Teatro Olimpico*, F. Milizia déplorait la pauvreté [*povertà*], les défauts [*difetti*] et les abus [*abusi*] du second [101] : seul celui d'A. Palladio lui apparaissait digne d'être regardé. Il reprochait en effet aux nouvelles créations de ressembler, de l'extérieur, davantage à une prison qu'à un lieu de plaisir [*sembrano condurre non ad un luogo di nobile divertimento, ma ad una prigione*] [102], de ne présenter aucun accès commode pour le public, et de n'accorder aucune attention quant à la bonne perception de ce dernier. Deux éléments seulement trouvaient en partie grâce à ses yeux : face à la merveilleuse simplicité du principe des gradins antiques, particulièrement efficace pour voir et entendre, l'aménagement de « *palchetti* », inopérant en matière de visibilité et d'acoustique, offrait toutefois une certaine « intimité » aux spectateurs ; par ailleurs, la couverture totale de l'ensemble de l'édifice amenait un confort absolu lors des représentations, mais le rendait aussi insalubre [103]. Un tel discours

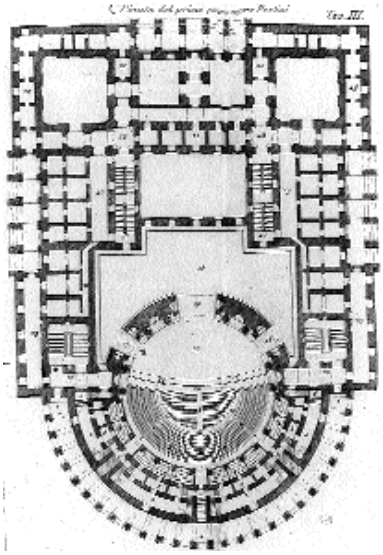
99. Sur la réutilisation de ce type d'édifices antiques ruinés dès le Moyen Âge, en Italie comme en France, et sur les avantages de la « *cavée* » ou « *cavitée* », cf. *infra*, III. 1. a.

100. J. JACQUOT, « Les types de lieu théâtral… », *loc. cit.*, distingue ainsi le dispositif du « théâtre de tournois » notamment, qui correspond à « *une réalité politique et sociale* […] *directement associée à la fiction* », où les « *rapports de hiérarchie mais aussi de communauté* [sont] *régis par le cérémoniel de cours, entre ceux qui se donnent en spectacle et ceux qui les regardent* » (p. 483), et le théâtre moderne dont la « *répartition, qui oblige les spectateurs installés sur les gradins des deux grands côtés à tourner la tête pour regarder la scène, répond à des impératifs d'ordre social* » et rend ainsi possible « *une distinction et une hiérarchie entre les éléments du public. De plus les spectateurs des gradins sont mieux placés pour être vus, ou pour voir ce qui se passe dans la salle* » (p. 476).

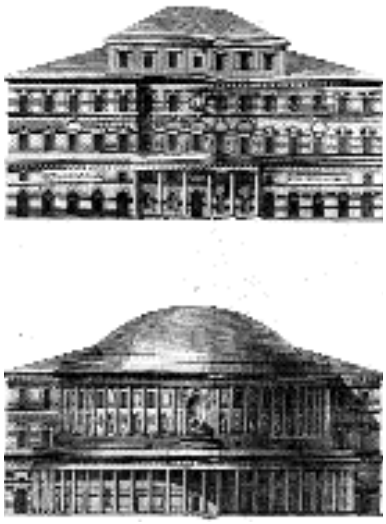
101. F. MILIZIA, *op. cit.*, *Del Teatro moderne*, p. 71.

102. IDEM, *ibidem*.

103. ID., *ibid.*, *Confronto del Teatro antico col moderne*, pp. 80-83.



Tav. III. « Del primo Piano sopra i Portici ».



Tav. VI. « Elevazioni esteriori ».

Fig. 31. « Idea d'un Teatro nuovo ».
F. MILIZIA, Del Teatro, 1773.

critique lui permettait, quoi qu'il en soit, de reconsidérer la question de l'édifice théâtral en revenant au modèle antique : mais pas plus que ses prédécesseurs, il n'a dit vouloir le copier. Sa connaissance du monument romain parait d'ailleurs relativement succincte, ou tout au moins, il ne s'étend guère sur sa description, retraçant les grandes lignes comme des principes fondamentaux. Même s'il reprend le tracé extérieur circulaire, son « *Idea d'un Teatro nuovo* » reste encore un compromis entre l'exemple antique, les solutions apportées depuis le XVI^e^ siècle, et sa propre idée d'un tel édifice [**fig. 31**] [104].

Les architectes de la Renaissance se seraient ainsi moins efforcés de comprendre les vestiges d'époque romaine, leur histoire, les raisons de leur développement, ni même leurs structures précises, que d'élaborer, en matière d'édifice de spectacles notamment, une « idée » de l'édifice théâtral, correspondant en un sens à son « institution » officielle, dont L.B. Alberti, quoiqu'il n'ait jamais conçu de théâtre à proprement parler, avait déjà souligné l'intérêt [105]. Tout comme la réalisation d'un bâtiment, quel qu'il soit, était sous-jacente aux trois critères de *firmitas*, d'*utilitas* et

104. F. MILIZIA, *op. cit.*, *Idea d'un Teatro nuovo*, pp. 86-90.
105. Cf. *supra*, pp. 105-107.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de *venustas* — n'importe quel monument peut être créé, soutenait L.B. Alberti, pourvu que l'architecte l'ait fait avant tout en pensant à l'utilité [106] —, celle d'édifices théâtraux modernes devait avant tout suivre la règle, et apparait alors comme l'application d'une certaine « codification » établie, entre autres, à partir des vestiges antiques. Les monuments romains — le théâtre et l'amphithéâtre, voire le cirque, comme peut en témoigner tout particulièrement l'association constante des deux termes « théâtre » et « amphithéâtre », ainsi que de leurs structures [107] — auraient en définitive servi de modèle de base, de forme théorique, à partir desquels il a alors été possible, peu à peu, en en adaptant et en en transformant certains éléments, de créer un schéma original adapté aux besoins modernes du spectacle, aux nouvelles idéologies. L'apparente contradiction que l'on perçoit entre le report constant au texte de Vitruve et ce que l'on voudrait être ses « applications », concrètes ou théoriques, ne peut être effective que si l'on considère ces dernières sur le plan « archéologique », en tant que véritables restitutions d'un état jugé authentique. L.B. Alberti s'est certes bien intéressé aux structures générales du théâtre de Marcellus, mais à un moment où la conception d'un édifice théâtral autonome n'était pas encore envisagée : il n'en reste pas moins que sa description s'est voulu manifestement moins précise qu'en un sens « utile », abordant pour l'essentiel les principes fondamentaux et caractéristiques d'un tel monument [108]. L'influence de l'Antiquité dans ce domaine particulier semble d'ailleurs avoir concerné en tout premier lieu l'idée d'une construction permanente, en pierre, d'abord de l'espace scénique, puis de l'ensemble de l'édifice [109].

Il s'avère ainsi peut-être nécessaire d'établir une distinction entre une (re)construction que l'on dirait « *à l'antique* », par l'emploi de quelques caractéristiques de l'architecture romaine telles que les ordres notamment, ou de quelques principes généraux, et une (re)constitution graphique, effectuée certes à travers le texte de Vitruve et les relevés *in situ*, mais à laquelle s'est mêlée nécessairement un

106. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. I. 1.

107. Voulant construire un théâtre dans sa cité idéale de Sforzinda, LE FILARÈTE, *op. cit.*, l. XII, t. 2, pp. 333-337, a pris modèle à la fois sur le théâtre de C. Curion, sur le cirque de Maxence et sur le Colisée. Sur l'association des termes « théâtre » et « amphithéâtre », cf. *infra*, I. 2. b., pp. 139-143 et 171-174.

108. Sur la description des édifices de spectacles antiques par L.B. Alberti, cf. *infra*, I. 2. b., p. 140.

109. A. CHASTEL, « *Cortile* et théâtre », *loc. cit.*, p. 47, donne l'exemple d'Alvise Cornaro qui, au milieu du XVI[e] siècle, aurait voulu construire un théâtre « *…ad imitacione degli antichi che il luogo della scena* la fece di pietra perpetua [je souligne], *e l'altre parte, dove stanno li uditori lo facea di tavole da portarli poi levare* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

peu d'imagination et d'invention selon l'idée que l'architecte se faisait de l'édifice théâtral en général. Il parait en effet avoir coexisté deux niveaux d'interprétation, en corrélation l'un avec l'autre : à la lecture du *De architectura* et à l'examen des vestiges se serait associée une adaptation contemporaine de l'« idée » d'un tel type d'édifice ; d'un autre côté, les réalisations concrètes auraient influencé le discours qui apparaît, *a posteriori*, avoir été en quelque sorte détourné par des besoins purement pratiques. L'édifice théâtral moderne, s'inspirant de l'exemple antique étudié avec une certaine attention, semble en effet avoir entrainé des modifications suivant des contraintes contemporaines qui, visiblement, en retour ont influé sur les essais de (re)constitution du dit « *théâtre vitruvien* ». Tout comme ils ont manifestement moins cherché à recopier le *De architectura* — qui aurait en définitive pris une place particulière en matière d'écrit et de traité plus que de connaissance de l'architecture antique, comme en témoigneraient les critiques —, qu'à en développer la rhétorique, les architectes de la Renaissance se seraient davantage inspirés de la conception d'ensemble de l'édifice de spectacles romain qu'ils n'auraient voulu l'imiter.

« Confusions » et « mauvaises interprétations » de l'héritage antique doivent peut-être tout simplement être comprises et appréhendées comme le résultat d'une adaptation et d'une volonté de rationalisation de l'« *art de bien bâtir* ». Pas plus que le *Teatro Olimpico*, qui s'est théoriquement référé à l'architecture antique, les relevés des vestiges *in situ* ne prétendaient à la reconstitution fidèle d'un état originel : contrairement à ce qu'on veut leur prêter de manière générale [110], il apparait en effet que les « *trattatisti* » n'ont jamais eu de discours purement archéologique. La « référence à l'Antiquité » doit plutôt apparaitre comme une « *figure de style* » [111] : la pratique admettait la pluralité des solutions, mais toujours provisoires, que les « *trattatisti* » auraient cherché à fixer à travers l'établissement d'un édifice unique, idéal, laissant de côté non seulement toute une part de cette pratique — dont le théâtre populaire —, mais aussi toute une part de l'héritage classique à proprement parler.

110. Cf. notamment R. KLEIN et H. ZERNER, *loc cit.*, pp. 55-59, texte repris in R. KLEIN, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 294-309.

111. É. KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, éd. CNRS, 1975, p. 105.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

2. b. L'édifice théâtral romain et le « modèle ».

Si les architectes de la Renaissance ont certes effectué des relevés sur les vestiges antiques encore en place, on ne peut cependant parler véritablement, à cette époque, de « restitutions archéologiques », expression qui laisserait entendre qu'ils auraient tenté de les analyser dans leur individualité, dans le but d'en reconstituer le développement. Il semblerait en effet plus juste de les considérer comme une « interprétation », ou une « traduction » globale de certains types de monuments, choisis pour leurs qualités purement architecturales. A. Palladio prétendait bien s'être mis « *à rechercher et à observer soigneusement les ruines de ces vieux Édifices, qui subsistent encore en dépit du temps* », et précisait même, qu'« *y remarquant tous les jours des beautés, qui* [lui] *semblaient mériter toute* [s]*on attention,* [il] *commença* […] *à en faire* [s]*a principale étude* », allant jusqu'à en mesurer « *les plus petites parties* »[112]. Pourtant, même s'il s'y est « *attach*[é] *si fortement et avec tant de scrupule, que très souvent* [il s]*e transportai*[t] *exprès en divers lieux, tant d'Italie qu'ailleurs* », il parait avoir moins cherché à restituer chacun des édifices étudiés qu'à « *concevoir, par ces restes, quel avait pu être le tout ensemble et le réduire en dessins* »[113] — on pourrait presque dire, en déduire une forme « standard ». Ses *Quatre Livres de l'architecture* se présentent d'ailleurs clairement sous la forme d'un examen de la meilleure façon de bâtir, s'appuyant sur un choix d'ouvrages d'architecture divers connus à son époque, temples, basiliques, thermes antiques côtoyant sans heurts châteaux, palais, villas et églises modernes. En réalité, aucune véritable description n'est faite, et les édifices sont davantage cités comme exemples à telle ou telle question technique ou esthétique : même le Livre IV, consacré exclusivement aux temples, apparait sous la forme d'une étude comparative plus que d'un catalogue de monuments singuliers. A. Palladio dit explicitement du reste avoir utilisé ses dessins comme un complément à son discours, qu'il ne jugeait pas assez efficient [*…delle parole : per lequali solo con la mente, e con qualche difficoltà può il lettore uenir in ferma*] : il n'en a proposé, là aussi,

112. A. PALLADIO, *op. cit.*, l. I, avant-propos, p. 5 : « *…mi misi alla inuestigatione delle reliquie de gli Antichi edificij, lequali malgrado del tempo, & della crudelatà de' Barbari ne sono rimase ; & ritrouandole di molto maggiore osseruatione degne, ch'io non mi haueua prima pensato ; cominciai à misurare minutissimamente con somma diligenza ciascuna parte loro* ».
J'ai privilégié ici la traduction d'O.B. Scamozzi sur laquelle s'appuie G.K. LOUKOMSKI, *op. cit.*

113. IDEM, *ibidem*, p. 5 : « *…delle quali tanto diuenni sollecito inuestigatore, non vi sapendo conoscer cosa, che con ragione, & con bella proportione non fusse fatta, che poi non vna, ma più e più volte mi son trasferito in diuerse parti d'Italia, & fuori per poter intieramente da quelle, quale fusse il tutto, comprendre, & in disegno ridurlo* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qu'un choix des « *meilleures réalisations* » [*i buoni essempi*], et l'abondance de détails de modénature et de décors (chapiteaux, frises, entablements complets, etc.), sortis souvent de leur contexte, s'avère jouer alors le rôle de véritables modèles destinés à aider, de manière proprement didactique, « *à l'exécution* » pratique en tant que telle [*praticarlo*] (114) : c'est bien là, après tout, la définition du « traité ».

Bien qu'il ait, à l'en croire, pris tout le soin nécessaire pour « relever » les édifices antiques, on ne peut chercher par conséquent dans ses dessins aucune exactitude, d'autant moins en outre qu'il a été nécessairement confronté à des ouvrages incomplets, en partie détruits ou largement occupés, comme l'était notamment le théâtre de Marcellus, transformé en habitation (115). S'il parait bien parler, en revanche, de « restitution », dans ce qu'il a tenté de retrouver, après examen, la forme générale du monument ruiné, il ne peut s'agir cependant que de reconstitution proprement architecturale : son but était en effet non pas de retrouver l'« état d'origine » de chaque monument pris individuellement, mais de redonner une forme cohérente à un type d'édifice, suivant les principes fondamentaux qu'il avait mis en évidence, notamment en matière de proportions (116). Les traités de ses prédécesseurs comme de ses contemporains semblent bien aller aussi dans ce sens : même dans son projet d'une cité idéale, le Filarète parait avoir tiré parti de sa connaissance des édifices antiques ainsi que, parallèlement, des textes de Vitruve et de L.B. Alberti notamment, en tant que fondement de la pratique et de l'expérience de l'architecte, adaptant les modèles anciens aux monuments de sa nouvelle Sforzinda (117). Les exemples graphiques sont du reste toujours accompagnés d'explications, critiques plus ou moins vives et souvent complément du traité de Vitruve, secondé par les textes de Pline l'Ancien et de Cassiodore, voire de quelques indications prises chez Suétone (118), comme si les relevés ne correspondaient, en définitive, ni plus ni moins

114. A. Palladio, *op. cit.*, l. III, avant propos : « *…voyant sur le papier plusieurs exemples de meilleures réalisations et pouvant facilement mesurer les bâtiments tout entiers, et séparément chacune de leurs parties, on gagnera tout le temps qu'il eût fallu perdre à une longue lecture, à étudier et à expliquer des paroles qui, après tout, ne vous donnent que des idées faibles et mal arrêtées des choses et difficiles à réaliser lorsqu'on en vient à l'exécution* ».

115. Cf. *infra*, I. 2. a., p. 159.

116. Sur l'instauration de principes fondamentaux, notamment de proportions, qui devaient, selon A. Palladio, régir toute la composition d'un ouvrage architectural, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 118 *sqq.*

117. A. Averlino, dit le Filarète, *op. cit.*, l. I, t. 1, p. 12 : « *…di fare varie forme d'edifizii secondo che anticamente s'usava, e ancora alcuna cose da noi trovate e anche dalli antichi imparate, che oggi di sono quasi perdute e abbandonate* ».

118. Pline l'Ancien [Caius Plinius Secundus], *Historiæ naturalis*, l. XXXIII-XXXVI.
Cassiodore [Magnus Aurelius Cassiodorus Senator], *Variarum Libri XII*, not. l. IV, lettre 51.
Suétone [Caius Suetonius Tranquillus], *De XII Cæsaribus libri VIII*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qu'à l'application des commentaires : ils résulteraient en quelque sorte d'une « codification », ou d'une « proposition », qui, par conséquent, ne peut en aucun cas correspondre à un analyse précise de ce qui existait ni même de ce qui avait pu être observé concrètement.

Les relevés de théâtres et d'amphithéâtres antiques d'A. Palladio apparaissent peut-être, en ce sens, particulièrement éloquents dans la mesure où, à aucun moment, il n'est question de ce type de monuments dans ses *Quatre Livres de l'architecture*, si ce n'est en tant qu'exemples techniques de maçonnerie (amphithéâtre de Vérone) ou de support de charge (théâtres de Marcellus, de Vérone et de Gubbio), d'entrecolonnement (arènes de Vérone et de Pola) ou d'utilisation de l'ordre dorique (théâtre de Marcellus)[119]. Seuls quelques dessins de détails d'entablements et de chapiteaux, repris d'après ces monuments, y ont été inscrits : bien que non explicitement mentionnés, ces derniers sont repérables en effet par leurs frises doriques à bucranes, ainsi que par des croquis isolés bien identifiés, tels que l'élévation du deuxième niveau du théâtre de Vérone [**fig. 32**] ou celle des arcs de la galerie extérieure de celui de Marcellus [**fig. 33**], conservés au Royal Institute of

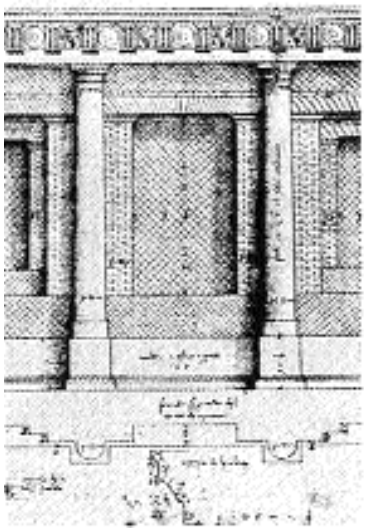


Fig. 32. *Élévation du second niveau du théâtre romain de Vérone. Esquisse d'A. PALLADIO, vers 1550.* (RIBA.)

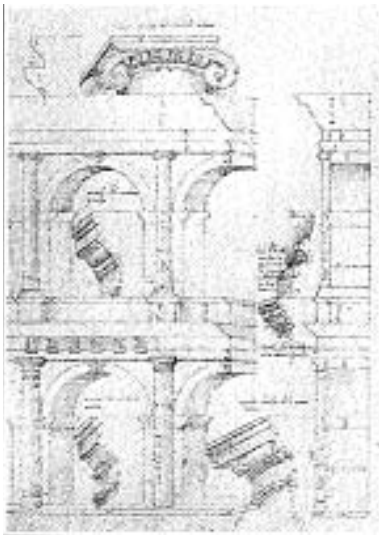


Fig. 33. *Élévation de la façade extérieure du théâtre de Marcellus à Rome. Esquisse d'A. PALLADIO, vers 1550.* (RIBA.)

119. A. PALLADIO, *op. cit.*, l. I, respectivement chap. 9, 10, 13-14 et 15.

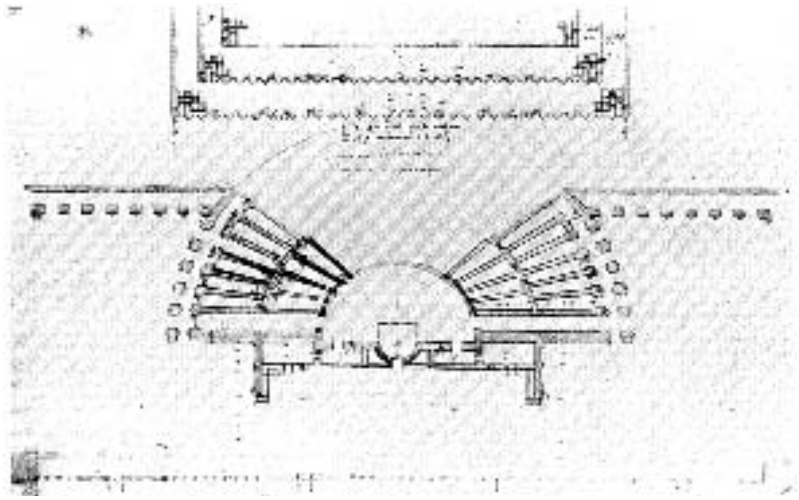
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

British Architects à Londres [RIBA]. Leur origine importe peu cependant, puisqu'ils ont manifestement été destinés essentiellement à illustrer l'ordonnancement d'une façade, à la manière de modèles de proportions et d'agencements de décors architecturaux, au même titre en définitive que n'importe quel relevé d'arcs ou autres constructions romaines. Ce n'est pas dire pour autant qu'A. Palladio ne s'était pas intéressé aux théâtres antiques en tant que monument à part entière : bien au contraire, ainsi que peuvent l'attester tout particulièrement un certain nombre de dessins conservés au même Royal Institute of British Architects à Londres, et que l'on s'accorde à considérer comme l'illustration de recherches préliminaires à la construction de son *Teatro Olimpico* [120]. Ces croquis se présentent moins, de fait, sous la forme de relevés scrupuleux que de véritables études : dessinés à main levée, ils ne paraissent pas en effet envisager chaque édifice pris individuellement, mais bien davantage leur structure générale, essentiellement axée sur l'agencement du complexe scénique et de la *cavea*, ainsi que sur la relation possible de ces deux éléments principaux, constitutifs de l'édifice théâtral proprement dit. Si les plans restent succincts et incomplets, « croqués » à grands traits [**fig. 34 a et b**], les coupes longitudinales apparaissent comme de véritables réflexions, proposant une hypothèse d'agencement architectural cohérent des éléments significatifs, le *postscænium* par rapport aux *parascænia* et au *pulpitum*, l'*orchestra* par rapport à la *cavea*, le portique régnant au-dessus des gradins par rapport au niveau supérieur des *parascænia*, l'enceinte extérieure, enfin, par rapport à l'ensemble. L'accent parait clairement mis en outre sur l'organisation des salles du *postscænium* et des *parascænia* donnant accès, respectivement sur le long côté et les deux retours extrêmes, au *pulpitum*, ainsi que sur l'organisation des gradins, établis sur une substructure évasée et en déclivité, dont, curieusement toutefois, les premiers degrés inférieurs prennent naissance de façon systématique au-dessus d'un haut *podium* [**fig. 35 a et b**], comme au *Teatro Olimpico* [**fig. 29**]. Seule la restitution du théâtre de Berga à Vicence semble s'être penchée plus singulièrement sur une étude des espaces de circulation, à travers deux propositions d'organisation des escaliers radiants et des galeries annulaires, présentées sur deux coupes différentes [**fig. 36**] : disposés dans presque chaque travée constituée par les murs rayonnants de la

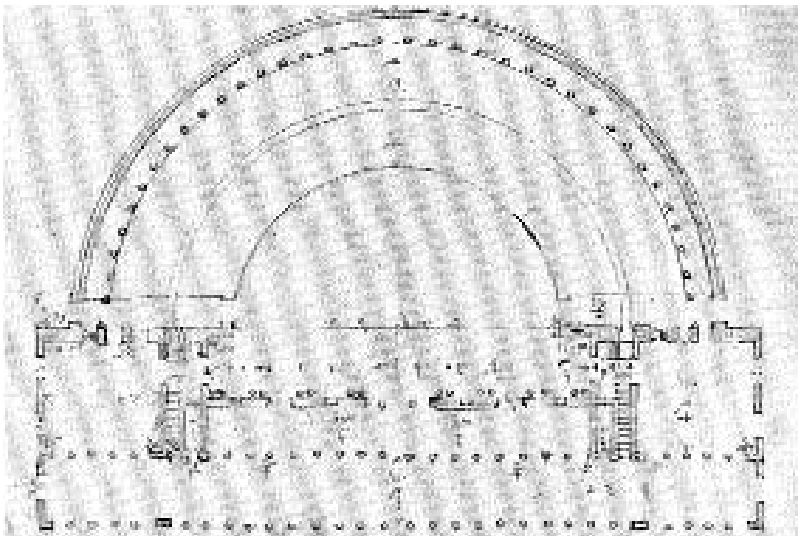
120. Sur les relevés de théâtres antiques de A. Palladio comme études préliminaires à la construction de son *Teatro Olimpico*, cf. notamment Andreas BEYER, *Palladio. Le Théâtre Olympique. Architecture triomphale pour une société humaniste*, traduit de l'allemand par Claire de OLIVEIRA, Paris, Adam Biro, coll. Un sur un, 1989.

substructure soutenant la *cavea* — comme l'indique le plan —, les escaliers dessinent très schématiquement une série de montées croisées, les premiers partant du rez-de-chaussée, soit du *podium*, soit d'un corridor intérieur, et s'enchainant aux autres, en retours successifs, par un système de paliers aménagés à divers niveaux d'entresols, ainsi que dans l'ambulacre extérieur du premier étage, l'ensemble donnant accès aux gradins par de longues montées ininterrompues. Les deux solutions divergent simplement par la position du second niveau d'entresol, plus bas que la galerie du

Fig. 34. *Plans des théâtres romains de Vérone (a) et de Pola (b). Esquisses d'A. PALLADIO, vers 1550.* (RIBA.)



a. *Plan du théâtre romain de Vérone.*

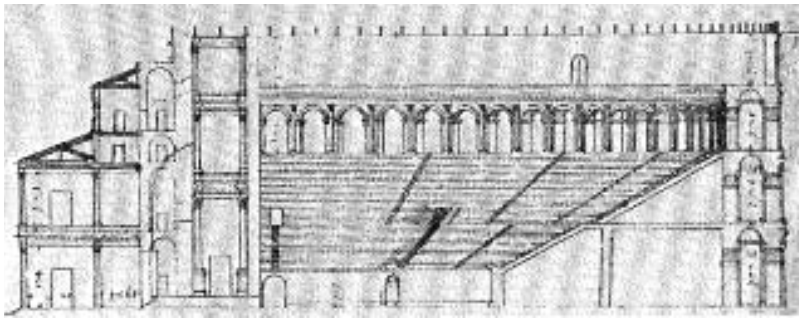


b. *Plan du théâtre romain de Pola.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

a. *Coupe du théâtre romain de Vérone.*



b. *Coupe du théâtre romain de Pola.*

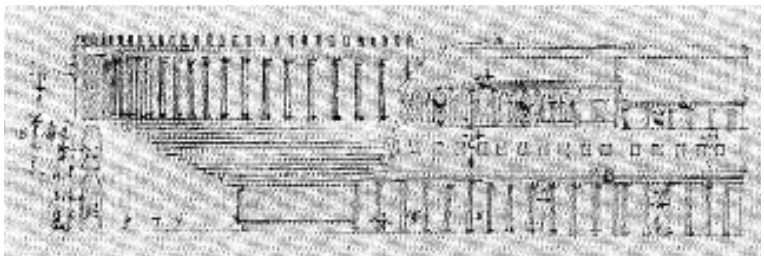
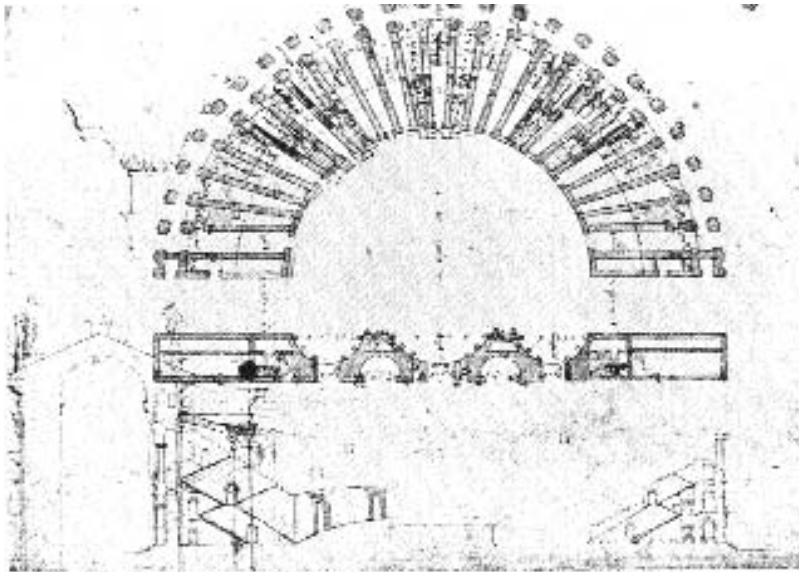


Fig. 35. *Coupes longitudinales des théâtres romains de Vérone (a) et de Pola (b). Esquisse d'A. PALLADIO, vers 1550.* (RIBA.)

Fig. 36. *Plan et coupe longitudinale sur la cavea du théâtre Berga à Vicence. Esquisses d'A. PALLADIO, vers 1550.* (RIBA.)



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

premier étage sur le schéma de gauche, de sorte que l'enchainement des escaliers intègre cette dernière et donne une impression de fluidité, ou plus haut sur celui de droite, l'excluant en partie [121].

Si la connaissance des édifices antiques, aux XV^e^-XVI^e^ siècles, apparait devoir être considérée sur le plan strictement architectural, il ne devait sans doute pas en avoir été autrement en matière d'édifices de spectacles : l'intention doctrinale semble en effet avoir transposé la véritable connaissance des vestiges romains en « manière de faire », leurs descriptions prêtant davantage attention aux procédés modernes. En l'absence d'écrits précis concernant le *Teatro Olimpico* notamment, il reste certes difficile de suivre véritablement la réflexion d'A. Palladio dans sa conception d'un édifice théâtral moderne : les croquis de monuments antiques de ce dernier révèlent en tout cas une véritable analyse architecturale, destinée manifestement à comprendre l'agencement des différents éléments entre eux, sans aucune prétention à la restitution archéologique. Si le propos n'est pas, ici, de tenter de retrouver la façon dont A. Palladio tout particulièrement, à travers son *Teatro Olimpico*, puis d'autres à sa suite, ont « traduit » les modèles antiques dans leurs œuvres modernes, il parait clair en tout état de cause que cette traduction a dû se faire, en partie tout au moins, déjà sur les relevés et restitutions de ces exemples antiques. Ceux du Colisée, tout comme ceux de l'amphithéâtre d'Arles et du théâtre d'Orange, effectués par G. da Sangallo cinquante ans auparavant, sont sans doute à considérer de manière similaire, sans que le choix singulier de ces monuments puisse les ramener non plus forcément sur un plan purement archéologique [122]. Même si aucune réalisation effective d'édifice de spectacles n'était encore envisagée, leur intégration dans un ensemble d'esquisses de divers monuments antiques, axées essentiellement sur les élévations extérieures et les détails d'ornement, les désignent moins en effet comme une quelconque tentative de restitution exacte du monument proprement dit que comme des projets, voire des études de proportions et d'agencement des ordres, comme en témoigneraient les deux esquisses simultanées de l'élévation de la façade extérieure du Colisée, rapprochées explicitement de celle du dit

121. Sur les différentes hypothèses de restitution des espaces de circulation disposés dans les substructures soutenant la *cavea*, cf. *infra*, I. 2. b., pp. 172 *sqq*.

122. *Codice Vaticano Barberiniano latino 4424* [1490-1500], introduction et notes de Cristiano HUELSEN, Lipsia, O. Harrassowitz, 1910 : respectivement pour le Colisée, fasc. I, f° 12^v^, et fasc. V. B, f° 68 et 68^v^, pour Arles, fasc. I, f° 11, et pour Orange, fasc. IV, f° 40.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *amphithéâtre d'Orange* », l'une et l'autre somme toute assez fantaisistes [123]. Il est remarquable en outre que le recueil de F. di Giorgio Martini, datant de la même époque, qui consacre un petit chapitre sur le théâtre antique, s'est très fortement penché sur la portée de la forme circulaire et l'ingéniosité, d'après Vitruve, de la disposition de vases sous les gradins, destinées l'une et l'autre à offrir une parfaite acoustique, laissant de côté les autres caractéristiques de ce type de monument [124]. Le théâtre ni l'amphithéâtre antiques ne semblent, de fait, avoir réellement intéressé les « *trattatisti* » si ce n'est par l'originalité du principe, à la fois architectural et culturel, et aucun ne s'y est attardé de manière rigoureuse, excepté dans les commentaires du *De architectura* de Vitruve, qui néanmoins ne dépassent pas, de manière générale, les indications de proportions et la disposition globale des éléments principaux (*cavea* et complexe scénique) les uns par rapport aux autres.

Il ne ressort d'ailleurs des explications de chacun qu'une distinction apparente entre les différents types d'édifices : le terme « théâtre » semble en effet avoir été moins compris comme désignant un édifice particulier, différent de l'« amphithéâtre » et du « cirque » que, strictement, dans son sens étymologique, de « *lieu d'où l'on regarde* » [125], matérialisé par un système particulier de gradins, ou « *gradatione* » que D. Barbaro définissait comme l'ensemble de l'ouvrage constitué en « montée » [*salita*] [126], et que le Filarète décrivait comme des « escaliers » [*scale*] disposés tout autour d'une aire de jeu centrale, sur lesquels les spectateurs s'installaient sans se gêner les uns les autres [127]. C. Cæsariano a ramené plus explicitement d'ailleurs le terme au grec « *theatron* », désignant un lieu érigé et divisé de telle sorte à offrir aux « *spectatori* » — définis comme les personnes venues regarder « *les choses utiles aux facultés de l'esprit* » [128] — toute la commodité nécessaire pour assister aux spectacles

123. *Il Taccuino senese di Giuliano da San Gallo*, fac simili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata, pubblicati da Rodolfo FALB, Siena, 1902, tav. VI et VII.

124. Francesco DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* [± 1490], dai codici Torenese Saluzziano 148, e Laurenziano Ashburnhamiano 361, a cura di Corrado MALTESE, trascrizione di Livia MALTESE DEGROSSI, Milano, Il Polifilo, 1967, pp. 54-55.
Le manuscrit présente, en outre, sous la forme manifestement d'une étude sur quatre *folios*, f° 14, 71, 71ᵛ, 72, une série de schémas figurant différentes façades circulaires : cf. *infra*, **fig. 51, 59, 61**, respectivement pp. 157, 163, 165.

125. D. BARBARO, *op. cit.*, l. V, 3, p. 223 : « *…il Theatro, che altro non vuol dire, che spettacolo o luogo da guardare* ».

126. IDEM, *ibidem*, l. V, 3, p. 225 : « *…tutta l'opera & fabbrica della salita* ».

127. A. Averlino, dit le FILARÈTE, *op. cit.*, l. XII, p. 334 : « *…ha scale intorno, dove il popolo ha stare a vedere sanza dare alcuna noia l'uno all'altro* ».

128. Cæsare CÆSARIANO, *De Architectura Libri decem* [1521], a cura di Arnoldo BRUSCHI, Adriano CARUGO e Francesco Paolo FIORE, Milan, Il Polifilo, 1981, l. V, 6, p. LXXXI : « *Spectaculi. i loci erecti & diuisi p<er> li aspicie□ & colloca□: e□ chiamati spectatori p<er>che stauano iui ad aspectare & co□a aspicere le cose utile al senso del animo : quale erano representate : & questo li græci appellano Theatro* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

non seulement assis, mais sans être importunés [129] : en ce sens, théâtre et amphithéâtre lui apparaissaient tout à fait similaires [130]. Même L.B. Alberti, qui déduisait de la distinction chez les Anciens de deux sortes de spectacles — la danse [*ocium*] et le combat [*negocium*] [131] — l'existence de deux types d'édifices aux noms différents, le théâtre pour le premier, l'amphithéâtre pour le second [132], ne s'est pas sérieusement appesanti, dans son *De re ædificatoria*, sur la différenciation de ces derniers : tous les édifices destinés aux spectacles devaient être en effet, selon lui, construits de manière identique. Il a ainsi noté tout au plus que chaque monument se composait de gradins destinés aux spectateurs — dont l'agencement régulier lui rappelait un bataillon de l'armée —, entourant une aire centrale [*area mediana*] réservée aux jeux [133]. Cette dernière adoptait simplement, à son sens, une forme différente en fonction du genre de spectacles qu'elle devait accueillir : de lune « déclinante » pour l'*ocium* [*senescenti lunæ*], le *negocium* se pratiquant dans un espace dérivant de l'union de deux théâtres [*duobus theatris iunctis frontibus*] [134]. De la même façon, dans son *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, F. Milizia définissait encore l'amphithéâtre comme un dérivé du théâtre [135].

Quels que soient le spectacle et l'édifice approprié, le principe devait par conséquent rester le même, et seul le dessin différait sous la forme d'une série de variantes, de la fameuse « *lune déclinante* » [*luna… invecchia*] aux deux théâtres jumelés, en passant par un allongement des deux « *cornes* » [*con le corna in lungo*] [136]. Les descriptions de ces édifices faisaient ainsi indifféremment référence aux vestiges du Colisée, aux arènes de Vérone, au théâtre de Marcellus, voire au cirque Maxime. Voulant construire un « théâtre » dans sa cité imaginaire de la Sforzinda,

129. C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 3, p. lxxv : « *Il che in quisti loci tanta era la dilectatio[illegible]& il comodo stare a uidere sopra li gradi : (pur che dal sole no[illegible]fusseno offensi) iui ordinariame[illegible]e stauano le p*<er>*sone : sedendo. ma luno col uidere non occupava laltro* ».

130. Idem, *ibidem*, l. v. 7, p. lxxxii : « *…qual & sufficie[illegible]a Indicate a fare ogni comu[illegible]ne Theatro & Amphitheatro* ».

131. Sur cette distinction établie par L.B. Alberti, cf. *supra*, i. 2. a., p. 106.

132. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. viii. 7, p. 729 : « *Varia istis debentur opera, variisque perinde nominibus nuncupantur* ».

133. Idem, *ibidem*, l. viii. 7, p. 729 : « *Spectacula ferme omnia structam cornibus ad bellum aciem imitantur ; constantque area mediana* […]. *Theatri partes hac sunt : expeditus sinus areæ medianæ sub divalis, circumque aream hanc subselliorum gradationes…* ». Plus loin, abordant la description de l'amphithéâtre et du cirque, il précise que « *istiusmodi omnia ex theatris emanarunt* », l. viii. 8, p. 749.

134. Id., *ibid.*, l. viii. 7, p. 729 : « *…cuius forma senescenti lunæ est, theatrum nuncupantur* […], *quæ vero duobus theatris iunctis frontibus concludebatur, caveam nuncupabant : quod ipsum opus amphitheatrum dicitur* ».

135. F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venetia, stamperia di P.G.B. Pasquali, 1794, *Del Teatro antico*, p. 68 : « *…due Teatri uniti insieme* ».

136. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 3, p. 223 : « *Il Theatro, è come una Luna che invecchia. Il circo è piegato con le corna in lungo, & si stende molto, perche sia commodo alle carrette, & cavalli, che correno* […]. *L'Amphitheatro era di due Theatri congiunti insieme con le fronti loro* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

le Filarète, le premier, s'est reporté essentiellement aux amphithéâtres et aux cirques, jamais à l'édifice théâtral proprement dit, confondant l'aménagement de l'aire centrale sur laquelle il relevait tout autant la présence d'un obélisque — « *cioè una guglia* », un pinacle —, que d'une « scène » [*scena*], dont il ne dit du reste rien [137]. Cette dernière toutefois apparait avoir été très généralement considérée tout de même comme étant l'apanage de l'édifice « scénique » : un siècle après le Filarète, P. Ligorio décrivait l'ensemble des édifices de spectacles de Rome et de sa région, associant encore leurs structures à celles du « théâtre », selon lui tout à fait similaires jusqu'aux différentes parties complémentaires, de l'autel aux *carceres*, exception faite cependant de celle concernant strictement la « *scena* » [138].

Si la distinction n'est qu'apparente, il ne parait pas y avoir eu non plus, de fait, tout à fait confusion entre les types de monuments. L'attention en effet semble avoir été particulièrement portée sur l'agencement de la *cavea* et de sa substructure, dont les « *trattatisti* » n'ont eu de cesse de souligner l'ingéniosité : or, on ne peut nier que, du théâtre à l'amphithéâtre ou au cirque, le système reste effectivement le même. Le plus troublant sans doute, alors que les vestiges les plus remarqués étaient ceux du Colisée ou des arènes de Vérone [139], le théâtre de Marcellus n'étant connu que par une partie de sa façade, réside dans ce que les descriptions les plus complètes n'ont concerné longtemps que l'édifice théâtral proprement dit, soit qu'il ait été considéré comme le « module » de tous les monuments de spectacles, soit peut-être davantage qu'il ait été le seul expliqué formellement dans le *De architectura* sur lequel elles se sont appuyées. Si, contrairement aux autres traités, le *De re ædificatoria* de L.B. Alberti consacre un chapitre complet spécifiquement à l'amphithéâtre et au cirque (L. VIII. 8), les détails techniques se cantonnent au seul « théâtre », suivant, quoique de manière critique, les indications de Vitruve. C. Cæsariano, comme D. Barbaro n'abordent, quant à eux, que très rapidement la question de l'amphithéâtre, se contentant en définitive d'en attester l'existence. Plus tardif, le *De Amphitheatro Liber* de Juste Lipse apparait en ce sens particulièrement significatif : cette monographie complète, strictement consacrée à l'amphithéâtre, s'est en effet encore fondée sur l'ensemble de la description de l'édifice

137. A. Averlino, dit le FILARÈTE, *op. cit.*, l. XII, pp. 334-336.

138. Pirro LIGORIO, *Delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, Theatri, & Amphitheatri*, Venetia, M. Tramezino, 1553, p. 13 : « *Gli apparati de i Theatri, & de i Ludi, erano cose simili, quanto à quella parte, che apparteneva alla scena : perche da i Tempij & da gli altari, & dal dar degli incensi, & dall'uccider delle bestie* ».

139. C. CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 3, p. LXXV, renvoie aussi bien au théâtre de Pompée qu'à l'amphithéâtre « *de Tito Vespasiano* », qu'enfin « *in Verona, qual si nomina vulgamente la Arena* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

théâtral d'après Vitruve, à la manière en définitive d'un discours purement technique et théorique [140]. L'auteur insistait cependant sur ce qu'il considérait être les deux éléments principaux de ce type de monument — d'une part le « *theatrum* », défini comme étant la partie interne de forme concave, équipée de gradins disposés de manière circulaire sur l'ensemble du pourtour de l'édifice [141], d'autre part l'aire plane centrale —, observant du reste que les Anciens le disaient, selon lui, aussi bien « *cavea* » qu'« *arena* » [142]. Déjà L.B. Alberti avant lui avait refusé le terme « *orchestra* » et préféré l'expression « *aire médiane* » [*area mediana*], dans une dénomination identique pour désigner cette place centrale caractéristique de l'édifice de spectacles, qu'il soit amphithéâtre, cirque, ou tout simplement théâtre [143]. L'identité de principe parait ainsi l'avoir emporté sur la distinction, quoique non ignorée, de forme et de fonction des différents monuments : il est probable que l'amphithéâtre ait en outre davantage séduit par sa forme « circulaire », comme en témoigneraient les premières (ré)utilisations de vestiges offrant une « cavité » similaire [144]. Les descriptions sont faites, quoi qu'il en soit, à grands traits, et s'appliquent ainsi à un « édifice type », globalement désigné sous l'expression « *Theatrum latinorum* », commenté — en dehors de quelques renvois à Pline l'Ancien — essentiellement d'après les indications de Vitruve, comme s'il avait été question, en quelque sorte, d'ériger les caractéristiques principales du monument en un « système » uniforme. Succinctes, elles ne prennent en compte que les éléments essentiels de l'édifice, s'attardant seulement sur les problèmes techniques généraux de configuration et d'agencement de la *cavea* et du complexe scénique, tels que les présente le *De architectura*.

Il apparait clairement en effet que les discours reprennent pas à pas celui de Vitruve, dissociant en général, sur les explications de ce dernier (L. V. 6 & 7), théâtre grec et théâtre romain par le tracé — ou « *conformatio* » — des deux éléments principaux : la *cavea* et le complexe scénique. Construits tous deux sur la base d'un

140. Juste Lipse, *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi cum æneis figuris*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, chap. VIII-XIII.

141. Idem, *ibidem*, chap. II, p. 13 : « *Amphithea*[um] *Græci voce ideò, quia gradus circùm undique, et sedilia continenter disposita ambibant in orbem* […]. *Ab interiore hac parte quæ concaua, ut vides, et capaci quodam profundo* ».

142. Id., *ibid.* : « *…prisci Amphith*[um]*, et saepe Caveam, saepe Arenam. Tria enim hæc nomina reperio* ».

143. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 729 : « *Theatri partes hac sunt : expeditus sinus areæ medianæ sub divalis, circumque aream hanc subselliorum gradationes…* », ajoutant plus loin que l'amphithéâtre ne différait du théâtre que par l'absence de *pulpitum* sur son « *aire médiane* » : « *Differunt etiam, quod aream habet amphitheatrum medianam vacuam pulpitis scenicis* », l. VIII. 8, p. 749.

144. Sur les avantages de la *cavea* en tant que « cavité » fermée, dont témoignent les premières réutilisations de ce type de monuments en Italie, cf. *supra*, I. 2. a., p. 126 ; en France aussi, l'exploitation de lieux particuliers, tels que la carrière de Doué, cf. *infra*, I. 2. c., p. 194, et III. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

cercle, ils sont décrits ainsi comme s'organisant en fonction, l'un — grec — de trois carrés, l'autre — romain — de quatre triangles inscrits dont les angles touchent la circonférence, de sorte que, la base d'un des carrés ou d'un des triangles marquant le mur du *pulpitum* (théâtre grec) ou le front de scène (théâtre romain), seules les dimensions et la position du *pulpitum* et de l'*orchestra* diffèrent de l'un à l'autre. F. Milizia ne remarquait, de cette façon, que peu d'écart entre les deux, si ce n'est, chez les Grecs, par une *orchestra* plus grande et un « *palcoscenico* » plus haut, puis quelques menus détails dont il ne dit d'ailleurs strictement rien [145]. Il reste que, d'après les restitutions graphiques, l'un ou l'autre théâtre est toujours imaginé reposer sur une substructure maçonnée, de manière à présenter sur l'extérieur une façade complète, souvent sous la forme, en plan d'un double portique annulaire [*le duplice portice: circ□current*[146]] [**fig. 37, 38**], et en élévation de trois niveaux d'arcades superposées couronnées d'un attique, à l'image du Colisée, respectant la succession des ordres dorique, ionique, corinthien indiquée chez Vitruve [147] [**fig. 43, 63, 64**]. Il est manifestement convenu en outre que cette substructure maçonnée devait répondre à celle du complexe scénique dont la façade était nécessairement réglée sur celle de l'hémicycle, de sorte à former un ensemble homogène. Les descriptions proprement dites passent néanmoins rapidement, quand elles s'en soucient, sur ces façades extérieures qui ne font que reprendre tout compte fait l'ordonnance habituelle de tout édifice public, F. Milizia y voyant essentiellement, dans le cas particulier, un ingénieux système d'accès pour le plus grand confort du public [148], et s'attardent davantage sur l'agencement interne du monument. L'attention est alors portée sur la définition de chacun des éléments constitutifs de l'édifice théâtral : le *pulpitum*, l'*orchestra* et la *scænæ frons* d'un côté, les gradins et leurs divisions de l'autre, ajoutant quelques commentaires destinés à éclaircir le discours et les termes utilisés par Vitruve. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, compte tenu notamment de sa complexité, le bâtiment de scène est cependant, en règle générale, assez rapidement exposé : pas plus que dans le *De architectura*, il n'est réellement question des salles nécessairement disposées à

145. F. Milizia, *Del teatro*, *op. cit.*, *Del Teatro materiale*, *Cap.* xi, p. 70.
C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 8, pl. lxxxiiii, rajoute au théâtre grec, à l'instar de Fra G. Giocondo, deux exèdres de part et d'autre de ce qui correspondrait aux *parascænia*.

146. C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 6, p. lxxxiv.
À noter que Vitruve parle d'un double portique à propos des promenoirs et portiques situés au dos du complexe scénique, l. v. 9, et non du périmètre de l'hémicycle de la *cavea* (cf. *infra*).

147. Vitruve, *op. cit.*, l. v. 9.
Sur les similitudes avec la façade du Colisée, cf. *infra*, pp. 166-169.

148. F. Milizia, *Del teatro*, *op. cit.*, *Confronto del Teatro antico col moderno*, p. 81.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'intérieur du *postscænium* et des *parascænia*, ni des dimensions de ces derniers, C. Cæsariano se contentant, par exemple, de les signaler en q et en x comme des lieux destinés aux fonctions officielles du théâtre, précisant en outre qu'elles doivent être conçues au mieux des besoins et selon les « *proportions de symmétrie* » [*symmetriale proportione*] (149). En définitive, seul le « *pulpito* » est véritablement défini comme un espace situé en hauteur, estrade plus ou moins profonde dressée sur 5 pieds, soit environ 1,50 m de haut, à l'avant de la « *scena* » sur laquelle, selon D. Barbaro, on récitait les fables (150), et derrière laquelle s'élevait un mur de même niveau que l'ensemble de l'édifice et de même longueur que le diamètre de la *cavea* ; la *scænæ frons*, quant à elle, consistait en une haute façade rehaussée de deux ou trois portiques superposés, à l'image d'une habitation [*domus*] (151), et pourvue de trois grandes « *niches* », l'une, centrale, que L.B. Alberti voulait voir ornée comme un temple [*ornamenta templorum*] (152), et dans lesquelles, selon D. Barbaro, étaient disposées des machines triangulaires pivotant sur un axe, les fameux périaktes [*versatili machina* ou *machine triangolari*] (153). Si ces derniers sont cités par tous, ni L.B. Alberti, ni C. Cæsariano toutefois ne les ont situés ni n'en ont expliqué réellement l'usage.

De l'ensemble du dispositif scénique, les mécanismes de décors paraissent avoir en définitive, indépendamment de l'édifice même, le plus frappé l'imagination des commentateurs de Vitruve, tels S. Serlio ou les Sangallo : en matière de scénographie, la « *merveilleuse invention* » des périaktes semble avoir en effet permis de développer, en se mêlant aux pratiques « modernes », des effets des plus remarquables (154). En contrepartie, le système de « *gradatione* » réservé au public et ses divisions n'ont manifestement séduit que par leur extraordinaire symétrie, par ailleurs singulièrement efficace en matière de visibilité et d'acoustique. Pas plus que pour le

149. C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 6, p. lxxxiv-lxxxii : « *…sono li loci de li munusculi seu officiali del Theatro* […]. *Li altri me□i de hostii : fenestre : scale : & putei : & altri loci diuisi a le opportunitate de la scæna collocare si deno secu□do pare piu apto al loco : & a la luce : & al uso de li officii con piu aptitudine che sià possibile con la symmetriale proportione…* ».

150. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 6, p. 247 : « *…il luogo più alto, che è avanti la scena, sopra la quale si recitavano le favole* ».

151. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. viii. 7, p. 739 : « *Atqui ornabatur quidem hæc pars in utrisque columnis et contiguationibus alteris in alteras positis ex domorum imitatione* ».

152. Idem, *ibidem* : « *Habebatque aptis locis fores valvasque, unam medianam veluti regiam ornamenta templorum…* ».

153. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 7, p. 255 : « *…tre gran nicchi* […] *in quelli erano drizzate le machine triangolari, che si voltavano sopra perni…* ».

154. Idem, *ibidem*, l. v. 8, p. 225 : « *…era mirabile inventione quella delle machine triangolari, & versatile* […] *& qui è necessario la intelligenza, & la pratica della prospettiva, perche tutte quelle cose ricercano il punto della vista nostra regolatore di quanto si vede in quella facciate* ».
Sur le développement de la « scénographie », cf. *supra*, i. 2. a., pp. 108-111.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

postscænium, aucun commentaire en effet n'est fourni sur l'organisation des accès aux différents rangs de gradins, ni sur les salles situées sous la *cavea* : L.B. Alberti s'est contenté de souligner la division des substructions par des murs annulaires ménageant des galeries concentriques — que C. Cæsariano parait confondre du reste avec les *præcinctiones* (155) —, ainsi que la formation de passages égaux entre eux, disposés au milieu des murs radiaux [*radios*] et couverts de voûtes, certains conduisant à l'aire centrale, d'autres au sommet des gradins (156). De longues explications, en revanche, se révèlent être une tentative d'éclaircir plus spécialement les indications de Vitruve sur la disposition régulière d'ouvertures sur les « *montées* » radiales [*apriture alle salite*] (157), établies à même les gradins et créant ainsi des divisions « en coins », ou *cunei*. La rigueur avec laquelle Vitruve a établi la répartition de ces accès, suivant les sept angles des quatre triangles (ou six des cinq carrés chez les Grecs) inscrits dans le cercle de base de la construction du théâtre, apparait en réalité devoir répondre à des règles de géométrie et de symétrie auxquelles les « *trattatisti* » du XVI^e^ siècle semblent avoir été particulièrement attentifs. Cette répartition méthodique les a peut-être d'autant plus fascinés d'ailleurs qu'elle devait trouver une répercussion « géométrique » sur la *scænæ frons*, à travers les cinq portes — *valva regia* et *hospitales*, ainsi que les « retours » correspondant aux *parascænia* — disposées en fonction des cinq autres angles de ces mêmes triangles (158). D. Barbaro est allé du reste jusqu'à affirmer que, dans la mesure où elle correspondait, symétriquement, à la *valva regia*, l'issue centrale de la première « *cinte* », communiquant avec l'*orchestra*, devait être « *plus ample et plus ouverte* » (159).

---

155. C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 3, p. LXXV : « *Le præcinctiones a le altitudine de li Theatri : idest le circo□lusione seu il præcincto del ambito : unde il spacio de la Ichnographia dimonstrata in larea terrestre la superficiale : substructione* ».

156. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 735 : « *Sub gradibus testudinabuntur itiones compares et commoderatæ directæ partim in aream medianam, partim ut inde supremas gradationes conscendas* », précisant qu'il appelle « radiales » [*radios*] les lignes droites menant du centre du théâtre à une seule colonne du portique extérieur : « *radios appello rectas lineas ductas a centro theatri ad singulas columnas exteriores* », p. 745.

157. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 7, p. 255. À noter que le terme « *vomitoria* » n'appartient pas à Vitruve et n'est pas utilisé avant le XVII^e^ siècle : cf. *infra*.

158. Selon Vitruve, *op. cit.*, l. v. 6 : « *Cunei spectaculorum : in theatro ita dividantur, uti : anguli trigonorum, qui currunt circum curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos* […]. *Hi autem qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero* VII. *Reliqui quinque, scænæ designabunt compositionem : et unus – medius – contra se Valvas regias habere debet ; et qui erunt dextra sinistra : hospitalium designabunt compositionem ; extremi duo : spectabunt itinera versurarum* ».

159. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 6, p. 247 : « *Siano lette le apriture* […], *una delle quali nel mezzo del semicircolo, sia più ampià, & più aperta* ».
Le même schéma se retrouve chez L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 735, quoique celui-ci soit parti d'une porte centrale qu'il situait, non pas sur la *scænæ frons*, mais au dos de l'hémicycle, et qu'il appelait également *valva regia*, parce qu'y passait, selon lui, la « voie royale » : « *Earumque itionum una erit cæteris apertior in medio emicicli ambitu constituta, quam ego apertionem regiam nuncupo, quod per eam regia perducatur via* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Curieusement toutefois, personne ne s'est réellement attardé sur la succession de ces « *ascensi scalæque inter cuneos* » [160] aux niveaux supérieurs, la définition et la position des *præcinctiones* paraissant avoir suscité quelques difficultés. Vitruve ne s'est certes guère étendu sur les divisions horizontales de la *cavea* en *mæniana* : tout au plus utilise-t-il le pluriel et définit-il ces *præcinctiones* comme de véritables murets devant avoir une hauteur égale à la largeur du passage qu'elles déterminaient, sans en préciser le nombre [161]. Il spécifie bien tout de même que les angles des triangles donnent la direction des escaliers de la première *præcinctio* uniquement, et qu'au-delà de cette dernière, ils alternent, prenant naissance au centre de chacun des *cunei* du premier *mænianum* [162]. Seul L.B. Alberti a affirmé une division de la *cavea* en trois zones par un gradin deux fois plus large que les autres [163], mais il est probable — et l'iconographie semble le confirmer — qu'il y ait eu confusion, chez lui comme plus tard chez P. Ligorio, avec les « *zones transversales* » [*transversa regio*] destinées à l'emplacement des vases acoustiques ou « résonateurs » [*echea*], que Vitruve dispose à mi-hauteur dans les édifices de petite dimension, et qu'il multiplie jusqu'à trois dans les plus grands, définissant ainsi quatre zones de gradins [164]. Le terme « *præcinctio* », qui parait être remplacé, chez L.B. Alberti, par celui de « *persectio* », semble de fait avoir été longtemps défini comme désignant les galeries d'accès établies au sein de la substructure soutenant les gradins [165], C. Cæsariano préférant, quoique de manière confuse, celui de « *diazoma* » [*diazeugmato*] pour désigner les divisions effectives de la *cavea* proprement dite [166] : D. Barbaro aurait été l'un des premiers à l'avoir correctement

160. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6.

161. IDEM, *ibidem*, l. V. 3 : « *Præcinctiones : ad altitudines theatrorum, pro rata parte* […] ; *neque altiores, quam quanta præcinctionis itineris sit latitudo* ». Vitruve paraît, en définitive, laisser libre choix du nombre de ces *præcinctiones*, ainsi que de leur répartition, expliquant plus précisément, pour les théâtres grecs, qu'à chaque fois que l'une d'entre elle est établie, les escaliers sont décalés d'un demi *cuneus*, et augmentent proportionnellement à mesure que l'on monte dans la *cavea* : « *A præcinctiones : inter eas, iterum, mediæ dirigantur. Et, ad summam : quotiens præcinguntur : altero tanto semper amplificantur* », l. V. 7.

162. Selon VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6 : « *… anguli trigonorum, qui currunt circum curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos, ad primam præcinctionem ; supra autem : alternis itineribus, superiores cunei medii dirigantur* ».

163. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 737 : « *Totas gradationes subselliorum* […] *in maximis theatris dividebant in partes tris, cicumducebantque singulis divisionibus gradum illic duplo cæteris latiorem* ».

164. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 5 : « *Si non erit ampla magnitudines theatrum : media altitudinis transversa regio designetur* […]. *Sin autem amplior erit magnitudo theatri : tunc, altitudo dividatur in partes IIII ; uti tres efficiantur regiones cellarum tranversæ, designatæ…* ».

165. L.B. ALBERTI, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 737 : « *In hasce igitur, ut sic eas appellem, persectiones conscensus per subtestudinata gradationum confluebant* ».

166. C. CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 3, p. LXXV : « *Le præcinctiones a le altitudine de li Theatri : idest le circo□lusione seu il præcincto del ambito : unde il spacio de la Ichnographia dimonstrata in l<'>area terrestre la s<u>perficiale : substructione* », tandis que « *Diazeugmato coie la disiunctione seu uulgarmente dicemo li rulassi. Ma quisti sono certi spatii como hostii quali erano lassati in le sedente gradatione per ascendere & descendere facilmente senza incomo□dare li altri spectatori* », l. V. 7, p. LXXXIII.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

traduit en italien par « *cinte* » [167]. Il reste qu'en règle générale il en est déduit, curieusement, la présence de trois *præcinctiones*, l'une séparant les premiers gradins de l'*orchestra*, la seconde divisant la *cavea* proprement dite en deux, la troisième correspondant ni plus ni moins qu'au portique de la *summa cavea*. Sans doute le plus étrange reste la présence, admise par tous, d'une dite « *precinction* » aux limites de l'*orchestra* — en fait un véritable *podium* —, dont Vitruve ne parle à aucun moment : celle-ci trouve néanmoins son explication à travers le problème, très tôt soulevé par F. di Giorgio Martini [168], de la position des gradins inférieurs, qu'aucun ne pouvait concevoir comme étant placés à même l'*orchestra*, pour une question de visibilité, compte tenu de la hauteur du *pulpitum* à près de 1,50 m. L.B. Alberti, suivi très largement par ses contemporains et successeurs, estimait ainsi que le mur — ou *podium* — soutenant ces premiers gradins devait avoir une hauteur égale à un neuvième du rayon de l'*orchestr*a, et, quoi qu'il en soit, à pas moins de sept pieds (environ 1,50 m) [169], soit au moins aussi haut que la *frons pulpiti*, ou « *poggio* » [170], d'autant plus que l'*orchestra*, définie comme l'espace central plan du « théâtre », aux pieds des gradins, devait accueillir d'autres sièges, ceux des sénateurs [171].

Si les traductions, commentaires et écrits sur le théâtre romain suivent assez fidèlement la description qu'en donne Vitruve, ils n'attestent pas moins d'une attitude quelque peu critique des « *trattatisti* ». Aucun, en effet, ne cache véritablement sa perplexité devant l'absence de concordance entre, d'un côté les éléments de ce type d'édifice et leurs agencements théoriques relevés dans le *De architectura*, de l'autre ceux observés sur les quelques vestiges maintenus *in situ* [172]. À plusieurs

167. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 3, p. 225 : « *…dico che le precintioni, che io ho detto cinte, altro non sono che divisioni d'intorno i gradi, per lo piano delle qualli si caminava a torno…* ».

168. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, p. 54 : « *…nel cintro la scena col suo pulpito, né sia tanto alte che sia impedimento a quelli che a vedere stanno* ».

169. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. viii. 7, p. 735 : « *Primi ad conscendendum gradus non ab solo areæ medianæ inchoabuntur, sed illic ad prima, hoc est ad infima, gradationum initia maximis in theatris extolletur altus paries ex nona semi diametri areæ medianæ, ut inde inchoantes gradus sessionum conscendant; in minoribus, vero extolletur pedes nihil minus septem* ».

170. D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 7, p. 251, renvoyant à L.B. Alberti, rapporte que « *il primo ordine de i gradi non era subito alzato da terra, percioche sarebbe statto troppo basso, essendo i gradi bassi, & essendo i sedeli nell'orchestra più alti* […]. *I primi gradi, cioè quelli, che sono di dentro, & più bassi, cioè dove si comincia la graduatione, non deono subito cominciare dal piano, ma ne i gran Teatri si deve levare un muro dal piano, o parete alto per la non a parte del semi-diametro del piano di mezo…* ».

171. Idem, *ibidem*, l. v. 6, p. 247 : « *…luogo nel mezzo del Theatro nel piano, dove stavano i seggi de i senatori, appresso Romani…* ».

172. Sur cette absence de concordance entre le texte de Vitruve et les relevés effectués aujourd'hui sur les vestiges romains, cf. notamment Frank B. Sear, « Vitruvius and Roman Theater Design », in *American Journal of Archaeology*, vol. 94, n° 2, Boston, avril 1990, pp. 249-258 : cf. *infra*, ii. 3. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

reprises, D. Barbaro notamment constatait que s'il se trouvait des dissemblances entre les ouvrages antiques et l'« *enseignement* » de Vitruve, il ne fallait pourtant blâmer ni l'un ni l'autre, dans la mesure où, selon lui, toute rectification a sa raison d'être et peut être justifiée [173]. Il est en tout cas probable que ces divergences aient provoqué l'insertion, peu à peu, d'exemples particuliers décrits tout aussi succinctement — chez S. Serlio ou P. Ligorio notamment —, moins destinés toutefois à mieux comprendre les indications de Vitruve, que peut-être à suggérer différentes solutions. Les restitutions graphiques témoignent en effet davantage de cette perplexité, mais loin de s'en inquiéter, elles paraissent s'en être arrangées, au contraire, dans une interprétation « idéale », parfois même, semble-t-il, « actualisée », du théâtre que l'on dit aujourd'hui « vitruvien », comme des cas particuliers tels que le théâtre de Marcellus ou ceux de Pola et de Vérone, voire de l'amphithéâtre, à travers notamment les relevés du Colisée. En dehors des questions relatives aux techniques de représentation, elles donnent, rétrospectivement, d'abondantes précisions dans ce qu'elles figurent, les unes comme les autres, un certain nombre de détails absents des textes, et mettent ainsi davantage en lumière, si ce n'est les différentes lectures du Livre V de Vitruve, du moins la conception de l'agencement des éléments propres à ce type de monument, jusqu'à introduire parfois même d'apparentes contradictions avec le discours toujours un peu trop rapide, voire confus.

Qu'il s'agisse de restitutions « perspectives » ou de relevés en plan, l'iconographie apparait en effet comme une sorte de résumé, reprenant à la fois les directives du *De architectura*, les témoignages observés *in situ* et, manifestement, une réflexion sur la façon estimée la plus cohérente d'envisager l'édifice théâtral. Globalement bien sûr, se retrouvent assez fidèlement les principales indications « vitruviennes » : le plan du « *Theatrum latinorum* » se voit ainsi conçu sur la base d'un cercle, concrètement figuré comme représentant le périmètre extérieur de l'édifice, à l'intérieur duquel s'organisent les cinq triangles équilatéraux dont les angles marquent respectivement la direction des sept *vomitoria* de la *cavea* — C, G, E, A, F, H, D chez C. Cæsariano —, et des portes ouvertes sur le *pulpitum* — B pour la *valva regia*, L et M pour les *hospitales*, qu'il place, curieusement, au dos du *postscænium* [**fig. 38**], mais qu'A. Palladio ramène

173. D. Barbaro, *op. cit.*, l. V, 7, p. 254 : « *Et però chè vede le membra delle opere antiche, & trova cosa, che paia fuori de gli ammaestramenti di Vitr*<uvio> *(come s'è detto altrove) non deve di primo tratto biasimare o Vitr. o le opere, perchè non può sapere quello, che portava la necessità, & quanto in tutto un corpo quel metro teneva la sua ragione* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

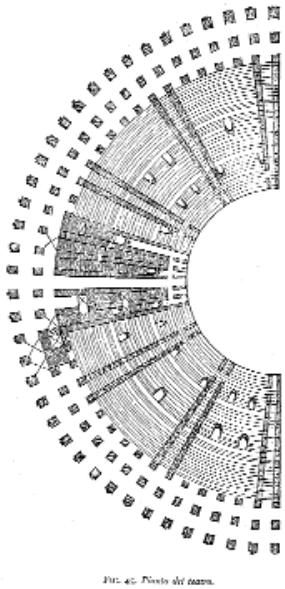


Fig. 37. *Plan du théâtre romain. Dessin de L.B. ALBERTI,* op. cit., *1480, l. VIII. 7, fig. 45.*

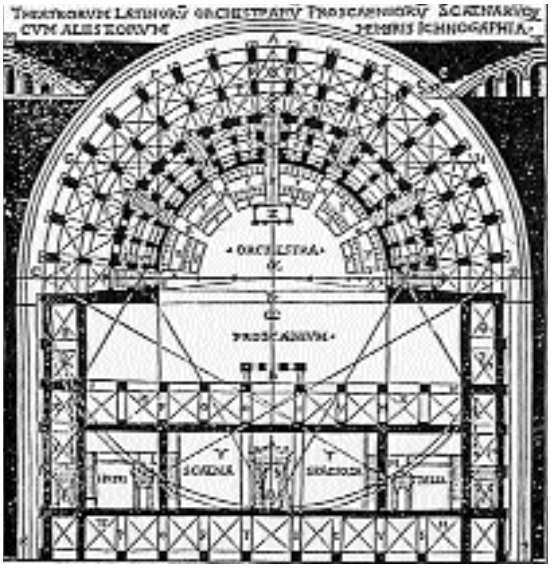


Fig. 38. *«* Theatrum latinoru□orchestraru□ proscænioru□scænaru□um aliis eorum membris ichnographia *». Plan de C. CÆSARIANO,* op. cit., *1521, l. V. 6, p. LXXXIV.*

Fig. 39. *Restitution en plan du théâtre romain. Plan de Fra G. GIOCONDO,* op. cit., *édition de 1511.*

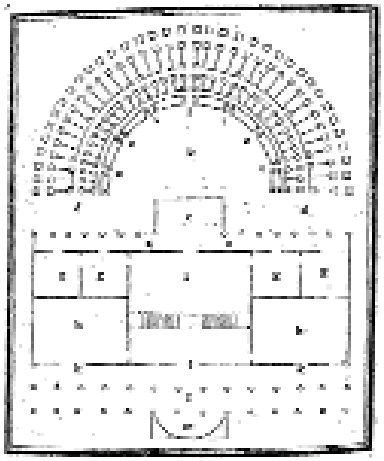
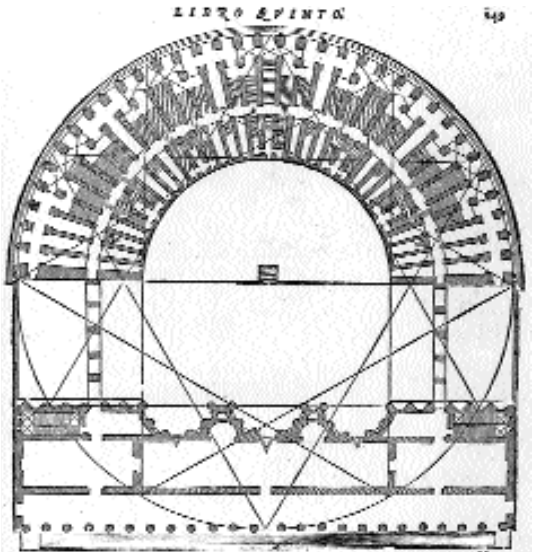


Fig. 40. *Restitution en plan du théâtre romain selon les indications de Vitruve. Plan d'A. PALLADIO, pour l'édition du* De architectura *de D. Barbaro, op. cit., 1556, l. V. 6, p. 249.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

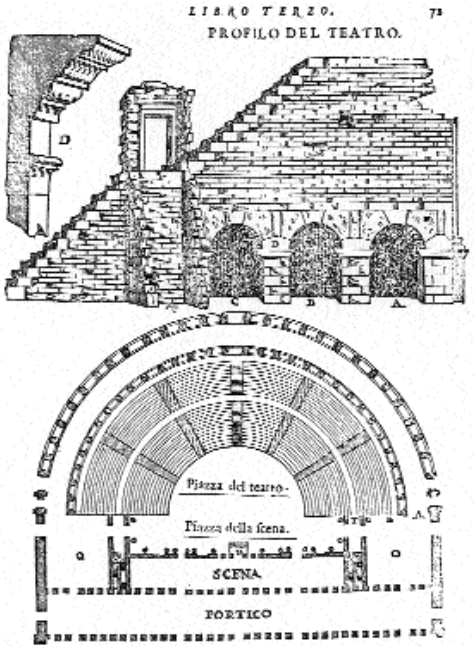
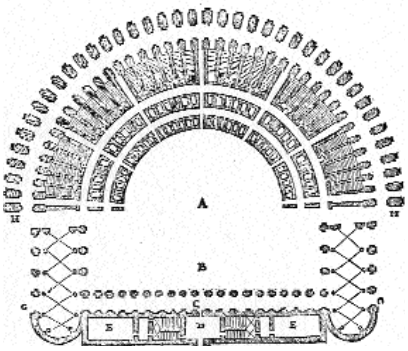


Fig. 41. *Plan du théâtre de Pola. Restitution de S.* SERLIO, op. cit., *1560, l.* III, *f°* 72.

Fig. 42. *Plan du théâtre de Marcellus à Rome. Restitution de S.* SERLIO, op. cit., *1560, l.* III, *f°* 70.



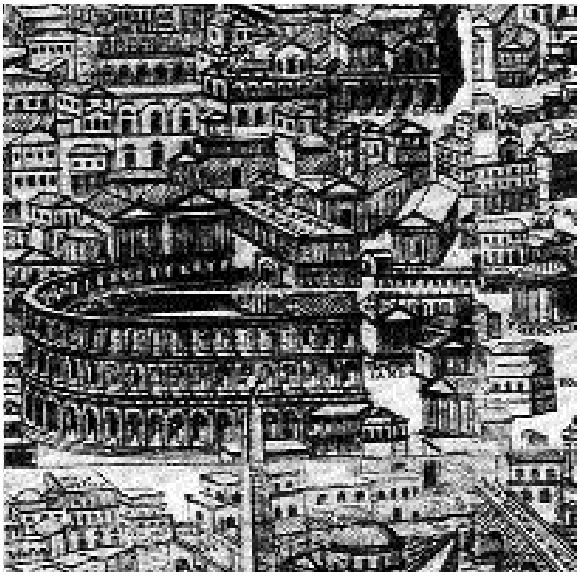
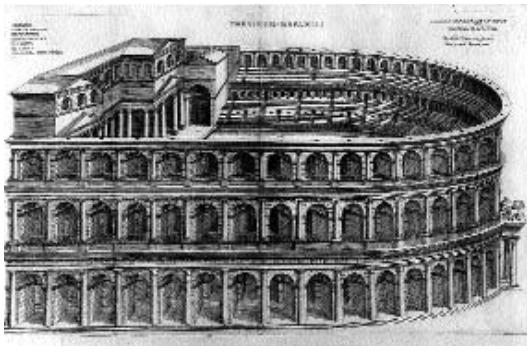


Fig. 43. « Theatrum Marcelli ». *Restitution de P.* LIGORIO, *1553.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

correctement sur la *scænæ frons*, y introduisant en outre les périaktes sous la forme d'un petit triangle [**fig. 40**]. Par ailleurs, l'*orchestra* semble bien avoir été prise comme module des différents éléments intérieurs, ainsi que le recommande Vitruve (L. V. 6), les *parodoi*, situées au niveau des « cornes » [*cornua*] de l'édifice, représentant un sixième de son diamètre (174), et la longueur du bâtiment de scène deux fois ce même diamètre (175). Outre que la restitution du complexe scénique, dans son ensemble, diffère d'un plan à l'autre, Vitruve n'en disant rien, en intégrant, dans le cercle de base « vitruvien », le périmètre extérieur complet de l'édifice, les architectes, de manière générale, ont obtenu un *pulpitum* d'une importante profondeur, quasiment égale à celle de l'*orchestra*. Or, il apparait curieux de voir, sur certains relevés *in situ* de théâtres antiques par ces mêmes architectes, le dessin d'un *pulpitum* allongé et étroit, représentant — si l'on veut conserver le même module — seulement un quart du diamètre de l'*orchestra* [**fig. 34, 36, 41**], soit moitié moins profond que ne le figurent les restitutions théoriques, très proches, quant à elles, du schéma du *Teatro Olimpico* d'A. Palladio (176).

Le texte de Vitruve reste certes quelque peu obscur sur la question : s'il indique bien que la figure fondamentale de l'édifice théâtral repose sur un cercle qu'il rapporte à son « *perimetros imi* », l'expression apparait en réalité sujette à contresens, « *imi* » pouvant aussi bien être compris comme le fondement en plan de l'édifice, et donc effectivement l'ensemble du périmètre extérieur, que comme « le fond » de la cavité formée par la *cavea*, et par conséquent restreint à l'*orchestra* (177). En ramenant la figure du cercle au périmètre de celle-ci, répondant par ailleurs, de manière cohérente à son application comme module de l'ensemble des parties de l'édifice, à laquelle tous semblent adhérer (178), la profondeur du *pulpitum* se trouve nécessairement réduite, s'accordant davantage avec les dimensions données par les vestiges. Peut-être « erreur » d'interprétation du passage de Vitruve, cette restitution apparait en tout cas très nettement en contradiction avec les relevés effectués *in situ* : il peut

174. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6 : « *Orchestra inter gradus imos qu*<am> *diametron habuerit : ejus sexta pars sumatur ; et in cornibus utr*<in>*que : ad* <ad>*itus, ejus mensuræ perpendicul*<o> *interiores sedes præcidantur* ».

175. IDEM, *ibidem* : « *Scænæ longitudo : ad orchestræ diametron duplex fieri debet* ».

176. Sur les dimensions de l'*orchestra* et du *proscænium* du *Teatro Olimpico* d'A. Palladio, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 113-115 et le plan de la **fig. 28**.

177. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6 : « *Quam magna futura est perimetros imi : centro medio conlocato, circumagatur linea rotundationis ; in caque, quattuor scribantur trigona paribus lateribus intervallis,* [quæ] *estremam lineam circinationis tangant* ».

178. D. BARBARO, *op. cit.*, l. V. 7, p. 254 : « *Il diametro della orchestra ci da la misura & il fondamento del tutto* ». Même chose chez C. CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 7, p. LXXXII.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sembler ainsi légitime, en l'absence de commentaires de la part des *trattatisti*, de tenter de l'accorder, pour une part tout au moins, à un véritable usage du lieu théâtral moderne, comme en témoignerait le plan du *Teatro Olimpico*. D'autres éléments, au demeurant, pointeraient en ce sens, tels que la *scænæ frons*, conçue chez C. Cæsariano notamment à la façon d'un véritable portique de *cortile*, ou, peut-être de manière plus flagrante, la présence d'un *podium* soutenant les premiers rangs de gradins, regardé comme inévitable par L.B. Alberti, alors que Vitruve n'y fait nulle part allusion et situe bien l'*orchestra* immédiatement entre les degrés inférieurs [*inter gradus imos*] (179).

Quoique toujours ornée d'une série de colonnes, la *scænæ frons* prend en effet différentes formes selon les auteurs, jusqu'à souvent ne pas même concorder avec la « formule vitruvienne » : P. Ligorio imagine ainsi un authentique portique couronné d'un haut étage à fenêtres qui n'a rien d'antique, et réduit les retours [*versuræ*] de chaque côté à un simple passage, associant en quelque sorte *parascænia* et *parodoi*, qu'il ouvre sur le *pulpitum* [**fig. 43**] (180), tandis que G. Caroto semble imaginer une série de colonnes engagées contre le mur de fond [**fig. 45**] (181), tout comme A. Palladio, qui les restitue sur deux niveaux superposés, encadrant en outre la *valva regia* entre deux blocs maçonnés, petites absides ouvertes en arrière, sur le *postscænium*, et ornées d'un ensemble de six colonnes [**fig. 40**]. Si la restitution d'A. Palladio se réfère manifestement à son esquisse du théâtre antique de Berga à Vicence, levé sans doute à la même époque [**fig. 36**], celles de P. Ligorio, G. Caroto ou C. Cæsariano apparaissent plus singulières, ce dernier notamment insérant la *valva regia* dans un portique quadrangulaire en saillie, à l'instar de Fra G. Giocondo [**fig. 39**], peut-être à rapprocher davantage d'une pratique « moderne ». L'esquisse de G. Caroto restituant une naumachie au pied du théâtre de Vérone apparait en ce sens exemplaire, dans la mesure où elle a transformé de manière évidente la façade extérieure du bâtiment de scène en une série de galeries ou de loges superposées dans lesquelles s'est installé le public, à l'image de ce qui se pratiquait alors, aussi bien sur la place publique entourée par les balcons des maisons attenantes, que dans les *cortili* des palais italiens [**fig. 46**] (182).

179. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6.

180. P. LIGORIO, *op. cit.*
L'absence totale des *parodoi* et l'ouverture imposante des « *versuræ* » sur le *pulpitum* se retrouvent dans nombre de restitutions du théâtre romain, jusqu'au XIX^e^ siècle : cf. *infra*, II. 2. c.

181. Giovanni CAROTO, *De la Antiqità de Verona, con novi agionti* [1560], Verona, Fratelli Merlo, 1764.

182. Sur l'utilisation des balcons des maisons attenantes à la place publique où se donnaient les Mystères, et des portiques des *cortili*, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 127-128.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

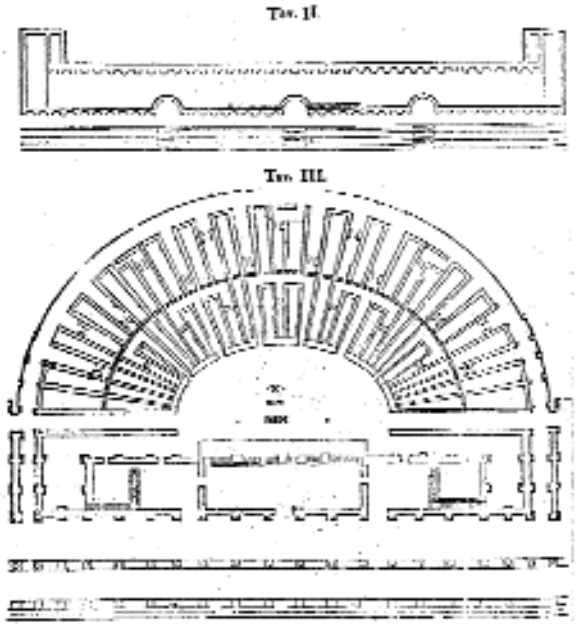
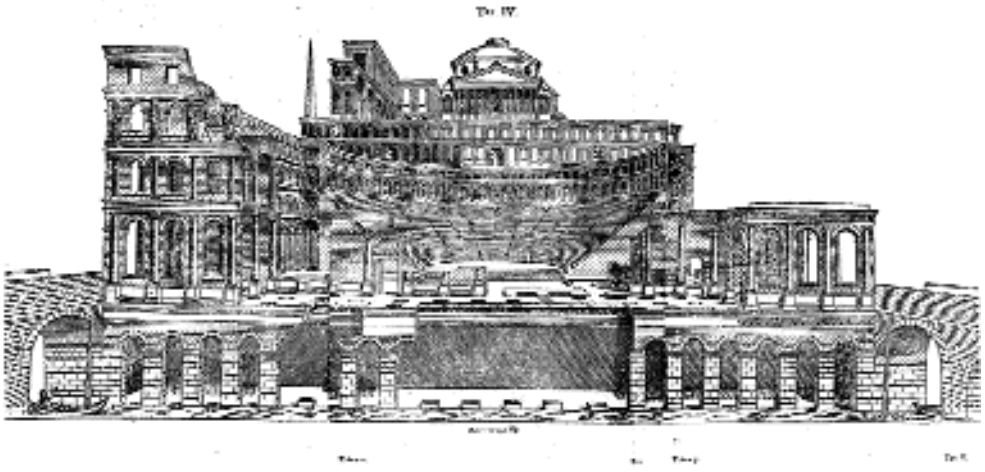


Fig. 44. « Pianta del Teatro in viva dell'Adige a S.S.diro, e Libera, di cui restano ancora poche vesitigi », *théâtre de Vérone. Dessin de G.* CAROTO, op. cit., *1540, tav.* III.

Fig. 45. « Faccia del Teatro verso l'uditorio col prospetto d'altre Fabriche ». *Coupe, élévation, plan du théâtre de Vérone de G.* CAROTO, op. cit., *1540, tav.* IV.



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

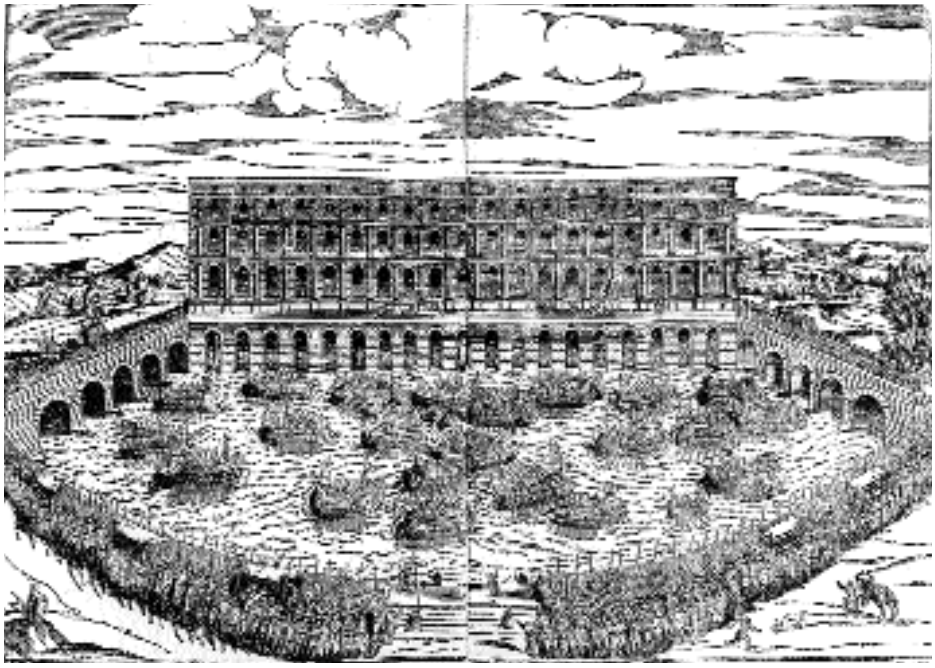


Fig. 46. « Faccia esteriore dietro la Scena del Teatro verso il fiume Adige ». *Esquisse de G.* CAROTO, op. cit., *1540, tav. V.*

Par ailleurs, alors qu'ils sont présents sur les relevés de vestiges antiques, *parodoi* et *parascænia* tendent à disparaitre parfois radicalement, et au mieux, ces derniers se bornent à un portique entièrement ouvert (A. Palladio), ou se restreignent à de petites salles étroites confinées à la périphérie du bâtiment (C. Cæsariano). Si elles sont maintenues, les *parodoi* quant à elles se voient ramenées, de manière très générale, au même rang que les autres *aditi* percés dans le petit *podium* cernant les gradins inférieurs, couronné d'un *balteus* chez P. Ligorio, et qui délimite ainsi l'*orchestra* sur toute sa circonférence, au droit de la *cavea* et à même hauteur que la *frons pulpiti* dressée sur son diamètre, comme le préconisait L.B. Alberti. Si la présence de ce petit *podium* se retrouve dans toutes les restitutions, aussi bien du théâtre « vitruvien » que des vestiges antiques, à la fois comme une réponse et une interprétation « pratique » — le *De architectura* n'en faisant état nulle part — de la situation des premiers gradins face à un *pulpitum* jugé trop haut, le portique adossé au *postscænium* se réduit curieusement le plus souvent à une bande étroite [**fig. 34, 38 à 42**], et se voit même totalement absent chez P. Ligorio [**fig. 43**], quand les commentaires eux-mêmes insistent pourtant sur son utilité, en tant que lieu de promenade

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qu'un bon architecte ne peut omettre dans tout édifice public [183], suivant strictement, sur ce plan, les indications de Vitruve qui le considérait comme devant être double et enfermer un ample espace de verdure pour la salubrité du lieu [184].

De façon similaire, alors que les textes s'accordent sur la présence d'au moins une *præcinctio* divisant la *cavea* à mi-hauteur, presque aucune restitution, excepté celle, en plan, de L.B. Alberti [**fig. 37**], ou celle du théâtre de Marcellus par P. Ligorio, n'en fait cas, figurant les gradins en continu, sans séparations, grimpant jusqu'à un grand portique suivant A. Palladio [**fig. 35, 36, 74**], voire deux superposés chez G. Caroto [**fig. 45**], et garnis uniquement de vomitoires et d'escaliers disposés plus ou moins en quinconce les uns par rapport aux autres. C. Cæsariano agrémente en outre l'*orchestra* de degrés supplémentaires [Y], sans doute dans une traduction littérale des indications de Vitruve qui distinguait celle des Grecs de celle des Romains dans ce que cette dernière devait recevoir les sièges des sénateurs [185], mais que l'on ne peut ne pas rapprocher aussi de l'usage de son époque où, dans le cas de représentations théâtrales, l'espace situé en avant des gradins, contre la *frons pulpiti*, était laissé au public[186] ; il la réduit ainsi d'un tiers, lui conférant une profondeur inférieure à celle du *pulpitum*, contrairement à A. Palladio, tandis que, curieusement, celle que restitue P. Ligorio au théâtre de Marcellus se rapprocherait, par son allongement, peut-être davantage d'une véritable arène.

Ces contradictions, tangibles, peuvent apparaitre en définitive calquer, en certains points du moins, l'expérience de l'aménagement de salles ou de réalisations effectives modernes, mêlant manifestement à la restitution de l'édifice antique —

183. D. BARBARO, *op. cit.*, l. V. 9, p. 260, définit les portiques comme des « *…luoghi da passeggiare, perché così era ordinato da i buoni Architetti, ché a Tempij, & alle case de i grandi, & alle fabbriche publiche si dessero i portichi* ».

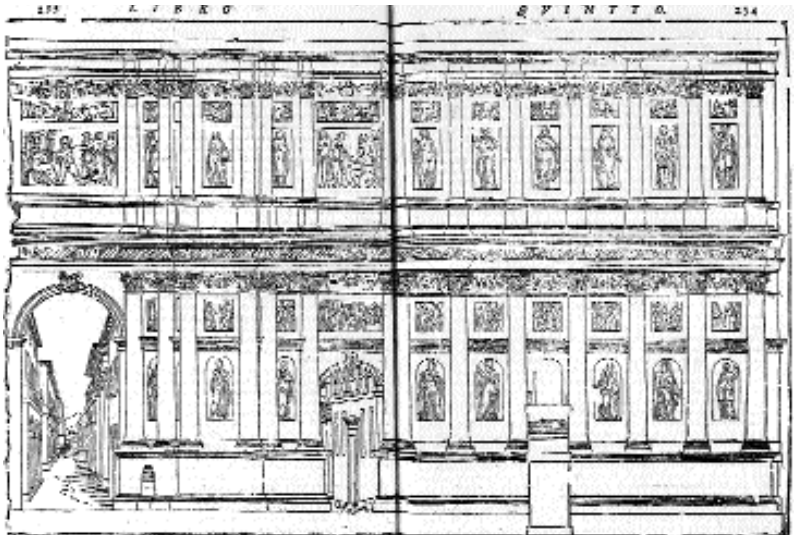
184. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 9 : « *…circa theatra sunt porticus et ambulationes. Quæ videntur ita opportere conlocari, uti : duplices sint* […]. *Medio vero spatia quæ erunt sub diu inter porticus : adornanda viridibus videntur, quod hypæthræ ambulationes habent magnam salubritatem* ».

185. IDEM, *ibidem*, l. V. 6 : « *In orchestra autem, senatorum sint sedibus loca disignata* ».
C. CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 6, p. LXXXI : « *…in la Orchestra* [*si e quello minore circulo*] *sono li loci designati p*<er> *le sedie & cathedre de li Senatori si como uno duplato choro : signamo .Y. qual al li aditi de lexito signate .X.* ».

186. Sur la relation des spectateurs à la scène au Moyen Âge, cf. notamment É. KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*, pp. 291-294 ; et à la Renaissance, cf. C. MOLINARI, *loc. cit.*, qui s'interroge dès lors sur la résurgence d'un escalier reliant l'estrade des acteurs au parterre, moins destiné selon lui à faire descendre les danseurs des intermèdes dans l'orchestre qu'à « *créer chez le spectateur l'impression qu'il lui était possible de monter sur la scène* […], *comme un prolongement du monde réel* », pp. 67-68.
Le *Teatro Olimpico* d'A. Palladio semble avoir cependant réservé l'espace situé en avant des gradins, contre le *pulpitum*, aux hauts dignitaires, comme le montre notamment une fresque de l'Anti-Odéon, figurant une représentation de l'*Œdipe* de Sophocle donnée lors de son inauguration : cf. *infra*, **fig. 90**.

« vitruvien » ou « réel » — un certain nombre d'éléments alors utilisés. Les restitutions du dispositif scénique semblent, de cette manière, avoir privilégié le visuel quand Vitruve insistait sur l'acoustique qui justifiait à ses yeux la plupart des éléments de la *scænæ frons* (les colonnades superposées contre le mur de fond, les niches et les *valvæ*[187]), ainsi que la forme générale de la *cavea*, dont la division essentielle lui paraissait devoir être celle des « *zones transversales* » destinées à l'emplacement des vases acoustiques[188]. Or, le mur de scène se voit très généralement transformé en une véritable galerie à colonnade, relativement profonde, comportant au centre une sorte de corps de portique isolé, de plan rectangulaire, surmonté d'un fronton [**fig. 38, 43**], et abritant, en arrière, la *valva regia*, que C. Cæsariano restituait sous la forme d'un arc de triomphe, comme il l'aurait fait en définitive de la façade d'un édifice public. Et si A. Palladio et S. Serlio notamment semblent avoir suivi la « formule vitruvienne » dans la restitution de leur *scænæ frons*, ils y ont peut-être davantage cherché les éléments nécessaires à la création d'un véritable espace de fiction, tirant en quelque sorte profit des *valvæ* pour donner

Fig. 47. *Restitution de l'élévation de la* scænæ frons. *Dessin d'A.* PALLADIO, *pour l'édition du* De architectura *de D. Barbaro,* op. cit., *1556, l. v. 6, p. 253-254.*



187. VITRUVE, *op. cit.*, l. v. 5, rapporte que les citharèdes voulant chanter dans le registre supérieur, se tournaient vers les portes de la *frons scænæ* pour en recevoir une sonorité plus ample s'associant à leur voix : « *Hoc vero licet animadvertere etiam e citharœdis, qui, superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scænæ valvas : et ita recipiunt, ab earum auxilio, consonantiam vocis* ».

188. Cf. *supra*, p. 145.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

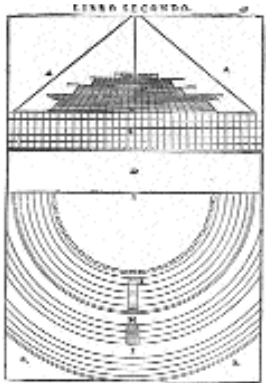


Fig. 48. *La création d'un espace d'illusion au théâtre. Dessin de S.* SERLIO, op. cit., *1560, l.* II, *f°* 49.

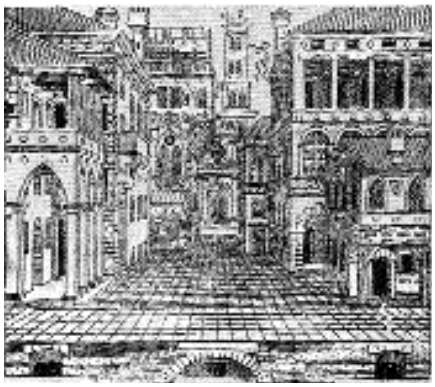


Fig. 49. *La scène comique. Dessin de S.* SERLIO, op. cit., *1560, l.* II, *f°* 49*v*.

l'illusion d'une extension du *pulpitum* [**fig. 47 à 49**] (189). Ce parti pris transparait peut-être aussi à travers la disparition générale des *parodoi* dans les restitutions théoriques — alors qu'elles sont très clairement relevées sur les vestiges [**fig. 34 a et b**] —, dans la mesure où elle permettait alors, en un sens, de dissocier totalement les deux corps de bâtiment, et par conséquent les deux espaces, scénique d'un côté et « public » de l'autre, le diamètre de l'*orchestra* se confondant tout à fait avec la *frons pulpiti* sans qu'aucun élément intermédiaire ne vienne véritablement assurer de corrélation avec le *pulpitum*, ce dernier disposant par ailleurs d'une plus grande profondeur (190).



Fig. 50. *Étude sur le décor d'une* scænæ frons. *Esquisse d'A.* DA SANGALLO, *1515-1530. (Offices de Florence.)*

S'il n'est peut-être pas tout à fait pertinent de rechercher absolument, dans ces restitutions graphiques quelque peu énigmatiques sur un certain nombre de points, une réelle volonté d'adapter le lieu antique, ou « à

189. Sur la création de cet espace de « fiction » à l'aide des éléments de la *scænæ frons* antique, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 109-110.

190. Sur la progressive « distanciation » salle/scène dans le théâtre italien de la Renaissance, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 109-110.
Sur l'ample profondeur donnée au *pulpitum*, notamment chez A. Palladio, cf. *supra*, pp. 143-147.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

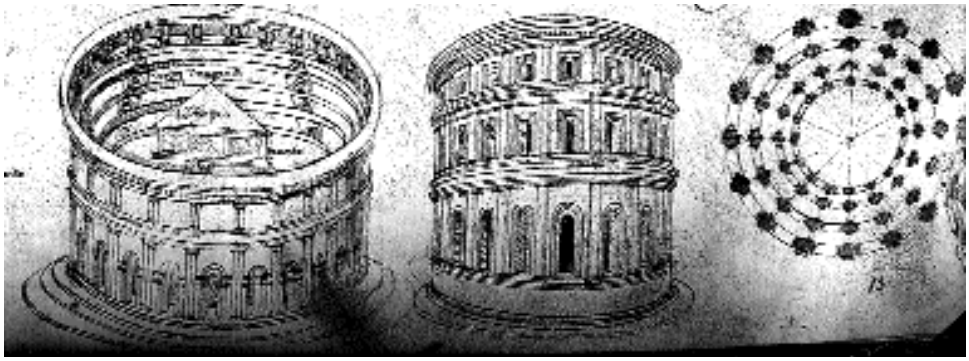


Fig. 51. *Restitution d'un édifice de spectacle de plan circulaire. Dessin de F. di Giorgio Martini,* op. cit., *vers 1480, tav. 23, f° 14.*

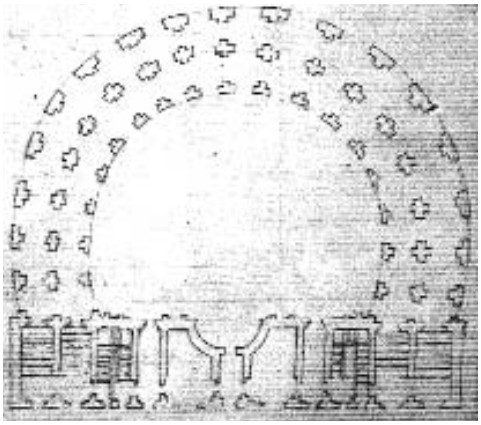


Fig. 52. *Restitution d'un édifice de spectacle de plan semi-circulaire. Dessin de F. di Giorgio Martini,* op. cit., *vers 1480, tav. 131, f° 72.*

l'antique », tel qu'il a été décrit par Vitruve, aux besoins modernes alors en pleine évolution, il ne l'est probablement pas davantage de vouloir y trouver une quelconque réflexion « archéologique », qui amènerait nécessairement à y relever des erreurs flagrantes de compréhension. Il n'est pas sûr en effet qu'il faille voir dans l'étude d'A. da Sangallo du décor d'une *scænæ frons* [**fig. 50**] une preuve que l'architecte ait « *aussi mal compris* » Vitruve, mais plutôt une véritable orientation de l'esquisse, dont, effectivement, le but aurait été de « *masquer la structure propre du théâtre antique* […] *pour y introduire à tout prix la scène-tableau* » alors en usage [191]. Il apparait, quoi qu'il en soit, indéniable de devoir admettre que, entrant dans le cadre d'une recherche à la fois plutôt globale sur l'architecture et ses principes fondamentaux, et plus particulière sur l'institution, nouvelle, d'un édifice de spectacles indépendant, l'interprétation du théâtre antique, à travers le *De architectura* aussi bien que les observations de vestiges plus ou moins en place, ne pouvait pas faire abstraction d'une conception et d'une appréhension « modernes » de tels dispositifs.

191. Ce jugement, qui me parait quelque peu succinct, est dû à R. Klein et H. Zerner, *loc cit.*, p. 57, renvoyant à l'esquisse d'Antonio da Sangallo Jr., conservée aux Offices de Florence et publiée dans *The Mask*, n° xi, octobre 1925.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

En témoigneraient non seulement les divers commentaires et explications, notamment à propos de la nécessaire surélévation des gradins inférieurs sur un *podium* de même hauteur que le *proscænium*, mais aussi la présence simultanée, dans un même ouvrage, de restitutions apparemment étranges et de croquis plus cohérents, comme chez F. di Giorgio Martini en particulier, révélant en définitive un examen des solutions possibles de l'agencement de la *cavea* — ou « *teatro* » —, ovale comme au Colisée, ou tout à fait circulaire, enfermant une aire de jeu plane centrale, en contrebas [**fig. 51, 55**] [192]. Si la courte description du « théâtre » par ce dernier, axée essentiellement sur la valeur acoustique, ne donne aucune réelle information quant à la forme du monument, il n'est pourtant pas sûr en effet qu'il faille suspecter F. di Giorgio Martini d'égarement quand, sur un même *folio*, il a su représenter le plan semi-circulaire d'un véritable édifice théâtral, respectant la présence, sur son diamètre, d'un complexe scénique, en totale contradiction avec l'ensemble de ses autres croquis [**fig. 52**].

Loin de devoir être regardées comme maladresses ou méprises en effet, les différentes études en plan et en élévation de F. di Giorgio Martini, orientées principalement sur des édifices entièrement constitués de rangs de gradins disposés tout autour d'un espace plan central, empruntant ainsi une forme parfaitement circulaire [f° 14] ou elliptique [f° 71, 71v, 72], face à un unique modèle semi-circulaire, pourraient être considérées, en réalité, comme intégrant une réflexion à la fois sur les conventions établies à travers l'architecture antique, notamment en ce qui concerne l'emploi des ordres, et sur les caractéristiques de l'amphithéâtre, manifestement remarqué par sa forme générale et la disposition des gradins en « cavité », surplombant l'aire de jeu. Si l'ensemble des textes se rapportent inévitablement à la description de l'édifice théâtral, suivant en général strictement l'organisation du *De architectura* — même chez L.B. Alberti, dont le chapitre consacré à l'amphithéâtre et au cirque reste excessivement succinct quant à la description architecturale, et discute plutôt du genre de spectacles que ces derniers étaient susceptibles d'accueillir à l'intérieur de leurs murs [193] —, et s'il est envisageable d'imaginer, à travers certains détails marquants de l'iconographie, que les restitutions étaient, en un sens, complétées en partie par des considérations sur l'usage moderne en matière d'art dramatique, il apparait indiscutable, en tout cas, que

192. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, tav. 23 (f° 14) et tav. 129 (f° 71).
193. L.B. Alberti, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. viii. 8, pp. 749-759.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ces dernières ont puisé dans les pratiques générales de l'« *art de bien bâtir* »[194]. Par ailleurs, dans la mesure où, qu'il soit circulaire ou elliptique tout entouré de gradins, ou bien coupé sur son diamètre par un bâtiment de plan rectangulaire, le monument devait être envisagé de manière similaire, les restitutions du « *Theatrum latinorum* », comme de tout autre édifice théâtral particulier, paraissent bien renvoyer concrètement, bien qu'il n'ait jamais été réellement décrit avant la fin du XVI^e^ siècle, au type particulier de l'amphithéâtre, le bon état de conservation du Colisée à Rome offrant en outre un exemple éloquent, aussi bien par sa façade en place jusqu'au niveau de l'attique, que par sa *cavea*, certes très endommagée, mais encore remarquable.

Il semble de fait que, bien que la description de Vitruve ait prévalu en tant que telle, quel que soit le monument envisagé, les vestiges de l'amphithéâtre flavien ont en définitive servi tout particulièrement de référence, y compris pour l'édifice théâtral proprement dit. Hormis le complexe scénique, avec son *pulpitum* et sa *scænæ frons*, l'ensemble des éléments de ce dernier parait effectivement concorder assez largement avec ces restes imposants. On retrouve ainsi presque systématiquement une élévation extérieure sur trois niveaux d'arcades superposées, plus ou moins ornés, barrés, à partir du premier étage, par un parapet, et couronnés d'un attique particulièrement élevé [**fig. 55**], au lieu des deux seulement que montrait encore le théâtre de Marcellus à Rome[195] [**fig. 53**], et que P. Ligorio a restitués, singulièrement certes sans attique, mais sur ces trois mêmes niveaux [**fig. 43**]. Celui-ci parait bien, d'ailleurs, avoir repris de la façade du Colisée la disposition des colonnes engagées, montées sur leurs base et piédestal pour les divisions supérieures, ainsi que la succession des ordres, toscan, ionique et corinthien, tout comme l'avait fait avant lui L.B. Alberti [**fig. 65**]. Il est intéressant de noter que la description qu'a faite G. Caroto du théâtre antique de Vérone reprend une disposition très similaire, quoiqu'elle agrémente, de manière curieuse, le dernier étage d'une série de statues libres [**fig. 45, 46**] — idée originale retenue, après lui, par Juste Lipse pour l'amphithéâtre de la même ville [**fig. 101**]. Si l'esquisse du théâtre « vitruvien » d'A. Palladio respecte, elle aussi, les trois niveaux d'arcades superposés, elle semble proposer de son côté un compromis, se cantonnant

194. Sur les réflexions concernant les principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* » et les règles de proportion, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 118-122.

195. D'après S. SERLIO, « *Il Terzo Libro, nel quale si figurano & descriuono les antichità di Roma & altre…* », *op. cit.*, l. III, f° 61^v^ : « *…se gli dice il teatro di Marcello, & è in Roma : del quale si uede ancora una parte in piede, cioè della parte del portico di fuori, & è solamente di due ordini, cioè Dorico, & Ionico* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 53. *La façade du théâtre de Marcellus à Rome telle qu'on la voit aujourd'hui.* (Phot. B. Balestrini, Milan.)





Fig. 54. *Les trois arcades superposées de la façade des arènes de Vérone, encore en place côté nord.* (Phot. J.-C. Golvin.)

Fig. 55. *La façade du Colisée à Rome, côté ouest.* (Phot. R. Viollet.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à une façade plus sobre, qui associe, au rez-de-chaussée, de lourds pilastres — à l'image, cette fois peut-être, des arènes de Vérone [**fig. 54**] —, et n'attribue le corinthien qu'à l'attique [**fig. 66**]. L'absence de baies quadrangulaires ouvertes, comme au Colisée, à chaque travée, entre les pilastres ornant le haut mur de l'attique [**fig. 61**], et que l'on remarque par contre essentiellement dans les amphithéâtres [**fig. 81 à 83**] ou dans des édifices assimilés [**fig. 45, 46**], doit trouver quant à elle sa justification chez L.B. Alberti, qui avait préconisé, dans son *De re ædificatoria*, l'obturation totale des derniers niveaux correspondant au portique intérieur de la *summa cavea* regardant vers l'aire centrale et destiné à assurer une meilleure acoustique [196] — raisonnement que semble avoir suivi, de son côté aussi, A. Palladio, en fermant le tiers supérieur du second étage, ainsi que toute la hauteur de l'attique. Du Colisée, ce dernier a néanmoins repris strictement la répartition, par série de trois entre les colonnes adossées sur le haut mur du dernier niveau, des deux rangs de corbeaux affectés aux mâts du *velum* — là où L.B. Alberti n'en restituait que deux, à cheval sur le second étage et l'attique —, rapprochant ainsi davantage l'élévation de son « *Theatrum latinorum* » de la restitution de G. da Sangallo [**fig. 63**], ou de celle de S. Serlio [**fig. 64**].

L'aspect extérieur des monuments antiques, quels qu'ils soient, parait certes avoir été un sujet de prédilection, comme en témoigneraient les longues dissertations concernant l'ordonnancement et les rapports de proportion [197], et les édifices de spectacles ne semblent pas avoir dérogé à la règle, dans ce que leur façade a été, visiblement, assimilée à celles d'autres édifices. C. Cæsariano a rapproché ainsi très explicitement l'élévation extérieure de son « *Theatrum latinorum* » de celle d'une « *tholos monoptère* » qu'il rehaussait de trois niveaux d'arcades superposées, aux caractéristiques générales certes très proches de celles du Colisée, hormis son couronnement [**fig. 57**] [198], mais non sans rappeler aussi des créations contemporaines comme celle du Tempietto de San Pietro in Montorio de D. Bramante à Rome [**fig. 58**], ou encore les dessins de perspective architecturale de Fra Giovanni da

196. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 741 : « *Portica vero eius porticus pars contra apertiones intercolumniorum penitus esset obclusa pariete perpetuo* ».

197. Sur l'importance accordée aux questions d'ordonnancement et de proportions, et à l'étude des façades à la Renaissance, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 119-122 et 133-137.

198. C CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 7, p. LXXXII : « *Ma questa orthographida* [*sic*] *figura dil Theatro po dimostrare & per seruire a le supradicte æde rotunde & monoptere : quale hano il Tholo como proforma di sopra ho facto : & pono etiam hauere le alate celule delubrate : si como proforma da la parte dextra & sinistra ti ho signato ale græce littere. W* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

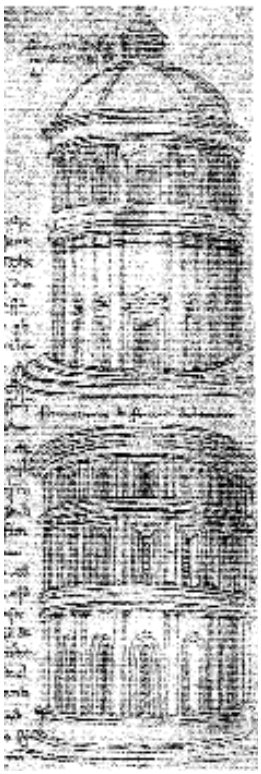


Fig. 56. *Restitution d'un édifice de spectacle de plan circulaire. Dessin de F. di* GIORGIO MARTINI, op. cit., *1480.*

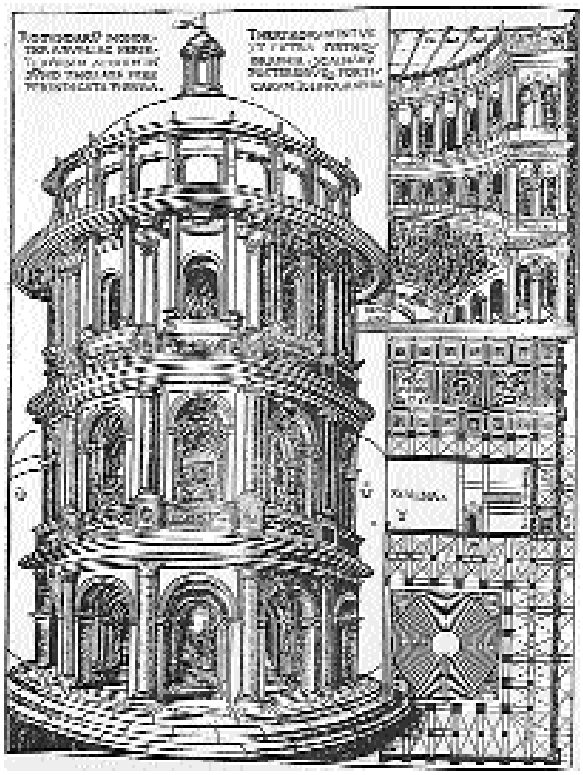


Fig. 57. *« Rotundarum monopterarum ac peripterorum ædium in summo tholata fere perindicata figura. Theatrorum intus et extra orthographia, scænarum posteriorumq; porticarum ichnographia ». Dessin de C. CÆSARIANO, op. cit., 1584, l. V. 7, p. LXXXIIV.*



Fig. 58. *Le Tempietto di S. Pietro in Montorio à Rome. Œuvre de Donato BRAMANTE, vers 1480-1500.*
(Phot. Archivio Alinari, Florence.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

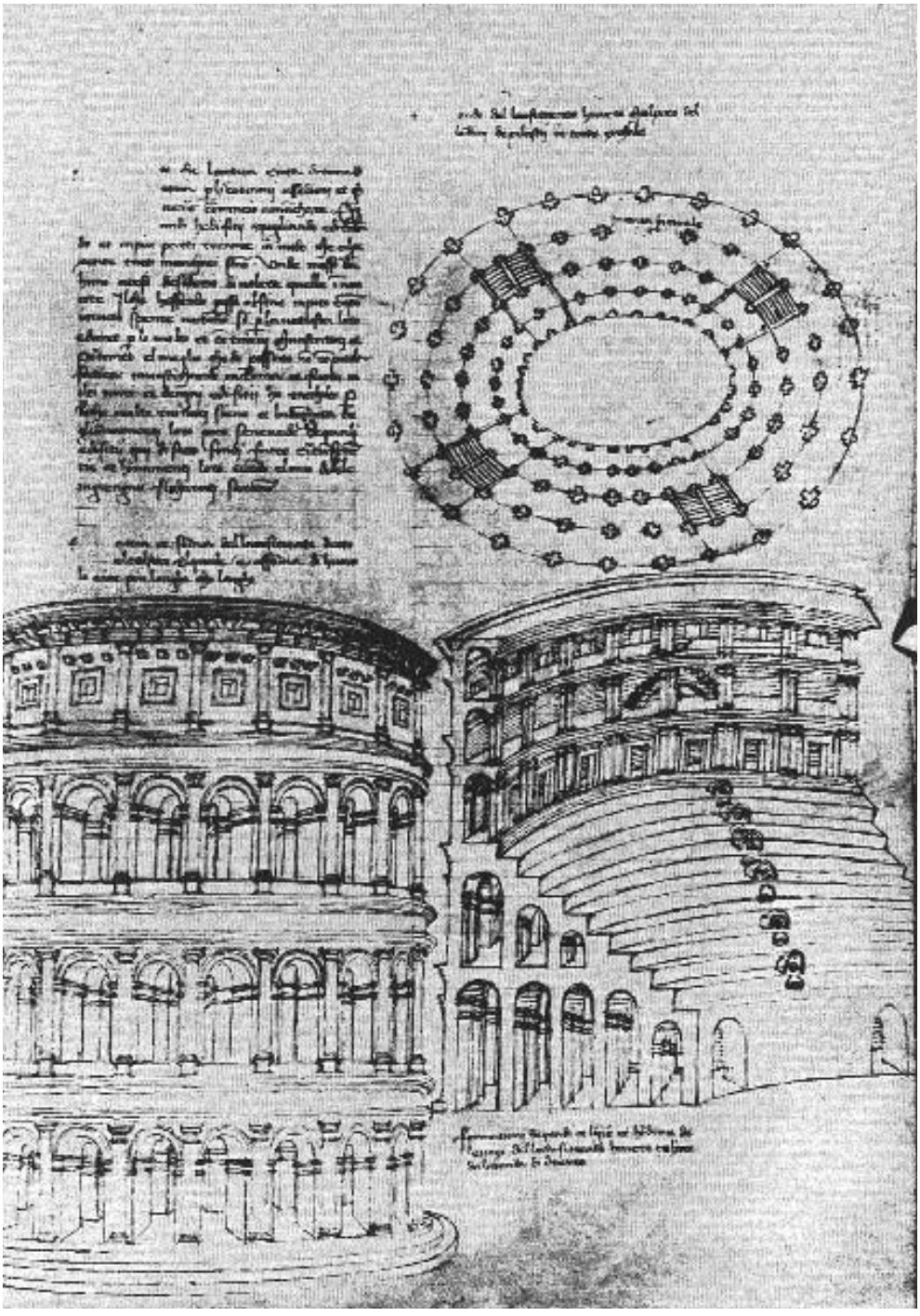


Fig. 59. *Restitution d'un édifice de spectacle de plan elliptique (le Colisée). Dessin de F.* DI GIORGIO MARTINI, op. cit., *vers 1480, tav 129-f° 71.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

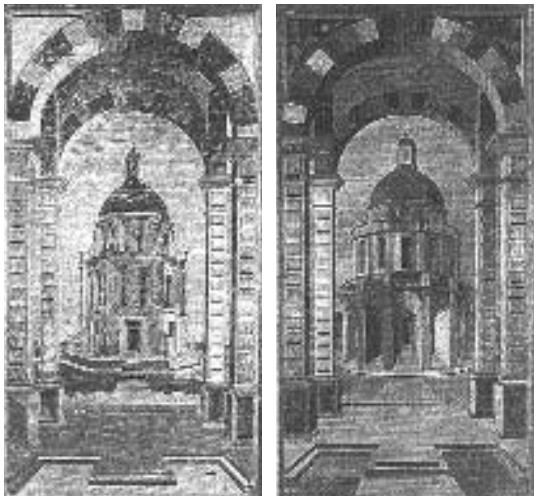


Fig. 60. *Perspectives architecturales. Dessins de Fra* GIOVANNI DA VERONA, *vers 1480. (Sant'Anna dei Lombardi, Naples.)*

Verona [**fig. 60**]. Il justifiait en outre la présence quelquefois d'un emmarchement de trois degrés — appelé « *stylobate* » — figuré tout autour de la base du monument, comme chez F. di Giorgio Martini, par son usage dans d'autres édifices antiques, destiné à garantir ces derniers contre les inondations[199] : élément emprunté aux temples notamment, il était ainsi transposé au théâtre qui, *a priori*, n'en possédait pas, à la manière d'un principe que l'auteur aurait voulu conventionnel. Il est probable enfin que l'inscription d'une entrée monumentale au dos de l'hémicycle, telle que l'a décrite L.B. Alberti dans son *De re ædificatoria*[200], et telle que l'a restituée formellement P. Ligorio au théâtre de Marcellus, devait répondre à une conception « moderne » de l'architecture, qui envisageait à la fois une organisation en plan de l'édifice suivant un axe central et la « visibilité » de l'accès principal sur l'élévation extérieure, établie le plus souvent sous la forme d'un arc de triomphe[201] : il apparait curieux d'ailleurs de ne le retrouver réellement que dans des esquisses purement imaginaires représentant des naumachies [**fig. 87, 88**], L.B. Alberti ne la figurant même pas sur le plan de son théâtre antique [**fig. 37**].

Il est clair que ces détails, absents de la description, trop succincte, de Vitruve, n'ont pu être appréhendés qu'au vu des façades encore existantes : loin de tendre pourtant vers une restitution exacte, ni même tout à fait vers une quelconque

199. C CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 7, p. LXXXII : « *Alcuni antiqui Architecti lo poseno sopra lo stylobate : & etiam a li ordini inferiori : alcuni in fundi & percurre sopra il pauimento del cauedio intra li intercolumnii : cum sia quilli prohibeno la innundatione cadendo di styliciidii quado pluue* ».

200. Selon D. BARBARO, *op. cit.*, l. V. 6, p. 247, et L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 735 : cf. *supra*, p. 145.

201. Sur l'importance de l'ornement dans l'architecture de la Renaissance, cf. J. CASTEX, *op. cit.*, p. 61, qui rappelle que L.B. Alberti considérait que ce dernier « *fait voir l'édifice* », notamment à travers les entrées monumentales. Voir aussi Rudolf WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Londons, Penguin Books, coll. The Pellican history of Art, 1990 (3d ed.).

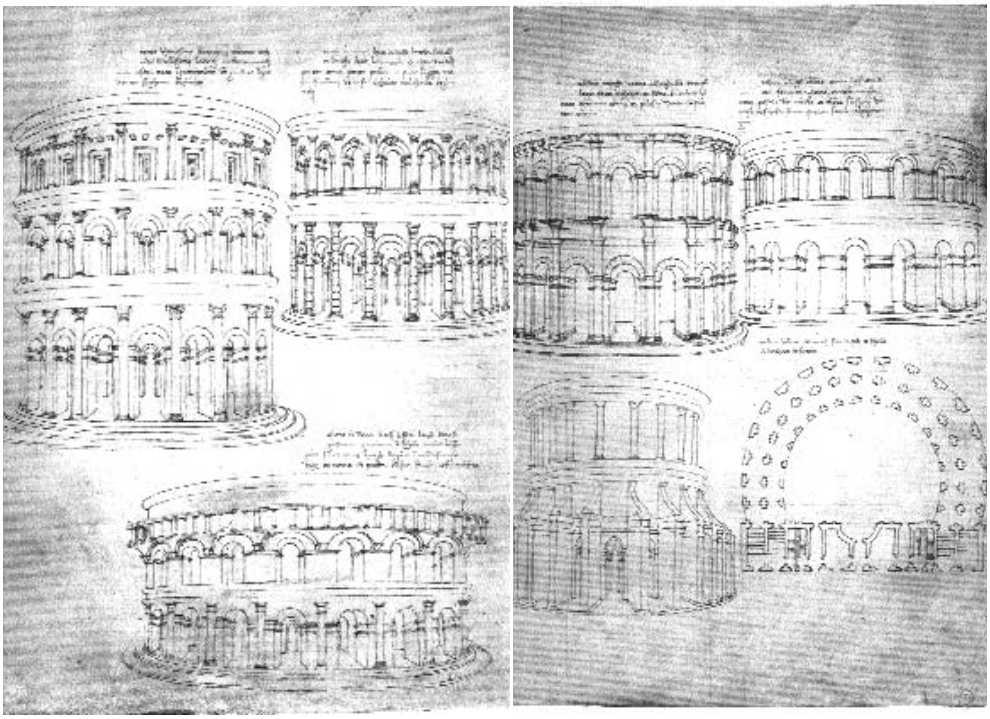


Fig. 61. *Études de façades pour le théâtre. Dessins de F. di Giorgio Martini,* op. cit., *vers 1480, f° 71v & 72.*

imitation ou copie, ils témoigneraient, derrière les variantes, de véritables études architecturales menées aussi bien d'après l'enseignement des Anciens que de celui tiré des vestiges subsistants. Les différentes versions de l'élévation du Colisée lui-même, aussi bien celle de F. di Giorgio Martini [**fig. 59**], que celles de G. da Sangallo [**fig. 63**] et de S. Serlio [**fig. 64**], montreraient, à travers les ajouts — notamment l'emmarchement tout autour de l'édifice chez le premier, les colonnes du rez-de-chaussée montées sur piédestal chez le second, les mâts destinés au *velum* chez les deux derniers —, ainsi que la présentation « fragmentaire », limitée à quatre (G. da Sangallo) ou seulement deux travées (S. Serlio), une véritable « interprétation » du type d'édifice et de sa façade extérieure : l'ensemble des quatre pages du manuscrit de F. di Giorgio Martini consacrées à l'édifice de spectacles antique, dont les folios 71v et 72 proposent une série de six élévations à deux ou trois niveaux, ornés ou non de colonnes, couronnés ou non d'un attique, jusqu'à aborder un modèle très « renaissant », proche de la Lanterna de la cathédrale de Florence de F. Brunelleschi (ca. 1440), l'attesterait peut-être de manière plus flagrante [**fig. 51, 60**].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

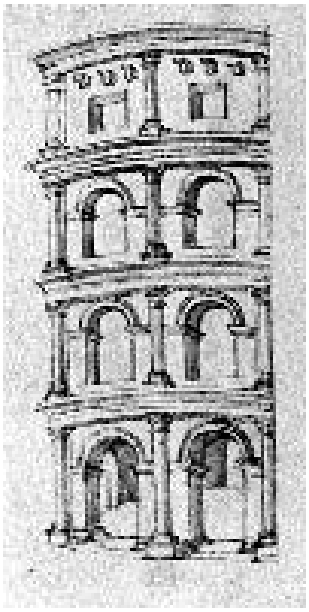


Fig. 62. *L'élévation extérieure du Colisée. Dessin du Filarète,* op. cit., *1464.*

Fig. 63. « La Faciata del Chuliseo di Roma ». *Dessin de G.* DA SANGALLO, *± 1495, Taccuino Senese,* IV. *8, f° 6r.* *(Bibliothèque communale de Sienne.)*

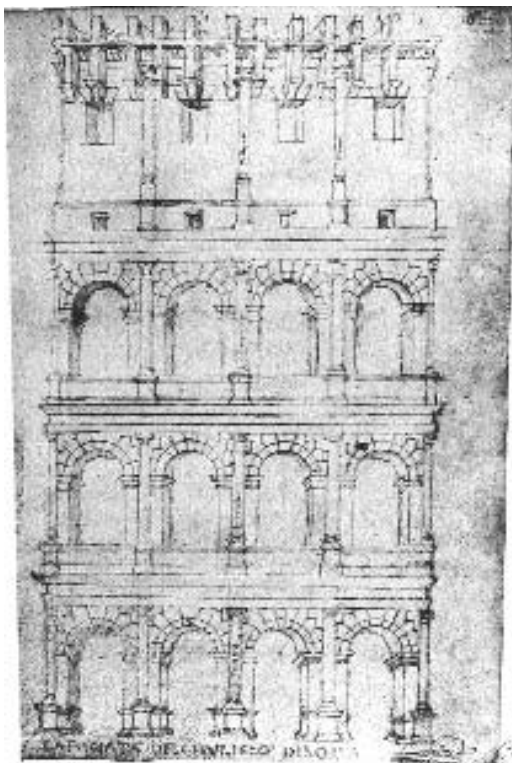
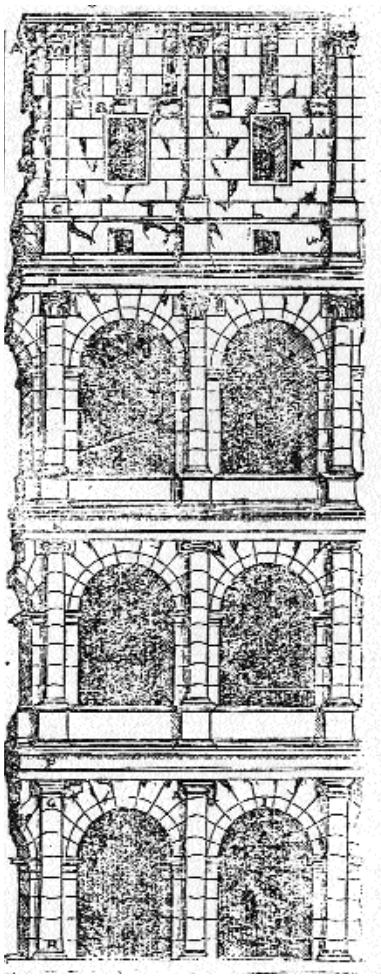


Fig. 64. *L'élévation du Colisée à Rome. Dessin de S.* SERLIO, op. cit., *1560, l.* III, *f° 81.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

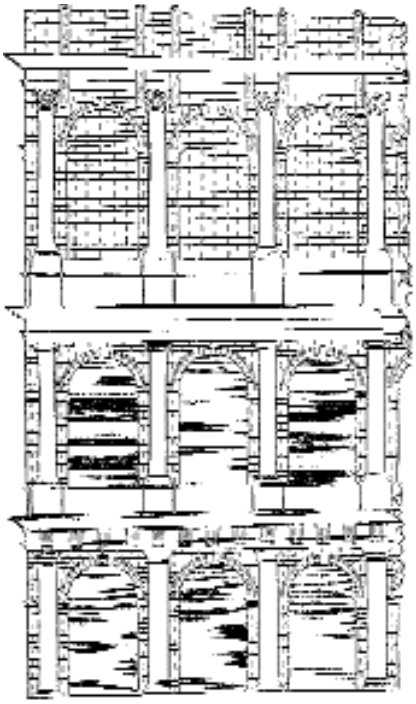


Fig. 65. *« Alzato del teatro », restitution de l'élévation extérieure du théâtre antique. Dessin de L.B.* ALBERTI, op. cit., *1480, l. VIII. 7, fig. 46.*

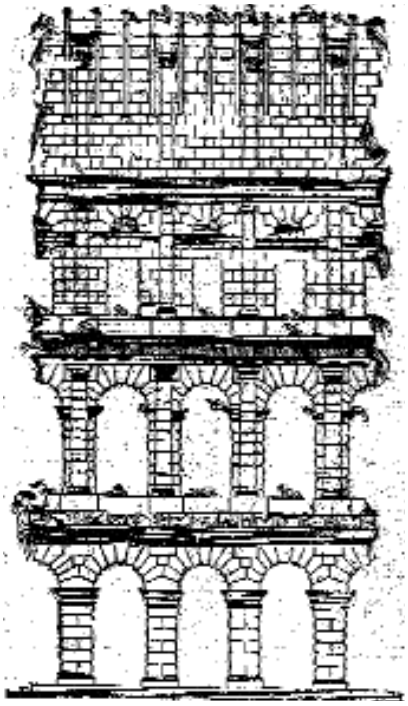


Fig. 66. *«* Orthographie des portiques extérieurs *». Dessin d'A.* PALLADIO, *pour l'édition du* De architectura *de D. Barbaro,* op. cit., *1556, l. V. 6, p. 250.*

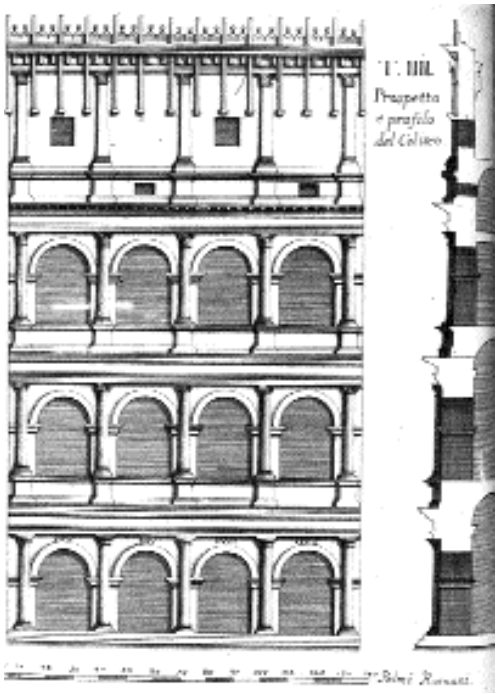


Fig. 67. *Restitution de l'élévation extérieure du Colisée à Rome. Dessin de S.* MAFFEI, op. cit., *1732.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

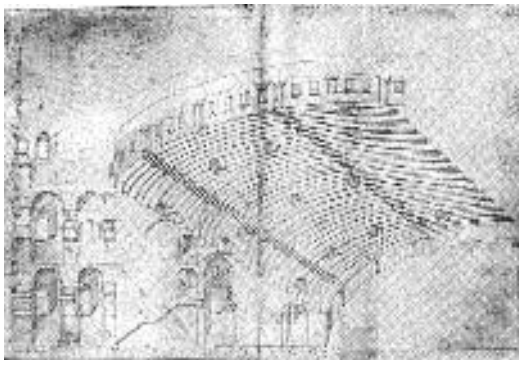


Fig. 68. *Coupe perspective du Colisée. Dessin de Bernardo* DELLA VOLPAIA, *Codex Coner, vers 1490, f° 39* A. *(Sir John Soane's Museum, Londres.)*

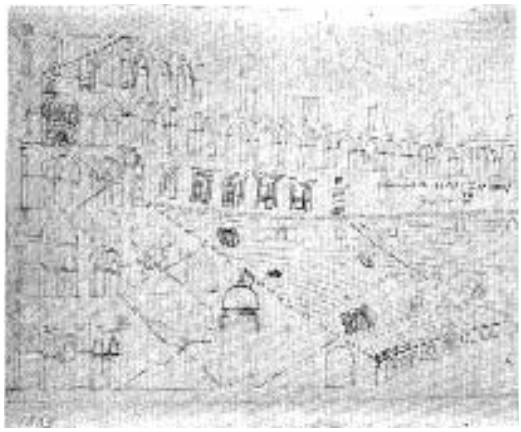


Fig. 69. *Coupe perspective du Colisée. Dessin de A.* DA SANGALLO *le jeune, vers 1540. (Offices de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe, Uff. 1555* AV.*)*

Fig. 70 a. *Coupe perspective du Colisée. Dessin de G.* DA SANGALLO, *Codex Barberini Lat. 4424, vers 1490,* V. *f° 68. (Bibliothèque du Vatican.)*

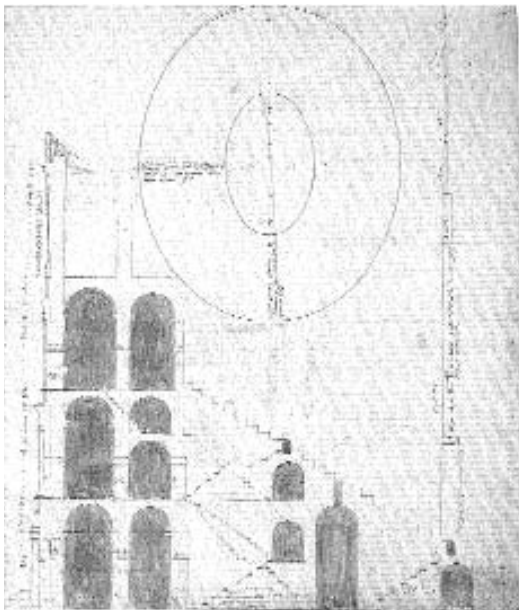
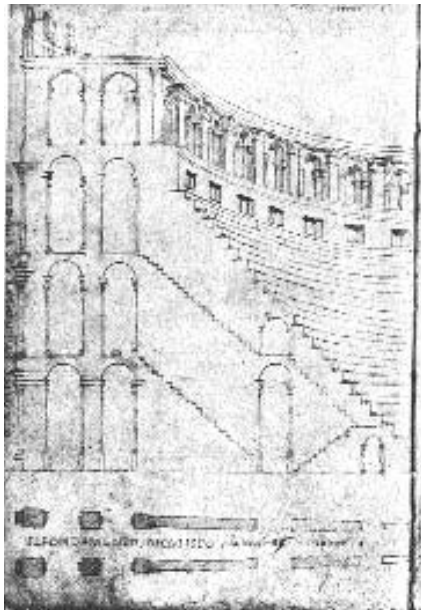


Fig. 70 b. *Coupe perspective du Colisée. Dessin de G.* DA SANGALLO, *Taccuino Senese* IV. *8, vers 1495, f° 6r. (Bibliothèque communale de Sienne.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

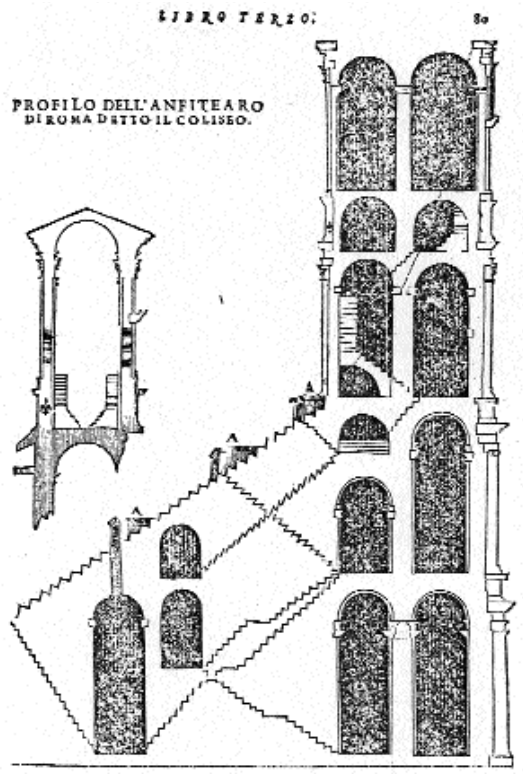


Fig. 71. « Profilo dell'anfiteatro di Roma, detto il Coliseo ». *Dessin de S. SERLIO,* op. cit., *1540, l. III, f° 80.*

Fig. 72. *Restitution d'un théâtre. Coupe perspective du Filarète,* op. cit., *1464.*

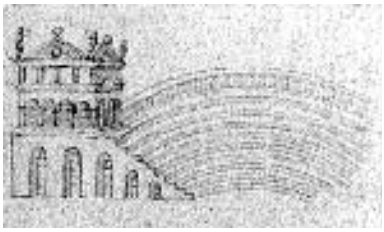


Fig. 73. *Coupe perspective du théâtre antique. Dessin de L.B. ALBERTI,* op. cit., *1480, l. VIII. 7, fig. 47.*

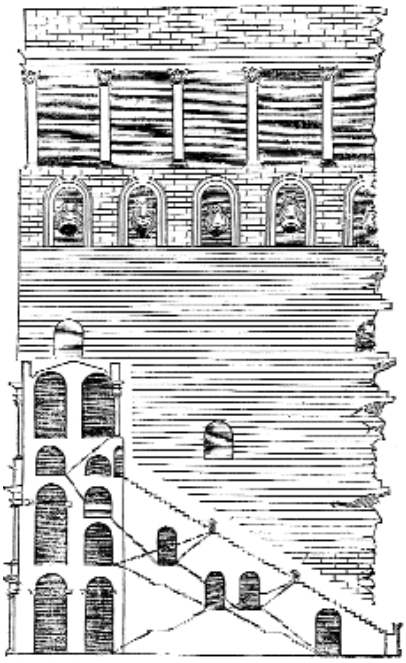
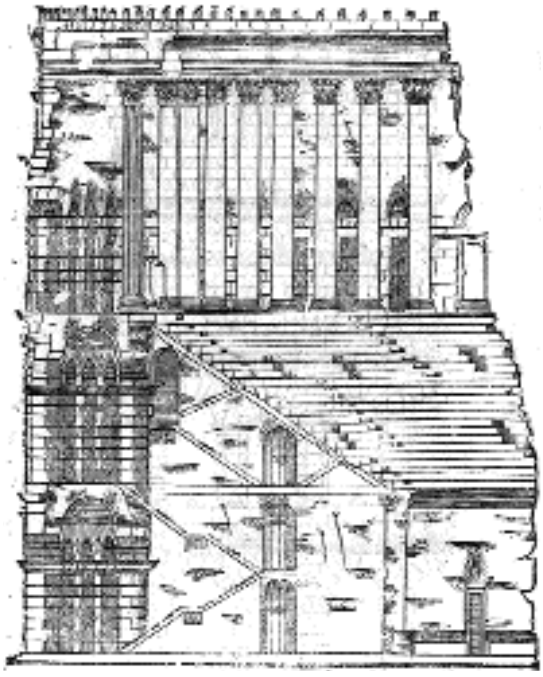


Fig. 74. *Coupe perspective du théâtre « vitruvien ». Dessin d'A. PALLADIO, pour l'édition du* De architectura *de D. Barbaro,* op. cit., *1556, l. V. 6, p. 250.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

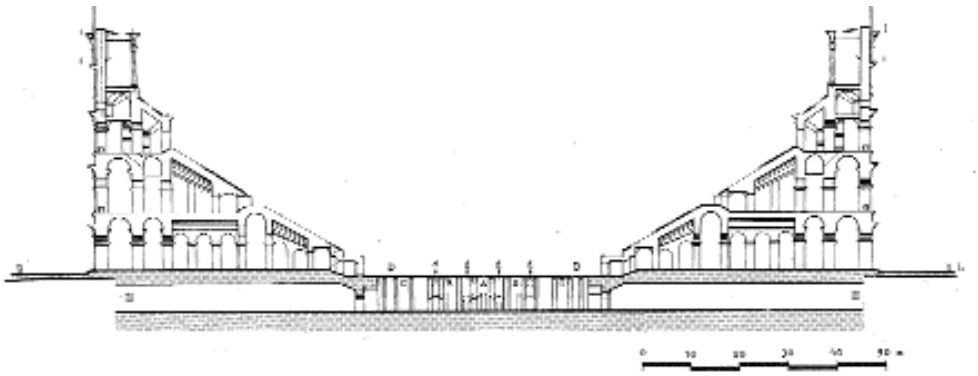


Fig. 75. *Coupe transversale du Colisée. Relevés de J.-Cl.* GOLVIN, L'Amphithéâtre romain : essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions, *Paris, éd. de Boccard, 1988, pl.* XXXVII.

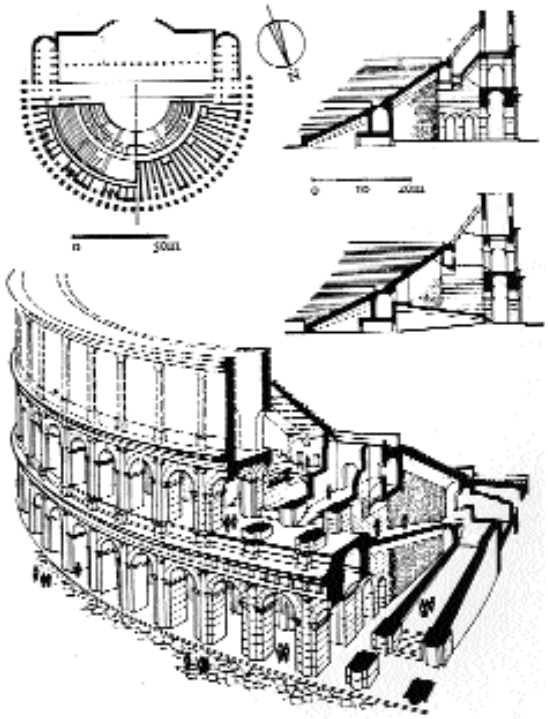


Fig. 76. *Coupe perspective du théâtre de Marcellus. D'après A.* BOETHIUS *&* *J.B.* WARD PERKINS, Etruscan and Roman Architecture, *Pelikan, Harmondsworth, 1970.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Si, étendu à d'autres types de monuments, le modèle des façades se révèle être assez général, jusqu'à intégrer de nouveaux éléments comme les statues de G. Caroto ornant le troisième niveau d'arcades, il n'en est bien évidemment pas de même de l'agencement des gradins de la *cavea* ni des espaces de circulation, plus spécifiques, et pour lesquels la référence au Colisée, ou plutôt d'ailleurs à ses restitutions, apparait plus perceptible. Si celles-ci diffèrent d'un auteur à l'autre par certains détails, elles s'accordent en tout cas sur trois points principaux [**fig. 68 à 72**] : la présence d'un *podium* muni d'*aditi* ouverts de manière plus ou moins régulière sur l'arène centrale, l'absence de toute division horizontale de la *cavea* pourvue seulement de vomitoires, curieusement de la hauteur d'un (G. da Sangallo) à trois gradins seulement, ainsi que de longs escaliers prenant naissance dès le premier rang inférieur — respectant, en un sens, les indications de Vitruve qui les faisait commencer « *au bas* » du théâtre[202] —, et grimpant sans interruption jusqu'à la *summa cavea*, enfin la présence d'un haut portique — sur trois niveaux chez F. di Giorgio Martini [**fig. 59**] et A. da Sangallo [**fig. 69**] — régnant sur l'ensemble et correspondant, sur la façade, soit au second étage, soit seulement à l'attique. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent très clairement chez L.B. Alberti [**fig. 37, 73**] et C. Cæsariano [**fig. 57**], qui restituaient l'un et l'autre de la même façon deux galeries jumelées sur le périmètre de l'hémicycle, au rez-de-chaussée comme au sommet de l'édifice, ainsi que chez A. Palladio qui néanmoins, tout comme G. Caroto [**fig. 45**], a réparti les escaliers de la *cavea* en trois séries, inférieure, médiane et supérieure, disposées en quinconce, sans lien les unes avec les autres, et correspondant en quelque sorte aux *cunei* [**fig. 74**] — principe qu'il avait adopté d'ailleurs dans sa restitution du théâtre de Vérone [**fig. 35**]. La division horizontale des gradins par des *præcinctiones*, sans doute difficilement observable au Colisée et pourtant bien expliquée par L.B. Alberti[203], qui l'a figurée très succinctement sur son plan du théâtre romain par une succession régulière de vomitoires aménagés sur une même ligne [**fig. 37**], mais que l'on ne retrouve absolument pas sur la coupe [**fig. 73**], ne parait pas avoir rencontré de réelle solution graphique : P. Ligorio semble être ainsi l'un des seuls à avoir représenté, de manière effective, cette partition à l'aide de deux murs de hauteurs inégales, véritables murs de *præcinctio* dans lesquels s'inséraient les vomitoires auxquels aboutissaient les escaliers, mais qui se sont vus

202. VITRUVE, *op. cit.*, l. V. 6 : « *Hi autem qui sunt in imo et dirigunt scalaria* ».
203. L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 737 : cf. *supra*, p. 147.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

combinés en outre aux « *transversæ regiones* » de Vitruve, dans lesquelles étaient pratiquées les ouvertures destinées aux « résonateurs » [*echea*] [204] [**fig. 43**].

Le *De architectura* n'apportant aucune explication sur la disposition des circulations intérieures, celle-ci parait de la même façon se référer à celle, relativement bien connue, du Colisée. Les coupes transversales ou perspectives de ce dernier montrent en effet un agencement à peu près fidèle des galeries annulaires, à partir desquelles les différents auteurs ont tenté de restituer une série de montées croisées, les escaliers partant du second ambulacre extérieur du rez-de-chaussée ou d'un corridor intérieur, et s'enchainant aux autres, en retours successifs, par un système de paliers aménagés alternativement à un niveau d'entresol, puis à chacun des étages supérieurs [**fig. 68 à 71**]. La répartition, en plan, de ces montées entre les murs radiaux semble indéniablement avoir été repérée, elle aussi, de manière exacte [**fig. 77, 78**], laissant notamment une travée sur quatre, excepté au niveau du petit axe, un passage plan accédant à la galerie intérieure, et retraçant sur trois travées consécutives un ensemble disposé à la manière d'escaliers rampe sur rampe [**fig. 79**]. Si C. Cæsariano ne s'est guère préoccupé des espaces de circulation, appuyant les gradins sur quatre arcades successives, dont les voûtes s'abaissent à mesure qu'ils descendent [**fig. 39, 57**], L.B. Alberti en revanche a adopté un principe très similaire à celui observé à l'amphithéâtre flavien, quoiqu'il ait établi deux corridors jumelés au premier entresol, dédoublant ainsi les accès à l'étage supérieur [**fig. 73**]. Partant d'un édifice plus petit que le Colisée, entouré d'un portique annulaire unique, A. Palladio ne s'en est pas moins tout autant inspiré, comme le montrerait la simple présence d'une galerie d'entresol du second niveau, ramenée vers l'intérieur de la structure, de sorte à ne pas dédoubler l'arc extérieur en hauteur [**fig. 74**] ; en plan, il reprend exactement la répartition des escaliers entre les murs radiaux, telle qu'elle se présente au Colisée de part et d'autre du petit axe, sur cinq travées consécutives, celui du centre prenant naissance au rez-de-chaussée pour, manifestement, se subdiviser, au-dessus, de chaque côté [**fig. 40**].

Totalement absent chez Vitruve, l'amphithéâtre a fait l'objet manifestement d'une interprétation très générale, à la fois « théâtre » quant à sa fonction globale d'édifice de

204. VITRUVE, *op. cit.*, l. v. 5 : cf. *supra*, p. 147.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

spectacles, caractérisé par une série de rangs de gradins entourant une aire plane centrale, et « double théâtre » quant à sa forme [205]. Il semble en ce sens que les vestiges du Colisée, ou encore ceux des arènes de Vérone, ont été envisagés comme un exemple type, offrant, *in situ*, les caractéristiques propres au « théâtre » même : qu'il s'agisse de l'organisation de l'enceinte extérieure et de son parement, du dispositif des gradins appuyés sur une substructure de galeries voûtées, des espaces servants constitués d'escaliers et de corridors répartis de manière ingénieuse au sein de cette même substructure, ou enfin de l'aire plane centrale, séparée de la *cavea* par un haut *podium*. Quel que soit le monument, édifice théâtral proprement dit, *a priori* semi-circulaire, fermé sur son diamètre par un haut bâtiment de scène, ou cirque, analogue quoique plus allongé, ou amphithéâtre, « circulaire » dans la mesure où son enceinte n'est constituée, en définitive, que de gradins disposés tout autour, il apparait clairement que sa restitution graphique autant que sa description étaient considérées comme identiques, et pouvaient tout aussi bien s'inspirer des mêmes vestiges que suivre les mêmes principes enseignés dans le *De architectura*. Décrivant le théâtre de Marcellus, S. Serlio s'est ainsi très explicitement référé à la fois à Vitruve, dont il disait devoir suivre la doctrine comme guide et règle [206], et à l'amphithéâtre flavien, dont l'agencement des gradins en particulier devait être, selon lui, tout à fait similaire [207]. De manière générale d'ailleurs, le vocabulaire utilisé, même s'il n'est pas encore tout à fait assuré à la fin du XVII^e siècle — S. Serlio notamment, semble le refuser totalement —, reste le même pour décrire ou signaler les différents éléments de l'un ou l'autre type de monument. Tous les termes employés par Vitruve n'ont certes pas été nécessairement repris, mais ont été, quoi qu'il en soit, le plus souvent traduits littéralement. Hormis quelques-uns propres au complexe scénique, tels que *pulpitum* [*pulpito*], *scæna* [*scena*], ou encore *valvæ* [*porta*], ceux destinés à décrire les divisions de la *cavea* ainsi que la zone que celle-ci dessine en contrebas se retrouvent, inéluctablement, de façon identique. Peut-être soucieux cependant d'assimiler le dispositif de chacun des deux monuments, L.B. Alberti parait avoir banni le terme d'« *orchestra* » pour désigner l'espace plan central formé par la courbe des gradins inférieurs, préférant l'expression, plus générique en un sens, d'« *aire médiane* » [*area mediana*] [208] ; de façon similaire,

205. Sur la définition explicite du « théâtre » comme « *lieu d'où l'on regarde* », et de l'« amphithéâtre » comme constitué de deux « théâtres » joints ensembles, cf. *supra*, pp. 139-140.

206. S. SERLIO, « *Il Terzo Libro…* », *op. cit.*, l. III, f° 69^v : « *…habbiamo da tenere la dottrina di Vitruuio come guida & regola infallibile* ».

207. IDEM, *ibidem*, l. III, p. 70 : « *…l'Anfiteatro detto il Coliseo* […] *dal quale si potrà comprendre come stauano questi* [*del teatro, & de' gradi*] ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

examinant les détails de proportions de divers édifices encore en place — théâtres de Marcellus, de Pola, de Viterbe, Colisée et amphithéâtres de Vérone et de Pola —, S. Serlio a opté pour celui, très ordinaire, de « *place* » [*piazza*], qu'il s'agisse de l'*orchestra* proprement dite [*piazza del Teatro*], du *pulpitum* [*piazza della scena*], ou de l'arène [*piazza dell'Anfiteatro*], celle-ci pouvant en outre aussi bien adopter, compte tenu de la forme en creux créée par la disposition annulaire des gradins, celui de « *fond* » [*fondo*] (209). La définition de l'« *orchestra* » semble d'ailleurs avoir posé quelques difficultés : dès lors qu'il a fallu l'intégrer, de manière effective, à l'amphithéâtre, elle s'est vue en effet restreinte soit à une plate-forme semi-circulaire [*bilicato emicicro*] (210), sans doute destinée aux danseurs — prenant le terme dans son sens étymologique, de □ρχεω, ω□ faire danser, mettre en mouvement (211) —, et que F. di Giorgio Martini disposait manifestement déjà au milieu de l'arène [**fig. 51**], soit à l'espace strictement réservé aux sièges des Sénateurs, épousant par conséquent la courbe de la *cavea*, ainsi que l'a défini C. Cæsariano notamment [**fig. 39**], et que G.P. Bellori a étendu tout autour de l'arène de l'amphithéâtre, la confondant, en définitive, avec le *podium* (212).

Outre l'absence du bâtiment de scène, l'amphithéâtre ne différait, de fait, du théâtre que par son tracé, dit certes « circulaire » [*circus* / *tondo* / *circolare*], mais qui avait très bien été compris comme étant ovale : s'il consistait en deux théâtres accolés dos à dos, d'après les dires de Pline (213), c'est-à-dire de deux hémicycles ouverts l'un sur l'autre, l'amphithéâtre ne pouvait cependant pas être tout à fait rond puisque, selon L.B. Alberti notamment, il intégrait en même temps l'espace des deux bâtiments de scène de plan oblong, constituant un allongement des deux « cornes » de chacun des demi-cercles, et par conséquent du cercle lui-même (214). Les relevés en plan du Colisée

208. L.B. Alberti, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. viii. 7, p. 737 : cf. *supra*, p. 142.

209. S. Serlio, « *Il Terzo Libro…* », *op. cit.*, l. iii, f° 69ᵛ-85ᵛ.

210. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, p. 55 : « *…e l'orchestra colle sue triangolar facce, e in ciascuna la figurata rappresentazione, e detta orchestra aguisa di bilicato emicicro al popol di mostrare* ».

211. Sur la définition du terme « *orchestra* », cf. *infra*, le glossaire en annexe.
D. Barbaro, *op. cit.*, l. v. 6, p. 247, a rappelé, de fait, son utilisation réservée, dans le théâtre grec, au chœur et aux musiciens : « *…la Orchestra era del choro, & de i musici : la scena de gli attori* ».

212. Giovanni Pietro Bellori, *Fragmenta vestigii veteris Romæ, ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita, cum notis*, Romæ, typis J. Corvi, 1673, p. 75 : « *…ita ut Senatores in orchestrâ, hoc est in ultimo circuitu ad arenam* ».

213. Pline l'Ancien, *op. cit.*, l. xxxvi. 117 : « *Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum uersatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese auersis, ne inuicem obstreperent seænæ, repente circumactis* […], *cornibus in se cœuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat* ». De même, selon Cassiodore, *op. cit.*, l. v, lettre 42, « *…Amphitheatrum quasi in vnum iuncta duo visoria* ».

214. L.B. Alberti, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. viii. 8, pp. 749-751 : « *Nam est quidem circus nihil ferme aliud quam theatrum productis cornibus in extensum lineis acquidistantibus, sed porticus adiunctas non habet natura sui ; amphitheatrum vero duobus constat theatris, iunctis gradationem cornibus inter se ambitu perpetuo* […]. *Amphitheatrum area mediana, etsia a duobus iunctis theatris circumvalletur, non ea tamen re penitas oblonga fiet – quod fieret, si producta amborum theatrum brachia in opus venirent* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

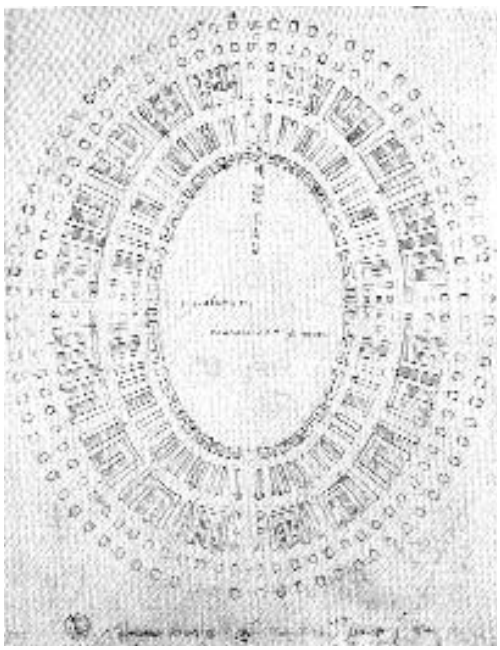


Fig. 77. *Plan du Colisée. Dessin de A. da* SANGALLO *le jeune, vers 1540.* *(Offices de Florence, Gabinetto Disegni e Stampe, Uff. 1555* AR.*)*

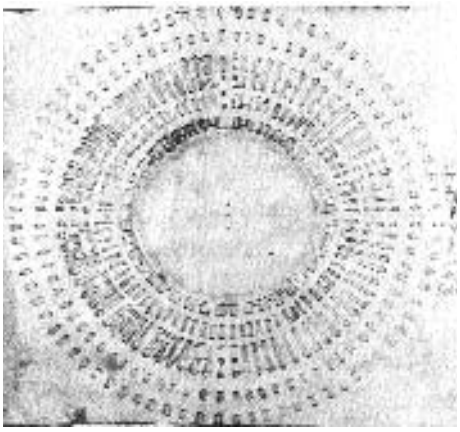


Fig. 78. *Plan du Colisée. Dessin de G.* DA SANGALLO*, Taccuino Senese* IV*. 8, vers 1495, f° 7r.* *(Bibliothèque communale de Sienne.)*

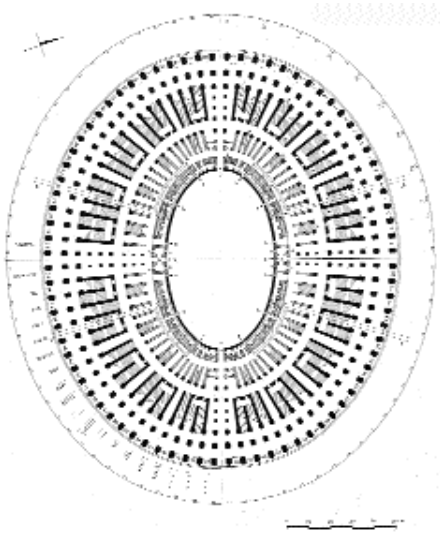


Fig. 79. *Plan du Colisée. Relevés de J.-Cl.* GOLVIN*,* op. cit.*, 1988.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

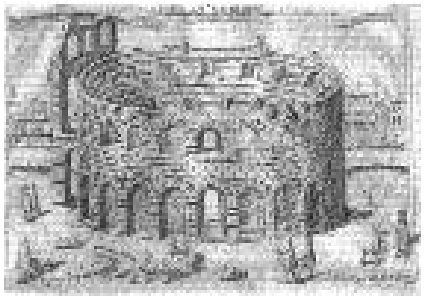


Fig. 80. « Pianta dell'Anfiteatro, ora detto l'Arena », *amphithéâtre de Vérone. Dessin de G. CAROTO, op. cit., 1540, tav. VIII.*

Fig. 81. « Faccia esteriore dell'Anfiteatro », *amphithéâtre de Vérone. Dessin de G. CAROTO, op. cit., 1540, tav. IX.*

Fig. 82. « Arena di Verona ». *Gravure de Mattio CADORIN, Ruphanus sculp., XVII^e s.*





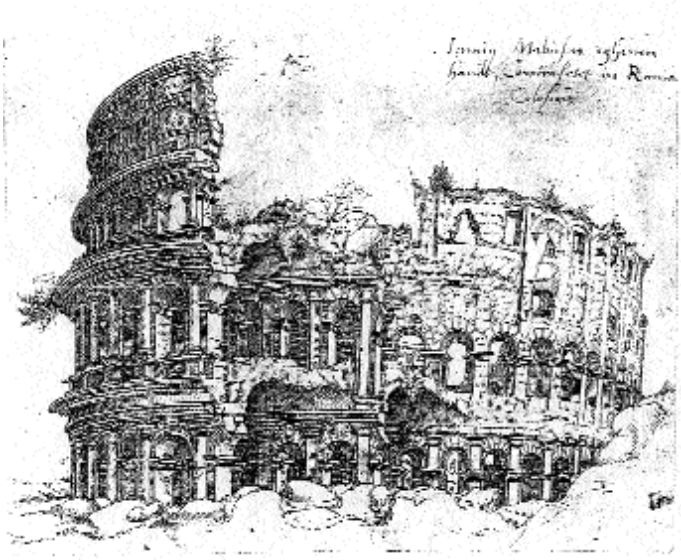


Fig. 83. *Le Colisée. Gravure de Jan GOSSAERT, 1509, (Staatliche Museen zu Berlin.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

[**fig. 59, 77, 78**], comme des Arènes de Vérone [**fig. 80**] restituent parfaitement d'ailleurs cet ovale : il est vrai pourtant que F. di Giorgio Martini, entre autres, malgré son plan, parait suggérer, à travers son élévation extérieure du Colisée, une forme tout à fait circulaire [**fig. 59**], à l'exemple de ses autres études [**fig. 51, 61**]. Voulant donner une image complète des ruines de l'amphithéâtre flavien, Jan Gossaert aurait été confronté à la même difficulté, représentant le monument sous cette même forme curieusement circulaire [**fig. 83**], comme G. Caroto aux Arènes de Vérone [**fig. 81**], et plus encore Mattio Cadorin dans son évocation, certes très schématique, de ces dernières [**fig. 82**]. G. da Sangallo semble avoir, quant à lui, contourné ce qui apparaît être un véritable problème technique de représentation, en ne figurant que trois travées, « à plat », principe qu'avait déjà suivi le Filarète avant lui [**fig. 62**], et que suivront L.B. Alberti et A. Palladio pour le théâtre [**fig. 66, 67**], ainsi que S. Serlio [**fig. 64**] (215). Plus d'un siècle après, alors qu'il décrivait, lui aussi très explicitement, l'amphithéâtre flavien et son arène de forme ovale (216), G.P. Bellori en a donné encore un dessin très circulaire, sous l'aspect d'une estampille ronde marquant la table XII X de ses *Fragmenta vestigii veteris Romæ*. Il n'est pas sûr pourtant qu'il faille y voir, de la même façon, le résultat d'une difficulté technique similaire : son schéma, restreint à une étroite enceinte cylindrique, ornée très succinctement de trois niveaux d'arcades superposés et d'un attique élevé, n'est pas sans rappeler, en tout cas, certaines reproductions du Colisée gravées sur des monnaies romaines, sur lesquelles on retrouve en outre la même disposition, sur la droite, d'un portique en avancée [**fig. 85**].

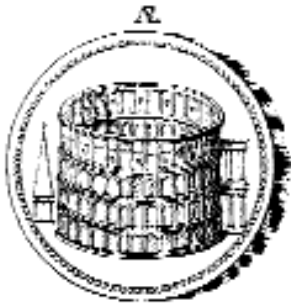


Fig. 84. « Amphitheatrum ». *Dessin sous forme d'une estampille de G.P.* BELLORI, op. cit., *1673.*



Fig. 85 a. *Revers d'une monnaie de Vespasien. Dessin de G.P.* BELLORI, Romani adnotationes, *1730.*



Fig. 85 b. *Le Colisée. Revers d'une monnaie de Gordien, 238.*

215. Ce principe est conservé encore au XVIII[e] siècle, notamment chez Sc. Maffei : cf. *infra*, I. 3. c., p. 294.
216. G.P. BELLORI, *op. cit.*, p. 75 : « *Porticus ab exteriori ambitu usque ad arenam præcinctam ovali formâ* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

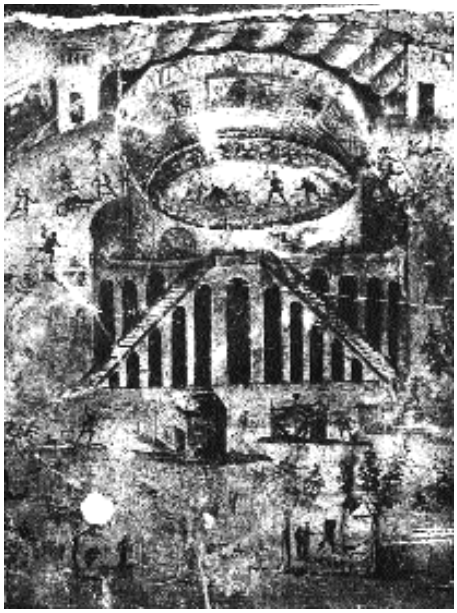


Fig. 86. *L'amphithéâtre de Pompéi lors d'un* munus. *Peinture murale découverte dans une maison près du théâtre, et exposée au musée archéologique de Naples, 59 de n. ère.*

Difficulté technique ou non, cette figuration, à l'image de véritables tours étroites et cylindriques, en totale contradiction à la fois avec les relevés en plan et les discours, se révèle très proche du reste de la célèbre peinture murale, découverte dans une maison de Pompéi, évoquant l'amphithéâtre lors d'un *munus* qui aurait provoqué, en 59 de notre ère, un affrontement entre les habitants de la ville et ceux de Nocera [**fig. 86**]. L'édifice montre à la fois, de face et au premier plan, les hautes arcades du soubassement flanqué de son grand escalier extérieur à deux volées convergentes, et en « vue plongeante » le dessin complet de son enceinte sous l'aspect d'une énorme tour circulaire, à l'intérieur de laquelle sont représentés les gradins et le sol de l'arène, fermé par le *podium* devant lequel se déroulaient les combats. F. di Giorgio Martini aurait ainsi employé ce même type de « double vue », qui lui a permis de suggérer, sur une seule figure, la courbe de l'édifice — et non forcément une réelle rotondité —, son périmètre intérieur tout entouré de gradins, ainsi que l'emplacement, selon lui, de l'« *orchestra* » au milieu de l'aire centrale et en contrebas [**fig. 59**]. Si G. da Sangallo parait, là aussi, en quelque sorte avoir contourné la difficulté en présentant, séparément, l'intérieur du monument par une coupe perspective, il n'a pu échapper néanmoins de cette façon à l'inconvénient de ne pouvoir montrer, simultanément, ni la façade ni l'édifice dans son entier.

Il est curieux de voir par ailleurs se développer, parallèlement aux restitutions du Colisée ou des Arènes de Vérone, des représentations imaginaires de naumachies, au sein d'édifices très similaires, par leur forme oblongue, à ces amphithéâtres [**fig. 87, 88**]. Ces gravures reprennent en effet le même type de « vue plongeante », permettant de discerner aussi bien l'aspect général du bâtiment, sa façade extérieure, et son agencement intérieur. De façon analogue, aussi, les substructures de la *cavea* se voient

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 87. « Naumachiæ id est navalis pugnæ ex vetusteis lapidum et nummorum monumenteis graphica deformatio ». *Gravure du XVII^e s.*

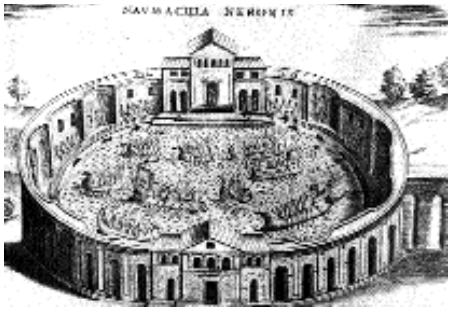


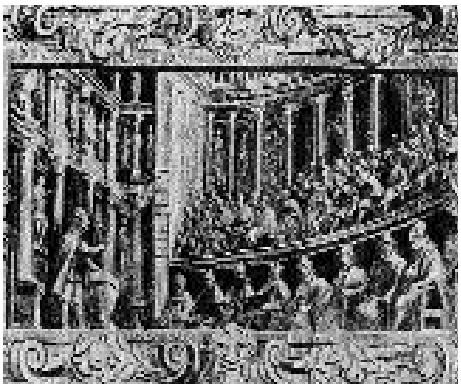
Fig. 88. « Naumachia Neronis ». *Gravure du XVII^e s.*

réduites à une sorte de rempart au-dessus duquel semble régner ce qui pourrait être considéré comme un chemin de ronde relativement étroit, correspondant à la galerie dans laquelle les gradins ont été relégués, et la façade à un seul portique alors que de l'autre côté se dévoilent trois niveaux d'arcades [**fig. 87**] : une « réduction » similaire se retrouve chez F. di Giorgio Martini, où le premier étage semble disparaitre sous l'attique [**fig. 59**]. L'intention n'apparait, cependant, pas tout à fait la même : ces gravures en effet ne prétendent en rien à l'« analyse », mais restent une simple évocation, axée très nettement sur le combat naval qui parait d'ailleurs avoir tout particulièrement séduit [217], et l'originalité du lieu. Peut-être plus que toutes les autres représentations d'édifices de spectacles, elles semblent montrer en outre une véritable

Fig. 89. *Cérémonie d'inauguration du* Teatro Olimpico. *Fresque de l'Anti-Odéon, 1585.*



Fig. 90. *Accueil d'une délégation japonaise au* Teatro Olimpico. *Fresque de l'Anti-Odéon, 1585.*



217. Déjà le FILARÈTE, *op. cit.*, l. XII, pp. 332-333, avait évoqué, au milieu du XV^e siècle, les « *battaglie colle navi* », et souhaitait bâtir un amphithéâtre « *dove che per acqua si possa ancora fare feste e giuocchi con nave e battaglie come si facevano a Roma* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

volonté d'adapter des pratiques anciennes à une réalité ou une imagination « modernes ». Les divers détails d'ornements, quelque peu fantaisistes, la disproportion entre les « flottes » s'affrontant et le bâtiment lui-même, la situation des spectateurs relégués dans un espace étroit, ainsi que la présentation même, en vue plongeante, mettent clairement l'accent sur le spectacle proprement dit, plus que sur l'organisation du monument lui-même. Ce dernier arbore des éléments somptueux qui n'ont rien, cependant, d'antiques : son enceinte en pierre, notamment, est agrémentée de deux ou quatre corps de bâtiments plus élevés, qui se dressent aux extrémités des axes principaux, tandis que l'ensemble des gradins semble avoir disparu au profit d'une imposante loge centrale et de galeries plus étroites disposées tout autour de la pièce d'eau, à la manière, en quelque sorte, des *cortili* et théâtres temporaires à ciel ouverts des palais italiens de cette époque [218]. L'agencement de certains éléments, tels que le portique régnant au-dessus de ces quelques gradins ramassés en un seul *mænianum*, n'est certes pas sans rappeler les premières restitutions architecturales, dont les coupes ne comptaient que six à huit degrés (F. di Giorgio Martini au Colisée [**fig. 59**], ou C. Cæsariano [**fig. 57**]), voire à peine une vingtaine (G. da Sangallo [**fig. 68**]). Simple principe de représentation, qui ne s'occupait guère de la « réalité » et se contentait de tracer à grands traits l'organisation globale des différents éléments entre eux, ou répercussion de dispositifs existants, ce procédé semble en tout cas avoir été adopté, de manière analogue, sur les fresques de l'Anti-Odéon, au *Teatro Olimpico* d'A. Palladio à Vicence, réduisant souvent les treize gradins originels à quatre ou six [**fig. 29, 89**], parfois complétés par des sièges disposés devant le *podium* [**fig. 90**] [219].

À confronter textes et iconographie, il ressort en définitive de ces dites tentatives de restitution de l'édifice de spectacles antique, moins d'erreurs proprement dites qu'un mélange de maladresses et d'interprétations. La difficulté vient sans doute, rétrospectivement, de ce que ces reconstitutions, aussi bien de vestiges subsistants (S. Serlio), que de l'archétype, dit aujourd'hui « théâtre vitruvien », s'intégraient

218. Sur la disposition de loges ou galeries entourant complètement l'aire de jeux, et le théâtre Farnèse dont la colonnade formant *loggia* épouse la courbe des gradins, cf. J. JACQUOT, « Les types de lieu théâtral… », *loc. cit.*, pp. 479-483.

219. Sur l'adaptation, et non la copie, du modèle antique au *Teatro Olimpico*, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 112 *sqq.* et 127 *sqq.* ; sur l'installation de sièges dans l'espace situé en avant des gradins, contre le *pulpitum*, dans les dispositifs modernes, cf. *supra*, p. 156.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans une réflexion à la fois globale sur l'« *art de bien bâtir* », et plus spécifique sur un type de monument alors inexistant. Les architectes italiens des XV^e^-XVI^e^ siècles semblent avoir, de fait, cherché à établir un « modèle » qui ne se voulait en rien exact sur le plan archéologique, mais exemplaire en matière d'architecture : en tant que tel, il devait réunir aussi bien des éléments « antiques », c'est-à-dire relevés soit chez Vitruve soit sur les vestiges, et des éléments « au goût du jour », c'est-à-dire nécessaires à une utilisation et à des conventions nouvelles d'un édifice en devenir. Étudiée sur tout type de bâtiment, l'ordonnance de l'enceinte du « *Theatrum latinorum* » devait ainsi nécessairement faire l'objet d'un intérêt particulier. Bien qu'il ait pris l'initiative de décrire les vestiges d'un certain nombre d'édifices singuliers encore en place, S. Serlio ne s'est guère appesanti en effet sur la description des particularités de chacun, si ce n'est sur les rapports de proportions de leurs façades, à travers de longs développements, complétés par des mesures précises permettant d'établir les divergences [220]. Le dispositif fondamental, plus spécifique aux édifices de spectacles, sur lequel les théoriciens ont insisté de façon unanime reste somme toute celui, jugé fort ingénieux, des gradins, disposés en courbe sur un système complexe de voûtes maçonnées, offrant des espaces disponibles pour y aménager, de manière plus ou moins complexe, les escaliers d'accès aux différentes places [221]. Il semble en outre que les architectes ont volontairement éludé un certain nombre d'aspects décrits par Vitruve, tels que les *præcinctiones* — bien expliquées mais quasi systématiquement oubliées dans les restitutions graphiques, réduisant le plus souvent le nombre des degrés —, en ajoutant d'autres qu'ils estimaient, sans doute, plus indispensables, suivant leur propre expérience. L.B. Alberti a instauré ainsi sans hésiter l'établissement d'un haut *podium* séparant les gradins inférieurs de l'aire plane centrale, quel que soit l'édifice, et placé les « résonateurs » non pas au milieu de la *cavea*, les dispersant régulièrement suivant les « *transversa regiones* », mais sous le portique régnant au-dessus de la *summa cavea*, expliquant son désaccord avec Vitruve par la trop grande difficulté de trouver avec exactitude le bon emplacement en fonction de la répartition des sons sur l'échelle harmonique [222]. Enfin, se

220. S. Serlio, « *Il Terzo Libro…* », *op. cit.*, l. III.

221. Voulant construire un [amphi]théâtre dans sa Sforzinda imaginaire, le Filarète*op. cit.*, l. XII, p. 332 et 336, avait insisté le premier sur deux points qu'il jugeait importants : les gradins sur lesquels « *le persone stiano a vedere sanza fare rincrescimento l'uno a l'altro* », et la série d'arcades contenant des escaliers d'accès [*scale dentro*].
Voir aussi notamment L.B. Alberti, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 735, et C. Cæsariano, *op. cit.*, l. V. 3, p. LXXV : cf. *supra*, p. 145.

222. L.B. Alberti, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 745.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

contentant dans un premier temps de dresser un portique à l'orée du *pulpitum*, plus ou moins à l'image de la *scænæ frons* « vitruvienne », certains architectes ont cherché à en étendre les possibilités, empruntant à Vitruve le dispositif des périaktes pour le développer et créer un espace scénique plus « illusionniste » qu'acoustique. De la même manière qu'ils se sont inspirés des ruines existantes et du *De architectura* pour établir les principes généraux et l'ordonnancement des façades de leurs propres monuments, les architectes italiens des XV^e^-XVI^e^ siècles ont, en définitive, intégré aussi bien des éléments antiques, parfois même absents de l'édifice étudié — tels que les piédestaux au rez-de-chaussée du Colisée chez G. da Sangallo —, que d'autres tout à fait modernes, mêlant à la fois la référence aux vestiges en place et une certaine adaptation selon l'idée qu'ils se faisaient, non pas tant du « théâtre » antique, que de l'édifice de spectacles en général, renouvelé suivant des conventions modernes.

2. c. Le modèle romain en France.

Les préoccupations des architectes italiens apparaissent certes, de prime abord, très éloignées de celles des érudits français, plus soucieux de faire valoir la ville dont ils étaient originaires, en établissant notamment son ancienneté, que de discuter d'architecture à proprement parler. À première vue très spécifiques, les descriptions et les restitutions des édifices de spectacles de l'ancienne Narbonnaise s'avèrent pourtant peu différentes de celles des traités italiens. Derrière une certaine originalité, particulièrement flagrante chez J. de La Pise, transparaissent de fait un schéma et un discours tout à fait similaires : outre le vocabulaire, se retrouvent les mêmes imprécisions, des associations analogues, ainsi qu'une disposition identique à l'imagination. Ce qui pouvait apparaitre comme le seul fait de l'érudit, *a priori* passablement ignorant en matière d'architecture — et d'architecture antique —, se révèle en définitive très proche de ce qui se pratiquait dans l'enseignement de l'« *art de bien bâtir* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Or, en même temps qu'ils érigeaient le théâtre « vitruvien » en prototype de l'édifice de spectacles, l'inscrivant dans l'ensemble de leur réflexion sur les principes fondamentaux de l'architecture moderne, les Italiens paraissent l'avoir élevé au rang de modèle auquel l'ensemble des vestiges de théâtres ou d'amphithéâtres de tout l'empire romain devait se conformer. Les premiers à s'être préoccupés d'architecture antique, et plus spécifiquement d'édifice de spectacles, les Italiens ont très probablement en effet à la fois stimulé et orienté l'intérêt et les recherches portés, notamment en France, sur les anciens monuments de Rome. Ces derniers cependant ne semblent pas avoir été envisagés tout de suite de la même manière : si les érudits, puis les architectes français ont, de leur côté, certes peu à peu développé leurs propres études sur l'architecture antique, ils ont d'abord été soucieux de démontrer l'héritage romain de leur patrimoine [223]. L'étude de l'Antiquité s'est vue par conséquent partagée entre celle des monuments de Rome même, donnant naissance à un certain nombre de synthèses générales sur l'« *art de bien bâtir* » — à l'image de ce qui se pratiquait en Italie —, et celle de certaines villes françaises particulières, à travers toute une série de *Recueils* et de monographies, mais dont les descriptions apparaissent étroitement liées aux premiers. En quelque sorte prisonnière de ses « origines romaines », la France des XVI^e^-XVII^e^ siècles pouvait certes, en joignant le mouvement venant d'Italie qui, depuis le tout début de la Renaissance, s'était exclusivement penché sur les monuments de la Rome républicaine et impériale et de quelques autres cités voisines, viser à y intégrer ses propres vestiges, sous réserve toutefois d'en montrer la parenté prestigieuse et exemplaire avec Rome.

La position « historique » de Rome parait avoir emporté, dans les esprits des érudits français, une place considérable, au point que dès le début du XVI^e^ siècle s'est instauré le voyage d'Italie — d'abord limité à la ville prestigieuse —, étape obligatoire dans la carrière d'un artiste : Jean Bullant y avait déjà complété ses études jusqu'en 1537, avant de retourner en France travailler pour le connétable de Montmorency au château d'Écouen ; Philibert de l'Orme y avait, peu avant, relevé et fouillé les édifices romains, et à la même période, J. Androuet du Cerceau en exécutait de nombreuses « copies » (1530-1534). Rapportant sa propre excursion bien plus tard, B. de Montfaucon expliquait encore que « *la meilleure partie de ce tems*

223. Sur cette volonté des Français de démontrer l'héritage romain de leur patrimoine, cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fut emploiée à visiter les monumens antiques & les cabinets qui s'y trouv[ai]*ent en grand nombre, à augmenter* [s]*es recueils, & à acquérir de nouvelles connoissances sur cette vaste mer de l'antiquité* »[224]. La portée de ce voyage se devait d'ailleurs d'être « officialisée » en 1663 par la création de l'*Académie de France à Rome*, réservée aux meilleurs architectes envoyés par le Roi pour parfaire leur formation en travaillant et en approfondissant, sur place, leurs connaissances des monuments de la Rome antique. En décembre 1671 était créée, en outre, l'*Académie royale des Architectes du Roy*, « *establie par Monseigneur Colbert, surintendant des Bastimens* » et destinée, d'une part à instaurer les règles du « *bon goust* », d'autre part à former les architectes du roi en le leur enseignant : elle devait, pour ce faire, étudier l'architecture antique à partir notamment des traités italiens. S'y tenaient « *des assemblées particulières des personnes nommées par sa Majesté pour conférer sur l'art & les règles de l'architecture* […] *selon l'estude & les observations que chacun aura faites sur les ouvrages antiques & sur les Écrists de ceux qui en ont traité…* »[225]. Entre 1672 et 1694 avaient été ainsi prévues, successivement, les lectures des ouvrages de Vitruve, d'A. Palladio — considéré comme « *architecte moderne de premier rang* » —, de V. Scamozzi, Vignole, S. Serlio, L.B. Alberti, puis Philibert de l'Orme, « *premier des architectes françois* », J. Bullant, « *architecte de grand mérite* », J. Androuet du Cerceau, S. de Brosse[226].

Sans doute fascinés par la nouvelle mode d'Italie, il parait indubitable que beaucoup d'architectes français se sont, de fait, familiarisés avec les traités italiens, se référant et examinant les édifices d'origine romaine à travers ces derniers. Les spécialistes s'accordent à dire d'ailleurs « *que Vitruve et Serlio aient fortement influencé les artistes français de la Renaissance, c'est évident…* »[227] . À la suite de la visite d'un certain nombre de peintres et sculpteurs venus d'Italie, dès le début du XVI^e^ siècle, apportant en France le style de l'art classique italien — le Rosso, Primatice, Niccolo dell'Abate —, en 1540, François I^er^ invitait S. Serlio à sa cour en tant qu'« *architecte du Roy* »[228]. Dans sa *Reigle*

224. Dom Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée & représentée en figures*, Paris, Compagnie des Libraires, 1719, préface, p. II.

225. Registre des comptes rendus des séances de l'*Académie royale d'Architecture* [R. Acad. Roy. Arch.], première séance du « *jeudi, dernier jour de décembre 1671* » [Institut de France].

226. *Ibidem*.

227. Raymond LEBÈGUE, « Unité et pluralité de lieu dans le théâtre français (1450-1600) », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, *op. cit*., p. 349.

228. Sur l'activité des artistes italiens en France, et l'impulsion qu'ils ont manifestement donné à l'art français, cf. notamment Anthony BLUNT, *Art et architecture en France. 1500-1700* [1953], traduction de Monique Chatenet, Paris, éd. Macula, coll. Histoire de l'art, 1983, pp. 9-110.
Sur le rôle de S. Serlio, cf. notamment, Jean-Jacques GLOTON, « Le traité de Serlio et son influence en France », in *Les Traités d'architecture…*, *op. cit*., pp. 407-418.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

generalle d'architecture des cinq manières de colonnes, Jean Bullant devait ainsi privilégier ce qui était considéré, avant lui par les Italiens, derrière Vitruve, comme l'un des principes fondamentaux en matière d'architecture, celui de l'ordonnance des colonnes disposées en façade, à travers les règles de proportions [229]. De ces mêmes années date aussi le premier véritable commentaire du *De architectura* publié en France [230], soit près de soixante ans après ceux des Italiens, la première traduction, due à Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, venant quelque deux ans plus tard [231], complétée par celle du Livre I sur l'architecture de S. Serlio, alors à peine édité, puis du *De re ædificatoria* de L.B. Alberti [232]. Même si s'est indéniablement développée peu à peu une « manière française » — Philibert de l'Orme a intégré certaines traditions médiévales pouvant se combiner aux ornements romains —, la référence à Rome et à ses édifices antiques s'est manifestement longtemps imposée en matière d'architecture, à travers essentiellement le développement de « monographies » reprenant les principales caractéristiques de ces derniers, telles celle de J. Androuet du Cerceau [233] : ce dernier semble avoir été l'un des premiers néanmoins à avoir instauré un nouveau type de traité, répertoire illustré et commenté à la manière de celui d'A. Palladio, mais s'appuyant sur des exemples nationaux [234].

Bien qu'à peine visibles, presque entièrement ensevelis sous les constructions récentes, les exemples « nationaux » n'en ont pas moins commencé, eux aussi, à servir de référence au « *bon goust* », mais de façon critique, c'est-à-dire encore suivant les traités italiens. Se penchant notamment sur « *deux Arcs qui sont à Autun* », et dont Claude Perrault avait apporté le dessin, « *la Compagnie a*[vait] *remarqué plusieurs choses de mauvais goust comme la proportion des parties de l'entablement où la corniche, la*

229. Jean BULLANT, *Reigle generalle d'architecture des cinq manières de colonnes, à sçavoir : tuscane, dorique, ionique, corinthe & composite ; & enrichi de plusieurs autres à l'exemple de l'antique ; veu, recorrigé & augmenté par l'auteur de cinq autres ordres de colonnes suivant les reigles & doctrine de Vitruve*, Paris, impr. de A. de Marnef & G. Cavellat, 1568, *in-fol.*, 60 p., fig.
Sur le principe jugé fondamental des proportions, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 121-122.

230. Guillaume PHILANDRIER, *In decem Libros M. Vitruvius Pollionis « de Architectura » annotationes*, Paris, ex officina M. Fezadat, 1545, *in 16°*, 357 p.

231. Jehan MARTIN, *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, mis de latin en françoys*, Paris, J. Gazeau, 1547, *in-fol.*
Sur les éditions successives du *De architectura* de Vitruve, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 115-116.

232. J. MARTIN, *Il Primo Libro d'architettura di S. Serlio* [1545], Paris, 1545, *in-fol.*
IDEM, *L'Architecture et Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme florentin, divisée en dix Livres* [1485], Paris, éd. J Kerver, 1553, 10 vol.

233. Jacques ANDROUET DU CERCEAU, *Livre des édifices antiques romains, contenant les ordonnances & desseings des plus signalez & principaux bastimens qui se trouvoient à Rome du tems qu'elle estoit en sa plus grande fleur*, s.l., 1584, *in-fol.*

234. J. ANDROUET DU CERCEAU, *Le Premier Volume des plus excellents bastimens de France*, Paris, impr. pour ledit J. Androuet du Cerceau, 1576-1579, 2 tomes en 1 vol. *in-fol.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

frise & l'architrave sont de mesmes hauteur […]. *Que les bandeaux des arcades sont mal proportionnés, en ce que le premier, qui devrait estre le plus petit, est plus grand que les deux autres ensemble* […]; *que les bases de l'attique ionique portent à faux sur le socle, en sorte que le nud du socle & celuy du pilastre ne sont qu'un…* »[235]. En revanche, un « *arc de Triomphe à trois portes, dont l'on a depuis peu découvert la plus grande partie* » à Reims, devait être considéré comme « *chargé de divers ornemens d'assez bon goust* », et par conséquent « *très considérable* », amenant les membres de l'*Académie royale* à souhaiter « *qu'il plaise à Monseigneur Colbert d'envoyer quelqu'Élève de la Compagnie qui en puisse rapporter des mesures exactes, afin de pouvoir en faire un jugement certain, ne doutant nullement, par avance, que cet ouvrage ne soit antique* »[236]. La fin du XVII^e^ siècle semble toutefois marquée par une certaine rivalité à l'égard des architectes italiens et de leurs ouvrages, comme en témoigneraient quelques réactions assez vives face aux médisances notamment d'un V. Scamozzi: s'ils n'ont, de manière très générale, jamais effectué aucune remarque particulière à la lecture des divers traités italiens, accordant foi par conséquent à leurs analyses, les membres de l'*Académie royale* semblent en revanche avoir, de façon unanime, désavoué les propos de ce dernier qui, « *lorsque, pour se louer & les Architectes de son pays, il* d[î]t *que, hors d'Italie, l'on ne faisoit rien en architecture qui approchat de la bonne manière parce que (dit-il), on n'estudioit pas assez cet Art, en Espagne, en France* », rétorquant que déjà nombre d'ouvrages architecturaux « *font assez voir l'estude que l'on faisoit en France de la bonne architecture aussy bien qu'en Italie* »[237]. Voulant se démarquer de leurs voisins, les Français se sont au demeurant peu à peu orientés vers une esthétique qui s'est voulue avant tout « purement classique », définie par une étude directe de l'architecture antique de Rome — et non plus dérivée de l'italienne —, dont les principes généraux, notamment en matière de proportions, continuaient à faire autorité, leur permettant ainsi d'instaurer une « manière » proprement française[238].

Si, en matière d'édifice théâtral « moderne », aucune création effective, à l'image du *Teatro Olimpico*, n'a été réellement projetée, en France, avant le XVIII^e^ siècle, il n'en reste pas moins qu'un certain intérêt semble avoir été porté sur le bâtiment en soi,

235. R. Acad. Roy. Arch., séance du 25 juin 1675.
236. *Ibidem*, séance du 7 février 1678.
237. *Ibid.*, séance du 5 octobre 1676.
238. Sur les spécificités de la « manière » française, aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles, cf. A. BLUNT, *op. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

selon toute apparence d'abord à travers les vestiges nationaux, le modèle théorique demeurant, là aussi, longtemps proprement romain. À l'exemple des Italiens en effet, quoiqu'avec plus de cinquante ans de retard, il s'est basé sur les mêmes monuments antiques connus de Rome, voire de quelques villes voisines, déjà analysés, décrits, dessinés — qu'il s'agisse des théâtres de Marcellus ou de Pompée, comme du Colisée et des arènes de Vérone. L'attention s'est néanmoins, dans un premier temps, axée longtemps sur la seule façade, répondant au mouvement global de recherche d'une esthétique « purement classique ». L'*Académie royale d'Architecture* ne les a considérés, en tout cas, visiblement qu'avec peu d'attention, à travers l'examen des différents traités : deux comptes rendus de séance — 13 avril 1676 et 28 mai 1691 — mentionnent la lecture des chapitres 4 à 8 du Livre v de Vitruve où « *il n'y est parlé que des Théatres des anciens qui sont présentement hors d'usage* », sans qu'aucun ne rapporte d'autres commentaires particuliers. Il faut attendre la fin de l'année 1694 pour la voir se consacrer exclusivement à l'étude du Colisée (18 et 25 octobre), des arènes de Vérone (8 novembre), concluant par le théâtre de Marcellus (15 novembre), « *estimé l'un des plus beaux qui nous soient restés de l'antiquité* »[(239)]. Les observations apparaissent certes critiques, les membres de la Compagnie ayant trouvé « *plusieurs défauts dans la plupart de l'ornemens particulier d'architecture de chaque ordre* » de l'amphithéâtre flavien[(240)], au contraire de celui de Vérone, dont les profils ont été jugés « *d'assez bon goust* »[(241)] ; ils donnaient en outre raison à Vignole d'avoir modifié sa restitution graphique du théâtre de Marcellus, « *et surtout d'*[avoir] *augment*[é] *la hauteur de la frise, pour se conformer au sentiment de Vitruve et donner plus de grâce à l'ouvrage* »[(242)]. Loin de témoigner d'une quelconque volonté d'imitation, les comptes rendus de l'Académie mettent en évidence au demeurant un véritable enseignement critique, dont l'application apparait avoir été immédiate, les architectes conseillant d'« *avoir soin d'éviter* » les « *licences* » observées « *particulièrement dans les moulures des corniches* » de la façade du Colisée[(243)]. Comme pour les autres monuments néanmoins, les appréciations se sont manifestement cantonnées au seul bon usage des règles de proportion des ornements de la façade, au détriment de l'organisation et du fonctionnement de l'édifice même.

239. R. Acad. Roy. Arch., séances du 18 octobre au 15 novembre 1694.
240. *Ibidem*, séance du 18 octobre 1694.
241. *Ibid*., séance du 8 novembre 1694.
242. *Ibid*., séance du 15 novembre 1694.
243. *Ibid*., séance du 25 octobre 1694.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Perçu comme trop indépendant par sa fonction spécifique, restreinte aux seules représentations dramatiques, qui ne s'accordait sans doute pas avec les préoccupations du moment, ou tout simplement considéré comme secondaire au milieu de chantiers jugés prioritaires et commencés notamment sur Paris, tels ceux du Louvre, du Luxembourg ou des Tuileries [244], l'édifice théâtral proprement dit parait avoir été quelque peu négligé dans un premier temps, au profit du seul agencement du lieu scénique, espace de décors et d'illusion. Comme en Italie, ce dernier est resté longtemps dressé provisoirement dans des bâtiments préexistants, essentiellement les jeux de paume, salles rectangulaires où un dispositif particulier destiné aux spectateurs était installé pour l'occasion sur trois côtés, faisant plus ou moins face à l'estrade [245], de sorte qu'il est permis de penser que tous les efforts ont pu se concentrer sur les questions de scénographie. Si les traités d'architecture évoquant le Colisée ou le théâtre de Marcellus se cantonnent, à l'exemple des discussions de l'Académie, à une critique sur l'ornementation de leurs façades [246], les traductions et commentaires du Livre V du *De architectura* de Vitruve passent très rapidement sur la description des structures du bâtiment, si ce n'est pour discuter de la hiérarchisation des places, et s'étendent davantage sur le dispositif scénique [247]. Il est intéressant de constater du reste que le premier à avoir fait allusion à la « *scæna ductilis* », constituée de châssis coulissants, a été G. Philandrier sur une lecture, dit-il, de Cassiodore [248]. Peut-être pure invention de la Renaissance par son utilisation malaisée sur un *pulpitum* antique trop étroit [249], cette *scæna ductilis*, jamais réellement décrite chez les auteurs anciens, devait s'inscrire en tout cas dans la suite des réflexions de S. Serlio notamment, dans le domaine de la réalisation d'un nouvel espace dramatique, et s'adjoindre ainsi à la dite « *scæna versatilis* » de Vitruve, alors largement optimisée [250].

244. Cette thèse est due à T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, pp. 105-107.

245. Sur l'aménagement de « salles des fêtes » dans les Palais italiens ou divers bâtiments publics, voir notamment A. CHASTEL, « Cortile et théâtre », *loc. cit.*, et E. POVOLEDO, *loc cit.*: cf. *supra*, I. 2. a., pp. 102 *sqq*.

246. Roland FRÉART, sieur de CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique & de la moderne, avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont écrit des cinq ordres, sçavoir: Palladio & Scamozzi, Serlio & Vignola, D. Barbaro & Cataneo, L.B. Alberti & Viola, Bullant & de Lorme, comparez entr'eux*, Paris, impr. de E. Martin, 1650, *in-fol*. [pièces limin., 112 p. frontisp. et fig. gravées].

247. Outre les textes de G. Philandrier et de J. Martin déjà cités, cf. Jan GARDET, *Epitome ou extrait abrégé des dix Livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion*, Paris, 26 août 1555.

248. G. PHILANDRIER, *op. cit.*, l. V. 6, p. 156: « *Ea aut versilis fuit, quum subito tota machinis quibusdam verseretur et aliam picturæ faciem ostenderet: aut ductilis, quum tractis tabulatis hac atque illac species picturæ nudaretur interior* ».

249. T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, pp. 41-44.

250. Peut-on rapprocher le dispositif de la dite « *scæna ductilis* » de l'explication de CASSIODORE, *op. cit.*, l. IV, lettre 51: « *his leuium pe□rum acumina ideo in fronte pinguntur, quoniam earum sensus celeri cogitatione subuectus res altissimas intuetur* » ?
Sur les essais d'application de la « *scæna versatilis* » dont parle Vitruve, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 109-110.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Concernant l'édifice proprement dit, il est frappant, de fait, de retrouver, dans les traductions françaises du *De architectura*, l'iconographie italienne : J. Martin a utilisé en effet, sans modifications, les schémas de S. Serlio consacrés au procédé de la représentation en perspective des trois différentes scènes dramatiques[251], ainsi que les dessins en plan de l'édifice de l'édition de Fra G. Giocondo [**fig. 39**][252]. Plus curieusement toutefois, G. Philandrier s'est contenté de reprendre un seul exemple donné par C. Cæsariano : mais alors que celui-ci le destinait à illustrer l'élévation extérieure de son « *Theatrum latinorum* »[253], G. Philandrier confondait la représentation de la « *tholos monoptère* », pourtant explicitement désignée comme telle, et celle du théâtre antique dont il était question dans le livre V [**fig. 91**][254]. Un certain nombre de nouvelles restitutions ont été toutefois réalisées à partir des monuments de la Rome antique, notamment par J. Androuet du Cerceau, à la fin du XVI^e^ siècle : elles n'en présentent pas moins, elles aussi, d'étranges similitudes, notamment avec celles de P. Ligorio [**fig. 43**]. Même s'il nomme précisément chacun des édifices — « *Theatrum Balbi* », « *Theatrum Palatinum* », « *Theatrum Pompeii* » —, qu'il a représenté, qui plus est, de manière passablement différente, et malgré l'absence de toute annotation, J. Androuet du Cerceau paraît manifestement pourtant avoir donné une image répondant davantage à l'idée qu'il se faisait de tels édifices que, véritablement, à une quelconque réalité. Il semble de fait qu'aucune exactitude ne doive être recherchée dans ces « relevés » : de la même façon que l'étude des vestiges antiques devait servir de fondement au « *bon goust* » des ouvrages modernes, ces derniers devaient être destinés à en proposer une version

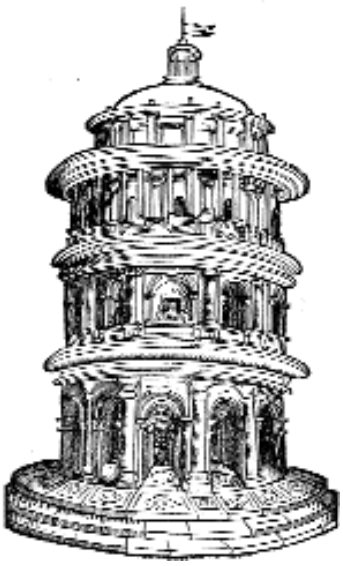


Fig. 91. *Élévation du théâtre antique, selon G. PHILANDRIER,* op. cit., *1545.*

251. S. SERLIO, *op. cit.* : cf. *supra*, **fig. 48-49**, p. 156.
L'ensemble des esquisses de S. Serlio sont repris dans l'édition de 1547 de J. MARTIN, *Architecture… de Marc Vitruve Pollion*, *op. cit.*, f° 75^v^, 77^v^, 78, 78^v^.

252. Fra G. GIOCONDO, *op. cit.* : cf. *supra*, **fig. 56**, p. 162.
Les deux plans de Fra G. Giocondo sont repris dans l'édition de 1547 de J. MARTIN, f° 76 et 79^v^.

253. C. CÆSARIANO, *op. cit.*, l. V. 7, p. LXXXII : cf. *supra*, I. 2. b., p. 164, et *Rotundarum monopterarum… Theatrorum intus et extra orthographia, scænarum posteriorum, porticarum ichnographia*, **fig. 57,** p. 162.

254. G. PHILANDRIER, *op. cit.*, p. 224.



Fig. 92. « Theatrum Pompeii ».
Dessin de J. ANDROUET DU CERCEAU, op. cit., *1584.*

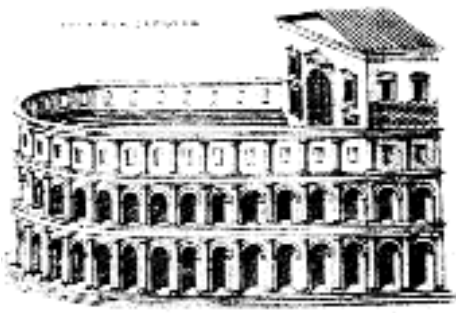


Fig. 93. « Theatrum lapideum ».
Dessin de J. ANDROUET DU CERCEAU, op. cit., *1584.*

en quelque sorte « actualisée ». Sans doute, les modifications de Vignole concernant la façade du théâtre de Marcellus n'étaient-elles pas isolées : elles dénonceraient en tout cas très clairement une véritable « interprétation architecturale », tout comme devraient le révéler les restitutions graphiques de G. da Sangallo, de P. Ligorio, ou encore de G. Caroto [255]. L'« adaptation » des profils et des systèmes de proportion des vestiges aux tendances esthétiques « modernes » a dû indéniablement s'étendre, de fait, à l'ensemble de l'édifice, comme en témoigneraient, de manière particulièrement flagrante, les différentes restitutions du complexe scénique, aussi bien chez les Italiens que chez les Français. Si la « manière » italienne apparait très présente, notamment dans le « *Theatrum Pompeii* » de J. Androuet du Cerceau qui reprend, de façon très comparable, les caractéristiques générales de la restitution du théâtre de Marcellus de P. Ligorio [**fig. 43**], elle ne l'emporte pourtant pas tout à fait. On retrouve certes le même allongement de la *cavea*, en demi-cercle largement outrepassé, bâtie sur une série d'arcades disposées sur trois niveaux superposés, et fermée sur son diamètre par un bâtiment de scène plus élevé, de plan oblong [**fig. 92**] — dessin que reprend, aussi, son « *Theatrum lapideum* », à l'exception de sa façade, plus proche de celle du Colisée, avec son étage attique percé de baies quadrangulaires [**fig. 93**]. Le complexe scénique néanmoins s'en démarque, adoptant presque une forme de tribune monumentale, un peu à l'image de la « *Naumachia Neronis* » [**fig. 88**], que T. E. Lawrenson compare à une maison constituée d'un « *étage à fenêtres* » et d'un « *toit à la française* », sans avancées ni

255. Sur l'absence délibérée d'exactitude dans le relevé de Vignole, reconnue par l'Académie royale, cf. *infra*, I. 3. a., p. 223.
Sur l'interprétation architecturale des vestiges du Colisée, du théâtre de Marcellus et des arènes de Vérone par les Italiens, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 135 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

portiques [256]. Curieusement par ailleurs, l'absence de renfoncement sur cette haute façade ne permet d'imaginer aucun espace réservé au *pulpitum*.

Il serait difficile, face à ces quelques caractéristiques particulières, d'incriminer J. Androuet du Cerceau d'avoir effectué une restitution erronée de ces théâtres. L'objectif « créatif » apparait clairement en effet, quand, très différents l'un de l'autre, le « *Theatrum Balbi* » et le « *Theatrum Palatinum* » s'éloignent plus encore, de leur côté, de la version italienne, et autant, sans doute, que d'une quelconque volonté de présenter une image exacte des vestiges antiques. En un sens, l'importance accordée à l'ornementation de l'espace dramatique — la « *cour à spectacle* » [257] —, somptueux et complexe, parait avoir pris le pas, ici, sur le dispositif destiné au public : le « *Theatrum Palatinum* » en tout cas serait véritablement à rapprocher de nouvelles constructions ouvertes en plein air, celle de la cour intérieure « *en carré quadrilobé* » du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye [258], ou celle de la « *Salle de la Comedie* » au jardin des Tuileries [259], délaissant entièrement le dispositif des gradins pour ne conserver que deux hauts portiques superposés en demi-cercle, entourant un espace plan de même forme, et prolongés de part et d'autre par de grands escaliers ; l'aire centrale se voit en outre fermée sur son diamètre par ce qui pourrait être considéré comme un « complexe scénique », réduit à un seul niveau situé en contrebas, et orné de six baies au seuil légèrement surélevé qui encadrent symétriquement une *valva regia* monumentale, faisant écho à une porte similaire ouverte au centre des portiques situés en arrière [**fig. 94**]. S'il est évident qu'il ne faut reconnaitre, dans cette restitution, aucun véritable théâtre antique, l'identification, consciente ou non, de ces structures — peut-être la courbe rentrante de la façade sud de la Domus Augustana, dite « *Palatium* », située entre les deux éperons du Palatin regardant le Circus Maximus, d'où J. Androuet du Cerceau aurait tiré son nom —, trahirait quoi qu'il en soit, de manière particulièrement saisissante, une volonté de l'architecte d'adapter l'agencement de certains bâtiments antiques à ses propres projets en matière d'édifice théâtral. La présence, aux côtés de cette structure originale, d'un « *Diribitorium* » —

256. T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, p. 94.

257. A. CHASTEL, « Cortile et théâtre », *loc. cit.*, pp. 46-47.

258. IDEM, *ibidem*.

259. T. E. LAWRENSON, *op. cit.* rapporte la description sommaire donnée par le topographe Germain BRICE, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, N. Legras, 1684, 2 tomes en 1 vol. *in 12°*, ainsi que le plan de cette « *Salle de la Comedie* », conservé au Musée Carnavalet, p. 91 : cf. *infra*, **fig. 103**, p. 212.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

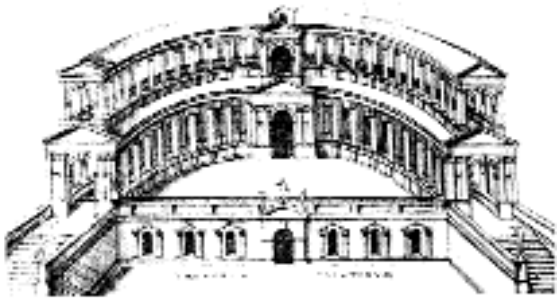


Fig. 94. « Theatrum Palatinum ».
Dessin de J. ANDROUET DU CERCEAU,
op. cit., *1584.*

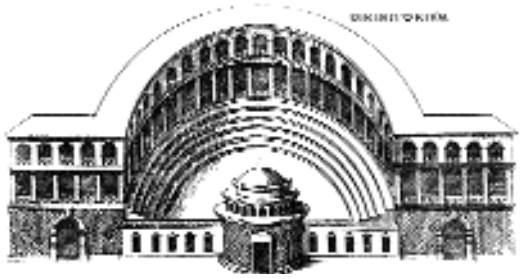


Fig. 95. « Diribitorium ».
Dessin de J. ANDROUET DU CERCEAU,
op. cit., *1584.*

défini, dans le monde romain, comme un local, et non un édifice proprement dit, destiné au dépouillement des bulletins de vote ou au paiement de la solde des militaires —, confirmerait une telle volonté par son agencement similaire [**fig. 95**] : cette restitution qu'aujourd'hui, pour le coup, on rapprocherait davantage d'une salle de spectacles par la présence de degrés suivant la courbe intérieure du monument, apparait en effet répondre clairement à des propositions purement architecturales telles qu'elles apparaissent dans l'œuvre même de l'architecte.

De manière à peine différente, le « *Theatrum Balbi* » témoignerait peut-être lui aussi de la traduction d'une formule particulière, alors en usage, parallèlement aux quelques rares dispositifs de plein air des palais et jardins. Quoiqu'il l'identifie en tant que « théâtre », l'architecte a adopté cette fois une structure très proche de celle de l'amphithéâtre romain par sa forme elliptique [**fig. 96**]. Ses propres études de ce dernier type de monument — « *Amphitheatrum Castrense* », « *Flavium* », « *Tauri Statilii* » [**fig. 97**] — semblent d'ailleurs en orienter l'agencement général : l'originalité du « *Theatrum Balbi* » ne réside en définitive que dans l'édification d'un « complexe scénique », similaire au demeurant à celui de son théâtre de Pompée, mais rejeté sur un des longs côtés des portiques superposés, de sorte que les deux « *cornes* » de l'hémicycle viennent se refermer sur lui en courbe. Aucun rang de gradins n'est certes figuré : il n'est pas sûr pourtant qu'il faille imaginer de simples galeries disposées l'une sur l'autre et faisant office de loges, suivant la formule de son « *Theatrum Palatinum* », plutôt qu'une *cavea*, plus ou moins complète, à la manière de celle de son

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

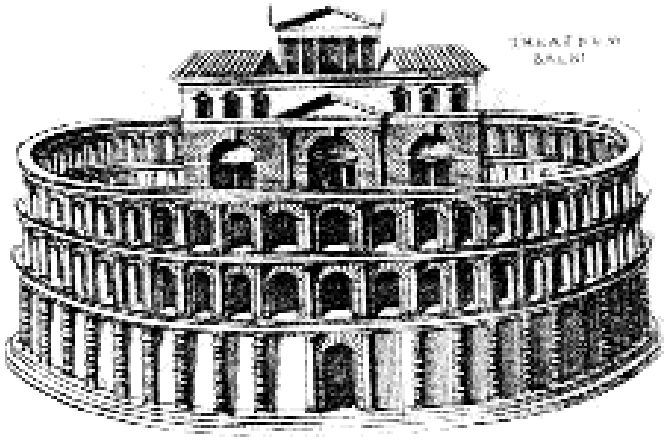
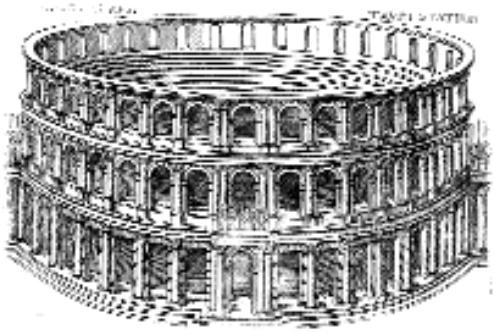


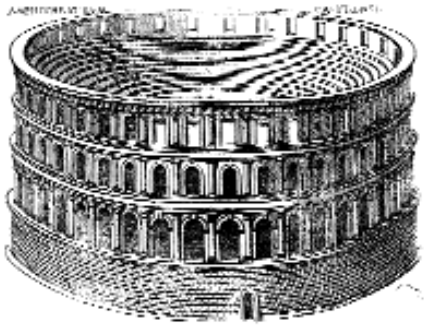
Fig. 96. « Theatrum Balbi ». *Dessin de J.* ANDROUET DU CERCEAU, op. cit., *1584.*

Fig. 97. *Les amphithéâtres romains selon J.* ANDROUET DU CERCEAU, op. cit., *1584.*

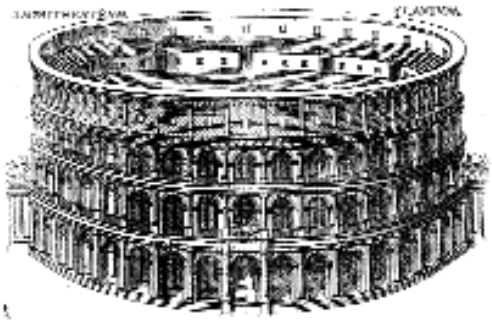


a. « Amphitheatrum Tavri Statilii ».

b. « Amphitheatrum Castrense ».



c. « Amphitheatrum Flavivm ».



« *Theatrum Pompeii* », couronnée d'un unique portique ou, peut-être, de deux superposés, réduisant, comme chez F. di Giorgio Martini, les gradins à une dizaine de rangs seulement [**fig. 59**]. Quoi qu'il en soit, un tel agencement n'est pas sans rappeler la réutilisation, depuis la fin du XV^e^ siècle, de vestiges « régionaux », et plus particulièrement d'amphithéâtres — voire d'édifices « mixtes » [260]. Alors que les deux types de monuments, théâtre et amphithéâtre, semblent avoir été, théoriquement, relativement bien distingués quant à leur forme, la structure « circulaire », propre au second, parait de fait avoir particulièrement séduit sur le plan pratique, tout au moins pour un certain type de représentations. L'utilisation de la « *Fosse des Arènes* » de Bourges, dès la fin du XV^e^ siècle, pour des représentations de mystères, ou celle de carrières de pierres, telles celle de Doué (Maine-et-Loire) que Juste Lipse avait interprétée comme étant un ancien amphithéâtre, sont de fait largement attestées par les textes [261]. Ces derniers décrivent une disposition semblable à celle proposée par J. Androuet du Cerceau, et montrent au-delà surtout l'intérêt porté tout particulièrement aux structures « *en cavée* » — ou en creux [262] —, formées de gradins disposés « *en rond,* […] *de telle sorte que tout le monde pouvait être assis, les uns plus haut que les autres* » [263]. Parallèlement d'ailleurs s'est développée la création d'édifices de plein air, en bois, à l'image de ces « fosses », tels celui de Meaux, « *creux par dessous, par le moyen de quoi se faisaient de belles machines* », et constitué de « *degrés de planches* » couronnés de « *loges tout autour* » [264]. R. Lebègue affirme ainsi que, « *même si nos lettrés n'avaient pas fait le voyage d'Italie ou de Provence, ils portaient le plus grand intérêt aux théâtres et*

260. Les vestiges d'un certain nombre de théâtres de type gallo-romain, dits « théâtres-amphithéâtres » puis « théâtres mixtes », de forme générale elliptique mais fermés sur un long côté par un bâtiment de plan quadrangulaire, étaient connus depuis le Moyen Âge, tels ceux de Lillebonne (Seine-Maritime) et de Valognes (Manche), mais il n'est pas certain que leur configuration particulière ait été discernée en tant que telle : édifices romains, ils devaient être compris comme les autres amphithéâtres de l'empire.
À propos de ces « théâtres-amphithéâtres » ou « théâtres mixtes », propres aux provinces septentrionales de la Gaule romaine, cf. notamment Albert GRENIER, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*. 3^ème^ partie : « L'Architecture », Paris, éd. A. & J. Picard & Cie, 1958 ; voir aussi, sur les questions de distinction posés seulement au XX^e^ siècle, Françoise DUMASY, « Les édifices théâtraux de type gallo-romain. Essai d'une définition », in *R.E.L.*, t. XXXIV. 3, juillet-sept. 1975, pp. 1010-1019.

261. Juste LIPSE, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, chap. VI, p. 22.
Sur l'amphithéâtre de Bourges, cf. Jean CHAUMEAU, sieur de Lassay, *Histoire du Berry, contenant l'origine, antiquité, gestes, prouësses, privilèges et libertés des Berruyers, avec particulière description dudit pays*, Lyon, A. Gryphius, 1566, l. VI. 7.
Sur l'utilisation de ces ruines, voire de carrières pour des représentations de mystères dès la fin du XV^e^ siècle, cf. notamment R. LEBÈGUE, *Les Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme*, Paris, Champion, 1929, cité par É. KONIGSON, *op. cit.*, pp. 108 *sqq*.

262. Le terme de « *cavée* », certes très proche de celui de *cavea*, doit s'entendre dans le sens de « lieu creux », « terrain enfoncé », « cavité » : cf. Frederic GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, Paris, Champion, 1990.

263. D'après un texte rédigé par un serviteur du duc de Clèves qui assistait à une représentation des *Actes des Apôtres* à Paris, cité par R. LEBÈGUE, *op. cit.*, p. 194.

264. D'après les mémoires manuscrits de la ville de Meaux, conservés à la Bibliothèque communale de Meaux, texte cité par É. KONIGSON, *op. cit.*, pp. 109 : voir L. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France. Les mystères*, Paris, 1880, t. II, p. 143.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

amphithéâtres des anciens Romains », précisant que, « *dans la première moitié du XVI^e siècle, des mystères furent joués, maintes fois, dans des édifices provisoires de forme circulaire, "à l'antique manière des Romains"* »[265]. Le modèle se voulait « antique », pour le prestige qu'il pouvait *a priori* apporter, mais parait avoir répondu davantage à une nécessité directe, moins soucieuse de théorie que d'usage et de tradition, à un moment où, qui plus est, les spéculations sur l'espace cérémoniel se trouvaient en plein essor. Loin de se contredire, les deux mouvements, théorique et pragmatique, témoigneraient par conséquent en faveur d'une véritable « interprétation » : de la même façon qu'il n'est pas sûr que la restitution parfaitement circulaire du « théâtre » selon F. di Giorgio Martini soit le résultat d'une « *erreur d'interprétation* » de l'édifice de spectacles antique que pourtant l'auteur était censé examiner[266], la création de ces monuments provisoires, tout entourés de gradins révélerait davantage une adaptation de différents dispositifs à un système de représentation dramatique singulier alors en usage, qui serait à rapprocher notamment des formes traditionnelles du « *théâtre en rond* » de la fin du Moyen Âge[267].

Se référant certes à une tradition ancienne, les représentations de monuments de spectacles antiques apparaissent ainsi avoir été réfléchies suivant un usage moderne tout à fait réel. Ce n'est pas dire pour autant que de telles restitutions entraient, ni ne répondaient véritablement à cet usage, ce dont témoigneraient tout particulièrement les représentations de « naumachies ». À la fois conventionnels et fabuleux, les monuments imaginés pour recevoir ces dernières ne présentent de fait rien de véritablement « romain », mais attestent tout de même de l'intérêt et de la curiosité qu'un tel type de spectacle a pu susciter, aussi bien en Italie qu'en France[268]. L'absence d'informations concernant les structures destinées à les accueillir pourrait expliquer, en un sens, la liberté avec laquelle ces représentations ont été effectuées : partant de la forme circulaire plus ou moins allongée de l'amphithéâtre, défini globalement à travers l'agencement d'une « salle » entourant une aire plane centrale — en

265. R. LEBÈGUE, *loc. cit.*, p. 349.

266. Sur l'une des restitutions du « théâtre » antique selon F. di Giorgio Martini, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 157-165, 174, 179, ainsi que la **fig. 50**.

267. Sur la coexistence de ces deux mouvements, que l'on veut contradictoires, voir É. KONIGSON, *op. cit.*, pp. 100 *sqq*. L'auteur fait observer notamment que « *les références à un modèle antique sont, du moins à partir du XVI^e siècle, à la fois une volonté de s'intégrer à une tradition prestigieuse et une simple figure de style. Des théâtres aussi différents en apparence que ceux construits à Romans en 1509, et à Bourges en 1536 se réclament du théâtre romain. Ils ne font en cela que suivre un mouvement pré-humaniste très général…* », p. 105.

268. Sur les représentations de « *naumachiæ* », cf. *supra*, I. 2. b., pp. 178-180.



Fig. 98. « Naumachia ». *Dessins de J. ANDROUET DU CERCEAU,* op. cit.*, 1584.*

l'occurrence un bassin —, ces dernières ont en effet, plus que les restitutions de théâtres et d'amphithéâtres, transposé certains éléments antiques, tels que la superposition des trois niveaux d'arcades traditionnels en un portique simple, voire en un mur scandé de quatre à huit portes monumentales, ou encore la *cavea* en une galerie ouverte sur l'aire centrale, suivant la courbe générale de l'édifice [**fig. 98**], voire, de manière plus originale, en une série d'exèdres, qui ne sont pas sans rappeler, chez J. Androuet du Cerceau, des créations effectives [**fig. 98 a**].

Alors qu'un certain nombre d'exemples nationaux étaient déjà bien identifiés, les architectes français ont par conséquent, à la suite des italiens, fondé leur conception de l'édifice de spectacles « moderne » sur le modèle exclusivement romain d'Italie : abordant le type de l'amphithéâtre dans ses *Nouvelles Inventions*, Philibert de l'Orme se serait référé (l'attribution du relevé n'est pas totalement assuré) aux arènes de Vérone [269], tout comme J. Androuet du Cerceau n'a cité que des monuments de la Rome antique, encore en place ou dont le nom était rapporté par les écrits anciens. Les interprétations diffèrent certes de l'Italie à la France, de sorte que l'identification à tel monument particulier parait prendre une valeur de « référence », sans qu'aucune ne prétende, de quelque façon que ce soit, à la vraisemblance ni à l'exactitude de la description. Il apparait curieux dès lors que, hormis le théâtre d'Orange restitué par G. da Sangallo dès la fin du XV^e^ siècle [270], pas un exemple, pourtant

269. Philibert DE L'ORME [DELORME], *Architecture de Philibert de L'Orme… Œuvre entière, contenant onze livres, augmentée de deux, & autres figures non veües, tant pour desseins qu'ornemens de maisons, avec une belle invention pour bien bastir et à petits fraiz*, Paris, R. Chaudière, 1626, pl. X-XI, peut-être illustrations destinées à accompagner le f° 34 sur les théâtres et amphithéâtres des *Nouvelles Inventions pour bien bastir & à petits fraiz*, Paris, impr. de F. Morel, 1561.
Sur l'attribution de ces planches à Philibert de l'Orme, cf. notamment Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « Les éditions des traités de Philibert de l'Orme au XVII^e^ siècle », in *Les Traités d'architecture…*, *op. cit.*, pp. 355-365.

270. Sur cette restitution du théâtre d'Orange, dit « *amphitheatre* », par G. da Sangallo, cf. *supra*, pp. 167-168, et *infra*, pp. 210-212.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

connu, des anciennes provinces gauloises n'ait été cité, en France tout au moins, prenant en quelque sorte le relais et permettant par là même de renforcer la tendance des architectes français à vouloir se dégager de l'influence italienne. Eux-mêmes monuments de la colonisation romaine, ils auraient pu être en effet pris en considération au même titre que ceux des différentes villes d'Italie : or, étudiés certes dès le milieu du XVII^e siècle, essentiellement par les érudits « locaux », ils l'ont été très peu, de fait, par les architectes. L'*Académie royale* notamment ne s'est penchée sur ces édifices particuliers qu'à partir du début du XVIII^e siècle, sans toutefois se soucier véritablement de l'organisation de leurs structures, mais uniquement là encore, comme pour tous les autres édifices, du « *bon goust* » de l'ordonnance de leurs façades. Les comptes rendus de séance de 1705 rapportent très explicitement les critiques émises par ses membres à ce sujet, trouvant ainsi « *plusieurs choses qui étoient bonnes à suivre dans l'idée générale* » de l'élévation extérieure de l'amphithéâtre de Nimes, si ce n'est « *en changeant quelque chose dans ses profils et dans la proportion des poutrés & en changeant une partie des ornemens dont la trop grande quantité produit de la confusion* » (271). La comparaison effectuée entre les dessins « *qui sont gravés dans le Livre de J. Poldo d'Albenas* » et ceux du sieur Jacquiet, membre de la Compagnie, n'a pu ainsi qu'amener à conclure qu'« *il y a toute apparence que l'architecte de cet Édifice n'a*[vai]*t pas les mesmes gousts que l'on suit aujourd'hui* » (272).

Négligées donc par les architectes, les « Antiquités nationales » n'ont fait que rarement l'objet d'une interprétation proprement architecturale, si ce n'est de leurs ordonnances extérieures. Pour mieux les appréhender, et compte tenu de leur nécessaire filiation, les érudits n'ont pu disposer par conséquent, comme point de repère auxquels les comparer, que des monuments de Rome même et de leurs restitutions. Ce n'est certes pas dire pour autant qu'ils les aient littéralement conformées à ces derniers : il est clair d'une part que l'importance de quelques-uns des vestiges, tels que les amphithéâtres d'Arles et de Nimes notamment, ne pouvait sans doute pas raisonnablement le permettre, d'autre part que ceux-ci se devaient aussi de dégager malgré tout une certaine originalité, jusqu'à parfois même acquérir une certaine indépendance dans leur facture, voire dans leur agencement. Mais l'état de conservation de ces édifices, plus ou moins détruits, plus ou moins ensevelis et encombrés

271. R. Acad. Roy. Arch., séance du 15 avril 1705.
272. *Ibidem*, séance du 3 juin 1705.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

par des habitations parasites, n'admettait pas non plus d'en restituer, de manière avérée, une image tout à fait fiable. La pratique du relevé n'était pas au demeurant à l'exactitude : bien sûr, l'idée de remettre au jour certains d'entre eux remonte à cette époque (François Ier, Henri IV), mais il s'agissait là davantage de prestige que d'une réelle volonté de mieux connaitre les structures de l'édifice, comme si, remarque P. Pinon, en rattachant le projet de dégagement à de « *grands hommes* » — notamment les rois —, « *les uns et les autres devaient sortir grandis de ce rapprochement* » [273]. Aucune proposition n'a été d'ailleurs menée à bien, de sorte que les restitutions de ces édifices « français » n'ont pu s'effectuer qu'à partir de ce qui restait visible : les arcades extérieures des amphithéâtres, un mur de scène, deux colonnes, de nombreux fragments disparates [274]. Si l'observation réelle a certes pu les faire bénéficier d'une certaine authenticité, ils ne paraissent pas moins avoir été étudiés, eux aussi, à partir du « prototype » romain : certaines restitutions graphiques, tout comme les descriptions, semblent même s'être calquées littéralement sur le modèle « vitruvien ».

Sans doute, le cas le plus significatif en ce sens apparait être celui du théâtre d'Arles, dont n'étaient connus que quelques vestiges, que l'on jugerait aujourd'hui trop insuffisants pour permettre une quelconque restitution. Celle-ci a pourtant été tentée par J. Peytret, offrant en plan l'édifice dans son entier, « *où il faut remarquer que tout ce qui est couvert de hachures subsiste encore dans la même situation que le plan le fait voir* » [275] —, c'est-à-dire l'Arc de la Miséricorde et la Tour de Roland correspondant respectivement aux grandes entrées nord et sud, le soubassement du mur de scène et quelques fragments de son ornementation (dont les deux Veuves au sud), la base d'un pilier du portique de la *cavea* à l'est, ainsi que le soubassement de quelques murs rayonnants soutenant l'*ima cave*a, enfin un fragment de pilier du *postscænium* dans le prolongement de la Tour de Roland [276]. Tout autour de ces quelques vestiges repérés au sol s'organise en réalité un édifice parfaitement semi-circulaire, à la symétrie rigoureuse, relativement proche d'un schéma idéal du théâtre latin, que l'on pourrait

273. Pierre PINON, « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Cæsarodunum*, Institut d'Études latines de l'Université de Tours, Centre de recherche A. Piganiol, suppl. n° 31, Paris, 1979, p. 85.
Sur la volonté de François Ier de dégager les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, cf. *supra*, I. 1. a., p. 34, et *infra*, II. 1. a.

274. Sur les conditions dans lesquelles se sont effectuées les descriptions de ces monuments, cf. *supra*, I. 1. a., pp. 27 *sqq*.

275. *Plan du théâtre d'Arles*, dessin de J. PEYTRET, 1684 : cf. *supra*, **fig. 21**, p. 72.

276. Sur l'implantation de ces quelques vestiges du théâtre d'Arles repérés par J. Peytret et Cl. de Terrin, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 71-74.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

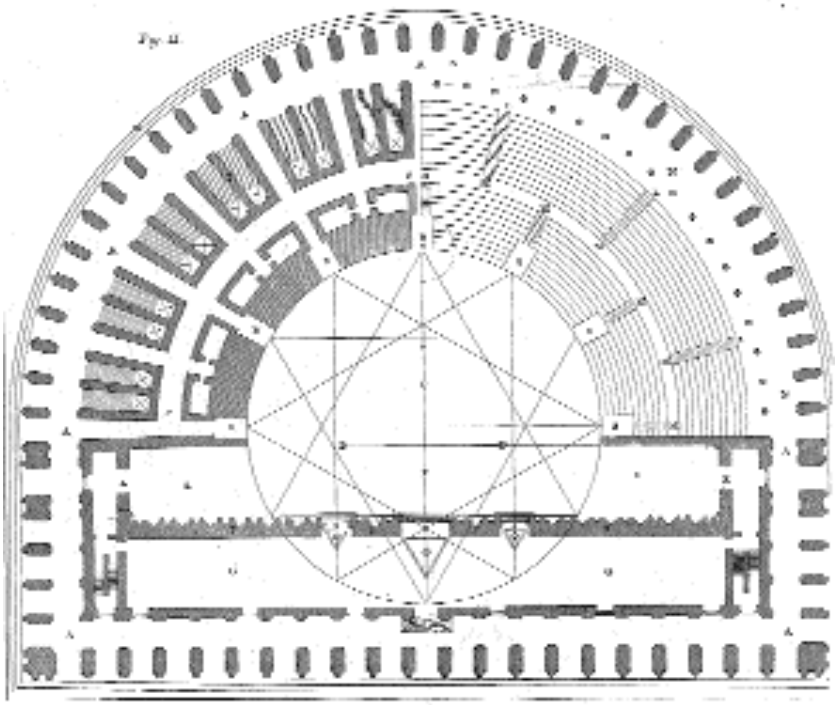


Fig. 99. *Plan du théâtre « vitruvien » selon Cl.* PERRAULT, op. cit.*], 1684, pl.* XLII, *fig.* I.

aisément comparer, sur bon nombre de points, à la restitution « vitruvienne » d'A. Palladio notamment [**fig. 40**], ou plus encore à celle de Cl. Perrault, dont la seconde édition date de la même année 1684 [**fig. 99**] (277). Si l'on ne peut certes nier la présence de certains éléments tout à fait authentiques, tels que le dessin très particulier de la *scænæ frons*, déduit par Cl. de Terrin à partir de ses dégagements partiels (278), la disposition des *parascænia*, de la *cavea*, des espaces de circulation, semble en revanche transposée depuis un modèle conventionnel. On retrouve, de fait, la division de l'hémicycle en deux secteurs relativement étroits, séparés par une galerie annulaire et entourant une vaste *orchestra*, aussi bien chez A. Palladio que chez Cl. Perrault ; le *pulpitum* apparait certes plus étroit que celui d'A. Palladio, compte tenu de la véritable position des « *deux Veuves* » — à moins qu'il ne se soit fondé sur le dessin de Cl. Perrault —, mais les *parascænia* se limitent à trois petites pièces oblongues, abritant, pour l'une, un escalier rampe sur rampe, et ouvertes

277. Cl. PERRAULT, *op. cit.*, pl. XLII, fig. II.
278. Sur ce dessin très particulier de la *scænæ frons*, tel que l'a décrite Cl. de Terrin, cf. *supra*, I. 1. b., p. 74.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

perpendiculairement sur un large passage débouchant, ainsi que les a représentées ce dernier, devant la *scænæ frons*; celle-ci est ornée de ses trois portes, à l'intérieur desquelles l'architecte à reproduit, sous la forme d'un triangle, les fameuses « *machines triangulaires* » [s]; enfin, les espaces de circulation reprennent schématiquement le même dispositif que ceux restitués par Cl. Perrault, constitués de sept passages pratiqués sous les gradins entre les murs rayonnants — un à chaque extrémité, concordant avec les *parodoi*, un au centre et deux autres intermédiaires —, amenant de la galerie extérieure directement à l'*orchestra*, et insérés régulièrement entre des escaliers groupés sur quatre travées consécutives (cinq chez A. Palladio, séparées deux à deux par un autre passage chez Cl. Perrault). En revanche, le double portique annulaire du rez-de-chaussée semble bien avoir été repris, quant à lui, des interprétations précédentes — le « *duplice portice: circu□current* » de C. Cæsariano[279] —, tout comme la disposition des *scalaria* aménagés à même les gradins entre les *vomitoria*, et grimpant en continu d'un *mænianum* à l'autre, malgré la présence d'une *præcinctio*.

L'apparente précision du relevé du théâtre d'Arles, moins fantaisiste somme toute que les interprétations du « *Theatrum latinorum* » avancées jusque-là, ne doit de toute évidence pas tromper, compte tenu de l'absence presque totale de vestiges probants permettant de reconnaitre l'agencement global de l'ensemble de l'édifice. Il ne peut en réalité s'agir d'un véritable relevé: d'où pouvait être déduits, de fait, la présence d'une *præcinctio* au-delà des quinze premiers gradins, l'organisation des escaliers entre les murs radiaux, la répartition de ceux de la *cavea*, ou encore la présence d'un double portique annulaire? Outre qu'elle le désigne comme un théâtre proprement romain, conforme en définitive à l'enseignement de Vitruve, la sûreté du tracé l'inscrit aussi dans un contexte quelque peu particulier de la fin du XVII^e^ siècle, marquée par une tendance des architectes eux-mêmes, sous l'influence de l'*Académie royale*, vers moins d'interprétation et plus de fidélité dans les restitutions graphiques des monuments de Rome: dans les mêmes années en effet, constatant les écarts importants des différents relevés disponibles, celle-ci avait exigé d'« *avoir de nouvelles mesures exactes de ces bastimens* »[280]. Toutefois, si le plan du théâtre d'Arles de J. Peytret parait entrer dans le cadre

279. C. Cæsariano, *op. cit.*, l. v. 6, p. LXXXIV : cf. *supra*, I. 2. b., p. 142.

280. R. Acad. Roy. Arch., séance du 9 janvier 1688.
Sur l'évolution des relevés architecturaux, cf. *infra*, I. 3. a., pp. 226 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'études moins « interprétatives », il n'en reste pas moins très clairement l'application d'un véritable canevas aux quelques rares vestiges en place. Présenté ici de manière consciencieuse, dans la mesure où les fragments subsistants sont explicitement signalés, sans détour, sous la forme d'un hachuré dans un ensemble de structures n'appartenant pas en propre au monument, ce procédé ne lui est pas pour autant exclusif. Les restitutions antérieures des amphithéâtres d'Arles et de Nimes comme celle du théâtre d'Orange, quoiqu'en apparence plus « authentiques », s'avèrent tout autant calquées sur un modèle, ou plus exactement une interprétation de l'édifice de spectacles antique de cette époque, permettant d'en offrir une image complète alors même qu'ils étaient en grande partie ruinés et inaccessibles. Si elles ont pu bien évidemment rester globalement fidèles dans la représentation des façades notamment, visibles dans leur ensemble, il n'a pas pu en être tout à fait de même de l'agencement de l'aire centrale, ni de la disposition des rangs de gradins, ou encore des espaces de circulation, dont les traces se voyaient en quelque sorte « désarticulées » par des aménagements étrangers et des destructions sporadiques. Outre la référence aux auteurs anciens[281], ces restitutions singulières se sont manifestement appuyées sur une image « moderne » de ce type de monument élaborée dans des études antérieures exclusivement d'ordre « architectural », qu'il s'agisse de traités ou bien des traductions et commentaires du *De architectura* de Vitruve, fondées dans l'ensemble sur des descriptions plus ou moins adaptées du Colisée et de quelques autres édifices de Rome ou de villes voisines. Ce n'est pas dire pour autant qu'elles cherchaient à se conformer tout à fait à cette image, mais en s'y référant, elles s'assuraient en tout cas une intégration au monde romain, au sein d'un groupe d'édifices par ailleurs pleinement reconnus. La « comparabilité » permettait en définitive l'identification des vestiges à la fois en tant que monument d'origine romaine et en tant qu'édifice de spectacles. On ne s'étonnera pas par conséquent que, bien que singulières, ces descriptions aient repris tout aussi bien les grandes lignes déterminées par l'enseignement de Vitruve que celles de son adaptation moderne. Malgré la particularité de certains éléments, observés effectivement ou tout simplement imaginés, se dévoile ainsi une sorte de canevas commun où se retrouvent forcément alors les dites « erreurs » d'interprétation des architectes.

281. Sur le renvoi constant aux auteurs anciens, particulièrement explicite chez J. de la Pise, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 53-54 et I. 1. c., pp. 80-87.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Au-delà de l'énoncé de Cassiodore[282], la définition du « théâtre » en tant que « *visiorum* » ressortirait ainsi aux explications d'un D. Barbaro, selon qui le terme désignait, au sens strictement étymologique, le « *lieu d'où l'on regarde* »[283], matérialisé par un système particulier de gradins disposé en hémicycle autour d'une aire plane centrale. La confusion de J. de La Pise entre théâtre et cirque, les percevant tous deux « *en forme demy-ronde* »[284], proviendrait peut-être d'ailleurs de ce que le même D. Barbaro notamment donnait au premier une forme de « *lune déclinante* », dont les « *cornes* » étaient, selon lui, ni plus ni moins que prolongées en ligne droite pour le second[285]. Le théâtre d'Orange pouvait de cette façon tout aussi bien être considéré comme un cirque, dont l'arène accueillait des combats d'hommes et d'animaux au lieu de représentations scéniques, mais qui, trop courte, devait alors être transposée sur l'esplanade, au pied du haut mur de scène, espace jugé satisfaisant pour servir de piste aux courses de chars[286]. L'invention de cette aire de jeu s'étendant à l'extérieur du monument, le long du *postcænium*, n'est peut-être pas étrangère, quant à elle, à la restitution de G. Caroto qui avait imaginé, presque un siècle auparavant, une disposition similaire au théâtre de Vérone, transformant à l'occasion le *postscænium* surplombant l'Adige en tribunes destinées aux spectateurs des naumachies [**fig. 44 et 45**] : s'il reste certes difficile d'assurer une réelle corrélation de l'une à l'autre de ces interprétations, l'idée de G. Caroto n'en était pas moins présente, certainement, dans les esprits. En un sens moins controversée, la forme de l'amphi-théâtre devait, de son côté, naturellement se déduire de la jonction de deux *visiora*[287], mais, fait plus surprenant, l'élévation extérieure semble s'être référée presque systématiquement à celle du Colisée à Rome, montrant de préférence trois niveaux d'arcades superposées. Il est patent de fait que, décrivant un tel édifice, le P. J. Guis comme J. Deyron n'ont pas échappé à la définition communément admise qui le caractérisait essentiellement par la présence de gradins tout autour d'une aire plane centrale, à la manière de deux hémicycles réunis ; mais ils n'ont, l'un comme l'autre, manifestement pas esquivé non plus la confrontation avec la façade du Colisée. Alors que, sur l'extérieur, les Arènes

282. Sur la traduction du mot grec « θεατρον » par celui de « *visiorum* », cf. *supra*, I. 1. b., p. 86.

283. D. BARBARO, *op. cit.*, l. V. 3, p. 223 : cf. *supra*, I. 2. b., pp. 139-140.

284. Joseph de LA PISE, *Tableau de l'histoire des Princes & Principauté d'Orange*, La Haye, impr. Théodore Maire, 1639, p. 29 : cf. *supra*, I. 1. c., p. 83-86.

285. D. BARBARO, *op. cit.*, l. V. 3, p. 223 : cf. *supra*, I. 2. b., pp. 140-141.

286. Sur l'aménagement, selon J. de La Pise, d'un véritable hippodrome, à l'image de la naumachie de G. Caroto, devant le mur de scène, hors de l'édifice, cf. *supra*, I. 1. c., p. 85.

287. Sur l'amphithéâtre considéré comme deux théâtres joints ensemble, cf. *supra*, I. 1. c., pp. 83 et 90, et la définition des architectes italiens, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 172-173.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'Arles comme celles de Nimes ne montraient effectivement que deux rangs d'arcades authentiques, tous deux semblent avoir cherché en effet à rétablir, théoriquement, ces trois niveaux, l'un en assimilant le sous-sol à un premier étage [288], l'autre en justifiant la présence d'un véritable étage attique « aveugle », alors même que ce dernier n'offrait que la hauteur d'un parapet [289]. Plus encore, là où le P. J. Guis avait laissé le choix à son lecteur d'une restitution à la manière soit de l'amphithéâtre de Nimes soit d'édifices « *de Rome* » [290], J. Peytret parait bien avoir voulu délibérément rapprocher l'élévation extérieure des Arènes d'Arles de celle du Colisée, en complétant sa restitution graphique d'un attique percé de deux baies quadrangulaires disposées entre les colonnes délimitant chaque travée, et en rétablissant une base moulurée à chacun des pilastres du rez-de-chaussée [291]. L'organisation des espaces de circulation, établis au sein de la substructure soutenant la *cavea*, renforcerait en outre cette distribution sur trois niveaux pleins, dans la mesure où J. Deyron comme le P. J. Guis ont voulu reconnaitre trois séries d'escaliers analogues, disposés en quelque sorte rampe sur rampe, à cheval sur deux travées et donnant accès, non pas aux deux seules galeries principales, mais aux trois ambulacres que chacun rétablissait, respectivement aux sous-sol / rez-de-chaussée / étage à Arles, aux deux premiers niveaux et à l'attique à Nimes [292]. Ces escaliers devaient d'ailleurs de cette manière systématiquement prendre naissance dans un couloir intérieur, et obéissaient ainsi, exception faite de leur répartition une travée sur deux, à un principe qui se voulait, sans doute, proche de celui restitué au Colisée [**fig. 68 à 70**], substituant en quelque sorte le rez-de-chaussée au sous-sol pour atteindre la galerie extérieure du premier niveau au lieu du second — quoique aucune montée ne soit visible sur le dessin de J. Poldo d'Albenas derrière le front des arcades [293] —, et ainsi de suite, intégrant en outre deux petits couloirs intérieurs (doubles chez J. Peytret), situés l'un au-dessus de l'autre, aux entresols des premier et second niveaux.

288. Père Joseph GUIS, *Description des Arenes ou de l'Amphitheatre d'Arles*, Arles, Fr. Mesnier impr. du Roy et de la ville, 1665, *Chapitre quatrieme*, p. 7 : cf. *supra*, I. 1. b., pp. 66-67.

289. Jacques DEYRON, *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nismes, Jean Plasses, impr. de la ville, 1663, chap. XVII, pp. 96-101 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 62.

290. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, pp. 7-8 : cf. *supra*, I. 1. b., pp. 64-65.

291. *L'Amphitheatre d'Arles comme il estoit autrefois*, gravure de J. PEYTRET, 1660 : cf. *supra*, I. 1. b., pp. 68-69 et la **fig. 18**.

292. Sur la restitution des espaces de circulation aux amphithéâtres d'Arles et de Nimes, cf. *supra*, I. 1. b., respectivement p. 66 et pp. 63-64, et I. 1. c., pp. 95-96.

293. *L'Amphiteatre, dict les Arenes*, dessin publié par Jean POLDO D'ALBENAS, *Discours historial de l'Antique & illustre cité de Nismes, en la Gaule Narbonoise, auec les portraitz des plus antiques & insignes bastimens dudit lieu, réduitz à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon, par Guillaume Roville, 1560 : cf. *supra*, **fig. 14**, p. 56.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Plus marquant, sans doute, apparait un certain nombre d'explications reprenant presque mot pour mot les arguments des architectes italiens, tels que celui justifiant la présence de l'emmarchement tout autour de l'édifice de spectacle, et que le P. J. Guis semble avoir extrait de la traduction du *De architectura* de C. Cæsariano [294], le destinant, dans des termes très comparables, à garantir ce dernier, à l'image d'une « *quantité de bâtimens anciens dans l'Europe* », contre les inondations [295]. Au demeurant, si l'argument en lui-même n'est certes pas repris systématiquement par les érudits français — le P. J. Guis s'avère être le seul à le rappeler explicitement —, la représentation de cet emmarchement n'en apparait pas moins dans toutes les restitutions graphiques, comme s'il s'agissait d'un fait établi, alors même que les vestiges n'en gardaient aucune trace : Cl. Perrault lui-même l'a figuré, sans autre commentaire, dans sa traduction de Vitruve [**fig. 99**], tout comme le feront ses successeurs jusqu'au XIX^e^ siècle. Tout aussi remarquable apparait l'absence de concordance, que l'on retrouve là aussi chez les architectes italiens, entre discours et restitution graphique, concernant l'agencement de la *cavea* [296] : alors que tous assuraient l'existence de divisions horizontales des gradins — J. Deyron évoquait « *vne balustrade à chascun* » [297], le P. J. Guis « *d'autres Galeries grandes ou petites, qui partage*[ai]*ent les degrez ou sieges* » [298] —, aucun ne s'est aventuré à les figurer, disposant ces derniers en continu jusqu'à l'étage attique, de la même façon que G. da Sangallo, L.B. Alberti ou A. Palladio, les agrémentant seulement de vomitoires répartis régulièrement en quinconce sur deux ou trois niveaux différents, et couronnant le tout d'un passage étroit en guise de portique. Curieusement en revanche, aucun ne rapporte de sections verticales : la seule référence au terme « *cuneus* » apparait chez J. Poldo d'Albenas, qui en généralise la définition à l'ensemble des gradins, expliquant leur disposition, « *à la forme, & semblable d'vn coin, larges de derriere, & etroictz du front* », par la configuration en entonnoir de la *cavea* [299]. Tout au plus peut-on remarquer, sur la gravure de J. de La Pise représentant la face sud du théâtre d'Orange, la présence d'escaliers radiaux subdivisant vaguement la *cavea* à la fois en deux zones horizontales mais tout à fait conjointes, et, respectivement, dix et onze *cunei* [300]. Enfin, la

294. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, p. 8 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 66.
295. C Cæsariano, *op. cit.*, l. V. 7, p. LXXXII : cf. *supra*, I. 2. b., p. 164.
296. Sur la définition des *præcinctiones* par les architectes italiens, et l'absence de leur représentation, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 146-148 et 155-156.
297. J. Deyron, *op. cit.*, chap. XVII, p. 98 : cf. *supra*, I. 1. c., p. 95.
298. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 10 : cf. *supra*, I. 1. c., p. 95.
299. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 129 : cf. *supra*, I. 1. c., p. 95.

définition qu'ont donnée notamment J. Poldo d'Albenas et le P. J. Guis de l'*orchestra* apparait comme la conjugaison de celle de C. Cæsariano ou de D. Barbaro, qui y installaient les Sénateurs — suivant en cela parfaitement les dires de Vitruve —, et de l'extrapolation de G.P. Bellori à l'amphithéâtre, qui la confondait en définitive avec le *podium* [301], de sorte que l'un en a fait une « *petite galerie, couuerte, & fermee* » située sous les tout premiers degrés de la *cavea* et destinée aux Empereurs [302], tandis que l'autre lui a attribué les fonctions d'une tribune étroite, découverte et sans gradins mais pourvue des « *Sieges de l'Empereur, des Senateurs* », dressée derrière un mur ou « *Balustre de Rouleaux couchez qui pouuait seruir d'appui & de defense contre les bestes…* » et délimitant tout le pourtour de l'arène [303].

Par ailleurs, tout comme le montrent les traductions et commentaires du Livre V du *De architectura* dans lesquels nombre de détails ont été manifestement empruntés aux pratiques modernes, à la fois en matière d'architecture et d'art dramatique [304], les descriptions de ces édifices singuliers semblent s'être appropriées certaines de ces mêmes caractéristiques, comme si elles visaient, à travers elles et sans souci d'exactitude, à refléter délibérément une image (re)connue de ce type de monument susceptible de les identifier en tant que tels. T.E. Lawrenson rapprocherait, de cette manière, la vue intérieure du théâtre d'Orange de J. de la Pise des restitutions du « *Theatrum lapideum* », ou de ceux de Balbus et de Pompée de J. Androuet du Cerceau [**fig. 91, 92, 94**], d'un côté par l'absence totale de *pulpitum* et la quasi disparition des *parascænia*, les « *cornes* » de la *cavea* s'articulant directement à la *scænæ frons*, de l'autre par la substitution de la *valva regia* centrale par une haute niche entièrement murée [305]. Quand bien même on accepterait un tel rapprochement, compte tenu de l'absence avérée du *pulpitum*, on ne peut toutefois oublier la mention explicite en M, qualifiant l'aire centrale de véritable arène, « *Demy rond servant pour les combats y represantés* » [306]. J. de la Pise avait de fait désigné l'édifice en

300. *Face Meridionale du Cirque d'Orange*, gravure en taille douce, non signée, publiée par J. de LA PISE, *op. cit.*, 1639 : cf. *supra*, **fig. 24**, p. 81.

301. G.P. BELLORI, *op. cit.*, p. 75 : cf. *supra*, I. 2. b., pp. 174-175.

302. J. POLDO D'ALBENAS, *op. cit.*, chap. XXIIII, p. 132 : cf. *supra*, I. 1. c., p. 94.

303. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre cinquieme*, p. 9 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 67 et I. 1. c., p. 94.

304. T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, p. 101, notamment considère qu'à travers ces traductions, le théâtre antique « *is brought to life by the transference of detail from the contemporary theater* ».

305. *Face Meridionale…*, **fig. 24**, p. 88.
Sur cette assertion, cf. T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, pp. 96-97.

306. J. de LA PISE, *op. cit.*, légende de la « *Face Meridionale du Cirque d'Orange* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tant que cirque, transférant en conséquence le haut mur de scène en un « *podium* », disposé en quelque sorte dans la continuité de la *cavea*, et réservé aux notables assistant aux spectacles [307]. Il est certain que, si l'on peut reconnaitre le dessin de la face nord, erronée quant aux proportions et aux dimensions mais particulièrement évocateur de l'état de conservation du mur à cette époque, auquel J. de la Pise n'a pu se soustraire [308], celui de la face sud reste effectivement très conjectural : masquée derrière les habitations modernes, celle-ci ne pouvait offrir que des fragments à partir desquels J. de la Pise a pu restituer une configuration convenant *a priori*, selon lui, à son identification du monument. Curieusement néanmoins, se remarquent des éléments quelque peu « modernes », tels que les « *deux petits corps de logis en rond et hors d'œuvre* » [E], encadrant, sur toute la hauteur du mur, les deux niches centrales superposées, ou encore la « *galerie d'un corps de logis à lautre* » [H], ornée d'une balustrade, et qui, insérés entre les deux « *grandscorps de logis à chasque bout de la muraille* » [C] formant comme deux tours carrées massives, confèrent, à ce pan de l'édifice, presque les traits d'un château fort. Peut-être la masse du mur, qui avait fait dire à Louis XIV que se dressait là la plus belle muraille de son royaume, a-t-elle aidé à une telle configuration : une attribution similaire se retrouve, en tout cas, dans le dessin des créneaux régnant sur l'enceinte des dites « *Arènes* » d'Orange restituée par le même auteur [309], et que l'on peut rapprocher, peut-être, des évocations de naumachies, l'une comme les autres semblant entendre mettre l'accent sur l'aspect particulier de « rempart » enfermant véritablement ce type de monument [**fig. 87, 88**]. Sans vouloir rechercher à tout prix de parallèles, plutôt conflictuels compte tenu de l'originalité des éléments incorporés, le principe de cette restitution, alors même qu'elle était censée donner une image d'un édifice singulier et non d'une interprétation architecturale, n'est toutefois pas sans rappeler la liberté avec laquelle les architectes rétablissaient, notamment, le mur de scène de leurs théâtres ou les loges de leurs amphithéâtres. Il apparait clair dès lors que, ne répondant pas à l'identification du monument en tant que cirque, les portiques superposés restitués de manière générale contre le mur de scène des théâtre antiques, et auxquels on aurait par conséquent pu s'attendre, leur concédant même une nouvelle variante, devaient

307. Sur la description du théâtre « ou Cirque » d'Orange par J. de la Pise, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 52-53.

308. *Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange*, gravure en taille douce, non signée, publiée par J. de LA PISE, *op. cit.*, 1639 : cf. *supra*, **fig. 13**, p. 55.

309. *Les Arenes d'Orange de construction Romaine*, gravure en taille douce, non signée, publiée par J. de LA PISE, *op. cit.*, 1639 : cf. *supra*, **fig. 17**, p. 60.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

logiquement faire place à autre chose. Il reste, il est vrai, extrêmement tentant d'imaginer que J. de La Pise se soit appuyé sur les restitutions de J. Androuet du Cerceau, notamment celle de son « *Theatrum Balbi* », offrant un développement original du rapport *cavea* / front de scène d'un P. Ligorio, mais il apparaitrait tout aussi probant alors de comparer un tel dispositif aux loges monumentales figurées, là encore, sur les représentations de naumachies en particulier, tout au moins dans leur principe.

Plus énigmatique s'avère en revanche la description de l'amphithéâtre considéré comme de forme rigoureusement circulaire : celle-ci, peut-être due chez les architectes italiens davantage à une difficulté de représentation que de véritable interprétation, les textes spécifiant bien la forme ovale de l'arène [310], apparait plus spécieuse chez les érudits français, qui semblent s'être longtemps attachés à la définition de « *Theatre double* ». Quoique son dessin tende à montrer une forme plus allongée, J. Poldo d'Albenas le décrivait ainsi explicitement « *de figure ronde* » [311], tout comme J. Deyron [312], et J. de La Pise y voyait une manière d'en distinguer les « *Arenes* » par leur forme « *en Ovale, & le defaut des sieges en dedans* », émettant néanmoins succinctement la possibilité qu'« *aucuns Amphitheatres ayent esté faits aussi en forme d'ovale ou de bar-long, mais rarement* » [313]. L'opposition de Juste Lipse témoignerait d'ailleurs de cette controverse, dans la mesure où, dénonçant ce qui apparaît avoir été une idée généralement retenue, que, constitué de deux théâtres [*ex duobus Theatris sit factum*], l'amphithéâtre était par conséquent rond [*rotundum est*], il signalait dans le même temps qu'une telle affirmation n'était pas tout à fait vraie [*no id quidem planè verum*] [314] : forcé de démontrer le bien fondé de ses propos, il a dû reprendre presque mot pour mot l'argumentation de L.B. Alberti, révélant par là même que la forme de ce syllogisme était très présente dans les esprits.

La description globale de ces monuments, les explications afférentes à l'articulation de leurs différentes parties, le vocabulaire et les définitions utilisés, tendent à montrer en tout cas que J. de la Pise comme ses contemporains se sont largement

310. Sur les discussions concernant la forme ovale de l'amphithéâtre selon les architectes italiens, et notamment L.B. Alberti, *L'Architettura…*, *op. cit.*, l. viii. 8, pp. 749-751, cf. *supra*, i. 2. b., pp. 172 *sqq.*
311. J. Poldo d'Albenas, *op. cit.*, chap. xxiii, p. 126 : cf. *supra*, i. 1. c., p. 90, et **fig. 14**, p. 56.
312. J. Deyron, *op. cit.*, chap. xvii, p. 99 : cf. *supra*, i. 1. c., p. 91.
313. J. de La Pise, *op. cit.*, p. 29 : cf. *supra*, i. 1. c., p. 90.
314. Juste Lipse, *De Amphitheatro Liber…*, *op. cit.*, chap. viii, p. 30 : cf. *supra*, i. 1. c., pp. 90-91.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

appuyés, même s'ils n'en disent rien, sur les traités de leur époque concernant les édifices de spectacles antiques. Leur acharnement à vouloir présenter un édifice complet, alors qu'en définitive ils ne pouvaient en connaitre grand chose compte tenu de l'état précaire des vestiges, envahis, qui plus est, par des aménagements modernes, devait trouver forcément un expédient dans les études plus générales de ce type de monuments. Comme toutes les restitutions, celles des érudits ont été déduites en effet par comparaison, impliquant la transposition d'éléments identiques (la forme bien sûr, mais aussi les élévations) ou d'« erreurs » (l'insertion d'une galerie, dite « *orchestra* », sous l'*ima cavea* des amphithéâtres) : s'y retrouvent en tout cas les éléments principaux décrits et représentés de façon similaire, à travers une distribution générale et une identification des espaces tout à fait analogues, dans un même schématisme. Aux approximations des relevés et aux extrapolations se sont ajoutées, néanmoins, un certain nombre d'observations incontestables, voire quelques « inventions ». Se référer au « modèle » ne signifiait pas pour autant le suivre aveuglément, au contraire, et les modifications, qu'elles soient « authentiques » ou imaginées, ne pouvaient que souligner la « véracité » de la restitution singulière. Le perron donnant soi-disant sur « *la deuxieme gallerie ouuerte par vne des arcades du costé du septantriõ* », introduit par J. Deyron à l'amphithéâtre de Nimes[315], doit sans doute être compris dans des termes voisins de la conversion du complexe scénique du théâtre d'Orange en « *podium* » ; il permettait au demeurant d'affirmer l'originalité du monument, en le différenciant notamment des arènes d'Arles, sans remettre en question pour autant ni sa fonction ni son identification premières, ni même son origine romaine.

Au-delà de ces restitutions que l'on qualifierait volontiers aujourd'hui d'« abusives », mêlant la référence au modèle romain, les véritables observations *in situ* et l'imagination, transparait en définitive une disposition d'esprit qui tendait davantage vers une évocation du monument que vers l'exactitude de sa description et de sa représentation : si les textes et l'iconographie devaient montrer une certaine similitude avec les exemples romains, il leur fallait surtout offrir une image flatteuse de l'édifice. Pas plus que sur les restitutions graphiques des architectes de l'époque, il ne faut chercher dans celles des érudits la rigueur du « relevé archéologique », au

315. Jacques DEYRON, *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nismes, Jean Plasses, impr. de la ville, 1663, chap. XVII, p. 97 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 63.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sens où on l'entendrait aujourd'hui. Si l'objectif des premiers parait bien avoir été d'examiner les vestiges antiques en tant que « modèles » d'une architecture en plein essor, celui des seconds semble s'être orienté, de fait, davantage vers une volonté d'assurer et de démontrer le prestige de la ville qui les abritait, essentiellement à travers leur ancienneté et leur appartenance à l'empire romain [316]. Derrière l'apparente précision, se cachent sans doute en effet, outre les difficultés de relevé compte tenu à la fois de l'état de conservation des vestiges et des conditions de mesure [317], la « complication » de la nécessaire référence à Rome, comme en témoigneraient notamment les représentations idéalisées des bas-reliefs de l'amphithéâtre de Nimes [318], ou encore l'extraordinaire richesse de la restitution de l'« *Arc de la maison de M. de Louchon* », tout comme celle de la Porte Saint-Martin à Arles [319], traités l'un et l'autre à la manière d'un arc de triomphe, excessivement similaire à celui de Constantin à Rome [**fig. 100**]. Quoiqu'un peu plus fouillé, le dessin des arènes de Nimes reproduit dans le manuscrit de Dubuisson-Aubenay [320] n'est peut-être pas sans rappeler non plus en un sens, par sa forme et ses proportions tout au moins, le schématisme de celui de l'amphithéâtre de Vérone par M. Cadorin [**fig. 82**]. Par ailleurs, le principe de la restitution en plan et coupe perspectifs, tel qu'il a été appliqué par J. Poldo d'Albenas et J. Peytret aux arènes de Nimes et d'Arles, semble volontairement esquiver le relevé architectural proprement dit, qui aurait supposé d'isoler un plan intégral, une élévation détaillée et une coupe, pour n'offrir en définitive qu'une image d'ensemble des structures. Repris par Juste Lipse dans son étude sur l'amphithéâtre

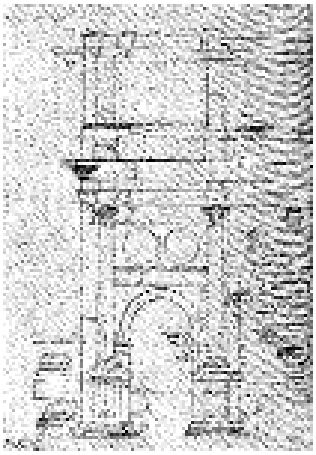


Fig. 100. *L'Arc de Constantin. Dessin de A. DA SANGALLO le Jeune, vers 1540. (Offices de Florence, Uff. 2055av.)*

316. À propos de cette tendance plus « évocatrice » que « rigoriste » et ses raisons, cf. *supra*, I. 1. a., pp. 38 *sqq.*, et I. 1. b., pp. 50-52.

317. Sur l'histoire du relevé en architecture, cf. notamment Jean-Paul SAINT AUBIN, *Le Relevé et la représentation de l'architecture*, Paris, Inventaire général, SPADEM, E.L.P., 1992, pp. 20-21.

318. Sur la qualité très rustique de ces bas-reliefs et le dessin flatteur de J. Poldo d'Albenas, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 57-58.

319. « *Arc de la maison de Monsieur de Louchon* » et « *L'Arc de la Porte Saint-Martin* », dessins à la plume rehaussé de lavis de J. SAUTEREAU, conservés à la Médiathèque d'Arles [ms 796], 1652 : cf. *supra*, **fig. 20**, p. 70 et **fig. 27**, p. 98.

320. *Les Areines de Nismes*, dessin au crayon, reproduit dans le manuscrit de DUBUISSON-AUBENAY, XVII[e] s. : cf. *supra*, **fig. 26**, p. 94.

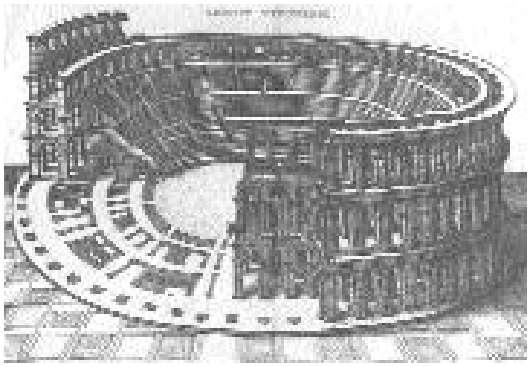


Fig. 101. « Amphit. Veronense ». *Plan et coupe perspectifs des Arènes de Vérone. Gravure de Juste* LIPSE, op. cit., *1584.*

antique [**fig. 101**], ce principe semble avoir permis avant tout d'établir l'existence du monument en corrélation avec la ville, sans pour autant avoir à revenir sur ses caractéristiques générales. Les échantillons de modénature, comme la concentration, sur le même pan de façade, de tous les bas-reliefs de l'amphithéâtre de Nimes, seraient probablement moins alors à considérer comme le reflet d'une étude proprement architecturale que comme une volonté de singulariser l'édifice, par rapport notamment à celui d'Arles, son rival.

En ce sens, la description et l'identification du théâtre d'Orange par J. de La Pise peuvent apparaitre d'autant plus significatives : alors qu'il était parfaitement reconnu depuis plus d'un siècle comme un véritable théâtre, notamment par G. de Sangallo qui en avait proposé, dès la fin du XV^e^ siècle, une restitution en plan et en élévation, rétablissant, d'après les indications de son époque, un *podium* surélevant l'*ima cavea* au-dessus d'une *orchestra* semi-circulaire, une double galerie extérieure ainsi qu'un portique droit devant la *scænæ frons*, et, d'après les restes d'une porte située à l'ouest contre le *postscænium* [321], des annexes en avancée [**fig. 102**], J. de La Pise a voulu y voir un cirque, ou, selon l'expression rapportée par Dion Cassius, un « *Theatrum venatorium* ». Sans pouvoir décider raisonnablement des motifs qui l'ont amené à une telle identification, outre ceux qu'il a lui-même exposés [322], il apparait curieux de fait — s'il l'a connu — de ne repérer, chez J. de La Pise, aucun écho de l'étude de G. da Sangallo, bien au contraire, la qualité des dessins s'en éloignant même tout à fait. Malgré les erreurs de proportions, le relevé de la *Face Septemtrionnalle* s'avère être bien plus fidèle que la restitution, plus « académique », de G. da Sangallo, en proposant même une sorte d'« état actuel », comme si l'authenticité devait l'emporter sur toute

321. Sur cette « *tour ou Portique* » repérée, aussi, par J. de La Pise, cf. *supra*, I. 1. c., p. 85.

322. Sur les termes de ce « *Theatrum venatorium* » et les raisons exposées par J. de La Pise de l'identification du théâtre d'Orange en cirque, cf. *supra*, I. 1. b., p. 53, et I. 1. c., pp. 81-82.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

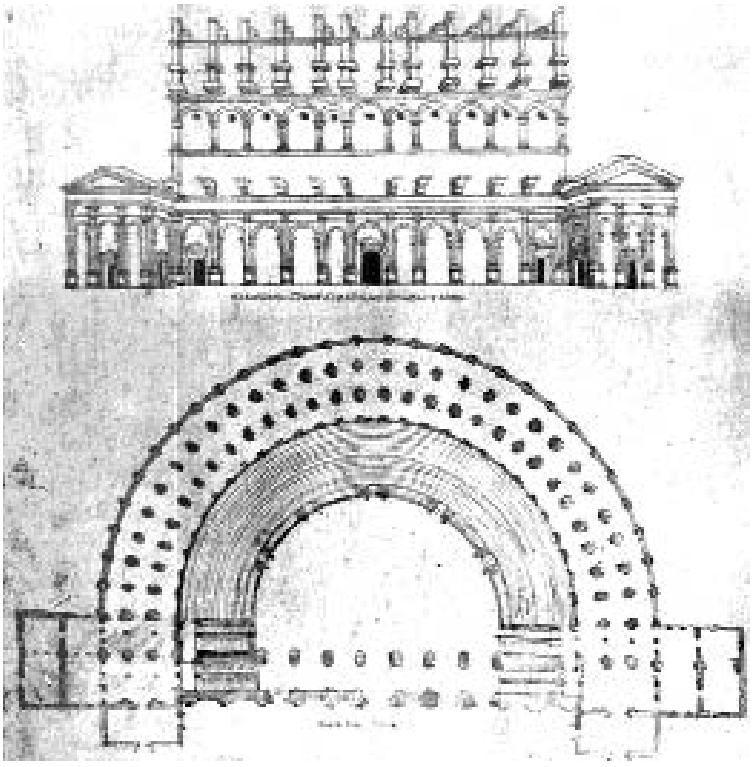


Fig. 102. *Élévation du mur de scène et plan du théâtre d'Orange. Dessin de G. DA SANGALLO, Codex Barberini Lat. 4424, vers 1490, IV. f° 40. (Bibliothèque du Vatican.)*

autre référence. Plus étrange encore reste sans conteste le dessin de la *Face Meridionale*, en plan pour la *cavea*, mais en élévation pour la muraille, dont la maladresse contraste avec la clarté du premier. Monument proprement romain certes, le théâtre « *ou Cirque* » d'Orange se devait peut-être d'afficher son originalité pour justifier de son importance dans une ville telle qu'Orange ?

Longtemps considérées comme erreurs ou incompréhensions, les « déviations » repérées rétrospectivement, aussi bien dans les descriptions que sur les représentations des édifices de spectacles, de Rome ou de villes voisines, tout comme de la province de Narbonnaise, trouvent en définitive une certaine justification qu'il faut chercher dans le développement, tout au long de la Renaissance, d'un nouvel art de bâtir, sans aucune prétention à la restitution historique ni archéologique. Si le *Teatro Olimpico* d'A. Palladio ne répondait certainement à aucune réalité pratique en matière d'art dramatique — T.E. Lawrenson affirme que, quelle que soit la valeur qu'on veuille lui accorder, dans la mesure où elle ne résolvait aucun problème théâtral du moment, en reproduisant cette forme archi-

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tecturale antique, son architecte a construit avant tout quelque chose qui reflétait une société disparue [323] —, il n'en reste pas moins toutefois le résultat d'une véritable étude sur le théâtre, qui tendait essentiellement à éprouver certains éléments d'une ancienne formule aux nouveaux besoins. L'instauration d'un *podium* face au *pulpitum*, les divers développements de la *scænæ frons*, le principe des gradins puis des loges disposés en courbe, seraient le meilleur témoignage de dérives, somme toute volontaires, inscrites au sein des restitutions graphiques. Par ailleurs, la réalisation « *à la manière antique* » du théâtre de plein air au Jardin des Tuileries atteste bien que les architectes ont moins considéré, du théâtre « vitruvien », la totalité de l'édifice lui-même que simplement le principe. Décrivant ce dernier, le topographe Germain Brice spécifiait assez d'ailleurs que cette salle avait « *toutes les parties qui lui sont nécessaires, et déterminées par les Anciens* » [324], c'est-à-dire des gradins en courbe devant un complexe scénique : contrairement à ce qu'affirme T.E. Lawrenson, le plan ne contredit pas le discours, mais montre bien que le respect de la forme générale de l'édifice antique, finalement, importait peu [**fig. 103**]. Enfin, s'il est fortement probable que les traductions du *De architectura* de Vitruve, auxquelles a été donné beaucoup d'importance depuis le XIX^e^ siècle, n'ont été réservées qu'à un petit nombre de personnes, limité essentiellement au milieu proprement académique, il serait contestable de vouloir ignorer sinon la circulation d'estampes, du moins l'existence de toute une part non écrite, fondée sur d'autres sources anciennes et qui pourtant, dans les siècles précédents, a dû avoir une portée au moins équivalente : celle-ci pourrait expliquer en tout cas les contradictions apparentes, les descriptions plus ou moins équivoques et une iconographie souvent curieuse, des réalisations très divergentes, qui ne prétendait toutefois à



Fig. 103. *Le théâtre de plein air du Jardin des Tuileries, XVII^e^ s. Plan repris par Le Nôtre.* *(Musée Carnavalet.)*

323. T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, p. 38 : « *In reconstructing an archaic architectural form, its architect built something which reflected a dead society. It solved no theatrical problem of the time, whatever absolute architectural merit it may be held to possess* ».

324. Cité par T. E. LAWRENSON, *op. cit.*, p. 91.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aucune exactitude, mais consistait en définitive en une riche documentation d'ordre exclusivement architectural.

Sans correspondre bien évidemment à de quelconques études sur l'« *art de bien bâtir* », les tentatives de restitution des édifices singuliers de la Narbonnaise n'y ont pas moins été manifestement subordonnées. Les architectes ont été, en réalité, les premiers à s'intéresser aux édifices antiques, et les premiers aussi à en proposer des représentations selon leurs propres critères et leurs exigences. Ils ont en outre introduit les prémisses d'un vocabulaire approprié, ou tout du moins de définitions et d'explications sur lesquelles les architectes français comme les érudits des XVI^e^-XVII^e^ siècles, puis, à leur suite, les antiquaires du XVIII^e^ se sont constamment appuyés. Quand bien même les objectifs n'étaient pas tout à fait les mêmes, les Français ont, de fait, suivi le mouvement instauré par les Italiens. Certes, là où les seconds se sont efforcés d'instaurer une organisation idéale des monuments en plan centré, les premiers se sont cantonnés à l'ordonnancement des façades, y compris en matière d'édifice de spectacles, mais les modèles n'en sont pas moins restés les mêmes — les édifices de Rome et d'Italie —, et il apparait remarquable de retrouver, dans les ouvrages français, la même iconographie que celle des traités italiens. Toutefois, si les architectes pouvaient sans doute se permettre une certaine liberté d'interprétation, privilégier un aspect plutôt qu'un autre, sans souci de vérité historique, à des fins d'« innovation », les érudits en revanche se sont trouvés inévitablement confrontés à une certaine réalité qu'ils ne pouvaient désavouer, mais non plus pourtant restituer fidèlement compte tenu de l'état de conservation des vestiges subsistants. Le temps n'était pas encore au dégagement, ni peut-être vraiment à la rigueur du relevé, de sorte qu'ils n'ont pu s'intéresser tout à fait à en chercher la forme originale. Ils se sont alors fondés, eux aussi, sur le savoir des architectes, pour tenter de donner, de ces vestiges jugés exceptionnels, un aperçu qu'ils regrettaient tout de même de ne pouvoir être tout à fait exact, mêlant un certain réalisme concernant les parties visibles, à l'interprétation imaginative de celles recouvertes ou détruites, selon l'idée que l'on se faisait alors de ce type de monuments à travers les travaux des architectes.

Le processus peut apparaitre en un sens ordinaire : comment certes, sans dégagement, restituer les éléments manquants ou masqués derrière des aménagements étrangers, si ce n'est en se référant à un exemple reconnu et admis au moins par sa

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

force de suggestion ; comment prouver par ailleurs la filiation à Rome si ce n'est par la confrontation à ce même modèle ? Un tel mécanisme se retrouve constamment, dès l'instant où il s'agit d'analyser un objet, quel qu'il soit ; ici il se heurte néanmoins à une nécessaire dichotomie, qui ne parvient manifestement pas toujours à faire la part de l'architecte et de l'« historien », ou savant, désireux de faire connaitre un édifice, objet d'étude du premier, qui s'y intéresse moins pour lui-même toutefois, que pour certaines de ses qualités en matière de construction. La reconstitution d'une forme architecturale se voit ainsi suivre les règles établies par l'architecte « moderne » au détriment de celles par lesquelles elle a été mise en place, et privilégier les éléments principaux caractéristiques de sa fonction générique sur ceux propres à la distinguer en tant qu'objet singulier. Il apparait remarquable que, tout en les individualisant parfaitement, les descriptions comme les restitutions graphiques des édifices de spectacles de Narbonnaise présentent des indications archétypales conformes à celles des traités d'architecture des XVI^e^-XVII^e^ siècles, ne marquant la singularité du monument qu'à travers certaines particularités « évidentes », telles le haut mur de scène du théâtre d'Orange ou les protomés de taureaux des arènes de Nimes. Signes distinctifs plus qu'éléments de détail, la présentation de ces particularités n'était toutefois pas destinée à préciser la forme ni les agencements originaux de l'édifice, mais ne devait rien ôter ni ajouter non plus aux caractéristiques génériques de l'archétype.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

3. L'Antiquité en France au XVIII^e siècle.

« Nous sommes habitués à chercher les étapes de l'intelligence, à peu près exclusivement dans les limites de notre aire culturelle méditerranéenne, puis "occidentale". Sans doute, en la matière, ce parti pris peut-il se justifier… »

G. PALMADE [1].

Transmise systématiquement d'abord par l'étude des architectes, la connaissance des XV^e-XVII^e siècles en matière d'architecture antique se révèle par conséquent dans l'instauration de principes fondamentaux de l'art de bâtir, qui plus est essentiellement axés sur le « bon goût », privilégiant en l'occurrence les questions d'ordre « plastique ». Les traités théoriques faisaient du reste moins part de véritables techniques de construction — qui ne concernaient, dans l'optique des architectes de la Renaissance, que le charpentier [*faber tignarius*] dont le travail n'était qu'« *instrumental* » [2] —, que de la bonne manière d'établir un édifice, d'agencer ses différents éléments, ou de la pertinence de son ornementation. Le *De re ædificatoria* de L.B. Alberti parle essentiellement de la commodité [*comodità*] et de la dignité de l'art de bien bâtir [L. I.], et enseigne qu'il faut méditer la construction d'un bâtiment [L. II], réfléchir sur les raisons d'édifier [L. III], bien orner les façades [L. VI-VII], pour n'énumérer les différents types d'édifices que les Anciens construisaient, qu'à travers les corrélations entre leurs fonctions respectives et les règles de proportions [L. VIII à X]. L'ensemble des traités d'architecture qui ont suivi celui de L.B. Alberti ont repris, d'ailleurs, assez généralement le schéma établi par Vitruve

1. Guy PALMADE, « Histoire de l'histoire », in *Encyclopædia Universalis*, t. VIII, Paris, 1968, p. 429.

2. Sur la définition de l'« *architectus* » selon Leon Batista ALBERTI, *L'Architettura* [*De re ædificatoria*, 1485], testo latino e traduzione a cura di Giovanni ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1966, Prologue, p. 6: cf. *supra*, I. 2. a., p. 118.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans son *De architectura* : aucune réelle information technique n'y est avancée, si ce n'est quelques conseils sur les différents matériaux que l'architecte peut utiliser (pierres, sables, bois) [L. II], mais un long développement sur la nécessité de reconnaitre la salubrité d'un lieu, d'effectuer les fondations de l'édifice et sa distribution [L. I], l'architecture consistant, selon l'auteur, en cinq principes fondamentaux que sont l'ordonnance, la disposition, l'eurythmie ou proportion, la bienséance et la distribution [L. I. 2]. De son côté, destinant son étude des monuments antiques et ses *Quattro Libri* à permettre d'apprendre « *à corriger tant d'abus extravagants, d'inventions barbares, de dépenses superflues…* », A. Palladio espérait certes tout de même que l'ensemble de son travail aiderait à éviter le délabrement que de nombreux édifices avaient connu jusque-là [3]. Pourtant, si la première partie de son ouvrage est, à l'image du livre II de Vitruve, consacrée aux matériaux de construction, aux fondations d'un bâtiment, à l'usage de la pierre et à la fabrication des murs [L. I], son discours apparait davantage sous la forme d'un catalogue de pratiques courantes, que véritablement de questions purement « mécaniques ». Ce n'est pas dire pour autant que ces dernières importaient peu aux yeux des architectes : elles ne leur étaient certainement pas étrangères en effet, mais, à travers ces ouvrages, seuls témoignages concrets au bout du compte, l'étude de l'architecture antique apparaît, rétrospectivement, se restreindre à l'agencement d'une nomenclature spécifique [4].

Quoi qu'il en soit, hormis l'absence de toute périodisation, ces ouvrages, pourtant *a priori* très théoriques, ont peut-être ainsi posé les premiers jalons d'une classification méthodique des monuments anciens, selon leur fonction, leur forme, leur agencement extérieur et intérieur. Ils distinguaient du reste, tout particulièrement parmi les temples, plusieurs groupes, selon que le plan était circulaire ou quadrangulaire, ou encore qu'il possédait ou non un portique [*periptere*], avec ses variantes, et que la disposition des colonnes était rapprochée [*pycnostyle*], plus éloignée [*systyle* / *diastyle*] ou très distante [*aerostyle*], par rapport à un entrecolonnement jugé idéal [*eustyle*] [5]. En ce sens plutôt « typologiques », ils ont sans doute

3. Andrea PALLADIO, *Les Quatre Livres de l'architecture*, traduction de Roland FRÉART DE CHAMBRAY [1650], Paris, Flammarion, 1997, l. I, avant-propos, p. 15 ; *I Quattro Libri dell'Architettura* [1570], Venetia, appresso B. Carampello, 1581, l. I, *Proemio ai lettori*, p. 6 : « *onde cosi à poco à poco s'impari à lasciar da parte gli strani abusi, le barbare inuentioni, & le superflue spese, &, (quello che più importa) à schifare le varie, e continoue rouine, che in molte fabriche si sono vedute* ».

4. Sur l'ébauche de cette nomenclature de « *l'art de bien bâtir* », cf. *supra*, I. 2. a. et I. 2. b.

5. A. PALLADIO, *op. cit.*, l. IV.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

offert, d'abord à l'érudit des XVI^e^-XVII^e^ siècles, puis à l'antiquaire des XVIII^e^-XIX^e^ siècles, un matériel exemplaire en soi, qui leur a permis notamment d'établir la formulation d'une première analyse systématique des monuments de l'Antiquité : il restait à dresser les termes de leur « évolution ». Celle-ci ne semble pourtant pas avoir intéressé véritablement, tout au moins concernant les « *temps anciens* », avant la fin du XVIII^e^ siècle : tout au plus, Rome et l'Antiquité apparaissaient « *comme porteurs de la normalité retrouvée* » [6], y compris pour G. Vasari, dont l'ouvrage d'« histoire » de l'art et des artistes n'est remontée jusqu'à ces « *temps trop incertains par leur date reculée* » que pour exalter la « *bonne manière antique* » [7].

Parce qu'elle était perçue d'abord, en quelque sorte, dans sa globalité, aussi bien sur le plan temporel que spatial, cette période n'a été abordée par les érudits que pour assurer l'origine prestigieuse d'un pays, de sorte que des « Antiquités nationales » françaises n'ont été prises en compte, jusqu'au XIX^e^ siècle, que celles de création purement romaine, ou jugées telles [8]. Encore l'apanage des architectes, seuls apparaissaient dignes d'intérêt en effet les vestiges d'une architecture ornée telle que la présentait Vitruve dans son *De architectura*, caractérisée principalement par l'utilisation des ordres. Ancien ou moderne, ne pouvait être considéré comme relevant de « *l'art de bien bâtir* » que l'édifice répondant aux « *règles universelles* » fondées sur le principe vitruvien, corrigé ou non, reléguant les autres bâtiments à un rang subalterne. Les architectes ont instauré ainsi un système de valeurs « stylistiques » gouverné par l'architecture romaine, auquel ont adhéré les antiquaires. Si, aux édifices de Rome et d'Italie devaient certes s'ajouter ceux de la Gaule antique repérés depuis les XVI^e^-XVII^e^ siècles et offrant les mêmes particularités, quel que soit le monument envisagé, ils apparaissent pourtant, rétrospectivement, toujours subordonnés aux modèles proprement romains. Aucun dégagement n'était encore, de fait, projeté, de sorte que l'exercice comparatif semble s'être limité, jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, à la seule volonté de compléter artificiellement un édifice très endommagé, procédé de restitution des architectes destiné à la création de bâtiments

6. André CHASTEL, « Présentation », in *Giorgio Vasari. Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction de A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, coll. Arts, 1989, p. 16.

7. Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], *op. cit.*, préface aux *Vies*, pp. 215-234.

8. Sur la valeur de la revendication de l'origine romaine de la France, cf. *supra*, I. 1. a.
Sur l'intérêt accordé aux seuls vestiges de création romaine, cf. *infra*, I. 3. b., pp. 222 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

modernes, qu'ont appliqué purement et simplement les antiquaires. Alors que ces derniers recherchaient l'authenticité « historique », le modèle, « raisonné » selon une habitude et un usage modernes, et intégré dans une réflexion sur les lois de l'architecture tenues pour universelles, comme, plus spécifiquement, sur l'instauration d'un édifice de spectacles moderne, apparait de ce fait avoir joué le rôle d'expédient, auquel les antiquaires n'ont pu que difficilement échapper tout à fait.

3. a. L'*Académie Royale* et l'architecture antique de Rome et de Grèce.

À la fois dans un certain respect mêlé d'admiration pour l'architecture « *des Anciens* », et dans une pratique de relevés des vestiges antiques destinés essentiellement à l'architecture moderne, le XVIII^e^ siècle semble avoir en un sens quelque peu exacerbé la subordination à la Rome antique. La tradition des voyages en Italie devait perdurer d'ailleurs — l'*Académie royale des Architectes* continuait à envoyer, au choix du roi, des pensionnaires à l'*Académie de France* à Rome —, mais ne concernait plus uniquement les artistes (peintres, sculpteurs, architectes), ouvrant très largement les portes aux érudits, dont le but était en général la constitution ou l'enrichissement d'un cabinet de curiosités ; elle devait au demeurant s'étendre à la Grèce [9]. Étroitement liée à l'importance accordée aux autorités anciennes, références qui, remarque J.-C. Margolin, « *expriment la persistance de l'esprit humaniste et du respect de la culture et de l'érudition antique, qu'illustrent si bien, tout au long du XVI^e^ siècle, les multiples éditions, traductions, commentaires et observations du* De situ orbis *de Pomponius Mela, de la* Géographie *de Claude Ptolémée, de l'*Histoire d'Alexandre *de Quinte-Curce, des ouvrages de Xénophon, de*

9. Les voyages en Grèce ont débuté au milieu du XVIII^e^ siècle. Parmi les premiers, cf. Abbé Jean-Jacques BARTÉLÉMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, de Bure ainé, 1788, et Marie-Gabriel-Florent-Auguste, Comte de CHOISEUL-GOUFFIER, *Le Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, J.-J. Blaise, 1782-1822 ; ils ont donné naissance aux premières « histoires de l'art » de la Grèce : Abbé J.-J. BARTÉLÉMY, *Abrégé de l'histoire grecque depuis les tems les plus anciens jusqu'à la prise d'Athènes, en 404 avant Jésus-Christ*, Paris, de Bure aîné, 1790.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Pausanias, de Strabon et d'Appien »[10], elle s'inscrivait en outre dans l'esprit de l'« *homo viator* », qui partait à la conquête du « Nouveau Monde » pour y trouver « *plaisir (*voluptas*), honneurs, richesses, mais aussi un énorme accroissement du savoir* »[11]. Consacrant tout un ouvrage à *l'utilité des Voyages*, sous la forme d'un guide comportant la liste des *Sçavants, curieux & antiquaires*, ainsi que des *Cabinets de France*, Ch.C. Baudelot de Dairval en faisait remonter l'origine aux Anciens, affirmant qu'« *il est de la nature de l'homme, dit Pline, d'aimer la nouveauté, et cette inclination le porte à faire des voyages, qui servent indubitablement à le perfectionner* »[12]. Toutes les expéditions étaient envisageables, mais en matière d'art et d'architecture, elles se ramenaient inexorablement à l'Italie dont, rappelait A.L. Millin, « *un antiquaire ne prononce jamais le nom sans émotion* »[13].

Le XVIII^e^ siècle apparait ainsi marqué par la multiplication de cabinets de curiosités, au travers desquels les érudits et les antiquaires rivalisaient d'industrie pour débusquer et arborer l'objet original, surprenant, inédit. Parallèlement d'ailleurs, devaient débuter aussi, dès 1724, sous l'égide du cardinal Melchior de Polignac, ambassadeur du roi de France et riche collectionneur, les premières « fouilles » françaises à Rome. Certes indépendantes de celles effectuées par les pensionnaires de l'*Académie de France*, qui restaient poussés par des considérations techniques plus qu'historiques, elles consistaient néanmoins avant tout en excavations rapides, essentiellement destinées à alimenter les cabinets de commanditaires fortunés. Si l'histoire en tant que discipline existait sans contredit — la formulation « moderne » de critères permettant de juger de l'authenticité d'un acte et d'établir la « vérité » par la concordance de sources indépendantes apparait, dès 1680, chez Dom Mabillon dans son *De re diplomatica*, et a été largement exploitée par G. Vasari, dans *Les Vies* des meilleurs artistes —, l'archéologie, quant à elle, s'avère de fait s'être longtemps arrêtée à un « art d'agrément », et ne s'est véritablement développée, jusqu'au XIX^e^ siècle, que sous la forme de « sciences auxiliaires », issues de la

10. Jean-Claude MARGOLIN, « Voyager à la Renaissance », in *Voyager à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours tenu du 30 juin au 13 juillet 1983 sous la direction de J. Ceard et J.-C. Margolin, Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1987, p. 10.

11. J.-Cl. MARGOLIN, *loc. cit*., p. 10.

12. Charles César BAUDELOT DE DAIRVAL, *De l'utilité des Voyages & de l'avantage que la recherche de toutes ces Antiquités procure aux Sçavants* [1693], nouvelle edition revüe, corrigée et augmentée avec figures, Rouen, chez Ch. Ferrand, 1727, t. 1, p. 17.

13. Aubin-Louis MILLIN, *Voyage dans les département du Midi de la France*, Paris, Impr. imp., 1807, t. 1, chap. 1, p. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

curiosité de ces commanditaires, amateurs avertis[14]. Le « précis » du voyageur élaboré par Ch.C. Baudelot de Dairval exposait ainsi toutes les indications nécessaires sur l'épigraphie, la philologie, la paléographie, la diplomatique, la numismatique, ne s'intéressant en définitive qu'à l'« objet d'art » au détriment de toute synthèse[15]. S'il concevait indéniablement que l'art des architectes de l'Antiquité « *a été pendant dix ou douze siècles dans la plus haute perfection qu'il ne sera jamais* », il n'estimait l'utilité de son observation que pour mieux comprendre les textes et en limitait le champ à ses seuls fragments d'ornementation[16].

C'est dire, en d'autres termes, que même si elle entrait certes dans le domaine d'exploration des antiquaires, l'étude de l'architecture antique est demeurée, jusqu'au XIX^e^ siècle, l'apanage exclusif des architectes. Elle n'a pris place d'ailleurs au sein des cabinets de collectionneurs que sous la forme de fragments ornés ou, le plus souvent, d'esquisses et de tableaux commandés aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome, dont les *Galeries imaginaires* de G.P. Panini pourraient évoquer l'agencement [**fig. 104**]. Subordonnée aux travaux des architectes, qu'ils soient formés dans les différents établissements privés parisiens, tels que l'École des Arts fondée par J.-F. Blondel, ou à l'*Académie royale* où ce dernier enseignait également, elle est restée longtemps par conséquent nécessairement globale, axée essentiellement sur l'ornementation des façades, l'agencement des ordres et les proportions. Si elle accordait indéniablement une certaine importance à la connaissance de l'architecture antique romaine, qu'elle a dû étendre aussi à la Grèce à partir de la fin du XVIII^e^ siècle, l'*Académie royale* n'y voyait avant tout en effet qu'un « modèle », attribuant les relevés de monuments, effectués aussi bien par les maitres italiens des siècles précédents — A. Palladio, P. Ligorio, S. Serlio —, que des pensionnaires successifs de l'Académie de France à Rome, à la formation d'une collection destinée à guider ses élèves-architectes dans les grands principes des Anciens et la « *belle*

14. Sur le développement de l'histoire en tant que discipline, cf. notamment G. PALMADE, *loc. cit*.
Sur les premières « fouilles » françaises à Rome, cf. Ferdinand BOYER, « Antiquaires et architectes français à Rome au XVIII^e^ siècle », in *Revue d'études italiennes*, nouv. série, t. 1, 1954, pp. 174-185.
Voir aussi Ève GRAN-AYMERICH, *Naissance de l'archéologie moderne. 1798-1945*, Paris, CNRS éditions, 1998 : la première partie de cet ouvrage remonte à ce que l'auteur considère comme étant les origines de la discipline, c'est-à-dire 1719, pp. 23-34.

15. Ch.C. BAUDELOT DE DAIRVAL, *op. cit.* : le titre complet de son ouvrage précise qu'il « *concerne la connoissance des medailles, inscriptions, statues, dieux lares, peintures anciennes, & les bas reliefs, pierres precieuses & gravées, cachets, talismans, anneaux, manuscrits, langues & autres choses remarquables* ».

16. IDEM, *ibidem*, t. 1, pp. 359-366.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 104. *Galerie imaginaire tapissée de peintures évoquant les monuments les plus spectaculaires de la Rome antique. Tableau de G.P. PANINI, après 1718. (Musée du Louvre, Paris.)*

disposition » de leur architecture[17]. Son objectif majeur apparait avoir été d'ailleurs, depuis sa création, la recherche d'une doctrine originale, à la fois classique et nationale, de l'art français, qui n'est sans doute pas étrangère aux tâtonnements qu'a éprouvés sa réglementation, concernant plus spécifiquement la place de l'architecture antique dans son enseignement[18]. En fondant cette institution, Colbert avait voulu délibérément s'opposer à l'influence italienne, représentée notamment par L. Le Vau, constituée pour l'essentiel autour de l'agencement des ordres antiques. La « tradition française », attachée au nom des Mansart[19], s'est trouvée ainsi caractérisée par la création d'un « ordre français », dont les chapiteaux se voyaient ornés du

17. *Mémoire de M. Peyre le Jeune lu à l'Académie royale d'architecture le 23 février et le 9 mars 1778*, constituant le projet du Règlement de 1778 des Envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, [arch. de l'Académie des Beaux Arts (AABA), B. 19, fasc. 6].

18. Peut-être est-ce en effet l'une des raisons pour lesquelles la formation des architectes n'y était pas réellement contrôlée avant 1720 : cf. notamment Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Les Prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, éd. Berger-Levrault, 1984.
Sur l'évolution des différents règlements de l'Académie de France à Rome, cf. notamment Pierre PINON et François-Xavier AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, École Française de Rome, coll. EFR n° 110, 1988.

19. François Mansart (1598-1666) et Jules Hardouin-Mansart, son neveu (1646-1708).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

coq et du soleil, mais aussi par l'introduction de marbres locaux — brèche mauve de Rance, vert de Campan, jaspé rose de Languedoc —, en concurrence avec ceux de Carrare notamment, ou encore par l'apparition des glaces, dont la galerie des Glaces à Versailles (1678) est un exemple éloquent[20]. Le refus de l'influence italienne n'a été toutefois concrètement exprimé, à l'Académie, que de 1762 à 1774, avec l'accession de J.-F. Blondel à la direction, dont le cours mettait en avant la « manière française » telle qu'elle était pratiquée depuis Fr. Mansart, suscitant ainsi les premières contestations à l'égard de projets jugés trop « antiquisants ». L'année 1756 avait certes déjà marqué un retour à des programmes plus modérés et à la tradition nationale, et les règlements ont, de manière momentanée, explicitement rejeté les formes antiques, n'autorisant l'utilisation des ordres « *qu'avec beaucoup de discrétion* » (1759)[21], et « *sans aucune apparence de Rome* » (1766)[22] ; le marquis de Marigny était allé jusqu'à justifier son jugement négatif à l'égard de l'envoi de A. Leroy, en 1762, en déclarant préférer que « *nos architectes s'occupassent plus des choses relatives à nos mœurs & à nos usages que des temples de la Grèce* »[23].

Derrière ce « nationalisme » latent, l'étude de l'architecture antique n'en a pas moins gardé une place importante au sein de l'*Académie royale*. Critiquée dans les projets modernes, elle restait le fondement essentiel de l'enseignement de l'« *art de bien bâtir* » : encore fallait-il en avoir une connaissance directe. À mesure des séances, la Compagnie de l'*Académie royale* s'est, de fait, montrée de plus en plus critique à l'égard des traités italiens et des relevés des monuments de Rome même, constatant des divergences selon les auteurs, de sorte qu'elle a pris la décision, presque vingt ans après sa création mais déjà à la fin du XVII^e^ siècle, « *de dresser un Mémoire pour envoyer à Rome pour avoir de nouvelles mesures exactes de ces bastimens* »[24]. Elle ne s'intéressait certes toujours qu'aux ordonnances extérieures, mais sa volonté d'aboutir à

20. Sur les particularités de cette « tradition française », somme toute très académique, cf. notamment Anthony BLUNT, *Art et architecture en France. 1500-1700* [1953], traduction de Monique Chatenet, Paris, éd. Macula, coll. Histoire de l'art, 1983.

21. *Séance du lundi 7^e^ mai 1759*, in Henry LEMONNIER, *Procès verbaux de l'Académie royale d'Architecture. 1671-1793*, publiés pour la société de l'histoire de l'art français sous les auspices de l'Institut, Paris, libr. Armand Colin, 1911-1929, t. VII, p. 15.

22. *Séance du lundi 12 mai 1766*, in H. LEMONNIER, *op. cit.*, t. VII, p. 249.

23. Note du directeur général de l'Académie de France à Rome jointe à la lettre de Natoire à Marigny, 1^er^ septembre 1762, in *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, publiée par Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, d'après les manuscrits des Archives nationales, Paris, éd. Charavay fr., 1887-1912, t. XI, pp. 437.

24. Registre des comptes rendus des séances de l'*Académie royale d'Architecture* [R. Acad. Roy. Arch.], séance du 9 janvier 1688 [Institut de France].

une esthétique « purement classique » l'a amenée sans doute à devoir examiner et l'ouvrage de Vitruve et les édifices antiques de manière plus scrupuleuse. Si, à peine deux ans après sa création, elle n'avait pas tenu à travailler sur la version du *De architectura* de J. Martin, considérant « *le peu de rapport qu'il y a de cette traduction au sens de l'autheur* », et décidant, en conséquence, « *de surseoir la lecture de Vitruve jusqu'à ce que nous ayons la traduction de Mr Perrault* »[25], c'est qu'elle cherchait manifestement déjà à rester au plus près du texte ; plus encore, elle avait mis en garde les architectes contre l'ouvrage de S. Serlio sur les *Reigles générales de l'architecture*[26], qui, selon elle, « *ne d*[ev]*oit pas s'imposer au reste par son autorité* », notamment en ce qui concerne « *ses règles pour les ordres d'architecture* », observant en outre « *que des dessins des antiques qu'il a donnés, il n'y a rien de vray que dans le général* »[27]. Du reste, en repoussant les attaques de R. Fréart de Chambray à l'égard des dessins de Vignole qu'il estimait s'être « *éloigné de l'antique dans les mesures* » de l'ordre dorique du théâtre de Marcellus, la Compagnie, loin de démentir son action, rappelait qu'alors « *Vignole n'a*[vait] *pas prétendu s'y conformer* »[28], et se serait efforcée du même coup de conserver la qualité de référence aux travaux des Italiens tout en justifiant sa volonté de s'en démarquer. En un sens, sans remettre en cause leur valeur, elle aurait fait prendre conscience de la part d'interprétation des restitutions proposées jusque-là, qui répondaient en définitive aux besoins de l'Italie, sans renier pour autant l'héritage antique de la France à « *l'ancienne Capitale de l'Univers* »[29].

Ce parti de revenir « aux sources », déterminé par une très nette résolution de retrouver une esthétique classique « pure », semble avoir quoi qu'il en soit limité résolument l'étude de l'architecture antique à ses grands principes, allant aussi bien vers une simplification des formes (aucun relevé n'est approfondi si ce n'est, encore une fois, des proportions, suivant néanmoins les règles du « *bon goust* »), que vers une réduction des types, chaque édifice étant ramené à un prototype reconnu à Rome. Les nouveaux relevés des monuments de la « *Capitale* », tout comme la traduction plus

25. R. Acad. Roy. Arch., séance du 28 février 1673.

26. Sebastiano SERLIO, *Reigles générales de l'architecture, sur les cinq manières d'édifier avec les exemples d'antiquitez selon la doctrine de Vitruve*, Avers, trad. Pierre Van Aelst, 1545, *in fol.*

27. R. Acad. Roy. Arch., séance du 18 février 1680.

28. *Ibidem,* séance du 11 janvier 1706.
Quelques années auparavant en effet, l'Académie avait jugé favorablement le travail de Vignole dans ce qu'il avait contribué, de cette manière, à « *donner plus de grâce à l'ouvrage* » — séance du 15 novembre 1694 : cf. *supra*, I. 2. c., p. 187.

29. Antoine Babuty DESGODETZ, *Les Édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, Paris, C.-A. Jombert fils ainé, éd. de 1779, préface.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

complète du traité de Vitruve par Cl. Perrault, devaient en effet invariablement entrer dans le cadre d'une réflexion sur les principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* ». Avant tout école, l'Académie ne s'est de fait jamais intéressée à l'architecture antique qu'en tant que « *seul modèle unitaire d'un langage universel* »[30], et devait par conséquent obligatoirement privilégier, à travers son étude, le projet moderne sur l'analyse fidèle de l'ancien, jusqu'à aborder une interprétation particulière de ce dernier, ce dont témoigneraient notamment les dits relevés de J. Androuet du Cerceau[31]. En aucun cas il n'était question, pour les architectes comme pour les pensionnaires de la Villa Médicis, de copier ni d'imiter. Le projet de règlement des envois de l'Académie de France à Rome à l'*Académie royale*, instauré par A.-F. Peyre, insistait d'ailleurs sur ce que les élèves ne devaient pas être « *asserv*[is] *à copier scrupuleusement les détails de ces monuments* », mais, de manière plus générale, l'étude de ces derniers devait leur permettre de « *reconnaître leur belle disposition & la marche qu'observoient les anciens dans l'ensemble de ces édifices* », de sorte qu'après avoir « *bien vu ces magnifiques vestiges, ils en imiteront les belles proportions, et éviteront les discordances dans lesquelles ils tombent souvent en croyant se rapprocher de ces beaux exemples* »[32]. Les restitutions graphiques devaient certes s'approcher, *a priori*, de la « *vérité* », ou tout au moins de la « *vraisemblance* », et s'appliquaient essentiellement aux « *décorations et* [aux] *détails dont ces édifices étaient ornés* », mais elles répondaient prioritairement aux principes universels et au « *bon goust* » qui fondent le « *jugement* » en matière d'architecture, sans rechercher à en retrouver fidèlement les formes originales[33]. Au contraire même, un choix de « bons modèles » devait s'imposer : il apparaissait faux en effet de considérer « *que tous les Antiques indifféremment sont à imiter* », attendu qu'« *il y en a peu de bons* », ce que traduirait d'ailleurs la « *variété confuse de nos Autheurs qui traitant des Ordres & de leurs mesures en ont parlé diversement* »[34]. Il était jugé par conséquent

30. J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p. 14.

31. Sur les relevés pour le moins fantaisistes de théâtres et amphithéâtres romains par J. Androuet du Cerceau, cf. *supra*, I. 2. c., pp. 190-195.

32. *Mémoire de M. Peyre le Jeune*, cité.
Le rapport sur ce projet de règlement a appuyé cette idée, précisant que « *les productions de nos maîtres, les Grecs et les Romains, et leur pratique dans l'exécution, dévoilées aux yeux des élèves, doivent* ajouter le dernier degré [je souligne] *aux connaissances et aux études qu'un architecte doit faire précéder à l'exercice de ses talens* » : *Rapport sur un règlement pour les études des élèves d'architecture en Italie, par Ch.-A. Guillaumot, avril 1778* [AABA, B. 19, fasc. 6].

33. *Rapport sur un règlement, par Ch.-A. Guillaumot, avril 1778*, cité : « *…ils restitueroient avec jugement et avec vérité ou vraisemblance…* ».

34. Roland Fréart, sieur de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique & de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres. Sçavoir, Palladio & Scamozzi, Serlio & Vignola, D. Barbaro & Cataneo, L.B. Alberti & Viola, Bullant & de Lorme, comparez entr'eux…* [1650], Paris, chez P. Emery, M. Brunet, 1702, avant-propos, p. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nécessaire « *d'aller à la source & suivre précisément les modénatures & les proportions des édifices antiques* », tout au moins de ceux qui emportaient « *le consentement & l'approbation universelle de ceux de la profession* » [35]. L'Académie rejetait de manière systématique d'ailleurs tout relevé qui ne présentait pas le monument étudié sous son meilleur aspect esthétique : voulant soumettre une copie plus fidèle de l'Arc de Constantin que celle émise quelques années auparavant par A. Desgodetz, G.-M. Oppenordt a vu ainsi son projet refusé par le Directeur La Teulière qui, s'il admettait bien qu'il s'agissait du « *plus beau ou* [du] *plus grand des ouvrages qui restent* », n'en pouvait pas moins prétexter qu'il comprenait des « *pièces rapportées, les meilleures prises de l'Arc de trajan, les autres d'assés méchant goust* » [36], dont la reproduction restait par conséquent stérile. La charge du pensionnaire devait de fait se limiter, selon La Teulière, à « *estudier tout ce qu'il y a de plus beau dans l'antique et d'en vérifier les proportions les plus nécessaires* » [37] : il ne suivait en ce sens ni plus ni moins que le règlement des envois de Rome projeté par A.-F. Peyre, qui souhaitait orienter le travail des élèves vers la constitution d'« *une collection plus utile encore mais plus difficile à obtenir* […] *en recherchant dans les monuments antiques ce qui se trouvait de pur et de correct* » [38].

Il apparait cohérent, dans ces circonstances, de voir l'Académie repousser l'idée de reprendre les relevés d'A. Desgodetz dont elle remettait pourtant en cause l'exactitude, notamment en ce qui concerne les proportions, dans la mesure où l'auteur avait tendu vers une « *étude serrée des monumens anciens* », restreinte cependant aux « *contours des ornements dans leur goust et dans les différentes manières qui s'y remarquent* » [39]. Tout comme les Directeurs considéraient « *d'un usage inutile parmi* [les architectes] » de s'intéresser à des « *édifices trop dégradés pour y trouver des détails à étudier* » [40], il n'apparaissait nécessaire de transcrire, sur les édifices particulièrement bien conservés, que « *les parties existantes offr*[a]*nt de grandes beautés* » [41]. L'ouvrage

35. R. Fréart, *op. cit.*, avant-propos, p. 6.
36. Lettre de La Teulière, Directeur de l'Académie de France à Rome, à Villacerf, 9 août 1696, in *Correspondance des Directeurs…*, *op. cit.*, t. II, pp. 252-253.
37. Lettre de La Teulière à Villacerf, 21 août 1696, in *ibidem*, t. II, p. 258.
38. *Rapport sur un règlement…, par Ch.-A. Guillaumot, avril 1778*, cité.
39. A. B. Desgodetz, *Les Édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*, Paris, J.-B. Coignard, 1re édition de 1682, préface.
40. Rapport sur les travaux envoyés de Rome, signé Ch. de Wailly, L.-A. Trouard, N. Jardin, P.-A. Pâris, 12 juin 1786 [AABA, B. 19, fasc. 5].
41. *Mémoire de M. Peyre le Jeune…*, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'A. Desgodetz, réédité entre 1769 et 1779, est même traduit en anglais en 1771, a pu dès lors s'imposer, tout comme, encore, les restitutions d'A. Palladio, S. Serlio ou P. Ligorio, alors même qu'elles étaient critiquées [42] : les erreurs repérées concernaient moins, de fait, l'authenticité de l'édifice que l'évolution et la « pureté » des connaissances que ce dernier était susceptible d'offrir dans l'art de bâtir. Le premier comme les seconds avaient opéré un choix, qui répondait à une réflexion sur les règles universelles de l'architecture et, *a fortiori*, mettait en avant leur propre « *jugement* », dont le monument antique soutenait, en quelque sorte, le développement. En tant qu'architectes, et à l'image des pratiques des anciens maitres, les pensionnaires de l'Académie à Rome donnaient par conséquent la priorité aux détails d'appareil et de structure, suivant en cela leur formation en stéréotomie — présente dès la création de l'institution —, et ne s'interdisaient pas de modifier les proportions de l'édifice selon leur propre jugement, comme l'avait fait Vignole au théâtre de Marcellus [43].

L'objectif de l'Académie s'avérait être en définitive la multiplication des « modèles ». À partir du milieu du XVIII[e] siècle, architectes et académiciens se sont efforcés de présenter — ou « *mettre au jour* », suivant l'expression généralement usitée — des édifices peu ou mal connus de toute l'Italie, qui devaient s'ajouter, et non se substituer, aux références traditionnelles. Le marquis de Marigny, alors futur directeur des Bâtiments royaux, était ainsi parti pour l'Italie accompagné de J.-G. Soufflot, pour dessiner et mesurer trois temples de Paestum, révélant l'ordre dorique grec à colonnes sans base [44], ainsi que de J.-Ch. Bellicard pour étudier le plan du théâtre d'Herculanum d'après quelques parties mises au jour [45]. Ils ont en outre pu bénéficier des premières « fouilles », ou plus exactement des dégagements effectués par les antiquaires en quête de « beaux morceaux », en exécutant

42. Selon P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, p. 26, la restitution proposée par J.-Ch.-A. Moreau du Temple d'Antonin et Faustine (envoi de 1787) se serait inspirée de celle d'A. Palladio, par l'adjonction d'un péribole à l'arrière du monument.
Sur les critiques émises à l'égard des anciens architectes, servant pourtant toujours de référence (tout particulièrement les Sangallo et P. Ligorio), cf. IDEM, *ibidem*, pp. 74 *sqq.*

43. À propos du travail de Vignole sur le théâtre de Marcellus, qui, selon l'avis de l'Académie, avait cherché à « *donner plus de grâce à l'ouvrage* », cf. *supra*, I. 2. c., p. 187.

44. Publiés en 1764 par l'architecte Gabriel-Martin DUMONT, *Suite de plans, coupes, profils, élévations géométrales et perspectives de trois temples antiques, tels qu'ils existoient en 1750 dans la bourgade de Paesto, qui est la ville Poestum de Pline… Ils ont été mesurés et dessinés par J.-G. Soufflot, …en 1760*, Paris, Dumont, s.d., album gr. *in-fol.*

45. Charles-Nicolas COCHIN et Jérôme Charles BELLICARD, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum, avec quelques réflexions sur la Peinture et la Sculpture des Anciens, et une courte description de plusieurs antiquités des environs de Naples*, Paris, C.-A. Jombert, 1754, *in 12°*, XXXVI-98 p., pl. gravées.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

eux-mêmes au gré de la bonne volonté des propriétaires. P.-A. Pâris a pu ainsi, grâce au fermier du marquis Macarani, retrouver le plan des « *prisons* » du « *Cirque de Caracalla* » (aujourd'hui attribué à Maxence), ainsi que « *des parties de leurs piedroits élevés encore de six à sept pieds au-dessus du sol ancien* »[46], mais a dû interrompre ses investigations devant l'hostilité du maitre des lieux. Plus tard, les travaux sur les « *Détails des ordres du Colysée* » de S. Vallot (1808), ainsi que ceux concernant les ornements de l'Arc de Septime Sévère de J.-B. Dédeban (1807-1808) ont pu sans doute tirer profit des excavations ordonnées par Pie VII entre 1802 et 1807, avant que ne commencent les fouilles napoléoniennes. Les modèles ont pu certes, de cette façon, augmenter en nombre, sans que pour autant la connaissance des monuments eux-mêmes n'ait été beaucoup plus précise : du moins devait-elle se concentrer davantage encore sur les parties de l'édifice jugées dignes d'intérêt, comme en témoignerait le rapport rédigé par la classe des Beaux-Arts en 1809 relatif à l'étude proposée par S. Vallot, considérée comme secondaire par l'absence d'originalité de l'élévation du Colisée[47].

Il est indéniable, dans ce contexte, que le mouvement n'était pas à la représentation de l'édifice dans son authenticité : il n'en est pas moins vrai que de ces relevés se dégage une certaine rigueur du tracé et des détails du « rendu ». La « *précision* » réclamée par l'Académie parait bien en effet avoir concerné avant tout le dessin pour lequel elle exigeait un « *trait pur* », et son « *exactitude* » les mesures conformes aux « *belles proportions* » : c'est en tout cas ce qui ressort des différents rapports sur les travaux envoyés de Rome. On ne peut certes incriminer les architectes des XVI^e^-XVIII^e^ siècles de ne pas avoir cherché à « *mesurer exactement les plus petites parties* » des vestiges étudiés : A. Palladio l'a exprimé formellement[48], et de nombreux autres après lui ont même affirmé avoir vérifié plusieurs fois leurs relevés. Les méthodes de mesure restaient certes assez rudimentaires et l'équipement se résumait en somme à des échafaudages, une règle et un compas : A. Desgodetz s'est aidé d'« *échelles et autres machines pour approcher de ceux qui étoient beaucoup élevés, afin de voir de près et prendre avec le compas les hauteurs et les*

46. Pierre-Adrien PÂRIS, *Journal de mon voyage d'Italie commencé le 19 septembre 1771*, cité par P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, pp. 11-12.

47. Nouveau *Rapport sur le projet de règlement*, signé CH. DE WAILLY, L.-E. BOULLÉE, P.-A. PÂRIS, 6 août 1787.

48. A. PALLADIO, *op. cit.* : « *…misurare minutissimamente con somma diligenza ciascuna parte loro* », l. I, avant-propos, p. 5 : cf. *supra*, I. 2. b., pp. 132-133.



Fig. 105. *Relevé de l'entablement de l'ordre ionique du théâtre de Marcellus. Aquarelle d'A.-L.-Th.* VAUDOYER, *vers 1785-1786.*

saillies de tous les membres, tant en général qu'en particulier, jusqu'aux moindres parties »[49]. Ne parvenant pas à retrouver les mêmes dimensions que ce dernier en relevant l'Arc de Titus, A. Guénepin a pu même expliquer, certes de façon curieuse, qu'« *il est possible que Desgodetz ait pris ses mesures à une place et moi à l'autre* »[50]. Il est probable en outre qu'ils n'aient pas toujours distingué de manière rigoureuse (volontairement ou non) les adjonctions ou les constructions modernes recouvrant les structures antiques. Quoi qu'il en soit, le principe était en définitive d'adapter la nature du dessin, les vues, le choix des parties coupées et celles à détailler, à l'idée qu'ils voulaient dégager selon l'intérêt de l'édifice étudié, ou de ses fragments, jusqu'à escamoter les parties jugées « *médiocres* » derrière un détail regardé comme plus important. La liberté avec laquelle les pensionnaires ont d'abord traité les sujets antiques s'est d'ailleurs vue peu à peu dirigée par les Directeurs, à travers une série d'« instructions » concernant la présentation du travail à effectuer[51] : au nombre de planches, au type de dessins, aux détails à rendre, jusqu'aux éléments à analyser, souvent dans un but utilitaire, de sorte que, s'ils parvenaient à donner une vision quelque peu circonstanciée du monument, celle-ci n'en restait pas moins pourtant incomplète.

En même temps que l'art du dessin devenait de plus en plus précis, se sont développées, parallèlement aux restitutions très « académiques » et *a priori* sans fantaisie, des représentations d'architectes tels que J.-P. Panini et les *vedutisti*, qui s'intéressaient à l'Antiquité essentiellement par son paysage de ruines et son côté pittoresque, mais qui n'en proposaient pas moins un répertoire prodigieux de formes et de nouvelles possibilités pour l'architecture. C'était en tout cas l'ambition de G.B. Piranesi, dont les gravures ont été longtemps qualifiées, par leurs qualités

49. A. B. DESGODETZ, *op. cit.*, préface.
50. Mémoire sur l'Arc de Titus, 1809 [BEBA, ms 248], cité par P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, p. 207.
51. Sur ces « instructions », cf. *Correspondance des Directeurs…*, *op. cit*., ainsi que H. LEMONNIER, *op. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 106. Capriccio *représentant un carrefourde voies romaines bordées d'une grande variété de monuments funéraires. Gravure de G.B. PIRANESI, second frontispice des* Antichità romane, *1742.*



Fig. 107. « Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ». *Gravure de G.B. PIRANESI, 1746. (Istitutonazionale per la grafica (Farnesina), Rome , Inv. Nr.F.C. 96184].)*

descriptives dignes de n'importe quel envoi de l'Académie, d'« *archéologiques* »[52]. Elles présentent pourtant les monuments antiques de Rome sans scrupules de vérité, aux perspectives exagérées ou déformées, ne respectant ni les dimensions ni les distances, mais qui, dans cette opulence de l'imaginaire, affichaient une liberté d'interprétation que l'auteur jugeait utile à la créativité de tout artiste [**fig. 106-107**][53]. Elles auraient d'ailleurs permis d'alimenter les discussions au sein du cercle des pensionnaires de

52. Sur la précision des représentations de G.B. Piranesi, qui ont valu à ce dernier la qualification d'« archéologue », cf. notamment le catalogue d'exposition *Piranèse et les Français. 1740-1790*, Rome, éd. dell'Elefante, 1978, ou encore *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Rome, 1979.

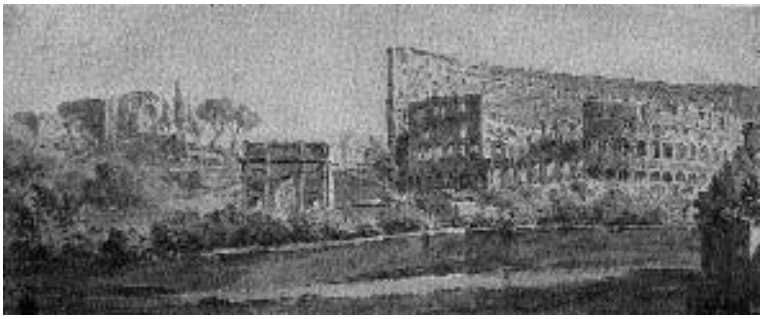
53. Les nombreuses gravures de l'architecte concernant les antiquités de Rome ont donné lieu à différentes publications, dont Giovanni Battista PIRANESI, *Vedute di Roma, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi*, Roma, presso l'autore, s.d., 1 vol. de pl. gr. *in-fol.*; *Le Antichità Romana, … divisa in quattro tomi nel primo de' quali si contengono gli avanzi degli antichi edifizi di Roma, disposti in tavola topografica secondo l'odierna loro esistenza ed illustrati co' frammenti dell'antica iconografia marmorea, e con un indice critico della loro denominazione*…, in Roma, stamp. di A. Rotilj, 1756, 4 vol. gr. *in-fol.*; ou encore *Antichità romane de' tempi della Republica, e de' primi Imperatori*…, Roma, si vende dall'autore, 1742, gr. *in-fol.*
Moins théoricien que véritable « scénographe », G.B. Piranesi a exposé ses opinions notamment dans son *De Romanorum magnificentia et architectura. Della Magnificenza e d'architettura de' Romani*, Romæ, 1761.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'Académie, voire d'architectes étrangers et d'érudits passionnés d'antiquités. Au-delà de l'inévitable « caprice » de ces reproductions, transparait de fait une nouvelle « manière » que l'Académie n'a pas reniée : elle a sans doute permis en effet à Ch. de Wailly de proposer, en 1752, un projet où abondaient les citations romaines, dans le courant de l'enseignement des compositions théâtrales de J.-L. Legeay — projet qui, avec celui que M.-J. Peyre a effectué l'année suivante dans le courant du Bernin et de G.B. Piranesi, a inspiré l'architecture française de 1760 à 1780.

Les « *ruinistes* » français, disciples de J.-P. Panini, dont J.-N. Servandoni a été le premier élève, mais aussi certains pensionnaires de l'Académie, tels que J.-L. Legeay (1737-1742), Ch.-L. Clérisseau (1749), ou encore M.-J. Peyre (1753), ont suivi cette tendance, proposant des œuvres en apparence méticuleuses, mais qui ne correspondaient en définitive qu'à des « pots-pourris » de motifs romains, moins rigoureux que véritablement « détaillistes » de morceaux d'architecture antique, généralement sans respect de la topographie, ni des rapports et des dimensions des vestiges représentés [**fig. 108**]. Certaines de ces œuvres avaient cependant le mérite de proposer une vue des vestiges dans leur ambiance quotidienne, insérés au milieu d'immeubles modernes, délabrés ou occupés par des habitations récentes, allant jusqu'à figurer la végétation qui prenait inéluctablement possession des lieux. Sans doute par sa masse imposante, le Colisée apparait avoir été un sujet de prédilection, comme en témoignent les nombreuses peintures et gravures qui le représentent, isolé ou en toile de fond. Contrairement à celles effectuées jusque-là, qui se contentaient souvent des travées les plus complètes, la particularité de ces reproductions est d'en montrer systématiquement la face ouest, obtenant ainsi la restitution à la fois de l'élévation intégrale et

Fig. 108. *Vue du Colisée à Rome. Dessin à la plume et lavis de Ch.-L. Clérisseau, 1755.*
(Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, inv. 2323.)



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 109. *Le sermon de saint Paul au milieu de ruines romaines. Dessin de Francesco* LA BEGA, *1739.* *(Staatliche Museen zu Berlin.)*



Fig. 110. « Vüe des restes de l'Amphitheatre Flavien vulgairement appellé le Colisée ». *Dessin de Jean* BARBAULT, *gravure de Bouchard et Gravier, vers 1763.* *(Gabinetto Comunale delle Stampe à Rome inv. Nr.M.R.37916.)*



Fig. 111. *Le Colisée. Aquarelle de Giovanni* VOLPATO, *vers 1786.* *(Goethe-Museum à Düsseldorf.)*

de l'état de ruine du monument, sur lequel elles semblent insister [**fig. 109 à 111**][54]. Au-delà de l'aspect « morbide » vers lequel l'ensemble des artistes tendaient à la fin du XVIII[e] siècle, y compris les architectes qui complétaient alors leur formation par des cours de peinture, voire de sculpture, le « réalisme » qui se dégage de ces reproductions devait répondre en définitive aux demandes de l'Académie qui enjoignait à l'élève de « *laver* » certaines parties d'ornement afin d'« *en senti*[r] *l'effet* »[55]. Les gravures de G.B. Piranesi qui, plus que toutes les autres, affichaient la précision du tracé et le détail minutieux [**fig. 112-113**], ont peut-être au demeurant — conjointement d'ailleurs aux inexactitudes repérées sans cesse chez les anciens maitres pourtant toujours cités en référence — suscité les premières véritables interrogations sur la nécessité de la fidélité

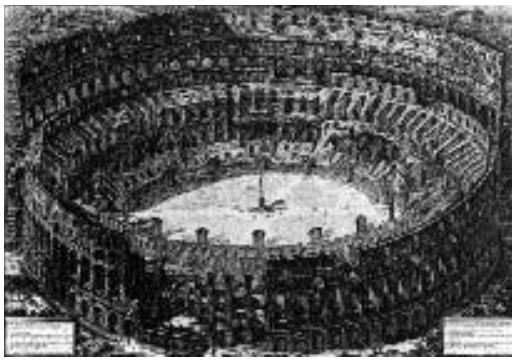
54. Sur l'importance accordée à la ruine, au XVIII[e] siècle, cf. *infra*, II. 1. a.

55. *Instructions données par l'Académie royale d'Architecture à l'architecte-pensionnaire du Roy qui a remporté le prix de l'année 1789 & qui est chargé de faire pour elle l'étude du Panthéon*, jointe à la lettre de Sedaine, 18 février 1790, in *Correspondance des Directeurs…*, *op. cit.*, t. XV, pp. 393-395.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 112-113. « Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo ». *Vue de la face nord, et vue à vol d'oiseau. Dessins et gravures de G.B. PIRANESI, 1761-1776. (Istituto nazionale per la grafica (Farnesina) à Rome [Inv. Nr.F.C. 96181 & Nr.F.C.96182].)*



des relevés. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, les pensionnaires de la Villa Médicis ont pu produire des restitutions libres des monuments qu'ils se proposaient d'étudier, à l'image de la majorité de leurs prédécesseurs : or, soucieuse « *de rendre cette institution aussi utile qu'elle peut l'être* » à travers les envois des pensionnaires à Rome, destinés à offrir « *de véritables rudimens de la bonne architecture* », l'Académie s'est heurtée à l'inévitable destruction de « *ces beaux vestiges qui nous ont enseigné l'architecture* », seule source en définitive des références qu'elle s'était donné pour objectif de constituer. N'ayant jusque-là demandé aux pensionnaires que de s'inspirer de ces vestiges, elle a pris conscience qu'elle ne possédait finalement que « *des gravures qui ne peuvent en donner que des idées imparfaites* », les restitutions effectuées par les architectes, si rigoureuses qu'elles fussent, ne correspondant ni plus ni moins qu'à « *des compositions à la bizarerie desquelles on ne pourra même rien objecter puisqu'on pourra répondre que cela étoit ainsi dans l'Antiquité !* »[(56)] À l'exactitude et à la précision exigées jusque-là qui, somme toute, ne concernaient que le « rendu », s'est alors substituée la notion de « fidélité » du relevé, dont l'objectif était de présenter l'« *état actuel* » de l'édifice — en quelque sorte une « copie conforme »[(57)]. Le règlement des envois pouvait exiger dès lors le relevé de « *l'état exact où se trouve le monument* »,

56. Rapport sur les travaux envoyés de Rome, 12 juin 1786, cité.

57. Sur ces « copies conformes » souhaitées par l'Académie, parallèlement au développement de maquettes de liège destinées à la constitution d'un musée d'architecture, cf. *infra*, I. 3. b., pp. 239-245.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

accompagné des « *dessins arrêtés de la restauration de ce monument telle qu'ils l'auront conçue* », s'aidant au mieux des traditionnelles Autorités[58] ; école d'architecture, l'Académie se devait en outre forcément d'imposer aux élèves de fournir « *les détails des parties les plus intéressantes* […] *sur le plan de l'art* »[59].

Rejetant, puis réintégrant tour à tour les citations romaines dans les programmes des « Prix de Rome », l'Académie serait parvenue en un sens à séparer les projets modernes, qu'elle voulait voir tout à fait affranchis de l'influence italienne, de l'étude, aussi bien à travers les ouvrages des anciens maitres que sur les vestiges mêmes, de l'architecture antique, dont l'objectif devait être ni plus ni moins que d'« *indiquer les sources où* [l'élève] *pourroit puiser les connoissances dont il manqueroit, et dont on lui auroit fait savoir qu'il a besoin* »[60]. Dans ce débat entre tradition et « romanité », il est néanmoins intéressant d'observer, parmi les programmes de la fin du XVIII[e] siècle, l'intégration explicite, au sein de bâtiments publics contemporains, d'éléments entiers de l'architecture romaine, et tout particulièrement de l'architecture de spectacles. Le Grand Prix de 1783 demandait ainsi de concevoir « *…une ménagerie renfermée dans le parc du château d'un souverain* », précisant que l'« *on placera, dans ce projet, un amphithéâtre & arênes découvertes propres aux combats des animaux, avec des gradins & loges pour les spectateurs…* », dont il devait être présenté « *un plan particulier* […] *sur une échelle de deux lignes pour toise* », ainsi qu'une coupe « *sur la même échelle* »[61]. Plus étrange peut-être, le Prix d'émulation de novembre 1790 concernait « *une gare* », décrite sous la forme d'« *…une halle de 70 toises de face sur le bord d'une gare, un canal qui vient s'y rendre de 20 pieds plus haut en cascade, après avoir passé sous les divers batimens de la halle* », les instructions spécifiant qu'elle « *sera considérée dans la décoration ainsi que les naumachies des anciens, des vastes quais, des galeries, des cascades doivent l'embellir* »[62]. Par ailleurs, il est probable que le projet

58. Sur la notion de « restauration », perçue comme une étude proprement architecturale et non une hypothèse de restitution « archéologique », cf. *infra*, II. 2. b.

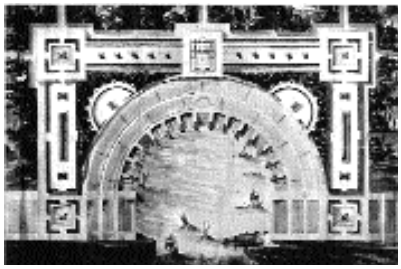
59. *Règlement concernant les élèves peintres, sculpteurs et architectes Pensionnaires de l'École française des Beaux-Arts à Rome*, 4 avril o [AAFR, cart. 4].

60. *Rapport sur le projet de règlement sur les études des architectes pensionnaires à Rome*, signé L.-E. BOULLÉE, CH.-A. GUILLAUMOT, P.-A. PÂRIS, 12 décembre 1787 [AABA, B. 19, fasc. 5].

61. H. LEMONNIER, *op. cit.*, t. IX, pp. 100-102.

62. IDEM, *ibidem*, t. IX, p. 284.
Pour les termes détaillés du programme, cf. *Projets d'architecture et autres productions de cet art qui ont mérité les grands prix accordés par l'Académie, par l'Institut national de France et par des jurys du choix des artistes et du gouvernement, tome II,* gravés et publiés par G.-É. ALLAIS, A. DÉTOURNELLE et A.-L.-T. VAUDOYER, Paris, 1806, pl. 12 à 15.

répondant au programme d'« …*une école de navigation* » de septembre 1786[63], et attribué, jusqu'à présent, à A. Corcelles qui a inséré, de manière judicieuse, un plan d'eau semi-circulaire dominé par une véritable *cavea* dont les deux *mæniana* étaient desservis par une série de vomitoires et de « *scalaria* » disposés en quinconce [**fig. 114**], ait inspiré, au moins formellement, un certain nombre de projets postérieurs optant, de l'initiative du concurrent lui-même, pour l'annexion d'un véritable « théâtre » — tels celui de L. Dumanet pour le Prix d'émulation de novembre 1788 sur « *un cénotaphe élevé en l'honneur des navigateurs qui ont péri dans le voyage de M. de la Pérouse* » [**fig. 115**], ou encore celui Cl.-M. de Lagardette, trois ans plus tard, sur « *le*



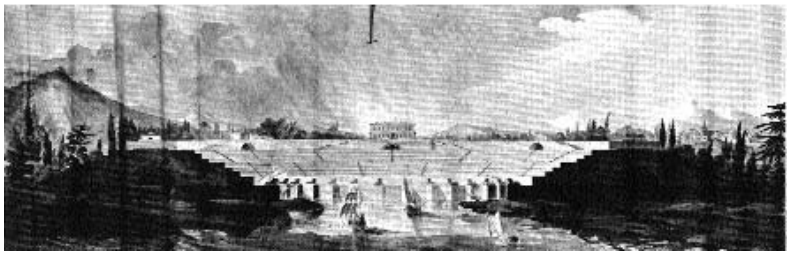


Fig. 114. « Maison d'éducation avec naumachie ». *Plan et coupe attribués à A. Corcelles, Prix d'émulation septembre 1786.*

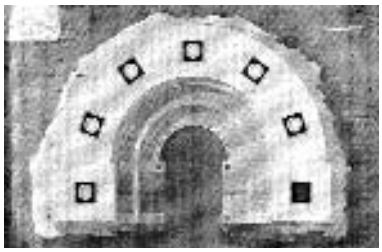


Fig. 115. *Projet pour un cénotaphe. Plan de L. Dumanet, Prix d'émulation novembre 1788. (Publié dans* Collection des Prix…, *cahier XI, pl. 4.)*

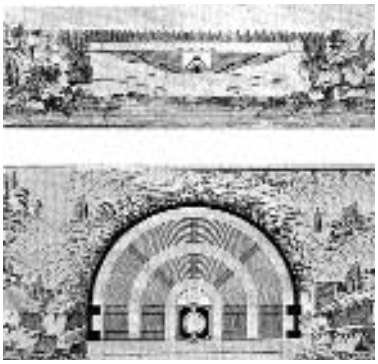


Fig. 116. *Projet pour le cénotaphe de H. R. Mirabeau. Plan de Cl.-M. De Lagardette, Prix d'émulation avril ou mai 1791. (Publié dans A. Détournelle,* Recueil d'architecture nouvelle, *An XIII, pl. 40.)*

63. H. Lemonnier, *op. cit.*, t. IX, p. 192.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

cénotaphe d'Honoré Riquetti Mirabeau, à élever à Marseille », dont le tombeau aurait pris, en quelque sorte, la place de la *thymele* des théâtres grecs [**fig. 116**][64].

Au-delà de la fascination que suscitait encore de manière très manifeste ce type de monument, se révèle, à travers ces projets, un traitement similaire aux restitutions de monuments véritablement antiques — ou désignés comme tels. Le projet pour la ménagerie d'A.-L.-T. Vaudoyer (Grand Prix de 1783) [**fig. 117**] n'est pas tout particulièrement sans rappeler en effet sa propre restitution du théâtre de Marcellus [**fig. 118**][65]. Outre une disposition des substructures soutenant la *cavea* calquée sur le

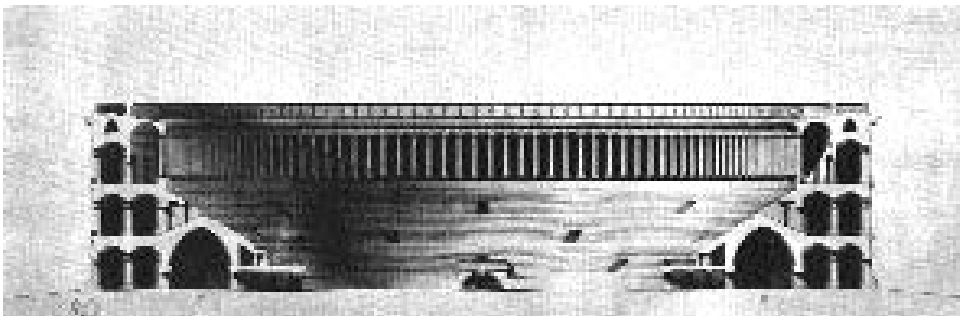
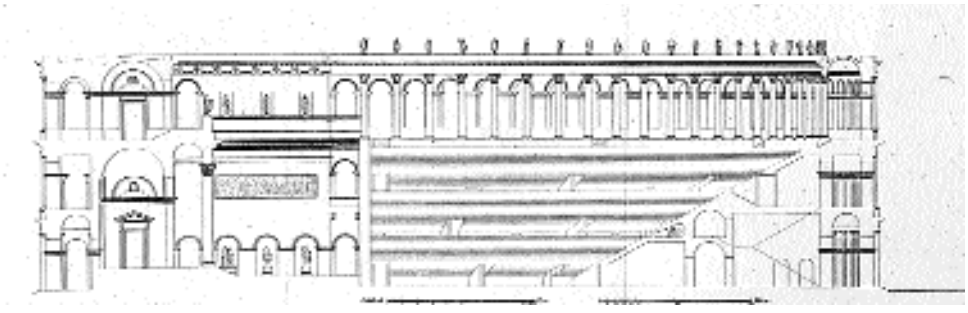


Fig. 117. « Coupe des "arènes" », *projet d'une ménagerie. Dessin de A.-L.-T. VAUDOYER, Grand Prix 1783. (Publié dans* Collection des Prix… *[cahier IV, pl. 2].)*

Fig. 118. « Coupe du théâtre de Marcellus à Rome, 1786 ». *Dessin de A.-L.-T. VAUDOYER,* op. cit., *1812.*

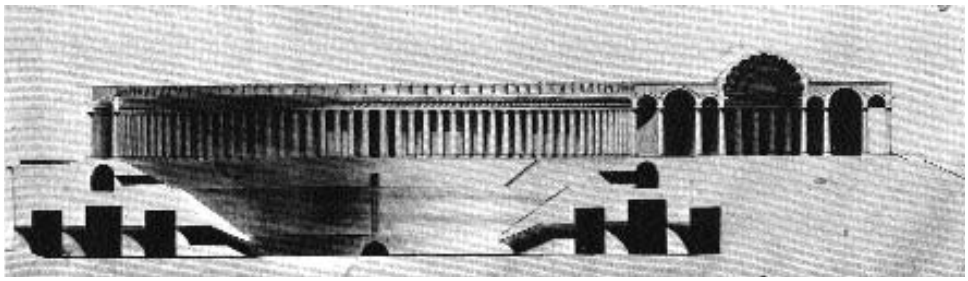


64. H. LEMONNIER, *op. cit.*, t. IX, respectivement p. 236 et p. 301.

65. Antoine-Laurent-Thomas VAUDOYER, *Description du théâtre de Marcellus à Rome, rétabli dans son état primitif d'après les vestiges qui en restent encore. Mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome et adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris*, Paris, chez Dusillion, 1812.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



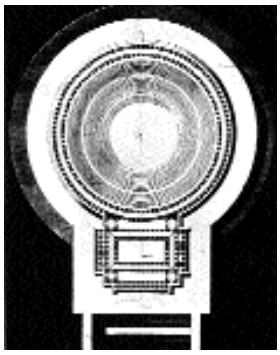


Fig. 119. « Coupe des "arènes" », *projet d'une ménagerie. Dessin de Ch.* PERCIER, *Grand Prix 1783.*
(Publié dans Collection des Prix*…, cahier* IV*, pl. 6.)*

Colisée, ainsi qu'un agencement très comparable des espaces de circulation prenant naissance derrière un double portique annulaire dressé sur trois niveaux d'arcades superposés, se retrouvent le haut portique couronné de statues libres et dominant trois *mæniana* tels qu'il les avait imaginés sur l'ancien théâtre romain. De la même façon, le projet de Ch. Percier pour le même Prix présente une *cavea* que l'on pourrait qualifier de très « antique » : plus original néanmoins, il a accolé un pavillon de type basilical à un amphithéâtre de plan parfaitement circulaire, et a substitué les galeries voûtées à de hauts couloirs droits, ne laissant apparaitre de l'élévation extérieure que la partie supérieure [**fig. 119**] (66). Ce traitement similaire montrerait en outre, plus que les règlements eux-mêmes, de quelle manière les architectes devaient envisager le monument antique: en tant que « modèle » en effet, ce dernier apparait avoir été systématiquement sorti de son contexte, aussi bien historique que fonctionnel, pour ne conserver que sa forme, comme si en définitive l'édifice entier pouvait être regardé comme un élément isolé, au même titre que n'importe quel autre élément de l'ornementation. En quelque sorte, de la même façon qu'un ordre pouvait s'appliquer à la

66. La plupart de ces projets ont été publiés dans *Collection des prix que la ci-devant Académie d'architecture proposoit et couronnoit tous les ans, gravée au trait, imprimée sur papier propre à être lavé, tome premier*, gravés et publiés par G.-É. ALLAIS, A. DÉTOURNELLE et A.-L.-T. VAUDOYER, Paris, chez Basan, Joubert et Van Cleemputte, s.d.

façade d'un monument moderne, l'agencement d'un théâtre ou d'un amphithéâtre — tout comme celui d'une basilique — pouvait s'intégrer au sein même d'un complexe architectural, sans conserver aucune de ses véritables caractéristiques fonctionnelles d'origine. Seules importaient les composantes principales qui définissaient le monument en tant que tel : la salle oblongue de la basilique munie de son abside axiale et, souvent, de collatéraux, ou l'hémicycle de gradins surplombant l'aire centrale du « théâtre ». En un sens, la restitution anticipait sur le projet dans ce qu'elle proposait un archétype à partir duquel toutes les variantes étaient envisageables : elle pouvait par conséquent n'en présenter que les grandes lignes, insistant uniquement sur les différentes possibilités d'agencement entre ses éléments « clefs ».

Ce n'est certes pas dire que l'intérêt particulièrement sensible porté aux édifices de spectacles dans leur forme ne touchait pas aussi leur fonction, comme en témoigneraient notamment le programme du Grand Prix de 1761, ou encore celui de 1768 proposé l'année même de la création de l'Odéon et qui imposaient l'un « …*une salle de concert isolée des quatre côtés entre trois rues et une place* », l'autre « …*une salle de commédie pour une grande ville isolée entre deux places & deux rues* »[67]. Le « théâtre », salle de spectacles, de comédie ou de concert, défini en tant qu'édifice à part entière et indépendant, apparait alors comme une nouveauté dans l'architecture française : curieusement toutefois, aucun des projets de ces années-là, ni des années suivantes (août-novembre 1775, novembre 1777, novembre 1783[68]), n'a repris directement le modèle antique, ainsi que l'avait fait A. Palladio deux siècles auparavant au *Teatro Olimpico*, mais semble s'être inspiré bien davantage de la manière des Italiens [**fig. 120-121**][69]. Il s'avère assez clair tout du moins que, quelque valeur qu'aient accordée les modernes à l'édifice théâtral antique, sa forme en hémicycle, adoptée par les Anciens, n'a pas en définitive, dans sa fonction de salle de spectacles, trouvé grâce à leurs yeux. S'ils se sont systématiquement référé à lui, les ouvrages

67. H. LEMONNIER, *op. cit.*, respectivement t. VII, p. 71 et t. VIII, p. 15.
Sur la contemporanéité de l'Odéon avec le programme du Grand Prix de 1768, cf. Daniel RABREAU et Monika STEINHAUSER, « Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », in *Revue de l'Art*, n° 19, Paris, CNRS éditions, 1973.
À noter que, dans la tradition des XVI^e^-XVII^e^ siècles, quelques programmes ont aussi concerné des salles de spectacles privées, en août 1766, mais encore en août 1788 : cf. H. LEMONNIER, *op. cit.*, respectivement t. VII, p. 267 et t. IX, p. 235.

68. IDEM, *ibidem*, respectivement t. VIII, p. 243 et p. 334, t. IX, p. 120.

69. Sur les caractéristiques de ces projets, très proches des réalisations italiennes, cf. Daniel RABREAU, « La fisionomia dei teatri francesi », in *Lotus international*, n° 43, 1985, pp. 48-63. Voir aussi *supra*, le *Teatro nuovo* de F. Milizia, I. 2. a., pp. 127-128, **fig. 31**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

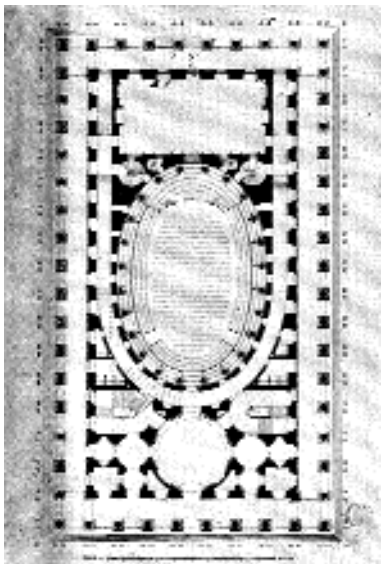


Fig. 120. « Plan du rez-de-chaussée en réduction », *projet d'une salle de concert isolée. Dessin attribué à Antoine-Joseph de* BOURGE, *Grand Prix 1761.*

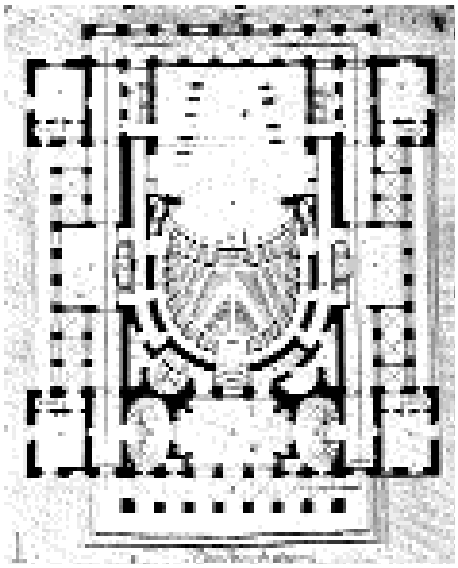


Fig. 121. « Plan du rez-de-chaussée », *projet d'une salle de comédie isolée. Dessin de B.* POYET, *Grand Prix 1768.*

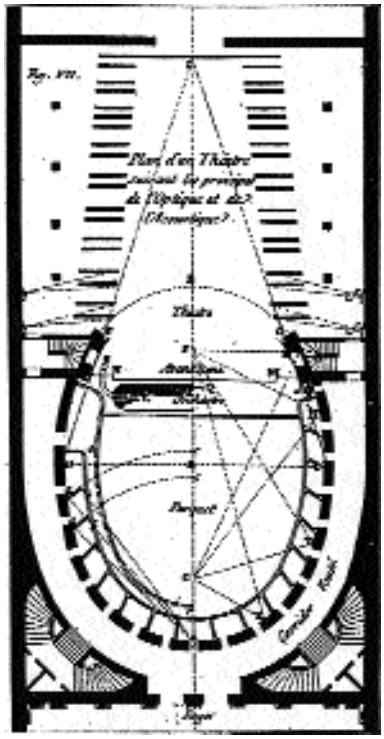
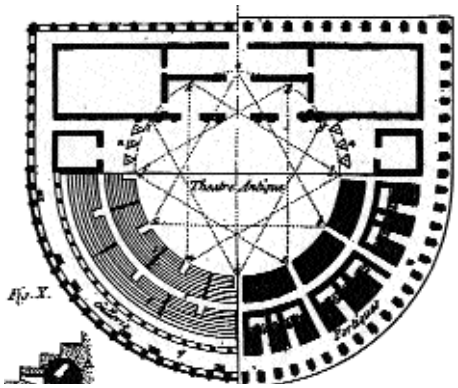


Fig. 122. « Plan d'un théâtre suivant les principes de l'Optique et de l'Acoustique ». *Dessin de P.* PATTE, op. cit., *1782, fig.* VII.

Fig. 123. « Théâtre antique ». *Dessin de P.* PATTE, *op. cit., 1782, fig.* X.



théoriques traitant de ce type de monument se sont au bout du compte contentés essentiellement de souligner l'aspect du rapport salle/scène, retenant, de manière plus spécifique, le système de « gradation » sur lequel se rassemblaient les spectateurs, qui enveloppait en quelque sorte l'espace scénique. Aucune description ne s'est d'ailleurs jamais attardée réellement sur d'autres détails, si ce n'est d'ornementation. P. Patte jugeait même l'édifice antique très peu opérationnel, compte tenu de sa forme, que les Anciens avaient, selon lui, tenté d'améliorer en inscrivant des vases d'airain au sein même de la *cavea*; il expliquait ainsi, qu'au contraire, l'ellipse se montrait plus propice à « *faire valoir la force de retour de la voix* »[70], et devait par conséquent engendrer des salles plus allongées, à l'image des projets des pensionnaires de l'Académie [**fig. 122-123**].

3. b. Architecture et « archéologie ».

De plus en plus exigeante, l'Académie semble être parvenue en un sens à empiéter quelque peu sur le domaine de l'antiquaire. On attribue en tout cas de façon générale aux envois des pensionnaires, à la fois une valeur archéologique dans ce que, selon P. Pinon et Fr.-X. Amprimoz, ils recherchaient « *l'inédit, le menacé, le signifiant* », et une valeur pédagogique par l'établissement de « modèles » classiques, de sorte que la tendance semble être allée vers une assimilation presque totale des deux dispositions, d'autant plus soutenue que l'Académie réclamait désormais les « *états actuels* » des monuments étudiés[71]. Malgré les objections de certains académiciens, à l'image du marquis de Marigny qui, dans une lettre à Ch.-J. Natoire datant de 1762, disait ne pas juger « *cette étude* [de l'architecture antique] *aussy favorable pour cultiver & augmenter leurs talens*

70. Pierre PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, chez Moutard, 1782, p. 23, et § III, pp. 30 *sqq*.
71. P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit*., situent ces Envois « *à la frontière entre architecture et archéologie* », p. 73.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qu'ils peuvent le penser »[72], la deuxième moitié du XVIII[e] siècle marquerait, de l'accord de tous, ce « glissement » des travaux des architectes vers une forme d'archéologie caractérisée par des relevés de monuments romains qui visaient à plus de précision et de fidélité. Ce mouvement, renforcé par l'accession à la direction de l'*Académie royale*, en 1774, de J.-D. Leroy, « archéologue » connu pour ses travaux sur l'architecture grecque, s'est d'ailleurs doublé de l'essor d'un enseignement d'histoire de l'art, destiné à faire connaitre aux pensionnaires l'ensemble « *des divers styles, des différentes dispositions des monumens et des moyens employés dans les constructions* »[73].

Une telle aspiration supposait, pour l'Académie, d'élargir la liste des vestiges antiques à étudier aux villes voisines de Rome (Tivoli, Préneste, Cori « *près de Veletri, sur la route de Naples* »[74]), et pousser ainsi les élèves-architectes à faire « *des voyages dans plusieurs parties de l'Italie* »[75] : elle intégrera même officiellement, en 1846, le voyage d'Athènes et la possibilité d'un envoi concernant un édifice antique de la Grèce[76]. Davantage encore, et au-delà des dessins de « *l'état exact où se trouve le monument* » et de sa « *restauration* […] *telle qu'ils l'auront conçue* »[77], la formation des pensionnaires devait exiger, à partir de 1790, comme en témoigneraient les premières instructions qui ont suivi la *Liste* de 1790 élaborée à la suite d'un nouveau règlement présenté au comte d'Angiviller, alors directeur des Bâtiments royaux, conférant à l'Académie elle-même le choix du sujet du travail à exécuter, l'histoire du bâtiment et de ses transformations[78]. L'objectif demandé était en effet de « *rétabli*[r] *l'antique autant qu'il sera possible, en faisant abstraction de tout ce qui est moderne* » et obligeait ainsi à distinguer entre les différentes phases d'aménagement[79] : le règlement de 1799 devait fixer définitivement cette nouvelle formule,

72. Lettre datée du 21 septembre 1762, citée par F. BOYER, *loc. cit.*, p. 181.

73. Article 15 du *Règlement concernant les élèves peintres, sculpteurs et architectes…*, 4 avril 1799, cité.

74. *Liste des monumens & autres objets d'antiquité qui ont rapport à l'architecture, qu'on peut faire lever et dessiner par les architectes pensionnaires du Roy à Rome, pour être déposés dans la bibliothèque de l'Académie d'architecture*, composée par les commissaires nommés par l'Académie le 21 février 1790, L.-E. Boullée, L.-F. Trouard, J.-A. Raymond, L.-F. Petit-Radel, P.-A. Pâris y ayant sans doute participé, signée SEDAINE, 15 mars 1790, in *Correspondance des directeurs…*, *op. cit.*, t. XV, pp. 404-409.

75. *Règlement concernant les élèves peintres, sculpteurs et architectes…*, 4 avril 1799, cité, article 15.

76. Articles 19.2 et 21 du *Règlement* concernant les envois des pensionnaires de l'Académie, 1846 [AAFR, cart. 55].

77. *Règlement* du 4 avril 1799, cité : cf. *supra*, I. 3. a., p. 233.

78. *Liste des monumens…*, citée.

79. *Instructions données par l'Académie royale…*, 18 février 1790, citée, in *Correspondance des directeurs…*, *op. cit.*, t. XV, p. 393.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

imposant aux pensionnaires de joindre aux relevés du monument étudié un « *précis historique sur son antiquité et sur la construction* »[80]. Enfin, alors qu'il s'agissait toujours d'examiner, lever et décrire « *tout ce qui seroit susceptible de quelque intérêt en architecture* », il était même question, dès 1787, d'associer l'examen d'« *objets moins brillans* » que les habituels palais, temples, arcs de triomphe, mais d'utilité publique, insérés dans le fonctionnement urbain de la cité, tels que « *la distribution des eaux, les égouts, les voyes antiques, les pavés, les différentes natures de matériaux, les procédés de construction ingénieux et économiques; les machines qui y sont relatives* »[81]. L'Académie était allée jusqu'à inviter les élèves à copier les inscriptions latines avec lesquelles ils devaient désormais se familiariser[82] : celles-ci devaient notamment permettre au pensionnaire de préciser le fonctionnement et l'usage de l'« objet » étudié. J.-Ch. Bonnard, auquel l'examen des aqueducs et cloaques de Rome avait été confié, a dû ainsi s'engager à décrire, outre les techniques utilisées « *dans les parties soutenues et jaillissantes* », le système de distribution des eaux ainsi que son administration, voire « *les spectacles qu'elles offrirent en divers lieux* »[83].

Touchant non plus à la seule esthétique des proportions et des ordres, mais à l'ensemble du bâti et son intégration dans l'urbanisation des villes, les architectes abordaient ainsi de plus près l'organisation des cités anciennes à travers les restes de leurs édifices. Pourtant, bien que particulièrement familiarisés avec les « *choses de l'Antiquité* », ils n'ont que rarement élaboré, d'eux-mêmes, des ouvrages sur l'histoire de ces civilisations. Les premiers à s'être lancés dans l'étude de l'architecture antique, depuis L.B. Alberti au moins, A. Palladio, ou encore Raphaël, « *Commissario alle Antichità* » auprès de Léon X, à dégager les vestiges pour en déchiffrer au mieux les dimensions et les proportions, les architectes, pensionnaires de l'Académie de France à Rome comme leurs émules italiens de l'*Accademia Vitruviana* notamment, fondée à Sienne en 1542, en avaient certes établi une nomenclature : celle-ci toutefois se présentait toujours sous la forme de répertoires de formes, subordonnée à une réflexion sur l'« *art de bien bâtir* », plus que de synthèses sur les différents aspects de l'activité des Anciens. Ils n'en connaissaient en définitive que les détails nécessaires

80. *Règlement concernant les élèves peintres, sculpteurs et architectes…*, 4 avril 1799, cité.

81. Rapport du 6 août 1787, cité.

82. Selon F. BOYER, *loc. cit.*, p. 184.

83. *Instruction* concernant les aqueducs de Rome, signée par Ch.-A. MOREAU, D. LEROY et P.-A. PÂRIS, accompagnant la lettre de R. Mique au comte d'Angiviller, 21 janvier 1789, in *Correspondance des directeurs…*, *op. cit.*, t. XV, pp. 315-317.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aux critères architectoniques élaborés depuis la Renaissance au moins, et la précision établie à travers le dessin parait moins s'être véritablement préoccupée de l'« état actuel » des vestiges, même s'il en était l'un des buts majeurs, que de principe d'analyse au service de la « science de l'architecture ». En un sens relativement sobres, isolant systématiquement le monument de son site naturel, n'admettant les ombres droites ou obliques que sur certaines parties pour mieux souligner les volumes, les dessins en géométral prenaient certes un air de précision, de fidélité, de rigueur dans le relevé. Pourtant, il apparait clair que l'objectif principal des pensionnaires et de leur formation s'orientait toujours fondamentalement vers l'étude « plastique » des monuments, appréciant moins l'art des Anciens par son caractère originel que par l'idéal architectural qu'il était sensé offrir. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre d'ailleurs, les cotes, dont la présence ne s'est imposée que tardivement — L. Dufourny s'en était plaint le premier, en 1809 seulement, jugeant que « *cette omission* […] *rend*[ait les relevés] *à peu près inutiles et pour ceux qui les font et pour ceux auxquels ils parviennent* »[84] —, étaient moins destinées à « *déterminer mathématiquement les dimensions métriques* » du bâti que, en accord avec les directives du *De architectura* de Vitruve, à « *découvrir et faire connaître les rapports de toutes les parties avec le tout, et en général, les proportions relatives des monumens, desquelles résultent l'eurythmie et la vraie beauté de l'architecture* »[85].

On ne peut s'étonner, dans ce contexte, que l'interprétation des vestiges, à travers relevés et restitutions, se soit heurtée naturellement — et de l'avis des Académiciens eux-mêmes — au manque « *d'érudition nécessaire à l'explication des usages, des mœurs et des costumes de l'antiquité* » des élèves-architectes[86]. Il est vrai que l'Académie a tendu à pallier cette carence en instaurant officiellement, mais à partir de 1836 seulement, un « *cours d'archéologie* »: elle entendait par cette expression toutefois l'enseignement général d'histoire de l'art déjà en place depuis 1774, qu'elle a augmenté simplement de celui de « *levé d'après nature de fragments d'architecture* »[87]. Assuré d'abord par A. Nibby, puis par F.A. Visconti, ce cours ne comprenait d'ailleurs que dix-huit leçons, et ne

84. Rapport sur les Envois des années 1807-1809 lors de la séance de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut, 30 septembre 1809 [AABA, 2.E.3].

85. Antoine-Chrysostôme QUATREMÈRE DE QUINCY, « Observations générales sur les mesures », in *Rapport sur les Envois lors de la séance du 18 octobre 1823* [AAFR, cart. 30].

86. Note ni signée ni datée, que P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, attribuent à V. SCHNETZ, alors directeur de l'Académie [AAFR, cart. 55].

87. Note attribuée à V. SCHNETZ, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pouvait par conséquent être consacré qu'aux principaux monuments de la Rome antique et aux caractéristiques génériques de l'architecture des Anciens. Il avait sans doute l'avantage néanmoins de présenter les premiers rudiments d'une véritable étude archéologique que chaque pensionnaire complétait au gré de ses besoins, lors de son séjour à Rome. En dehors des relevés sur place, qui nécessitaient souvent des travaux de dégagement et l'exploration des caves des immeubles modernes, l'architecte devait s'aider en effet aussi bien des œuvres de ses prédécesseurs dont il conservait souvent des calques, que de divers ouvrages, modernes ou anciens, historiques ou descriptifs, destinés parfois à suppléer l'absence de vestiges, et qui assuraient en état de cause les bases de son analyse[88]. Véritables recherches bibliographiques et historiques, elles dépassaient pourtant, dans certains cas, comme pour celui des aqueducs, la formation propre de l'architecte, qui se voyait alors contraint de se « *procurer les connoissances de gens de lettres ou versés dans les antiquités qui lui sont nécessaires* »[89]. La question apparaissait d'autant plus cruciale lorsqu'il s'agissait de « restauration » : outre son inquiétude de voir la destruction inéluctable des témoins de l'architecture antique, considérée plus que jamais comme une référence, soulignant par là même l'intérêt extrême qu'il y avait à « *conserver une tradition exacte de ces restes précieux* »[90], l'Académie s'est heurtée en effet à la fantaisie des restitutions des pensionnaires, dans la tradition des XV^e^-XVI^e^ siècles. Architectes, ils concevaient de fait le monument pour lui-même, et en reconstituaient une image « à l'antique », plus que véritablement tel qu'il aurait été dans l'Antiquité[91].

Ces derniers n'en demeuraient pas moins en un sens les seuls détenteurs d'une technique du relevé, et au-delà sans doute, par tradition, étaient-ils les mieux placés, en matière d'architecture, pour fournir la documentation nécessaire à l'antiquaire : qui, mieux qu'eux en définitive, pouvait être capables de rétablir sur papier les détails architecturaux d'un monument et révéler, à travers ses croquis, les différences d'agencement, de décoration, de construction ? L'apprentissage des élèves de l'*Académie royale d'architecture* demeurait, de fait, essentiellement orienté sur les techniques de

88. L'importance des références bibliographiques — ou « *Authorités* » — peut être confirmée par les registres de prêt aux pensionnaires de la bibliothèque de la Villa Médicis : cf. P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, pp. 95-99.

89. Lettre du comte d'Angiviller à R. Mique à propos du programme confié à J.-Ch. Bonnard, 25 janvier 1789, in *Correspondance des directeurs…*, *op. cit.*, t. XV, p. 318.

90. *Liste des monumens…*, citée.

91. Sur la notion de « restauration », selon les XVIII^e^-XIX^e^ siècles — et plus particulièrement selon A.-Ch. Quatremère de Quincy —, cf. *infra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

représentation, qui tendaient vers une plus grande fiabilité. Outre les mathématiques, enseignées depuis la création de l'institution, ils bénéficiaient en effet de cours intensifs de dessin et de stéréotomie, qui impliquaient une maitrise des procédés de figuration à trois dimensions — projection, rabattement du plan frontal sur le plan horizontal, géométrie descriptive. Les premiers relevés des XV^e^-XVI^e^ siècles se sont ainsi perfectionnés, du dessin presque symbolique et pour le moins schématique (Fr. di Giorgio Martini) au plan couplé à une élévation plane (L.B. Alberti, G. da Sangallo, A. Palladio), jusqu'à un système de représentation fragmentée, associant plan-coupes-élévations. Ce dernier, largement pratiqué par S. Serlio et systématiquement repris par la suite, permettait de présenter de manière plus précise les différents éléments de l'édifice et les rapports établis entre eux : le plan offrait de cette manière la forme et le périmètre exacts du bâtiment, ainsi que les principales dispositions intérieures, S. Serlio allant jusqu'à diviser, suivant ses grands axes, l'ellipse de l'amphithéâtre en quatre parties auxquelles il faisait correspondre les quatre niveaux ou « *quattro ordini* »[92] ; la coupe, « *come se* [l'edificio] *fusse segato per mezo* », décrivait en volume l'agencement des différents éléments intérieurs (gradins, substructure, aire plane centrale) dans toute la hauteur du bâtiment ; l'élévation enfin donnait les proportions de la façade, restreinte souvent à l'entrée principale, et en matière d'édifices de spectacles, à deux ou quatre travées[93]. Une telle disposition permettait de passer outre les questions purement techniques de représentation du monument en une seule figure, telle que l'avait tentée notamment Fr. di Giorgio Martini, voulant, en une sorte de « double vue », suggérer à la fois la courbe de l'édifice, l'aménagement de son périmètre intérieur et sa façade extérieure [**fig. 59**][94]. Elle proposait au demeurant, à travers ces trois formes de relevé complémentaires, une description particulièrement claire et assez complète du bâtiment, multipliant au besoin les coupes suivant des axes déterminants. La précision des volumes, obtenue grâce aux techniques de la perspective qu'utilisaient aussi les peintres, permettait en outre de donner une image réaliste des vestiges, particulièrement appréciée dans les relevés d'« états actuels » : C. Fontana est allé jusqu'à utiliser la « *scenographicam sectionem* » dans une restitution du Colisée pour imaginer de manière très suggestive l'édifice « animé » lors d'un *munus* [**fig. 124**]. Outre la pratique

92. S. SERLIO, « *Il Terzo Libro, nel quale si figurano & descriuono les antichità di Roma & altre…* », in *I Seste Libri dell'architecttura*, prezentazione di Fulvio IRACE, Bologne, Arnold Forni ed., 1978, l. III, f° 79^v^.
Cette division du plan de l'amphithéâtre en quatre zones se retrouve jusqu'au XIX^e^ siècle : cf. *infra*, notamment les relevés de Ch. L. Clérisseau, I. 3. c., p. 264.

93. S. SERLIO, *op. cit.*, l. III, f° 79v.

94. Sur ce type de « double vue », cf. *supra*, I. 2. b., pp. 178 *sqq*.

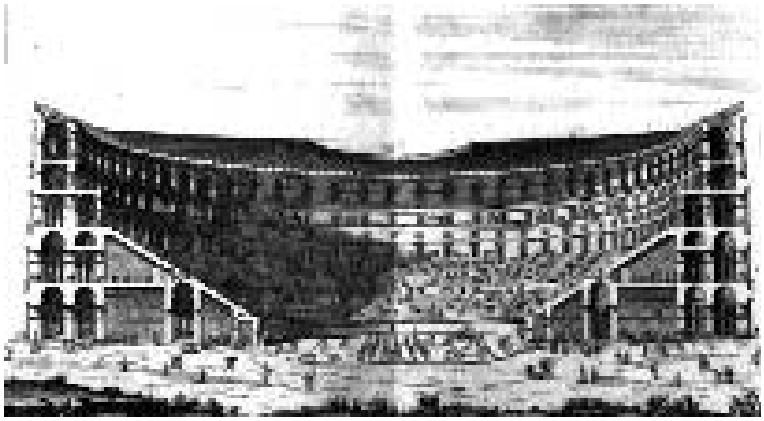


Fig. 124. « L'Anfiteatro Flavio ». *Restitution en coupe sur le grand axe de Carlo* FONTANA, *1725. (Biblioteca Angelica à Rome.)*

d'un tracé plus précis, cette tendance aux relevés d'« états actuels » s'est inéluctablement mêlée au mouvement des *vedutisti*, orientant parfois ces derniers vers une certaine authenticité du lieu. À côté des *capricci* se sont en effet développées des vues plus fidèles, soulignant la gravité de la ruine [**fig. 125**], voire l'aspect chaotique de son excavation [**fig. 126**]. Les premières maquettes en liège des vestiges du Colisée [**fig. 127**] côtoyaient aussi des représentations partielles de ses galeries, qui, si elles n'en présentaient pas un relevé précis, n'en restaient pas moins particulièrement évocatrices à la fois du monument et de son état de ruine[95] [**fig. 128 à 130**].



Fig. 125. « Le Forum romain, la Voie sacrée et le Capitole ». *Aquarelle de Louis* DUCROS, *vers 1800. (Goethe-Museum à Düsseldorf.)*



Fig. 126. « Le Forum romain ». *Dessin à la plume de Nicolas-Didier* BOGUET, *1818. (Istituto Nazionale per la Grafica (Farnesina), Rome.)*

95. Sur le développement de la maquette en liège comme « *modèle d'architecture* » à partir du milieu du XVIII[e] siècle, cf. Werner SZAMBIEN, *Le Musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988. Voir aussi Valentin KOCKEL et Werner HELMBERGER, *Fuersten sammeln antike Architektur: die Aschaffenburger Korkmodelle ; mit einem Bestandskatalog*, 1993.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 127. « L'amphithéâtre flavien, dit le Colisée ».
Maquette de liège d'Antonio CHICHI, *vers 1777.*
(Staatliche Museen, Kassel.)



Fig. 128. *Intérieur du Colisée.*
Aquarelle d'Alessio DE MARCHIS, *vers 1750.*
(Istituto Nazionale per la Grafica (Farnesina), Rome.)



Fig. 129. *Une galerie du Colisée.*
Dessin de Jean GRANDJEAN, *1781.*
(Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, coll. Ashby.)

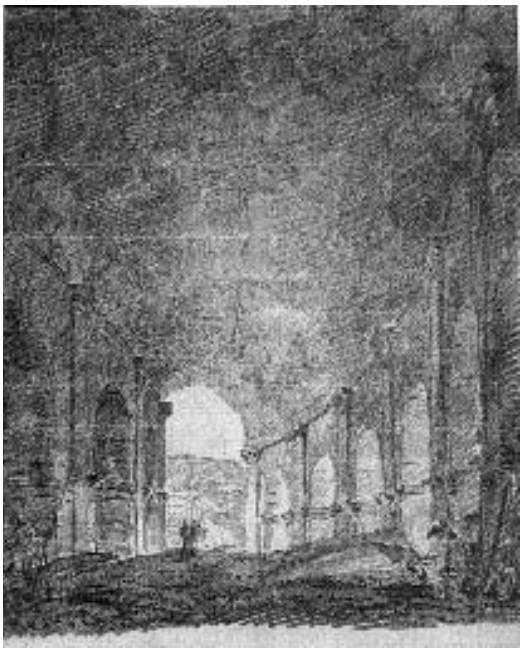


Fig. 130. « Intérieur du Colisée à Rome ».
Sanguine de Hubert ROBERT, *1759.*
(Musée des Beaux Arts de Valence.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Si l'on ne peut sans contredit nier certaines dispositions communes à l'architecte et à l'antiquaire, telles que la référence aux « *Authorités* », la précision, ou encore l'exigence de « fidélité » — qui n'est apparue néanmoins véritablement, quant à elle, qu'au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle —, les objectifs, quoiqu'à l'origine *a priori* étroitement liés, n'en restaient pas moins éloignés, tout comme les procédés d'investigation et les résultats. D'un côté, il s'agissait en effet d'établir avant tout une collection de « modèles » axés principalement sur l'ornementation et les qualités d'agencement du monument, de l'autre une histoire des civilisations, où l'architecture tenait certes une place importante, mais, témoin parmi d'autres de l'activité artistique de ces anciennes nations, jouxtait bien d'autres documents. Avec l'enrichissement des découvertes d'œuvres originales, grâce notamment aux excavations effectuées à Pompéi et Herculanum, s'est propagée de fait une tendance encyclopédique caractérisée par l'apparition de véritables recueils d'objets et de fragments d'architecture, qui ne se cantonnaient plus d'ailleurs à l'art romain, mais étendaient les investigations à ceux d'autres nations — la Grèce, mais aussi l'Égypte, puis tout l'Orient —, dans une étude à la fois chronologique et comparative, que l'antiquaire souhaitait « *éclaircir* » de dessins à la fois précis et suggestifs. Il apparait clair que, à l'affût de toutes sortes de matériaux destinés à l'analyse des usages des Anciens, incluant aussi bien les cultes, les cérémonies, les pratiques guerrières, que l'habitat ou les charges et les habitudes publiques, dont les édifices, entre autres, perpétuaient en un sens le souvenir, l'antiquaire ne pouvait en maitriser ni en contrôler toutes les analyses. Outre qu'il ne se déplaçait pas nécessairement sur les lieux pour mesurer et relever les vestiges, ni même les objets qu'il ne possédait pas toujours, il rassemblait dans ses recueils par conséquent des documents correspondant, de manière très générale, à un travail de seconde main : réputé pour son *Histoire de l'art chez les Anciens* [96], J. J. Winckelmann n'a sans doute pas exploré tous les sites qu'il a pourtant décrits, y compris pour son édition des *Remarques sur l'architecture des anciens* [97]. Quelques années après, A.-L. Millin devait séparer d'ailleurs cette « *science connue ordinairement sous le nom d'Antiquités* » et à laquelle était donné, à la fin du XVIII^e^ siècle, le nom d'archéologie,

96. Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Walther, 1764, traduit et édité en français en 1766.

97. IDEM, *Anmerkungen über die Baukunst der Altern*, Leipzig, J.G. Dyck, 1762, traduit et édité en français en 1783, suivi *des Remarques sur l'architecture de l'ancien temple de Girgenti en Sicile*, que J. J. Winckelmann n'aurait jamais visité.

définie comme « *la connaissance de tout ce qui a rapport aux mœurs & aux usages des anciens* », de l'« *archæographie* » qui s'occupait, selon lui, plus spécifiquement de l'histoire des monuments[98].

L'antiquaire se voyait par conséquent confronté à une documentation très diversifiée, soit qu'elle offrait une description plus ou moins capricieuse et une iconographie plus pittoresque qu'exacte du monument, soit qu'elle tendait vers le relevé précis et une connaissance plus approfondie, soit enfin qu'elle provenait d'anciennes sources. Elle comprenait de fait aussi bien les incontournables références — Cassiodore, Pline l'Ancien, Macrobe, Strabon —, que les analyses et les restitutions plus récentes, auxquelles se sont parfois ajoutées tout de même quelques-unes de ses propres observations directes, subordonnées toujours à celles des architectes. Visant à « *rédui*[re] *dans un corps d'ouvrage toute l'antiquité* », mais ne voulant « *rien donner que du sûr* », B. de Montfaucon assurait n'avoir fourni, dans son *Antiquité expliquée*, aucun document « *qui ne soit ou copié d'après l'Antique, ou figuré sur la description que les Auteurs, soit sacrez, soit profanes, en font* »[99]. Faute de relevés récents pour certains, il a dû se contenter le plus souvent néanmoins d'anciennes restitutions. En matière d'édifices de spectacles, il a fait appel de cette manière aussi bien à G.P. Bellori pour le théâtre de Pompée [pl. CXLII] qu'à S. Serlio pour ceux de Marcellus [pl. CXL], de Pola [pl. CXLIII] et de Ferento [pl. CXLV][100], ou encore à « *Mr Foucault, Conseiller d'État* » qui possédait un dessin de celui de Valogne, « *de forme assez singulière* » [pl. CXLV], ainsi qu'à d'autres collectionneurs, tels que l'abbé Fauvel ou M. de Boze, secrétaire de l'Académie des Belles Lettres[101]. Peu à peu toutefois, et suivant le mouvement emprunté par l'ensemble des architectes à la recherche d'une nouvelle documentation, plus « fidèle » ou plus « actuelle », collectionneurs et antiquaires ont pris le parti d'utiliser les connaissances et les compétences techniques des pensionnaires, qui effectuaient ainsi fréquemment leurs relevés en dehors de l'Académie. Déjà en 1772, P.-A. Pâris, passionné d'Antiquité, avait levé les plans du théâtre de Marcellus pour le Comte de Cronstedt et collaboré, l'année suivante, à l'étude du cirque de Maxence, dit de Caracalla, à la demande du conseiller Bianconi, ministre de Saxe à Rome, avant

98. Aubin-Louis MILLIN, *Introduction à l'étude des monumens antiques*, Paris, impr. du Magasin encyclopédique, an IV-1796, p. 2.

99. Dom Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Delaune, 1722, introduction, p. 2.

100. IDEM, *ibidem*, t. III, 2de partie, livre II.

101. ID., *ibid.*, préface, p. XIX.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'entrer à l'*Académie royale d'architecture*, en 1780, où une copie lui avait été demandée de ses observations sur l'ouvrage d'A. Desgodetz. En 1778, J.-B. de la Borde et l'abbé de Saint-Non ont engagé L.-J. Desprez pour effectuer, à leurs frais, les relevés des monuments antiques de Sicile. À peine plus tôt, Ch.-L. Clérisseau, réputé pour la qualité de ses dessins de ruines au-delà même de l'Académie, avait fait le choix de quitter la Villa Médicis et de travailler pour l'érudit anglais Robert Adam (1756)[102], puis pour J. J. Winckelmann (1757), arpentant les villes d'Italie, avant de revenir en France à la fin des années 1760.

Il n'en reste pas moins qu'en collectant ces documents, l'antiquaire ne recherchait certainement pas, dans ses reproductions, les mêmes détails esthétiques que les artistes qui les lui fournissaient. Bien qu'architecte, en prenant la liberté d'envisager son séjour en Grèce à la manière d'un *Voyage*, D. Le Roy semble bien ainsi avoir regardé son travail sous un autre jour, expliquant notamment qu'il n'avait pas considéré comme absolument nécessaire, dans ce cas particulier, de prendre les mesures exactes des vestiges : son objectif n'était pas en effet, au risque de s'attirer les critiques de ses confrères, « *simplement* [d']*observer le rapport des Édifices et de leurs parties avec les divisions de notre pied* », comme il l'aurait fait dans le cadre d'un envoi, mais « *de les comparer avec les édifices des peuples qui ont précédé ou suivi les Grecs dans la connoissance des Arts* », comme l'aurait projeté un antiquaire[103]. Ce n'est pas dire pour autant que ce dernier ne prétendait pas à l'exactitude : bien au contraire, et quoique certains ouvrages présentaient des dessins sans précision, vues plus expressives que « techniques », pour mener à bien son étude, l'antiquaire tendait vers plus de précisions dans le relevé, qu'il voulait le plus complet possible, sans négliger le moindre détail, toujours en principe nécessaire. Il n'est que de rappeler le souhait de J. J. Winckelmann de rencontrer « *dans les différens dessins que plusieurs personnes et même Artistes* [lui] *ont envoyés pour avoir des interprétations* » autant de clarté, de précision, de minutie que ceux que lui fournissait alors Ch.-L. Clérisseau sur les édifices d'Arles, d'Orange et de Nimes, affirmant que « *tout est intéressant lorsqu'il s'agit de mettre sous les yeux un monument de l'Antiquité* » : selon lui en effet, « *on ne doit absolument rien omettre, rien négliger* », que ce soit les menus détails d'une ornementation complexe, un

102. Sur la collaboration entre Ch. L. Clérisseau et R. Adam, cf. notamment John FLEMING, *Robert Adam and his Circle, in Edinburgh and Rome*, Londres, J. Murray, 1962.

103. Julien-David LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monumens de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Paris, Musier fils, 2de éd., 1770, préface.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

motif isolé, ou encore une inscription, déclarant que « *ce qui paroit le moins essentiel à un demi-savant* [*sic*] *peut fournir de grands moyens à un observateur éclairé* »[104]. Pourtant, le plus souvent l'iconographie relative aux monuments reconnus depuis longtemps restait la même — S. Serlio, G.P. Bellori pour l'essentiel — et, quoiqu'effectués ordinairement par des architectes, les relevés de vestiges nouvellement mis au jour offraient, de manière générale, un plan succinct, voire un « état actuel » souvent agrémenté de végétations soulignant l'aspect de ruine.

Non spécialiste en matière d'architecture, l'antiquaire a dû se contenter en définitive de connaitre les grands axes, le fonctionnement général, ainsi que l'ébauche de particularités esthétiques, pour inscrire globalement les monuments dans l'histoire de ces civilisations encore mal connues. Tendant à faire « *connaître le goût de l'Architecture chez les différentes nations, & le style des différentes époques de cet art* »[105], il s'est attaché par conséquent davantage à montrer le prestige de Rome à travers leur multiplication dans le monde européen, plutôt qu'à expliquer véritablement les disparités de structure. Variantes trop ténues, les précisions qu'offraient les restitutions des architectes, axées essentiellement sur les éléments d'ornementation et leurs proportions, ne donnaient dans ce contexte en effet qu'une même analyse de chaque type d'édifice ; par ailleurs, les quelques dégagements effectués, encore trop peu nombreux, n'autorisaient aucune réelle comparaison, ni chronologique, ni géographique. On ne peut s'étonner alors de retrouver, dans ces recueils, les mêmes caractéristiques génériques, établies par les architectes depuis L.B. Alberti, auxquelles devait répondre chacun des exemples particuliers. Si la plupart de leurs ouvrages s'avèrent souvent critiques à l'égard aussi bien de leurs prédécesseurs que des artistes qui ont restitué les anciens édifices de Rome et d'Italie, les antiquaires ne pouvaient en fait leur échapper. Quoiqu'il ait certes émis des réserves quant aux travaux de S. Serlio, notamment sur le théâtre de Marcellus, comme à ceux de Cl. Perrault, jugeant que l'« *on ne doit pas trop se fier ni à l'un ni à l'autre* » dans la mesure où ils se seraient fondés tous deux, selon lui, sur ce que « *leur imagination leur a fourni* », B. de Montfaucon n'en a pas moins inséré le plan et

104. J. J. WINCKELMANN, *Lettres familières de M. Winckelmann, I^re^*[-seconde] *partie*, traduit par Hendrick JANSEN, Paris, chez Courtier fils, 1781, p. 207.
Sur la collaboration étroite entre Ch.-L. Clérisseau et J. J. Winckelmann, cf. Joseph-Jérôme LE FRANÇOIS DE LALANDE, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765-1766* [1769], Paris, V^ve^ Dessaint, 1786, vol. 5, pp. 114-115. À propos des travaux de Ch.-L. Clérisseau sur les monuments de l'ancienne Narbonnaise, cf. *infra.*

105. A.-L. MILLIN, *Introduction…*, *op. cit.*, p. 13.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'élévation du premier [pl. CLX], faute de pouvoir « *s'éclaircir du fait sur ce qui reste de ce theatre* », s'en remettant à « *la plûpart des gens* [qui] *ajouteront foi à cet habile architecte* [S. Serlio] *préférablement aux autres* »[106]. À défaut toutefois d'être en mesure d'en vérifier réellement la teneur, les critiques demeuraient vagues, de sorte que certaines restitutions globales ont souvent eu force de loi. S'appuyant sur des représentations modernes, notamment sans doute celles de P. Ligorio [**fig. 49**], le même B. de Montfaucon affirmait ainsi que le complexe scénique des théâtres était « *fermé par un batiment qui s'élevoit même plus haut dans le théâtre de Marcellus que n'étoit le côté opposé où se tenoient les spectateurs* »[107]. De façon similaire peut-être a-t-il inscrit un « *podium* » régnant sur « *une muraille* » entourant l'arène des amphithéâtres, « *comme une avance de mur en forme de quai* » sur lequel les hauts dignitaires installaient leurs sièges, et l'Empereur son « *throne couvert* », qui n'est pas sans rappeler les explications de G.P. Bellori[108]. Mais à l'inverse, il a semble-t-il été l'un des premiers à observer, dans « *le vuide qui fait le centre du demi cercle* » du théâtre de Sagonte, la présence d'un « *pavé qui monte* » de manière discontinue, « *un peu baissé d'espace en espace en ligne circulaire* » — la *proedrie* —, où il installait les sièges des Sénateurs ainsi que, au centre, « *une especе de throne pour le chef, ou pour le Préteur, dont les traces restent encore au podium* »[109] — en réalité, seul siège alors en place.

Convenant des erreurs, ou « *infidélités* », des restitutions publiées jusque-là, A.-L. Millin en expliquait la cause par « *le désir d*[']*embellir* [les édifices], *ou l'ignorance des artistes, ou le dessein de faire cadrer les figures avec les explications* »[110]. Invoqués le plus souvent aujourd'hui, ces motifs paraissent avoir été cependant sous-tendus par des difficultés d'un tout autre ordre, pour le moins communes à tous, celles du vocabulaire, peut-être tout particulièrement celui afférent à l'architecture de spectacles. Sans doute les divers commentaires sur le *De architectura* de Vitruve, jugé de lecture ardue[111], en témoigneraient de manière frappante : plus que toutes les précédentes, la traduction de Cl. Perrault n'a assurément pas affiché

106. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, t. III, chap. II, pp. 235-236.

107. IDEM, *ibidem*, p. 236.

108. ID., *ibid.*, chap. VII, p. 255.
Sur cette « *orchestra* » définie, dans les amphithéâtres, comme une galerie suivant la courbe de l'arène, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 173 *sqq.* et I. 2. c., pp. 204 *sqq.*

109. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, t. III, chap. II, pp. 237-239.

110. A.-L. MILLIN, *Introduction…*, *op. cit.*, p. 20.

111. Sur les difficultés éprouvées à la lecture du traité de Vitruve, cf. *supra*, I. 2. a., pp. 119-120.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sans raison en effet un exposé critique tenant davantage d'une véritable explication de texte que d'un simple complément au traité, sous la forme de longues notes récusant un certain nombre de conceptions émises jusque-là, rectifiant le texte pour retrouver l'authenticité du manuscrit, et démontrant le bien fondé des choix de l'auteur. Inscrite dans le parti de l'*Académie royale* de revenir « aux sources », à travers un examen direct des documents disponibles[112], elle semble avoir cherché avant tout la clarté de la langue et refusé ainsi délibérément une terminologie trop spécifique : l'auteur a souvent préféré en effet des expressions « littérales » et traduit, en conséquence, tout particulièrement au Livre V, des termes latins pourtant communément usités par les architectes, tels que *cunei*, *præcinctiones*, ou encore *versuræ*, par des tournures jugées moins « obscures » — « *amas de degrez* », « *palliers en forme de ceinture* », « *retours des côtés de la scène* »[113]. Les tentatives de traduction littérale des textes n'appartenaient certes plus aux seuls architectes, et les antiquaires pouvaient arguer de leur expérience en philologie[114] : leurs connaissances, encore trop générales, n'ont pu toujours néanmoins passer outre les confusions et les déductions hâtives de leurs prédécesseurs. Homris quelques termes, inconnus chez Vitruve mais rapportés à peu près sans équivoque par d'autres auteurs anciens, tels que celui de « *vomitoria* », que B. de Montfaucon a pu préciser, le définissant, d'après Macrobe, comme « *de grandes ouvertures quarrées pratiquées dans les degrez* » et correspondant aux sorties de « *corridors couverts* » situés sous les gradins[115], alors que Juste Lipse l'avait élargi à l'ensemble de l'accès depuis le portique extérieur[116], un certain nombre de notions semblent en effet avoir conservé leur ambiguité : du moins, leurs interprétations se sont-elles parfois ostensiblement déplacées. La « cavité », définie par le latin « *cavea* », à laquelle L.B. Alberti et Juste Lipse avaient attribué l'ensemble de l'amphithéâtre par sa forme circulaire entièrement fermée[117], s'est vue ainsi restreinte au seul « creux » de

112. Sur cette traduction, attendue par l'*Académie royale*, cf. *supra*, I. 3. a., pp. 223-224.

113. Claude PERRAULT, *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes & des Figures* [1673], Paris, P. Mardaga, 1988, respectivement, chap. VI, n. 5 p. 170, chap. III, n. 1 p. 156, chap. VII, n. 23 p. 179.

114. Sur les qualités de philologues des antiquaires, cf. notamment Ch.C. BAUDELOT DE DAIRVAL, *op. cit.*, et A.-L. MILLIN, *Introduction…*, *op. cit.*

115. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, t. III, chap. I, p. 233. L'auteur se réfère à Aurelius MACROBE, *Voce vulgi*, l. VI.

116. Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi cum æneis figuris*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584 : « *Aditus* […] *qui in ipsa gradatione portæ quædam sive ostia, per quæ ab exterioribus porticibus venitur et descenditur in ipsas sedes* […]. *Vomitoria appellat Macrobius* », chap. XIII, p. 52.

117. L.B. ALBERTI, *op. cit.*, l. VIII.7, p. 729, et Juste LIPSE, *op. cit.*, chap. XIII, p. 52 : cf. *supra*, I. 2. b., pp. 137 et 141.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'arène[118] ; désignant aussi — comme l'a rapporté Juste Lipse — une enceinte où étaient enfermés les animaux, B. de Montfaucon s'est en outre appuyé sur Stace et Trebellius Pollio pour attribuer son pluriel [*caveæ*] à « *des loges ou des voutes pour y tenir des bêtes qui devoient combattre* », qu'il situait « *tout autour des Arenes aux plus bas lieux* »[119], affectant curieusement le terme de « *carceres* » plus spécifiquement aux « *prisons* » des théâtres[120]. Si nombre de ces définitions n'ont eu en définitive aucune véritable conséquence, d'autres en revanche ont détourné l'interprétation même des éléments constitutifs de ce type d'édifices comme, déjà au XVI^e^ siècle, celle d'« *orchestra* », dont G.P. Bellori avait affirmé la présence tout autour de l'arène des amphithéâtres, sous la forme d'une galerie ouverte[121]. La plus remarquable reste sans doute celle du *proscænium* : compris, depuis le XVI^e^ siècle, comme un grand espace libre situé, littéralement, « *devant la scène* » et destiné au jeu des acteurs, ce dernier a été souvent confondu avec le *proskènion* grec, Cl. Perrault notamment affirmant que « Pulpitum *&* Proscenium *estoient la mesme chose dans le Teatre des Latins* »[122]. À la lecture de Plaute et de Virgile, selon qui les acteurs venaient quelquefois y jouer, B. de Montfaucon a toutefois voulu l'en distinguer : or, prétendant que « *le theatre* [*cavea*], *le proscenium et la scène sont sur la même ligne* », l'auteur semble avoir ainsi assimilé le *proscænium* aux *parodoi*, ou du moins l'avoir conçu comme l'espace situé en arrière du demi-cercle proprement dit de l'*orchestra*, enfermé par les gradins inférieurs et s'étendant jusqu'au bâtiment scénique[123]. Définie comme l'avant-scène d'« *où l'on passoit immédiatement dans l'orchestre* », cette zone précédait en principe le *pulpitum*, mais pouvait aussi bien le recevoir : estrade ou « *eschaffaut* », ce dernier correspondait en effet, selon lui, à un élément en quelque sorte « mobile », dont il avait repéré, suivant les auteurs, trois positions

118. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.* : « *Le nom de* cavea *qu'on lui donne quelques fois* [à l'amphithéâtre], *& qui fut d'abord donné au theatre, n'exprime que le dedans, qui est proprement un creux. On l'appelle aussi* arena », t. III, chap. VII, p. 254.

119. IDEM, *ibidem* : « *Ces loges s'appelloient* caveæ, *nom qui était aussi commun à tout le dedans de l'amphitheatre* », p. 255.

120. ID., *ibid.* : d'après une lettre de D. Emmanuel Marti décrivant le théâtre de Sagonte, où il aurait observé « *…des escaliers dérobez qui conduisent à ce qu'on appelloit* carceres, *les prisons* […] ; *on y voit même des anneaux de fer attachez au mur pour y lier les malfaiteurs* », chap. III, p. 241.
L'attribution de *carceres* aux théâtres semble spécifique à l'interprétation française, qui assignait une double fonction à ce type d'édifice, aussi bien de représentations dramatiques que de combats : cf. *supra*, I. 1. b., p. 59 et I. 1. c., pp. 84 *sqq*.

121. Sur la définition de cette *orchestra* présente dans les amphithéâtres, cf. *supra*, I. 2. b., p. 173.

122. Cl. PERRAULT, *op. cit.*, l. V. 6, n. 2, p. 170.
Voir aussi Nicolas BOINDIN, « Discours sur la forme & la construction des théâtres des Anciens où l'on examine la situation, les proportions & les usages de toutes ses parties », in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. I, Paris, 1717, p. 150.

123. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, t. III, chap. I, p. 236.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

indépendantes, soit qu'ils le plaçaient « *dans le proscenium* » — tel C. Cæsariano[124] —, ou « *dans la scène même* » — tel L.B. Alberti[125] —, soit qu'ils l'envisageaient « *sépar*[és] *de l'un & de l'autre* », énonçant ainsi que « *peut-être qu'il se trouvoit en toutes ces différentes manieres sur différents theatres* »[126]. Espace de transition entre le complexe scénique et les gradins réservés aux spectateurs, ou espace recevant le plancher dressé contre le mur de scène et inscrit entre ses « retours », voire ce plancher lui-même, le *proscænium* n'aurait ainsi bénéficié d'aucune structure en pierre. Vitruve n'avait d'ailleurs indiqué *a priori*, au droit du diamètre de l'*orchestra*, qu'une simple ligne séparant cette dernière du « *proscænii pulpitum* », littéralement l'estrade de l'avant de la scène[127]. Une telle définition parait avoir, au-delà, empêché les antiquaires de relier les restes de la *frons pulpiti*, présents sur certains sites, au complexe scénique, n'y voyant qu'un « *muret* », ou « *podium* ». Dressé certes en avant de la plate-forme destinée aux acteurs, ce muret, « *orné de colonnes & de niches* », semble en effet avoir été considéré comme un élément indépendant, sans ancrage à aucune autre structure, puisqu'il laissait même « *un espace vide de part & d'autre* », assez important pour imaginer qu'il était réservé « *peut-être pour les musiciens* » [**fig. 131**][128]. Absent des textes et des restitutions architecturales, cet élément nouvellement observé apparait ainsi « rapporté »

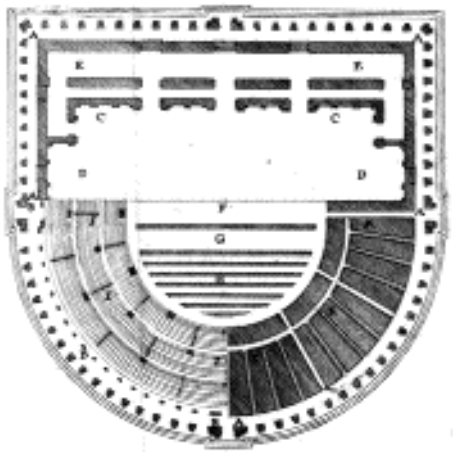


Fig. 131. *Plan du* « Théâtre des Romains »*, où se détache en* F *le* « podium » *séparant la zone de l'*orchestra *[G] de celle du* « proscénium » *[D]. Dessin de N. Boindin,* loc. cit.*, 1717.*

124. Cæsare Cæsariano, *De Architectura Libri decem* [1521], a cura di Arnoldo Bruschi, Adriano Carugo et Francesco Paolo Fiore, Milan, Il Polifilo, 1981 : « *il magno & libero spacio del proscenio* […] *dove si colloca il pulpito* », l. v. 6, p. lxxxi.

125. L.B. Alberti, *op. cit.*, l. viii. 7, pp. 737-739.

126. Dom B. de Montfaucon, *op. cit.*, t. iii, chap. i, p. 234.

127. Vitruve, *De Architectura* : « *Per centrum parallelos linea ducatur : quæ disjungat proscænii pulpitum et orchestræ regionem* », l. v. 6. Cl. Perrault traduisait l'expression « *proscænii pulpitum* » par « *Pupitre du* Proscenium », *op. cit.*, l. v. 6, n. 2, p. 170.

128. N. Boindin, *loc. cit.*, p. 144.

à l'ensemble d'un aménagement déterminé par les interprétations précédentes qui lui cédaient difficilement sa véritable place[129].

Il n'en reste pas moins que les descriptions se montraient tout de même plus précises et plus complètes. Pour l'essentiel empruntées aux travaux théoriques des architectes, elles suivaient spontanément les exigences de l'Académie : c'est dire en d'autres termes que, si les connaissances s'affinaient indéniablement, elles concernaient encore et toujours prioritairement l'« *art de bien bâtir* », de sorte qu'elles privilégiaient invariablement l'ordonnance des façades au détriment des détails de structure, accordant une valeur supérieure à la construction qui montrait de façon manifeste un respect particulier des règles de proportion, sans trop se préoccuper de l'agencement de ses divers éléments constitutifs s'il en conservait les principes fondamentaux. Outre qu'il correspond à l'issue de la « *lutte établie depuis longtemps dans l'école entre l'architecture moderne et l'architecture antique* »[130], l'avènement de J.-D. Leroy à l'Académie aura sans aucun doute particulièrement aidé à une collaboration plus serrée entre les pensionnaires-architectes et les antiquaires, dont les ouvrages de compilation s'efforçaient de rassembler le maximum de descriptions iconographiques « fidèles ». En contrepartie, il est probable qu'en intégrant largement les compétences techniques de l'architecte dans ses travaux, l'antiquaire a fait de ce dernier un acteur obligé du développement de l'histoire de l'art. Préparé en principe à une connaissance complète de l'art de bâtir des Anciens, et dirigeant lui aussi son champ d'action hors d'Italie, l'architecte pensait sans doute pouvoir en maitriser tous les axes. En un sens spécialiste du domaine, il allait jusqu'à s'octroyer en quelque sorte le monopole des « fouilles », critiquant vivement la manière de procéder des antiquaires sur les sites. P. André regrettait ainsi que, lors des dégagements menés à Ostie, F.A. Visconti n'ait « *travaillé que par places* »[131]. Là où le second tentait de repérer les structures globales du monument, son orientation et son extension, à l'aide de sondages — pratique éprouvée au demeurant par les architectes des XVI^e^-XVII^e^ siècles —, le premier s'efforçait

129. La première étude concernant ce mur et son intégration dans le dispositif scénique des théâtres est due à Jules FORMIGÉ, « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *M.A.I.*, t. XIII, 1914, pp. 25-51. Voir aussi A. AUDIN et A. DUCAROY, « Le rideau de scène du théâtre de Lyon », in *Gallia,* t. XVIII. 1, 1960, pp. 57-82 : cf. *infra*, II. 3. c.

130. Jacques-Guillaume LEGRAND et Charles-Paul LANDON, *Description de Paris et de ses édifices, avec un précis historique et des observations sur le caractère de leur architecture et sur les principaux objets d'art et de curiosité qu'ils renferment*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1808, vol. 1, p. 133.

131. P. ANDRÉ, « Théâtre et Forum d'Ostie », in *Mélanges de l'École française de Rome*, 1891, p. 494.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de reconnaitre l'édifice en tant qu'œuvre complète en isolant systématiquement chacun des niveaux, sur toute sa surface, dans l'ordre inverse de sa construction, comme en témoignerait l'explication fournie par H. Deglane à propos du dégagement du stade du Palatin : ce dernier estimait en effet qu'il fallait « *logiquement* » déblayer le monument en tout premier lieu dans « *toute la partie supérieure, que nous voyons composée de salles grandes et décorées, arrangées : c'est le Palais* », pour n'entreprendre, qu'une fois « *ce travail achevé* », la recherche des « *substructions antérieures* »[132]. Au-delà du simple désaccord « technique »[133], ces premiers conflits dénoncent bien davantage l'emprise des valeurs insufflées par l'Académie sur l'étude de l'Antiquité. Considérés certes comme « *propres à étendre les connoissances* »[134], mais témoins du passé pour les uns, d'une esthétique exemplaire pour les autres, les édifices antiques entraient d'un côté peu à peu dans une étude globale des usages des Anciens, tandis que de l'autre, ils continuaient à être appréciés pour eux-mêmes et entraient dans le cadre d'une reconnaissance de l'esthétique la plus pure : dans l'un ou l'autre cas pourtant, il semble que les architectes aient imposé leurs références esthétiques, leurs critères d'analyse et d'interprétation fondé sur un système de valeurs « stylistiques » dont l'architecture romaine est restée longtemps le garant. C'est ainsi qu'aux yeux de l'Académie, les monuments nationaux gardaient une valeur moindre, et qu'il a fallu attendre la fin du XVIII^e^ siècle pour songer à intégrer dans la liste des édifices « *qu'on peut faire lever et dessiner par les architectes pensionnaires du Roy à Rome* », quelques-uns « *qui sont en France* ». Encore devait-elle spécifier qu'ils étaient « *susceptibles d'un autre genre d'intérêt qui ne peut être étranger à l'Académie* »[135] : l'évolution de l'art. Elle ne les considérait pas de fait comme « *des monumens classiques* », tels ceux de Rome, « *intéressants pour l'étude de l'architecture* », mais comme « *des monumens historiques de l'art* ». Non pas toutefois qu'elle envisageait un véritable examen archéologique : elle entrevoyait, à travers les différentes qualités des œuvres, divers stades chronologiques témoins de la progression ou du déclin des valeurs esthétiques, soit qu'ils marquaient, selon elle, en effet « *la gradation par laquelle l'art a passé pour parvenir au*

132. H. DEGLANE, « Le stade du Palatin », in *Mélanges de l'École française de Rome*, 1889, p. 229.

133. Sur les désaccords constants entre architectes et archéologues, qui ont donné naissance à l'École française de Rome, cf. È. GRAN-AYMERICH, *op. cit.*
Les polémiques semblent ressortir de manière particulièrement éloquente dès lors qu'il s'agit de restaurer et/ou de réutiliser un édifice ancien : cf. *infra*, II. 3. et III. 1.

134. Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Dessaint et Saillant, 1752-1767, préface.

135. *Liste des monumens…*, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

point où nous l'offrent les édifices des beaux siècles, ou bien […] *comment a dégénéré depuis cette époque jusqu'au tems de Constantin qu'il s'est absolument plongé dans la barbarie* »[136]. Elle a ainsi établi les jalons d'une histoire « stylistique » de l'art fondée sur un jugement de valeur pour le moins subjectif et partial, que révèlent de manière particulièrement prégnante la prééminence accordée successivement aux Romains puis aux Grecs, ou encore l'expression « *décadence de l'art* » lorsque l'ornementation de l'édifice se montrait exubérante par sa trop grande richesse[137].

La trop étroite collaboration des débuts n'est sans aucun doute pas étrangère à la manière dont les antiquaires ont abordé l'architecture. L'Académie leur aura, de fait, transmis un certain nombre de principes, dont la priorité concédée au « beau » n'était pas des moindres, de sorte que, « *l'académisme veill*[ant] *à la coïncidence entre beauté et référence gréco-romaine* »[138], les premiers ouvrages de compilation présentaient l'architecture sous la forme de grandes tendances stylistiques, dont Rome était le parangon, et suivaient les principes de l'évolution de l'art, telle que les avait exposés déjà, à la fin du XVI[e] siècle, G. Vasari. Ce dernier envisageait en effet « *la montée de l'art vers une sorte de perfection éblouissante* », à travers une « *progression par étapes des "vérités" artistiques* », par laquelle il suggérait « *qu'il y a comme un ordre "synchronique" permanent, une logique implicite de l'activité artistique, qui s'impose à toute histoire* », celle des Anciens comme celle de son époque ; il établissait ainsi, sur les trois derniers siècles, trois âges, ou trois degrés, correspondant pour le premier, au « *miracle du réveil* » suivant la décadence de l'art antique jugé exemplaire (1260), puis, successivement, « *la maturité des génies* » (1400), et « *la définition plénière des maîtres* » (1500)[139]. Or, les antiquaires semblent avoir conçu l'histoire ancienne à travers un même mouvement évolutif, et en offraient une vision quasi « phylogénétique » : tout comme G. Vasari n'a retracé que la biographie d'artistes jugés dignes d'intérêt par leur apport personnel dans ce que ce dernier répondait, selon lui, à l'une des différentes phases du développement de l'art, sans trop s'embarrasser véritablement de chronologie, les érudits ne se sont occupés que de monuments prestigieux, arrêtant

136. *Liste des monumens…*, citée.

137. Exemple particulièrement significatif de l'empreinte très forte des valeurs esthétiques — l'« *art du beau* » — sur l'interprétation des édifices antiques, celle du théâtre et de l'amphithéâtre d'Arles, successivement attribués aux Romains puis aux Grecs : cf. *infra*, II. 2. b., pp. 454-455.

138. P. PINON et Fr.-X. AMPRIMOZ, *op. cit.*, p. 73.

139. A. CHASTEL, « Présentation », in *Giorgio Vasari. Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], *op. cit.*, pp. 12-13.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ainsi l'histoire de l'art antique bien avant la chute de l'Empire romain. Rappelant que cette période était certes « *censée finir entièrement au tems de Theodose le Jeune* », B. de Montfaucon l'a restreinte de cette manière à « *tout ce qu'on appelle la belle antiquité* », entendant par là ce qui précédait le IIIe siècle, au-delà duquel l'art importait peu puisqu'il présentait une forme « *fort déchue* » ; le Ve siècle était marqué de surcroit par l'invasion des peuples du Nord qui avait, selon lui, répandu « *par tout la barbarie* », aggravant le déclin, de sorte que l'« *on ne vit plus que des choses informes* », qu'il n'était pas nécessaire d'évoquer[140]. Cette théorie se fondait sur une appréciation d'ordre esthétique : en matière d'architecture, chaque type de monument était de manière générale décrit à partir de son « prototype » romain, dont les caractéristiques, jugées exemplaires, devaient régler en définitive jusqu'à l'ornementation, celles d'autres édifices en une définition archétypale. Une analyse comparative très générale de l'agencement des structures, de leur forme, des proportions, de l'utilisation des ordres, permettait alors de décider de la qualité, et par conséquent de l'intérêt des vestiges pris en compte : les théâtres de Sagonte, de Pola, de Ferento se voyaient ainsi commentés par rapport à celui de Marcellus, les amphithéâtres de Vérone, de Capoue, de Pouzzoles, de Pola, par rapport à ceux de Statilius Taurus et du dit amphithéâtre de « *Vespasien* » (le Colisée). Ceux de Gaule et d'Espagne venaient naturellement en dernier, d'une part par leur éloignement dans l'espace et, *a priori*, dans le temps, d'autre part par leurs dissemblances, reconnues essentiellement alors dans leurs dimensions et leur ornementation, peu dans leurs structures. Face à l'importance des ruines de l'amphithéâtre d'Autun, aujourd'hui enfoui, B. de Montfaucon a été conduit de cette façon à lui restituer, à l'image du Colisée, une « *face extérieure* […] *à quatre étages* », objectant, malgré le dessin qu'il présentait et qui ne montrait aucune *præcinctio*, qu'il n'y avait « *nulle apparence qu'un amphitheatre aussi grand que celui-ci, & où la gradation des sieges était si longue, en fût dépourvu* » **[fig. 132]**[141].

Des monuments décrits individuellement, les antiquaires n'en donnaient d'ailleurs essentiellement que les dimensions générales — le périmètre extérieur, la hauteur, le diamètre de l'ensemble, celui de l'*orchestra* des théâtres, les axes de l'arène des amphithéâtres —, voire de quelques éléments de décor, tels que colonnes, chapiteaux, entablement, confrontées systématiquement aux indications et proportions

140. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, préface, p. XIV.
141. IDEM, *ibidem*, t. III, chap. IX, p. 261.

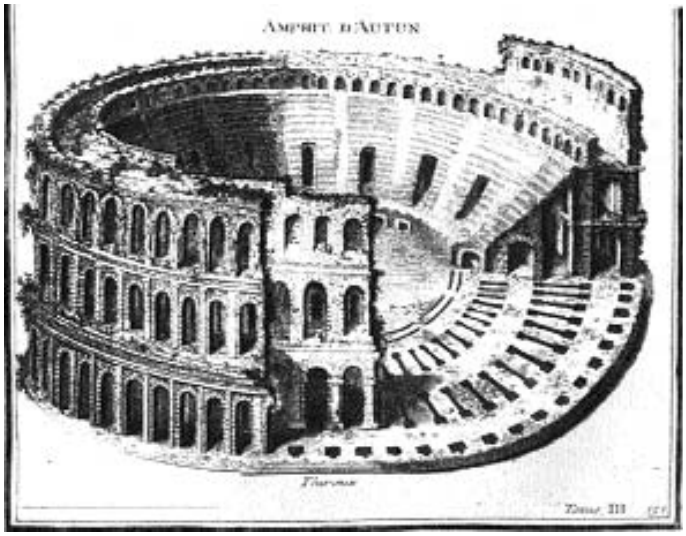


Fig. 132. *L'amphithéâtre d'Autun. Dessin repris d'après Edme* THOMAS, De Antiquis Bibracte seu Augustoduni monimentis libellus, extractus e musaeo D. Thomæ…, *Lugduni, apud G. Barbier, 1650.* *(Pl.* CLI *de B. de Montfaucon,* op. cit.*)*

vitruviennes, et ne les comparaient entre eux qu'au nombre de degrés, de divisions verticales et horizontales, ou encore à la situation du *pulpitum* au sein du complexe scénique. Le reste devait répondre à la définition globale donnée par Vitruve, toujours étayée d'autres sources, anciennes comme, désormais, modernes, parmi lesquelles L.B. Alberti, S. Serlio, G.P. Bellori, ainsi que la dernière traduction du *De architectura* par Cl. Perrault, effectuée dans le cadre de l'enseignement de l'*Académie royale*[142]. Peu de détails en effet concernaient les particularités de ces édifices pourtant concrètement présentés dans leur singularité ; peu de commentaires, de même, sur les chiffres correspondant aux dimensions des vestiges, exposées en cascade, sans aucun systématisme, suivant sans doute les indications disponibles, toujours très variables. Tel édifice pouvait être jugé par conséquent moins brillant que tel autre par son ornementation peu « réglementaire », mais ses vestiges se voyaient restitués selon les critères mis en évidence à travers le prototype, sans guère d'observations critiques : tout comme l'élévation de l'amphithéâtre d'Autun se confondait avec celle du Colisée, les arènes d'Arles devaient présenter trois niveaux au lieu des deux seuls visibles pourtant[143]. Les schémas théoriques auxquels les architectes étaient parvenus, sans s'embarrasser réellement des variantes formelles, se voyaient ainsi validés et complétés par les antiquaires, par souci de concordance. B. de Montfaucon était allé jusqu'à établir une distinction catégorique entre théâtre

142. Cl. PERRAULT, *op. cit.*, édition de 1673, *in-fol.* : cf. *supra*, I. 3. a., p. 228.

143. Francesco Scipione MAFFEI, *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures epistolas distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732 : « *…che anticamente fosse in tre piani, e non in due, come ora apparisce, ma che il primo resti interrato tutto, e sepolto* », lettre XXIII, p. 132.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

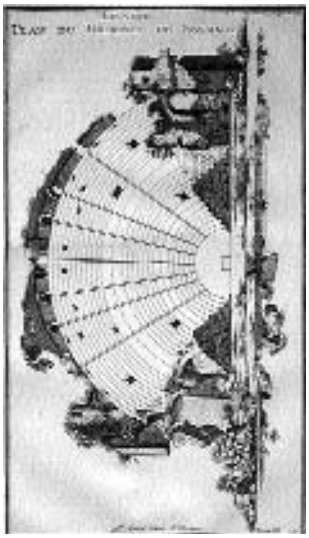


Fig. 133. *Le théâtre de Sagonte. Dessin donné par D. Emmanuel Marti, doyen d'Alicante.* *(Pl. CXLI de B. de Montfaucon,* op. cit.*)*

et amphithéâtre fondée sur la disposition de la *cavea* du Colisée, lui attribuant une valeur générique : il définissait de cette manière le premier par la présence obligée de sept escaliers qui « *commençoient à l'orchestre & alloient tout droit au plus haut du theatre, comme des lignes à leur circonférence* »[144], passant outre les *præcinctiones* qui ne correspondaient qu'à quatre marches — ainsi du théâtre de Sagonte [**fig. 133**] —, tandis que le second devait présenter nécessairement des divisions horizontales plus marquées, les escaliers verticaux s'interrompant au niveau de « *précinctions* » bordées de murs, à l'image du Colisée[145]. La répartition des gradins devait de façon similaire rester la même, quel que soit le monument, réservant « *ordinairement* » les quatorze premiers degrés aux chevaliers[146], séparés des douze suivants par une *præcinctio*, avant d'atteindre la « *summa cavea* », qu'il définissait comme « *le plus haut du creux* » et qu'il destinait au peuple, dominé par un portique au-dessus duquel il comptait quatre degrés supplémentaires[147].

On ne peut, dans ce contexte, s'étonner de voir les exemples nationaux n'attirer que peu l'attention, ou du moins, jugés de moindre qualité et n'ayant conduit, de ce fait, qu'à une documentation sporadique, ne pouvaient-ils, de la part des antiquaires, bénéficier que de courts commentaires. Si l'Académie avait songé, à la fin du XVIII^e^ siècle, à les intégrer dans son répertoire de formules architecturales, les pensionnaires ne semblent pas s'y être réellement adonnés dans le cadre de leur formation, manifestement davantage fascinés par les vestiges d'Italie et de Sicile, ou, à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, par ceux de la Grèce. L'Académie n'en a certes jamais imposé aucun, mais en autorisant peu à peu les pensionnaires à voyager en dehors de l'Italie dès leur première année, elle avait peut-être eu

144. Dom B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, t. III, chap. I, p. 232.
145. IDEM, *ibidem*, *op. cit.*, chap. VII, p. 256.
146. ID., *ibid.*, chap. VII, p. 257.
147. ID., *ibid.*, chap. II, p. 239.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'espoir de récolter quelques projets les concernant. Or, outre un travail de P.-A. Dedreux, en 1820, sur le théâtre d'Orange, jamais rendu, une seule étude, générale, sur Vaison-la-Romaine, due à Cl. Béraud en 1942, a été enregistrée dans le catalogue des envois[148]. Les vestiges des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, pourtant imposants, non plus que la fameuse Maison carrée, moins encore le haut mur du théâtre d'Orange, ne sont par conséquent jamais entrés dans le cadre des projets de l'Institution. Ce n'est pas dire pour autant qu'ils n'aient pas séduit les architectes — ils intéressaient manifestement les Italiens eux-mêmes, comme en témoigneraient deux lettres de Sc. Maffei au marquis G. Poleni et à B. Zendrini, au début du XVIII^e siècle[149] —, mais, considérés comme secondaires sur le plan architectural, ils ont longtemps touché essentiellement les érudits, qui ont dû par conséquent, plus que pour tout autre, se contenter de dessins anciens. B. de Montfaucon n'a pu ainsi renvoyer qu'à J. de La Pise pour le théâtre d'Orange, et proposer la même gravure que l'abbé A. Valette de Travessac pour les arènes de Nimes [**fig. 134, 190**]. Ce n'est manifestement qu'en 1766 que, pour la première fois, et de la même façon que d'autres avaient travaillé, avant lui, pour des antiquaires en Italie, un architecte, A. Mouton, a accepté, à la demande de l'imprimeur P.-J. Mariette et du comte de Caylus, de retarder son voyage à Rome pour lever les plans de nombreux monuments antiques du sud de la France, et notamment ceux de Nimes, devançant de quelques années les travaux plus connus de Ch.-L. Clérisseau.

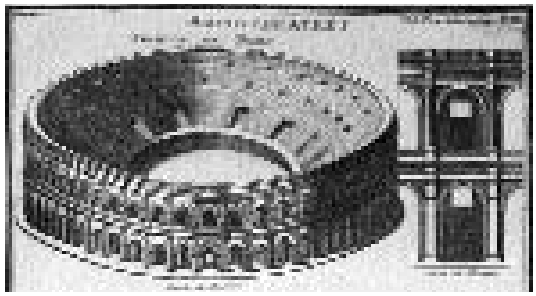


Fig. 134. *Restitution de l'amphithéâtre de Nîmes. D'après une gravure ordonnée par Esprit Fléchier, évêque de Nîmes, fin XVII^e s.*
(Pl. CLI de B. de Montfaucon, op. cit.)

Peut-être à l'affût de nouveaux sujets à étudier et relever, ou tout simplement sensibilisés à leur « patrimoine » comme l'étaient les érudits locaux, peu à peu un

148. À noter que curieusement aucune demande n'a été faite, non plus, par l'Académie avant 1860, concernant le théâtre et l'amphithéâtre de Vérone, pourtant maintes fois cités par les architectes des XV^e-XVI^e siècles.

149. Sc. MAFFEI, *op. cit.*: « *De gli anfiteatri di francia, Lettera XXIII al Signor marchese Giovanni Poleni, Lettor di matematico nell'universita di Padova* », décrit Nîmes (pp. 113-126), Arles (pp. 127-133), Fréjus (pp. 133-134), illustrée de six planches ; « *De teatri antichi di francia, Lettera XXXIV al Signor Bernardino Zendrini, matematico in Venezia* » concerne essentiellement Orange (pp. 140-148), illustrée de trois planches, mais mentionne aussi Arles (pp. 148-149) : cf. *infra*, I. 3. c., pp. 293 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

certain nombre d'architectes se sont tout de même tournés vers les Antiquités « françaises », mais toujours hors du contexte de l'Académie : encore fallait-il en justifier l'intérêt. Or, à en croire Ch.-L. Clérisseau, l'objectif principal restait invariablement le même : parvenir, dans l'art de bâtir, au degré de perfection que les Anciens ont atteint et que les architectes modernes voulaient atteindre à leur tour, les ruines des édifices antiques étant « *l'unique source où nous devons puiser le moyen d'*[y] *arriver* ». Quoiqu'il ait quitté l'Académie avant la fin de sa formation, il demeurait convaincu en effet que « *les Grecs & les Romains sont les seuls qui aient fait une application judicieuse de leurs observations sur la Nature, à l'art de bastir* »[(150)]. Contrairement à ses homologues toutefois, il semble qu'il n'ait pas voulu restreindre les témoignages de cet art et l'enseignement des Anciens aux habituels monuments de Rome et de Grèce. Il affirmait ainsi que « *pour arriver à ce point de perfection, il nous reste* […] *encore à faire sur l'antique de nouvelles observations non moins intéressantes que celles qui nous ont occupés jusqu'à présent* » : il ne s'agissait plus de la seule esthétique, pour elle-même, mais de « *l'esprit dans lequel ces Monumens étoient composés* », aspect toujours négligé, les ouvrages modernes n'étant, selon lui, qu'« *imitations froides qui déparent nos productions* »[(151)]. Encore très mal connus, les vestiges du sud de la France — et tout particulièrement ceux de Nimes qu'il considérait comme tenant « *le premier rang parmi les Antiquitez de la France* »[(152)] — lui auraient offert en définitive la latitude nécessaire pour comprendre « *les causes de cette majesté, que nous admirons dans les Monumens de l'Antiquité & qui manque encore aux nôtres* »[(153)]. Une telle étude lui apparaissait en outre d'autant plus importante que « *les dessins qu'on nous en a donné manquent d'exactitude* » : ayant repéré des « *fautes considérables* […] *dans les Auteurs, en mesurant* [lui]-*même les Monumens qu'ils ont publiés* », il mettait ainsi en garde contre les erreurs qui se perpétuent par « *la confiance que nous sommes naturellement disposés à accorder aux grandes réputations* », telles que A. Palladio, dont les relevés des monuments de Nimes présentaient malgré tout « *une infinité de méprises* », sans doute dues à la copie de J. Poldo d'Albenas[(154)].

150. Charles-Louis Clérisseau, *Antiquitez de la France. Première partie. Monumens de Nismes*, Paris, impr. P.-D. Pierres, 1778, avant-propos, p. xi.
151. Idem, *ibidem*, pp. xi-xii.
152. Id., *ibid.*, p. vii.
153. Id., *ibid.*, p. xiv.
154. Id., *ibid*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'étude de Ch.-L. Clérisseau sur les monuments de Nimes s'inscrit en fait à la fois dans la tradition du recueil de modèles ou de « *solutions-types* » établi par A. Desgodetz, et dans le prolongement de l'enseignement de J.-D. Leroy sur l'histoire de l'architecture et l'examen des modèles antiques, dans les limites précisées par le règlement de 1778, c'est-à-dire de l'appréciation de « *la belle disposition &* [de] *la marche qu'observoient les anciens dans l'ensemble de ces édifices* »[155]. En ce sens, elle s'est restreinte à des relevés en plan, élévations et coupes, sans aucune description ni commentaire précis. Son travail sur l'amphithéâtre apparait certes plus détaillé que celui de J. Deyron un siècle plus tôt, voire plus systématique que celui de J. Peytret sur les arènes d'Arles[156], alors que la connaissance de l'édifice n'a pas changé, aucun dégagement n'ayant été effectué jusque-là. Au lieu d'un unique dessin regroupant les différentes vues [**fig. 14**], Ch.-L. Clérisseau présente dix planches en géométral : un plan de l'ensemble (pl. X), une coupe sur le grand axe et une élévation « *du côté de la porte nord* » (pl. XI), ainsi que divers détails — portes, piédestal et base de chacun des ordres, profils de chapiteaux et de moulures (pl. XII à XIX). Chacune de ces planches, très similaires à celles d'un projet effectué au sein de l'Académie, témoigne de la précision du tracé à laquelle les architectes étaient parvenus. Le plan d'ensemble reprend même la présentation des relevés académiques, « *divisé en cinq parties, pour en indiquer les différens étages* », désignant à l'aide de lettres capitales ou minuscules les éléments principaux de l'édifice [**fig. 135**] : l'arène [A], « *lieu où se donnoient les combats* », dans lequel on « *entre par les quatre Portes B.C.D.E.* » dont la dernière, au nord, présente « *des têtes de bœufs* », les différents portiques et galeries qui « *règne*[nt] *autour de l'amphitheatre* », l'« *extérieur* » [F], l'« *intérieur* […], *d'où l'on monte aux Vomitoires a & au Podium f* » [G], une « *Galerie d'entre-sol* […], *d'où l'on monte aux vomitoires b, au magasin L, & à la Galerie M* » [I], ainsi que l'autre « *Galerie de l'entre-sol du premier étage* » [R], enfin, les différents escaliers d'accès [H, K, N, O, P, Q, Y].

Derrière cette apparente précision se cachent néanmoins toujours les habituelles extrapolations. L'ensemble de ces gravures ne correspond en réalité ni plus ni moins qu'à une reconstitution de l'édifice qui, selon Ch.-L. Clérisseau, « *comme tous les monumens de ce genre* […] *eut le Colysée pour modele, & fut seulement proportionné comme*

155. *Mémoire de M. Peyre le Jeune*…, cité.
156. Sur les descriptions précédentes des amphithéâtres de Nimes et d'Arles, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 55 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

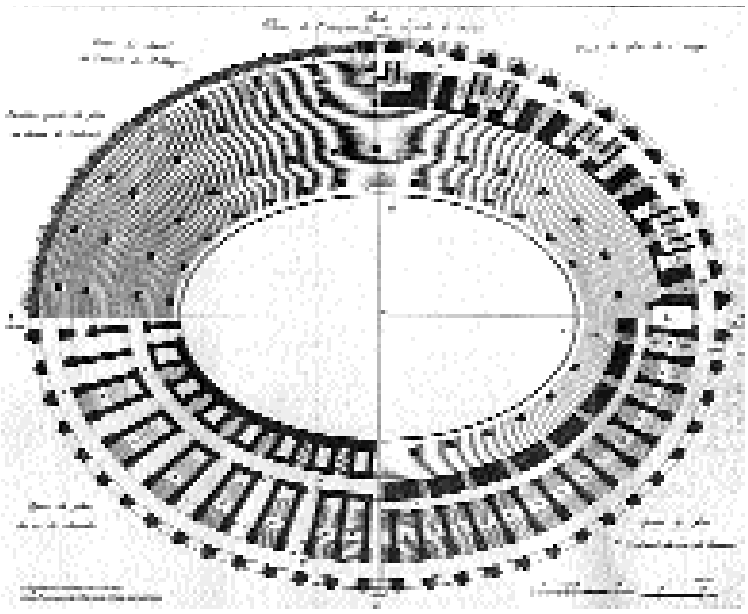
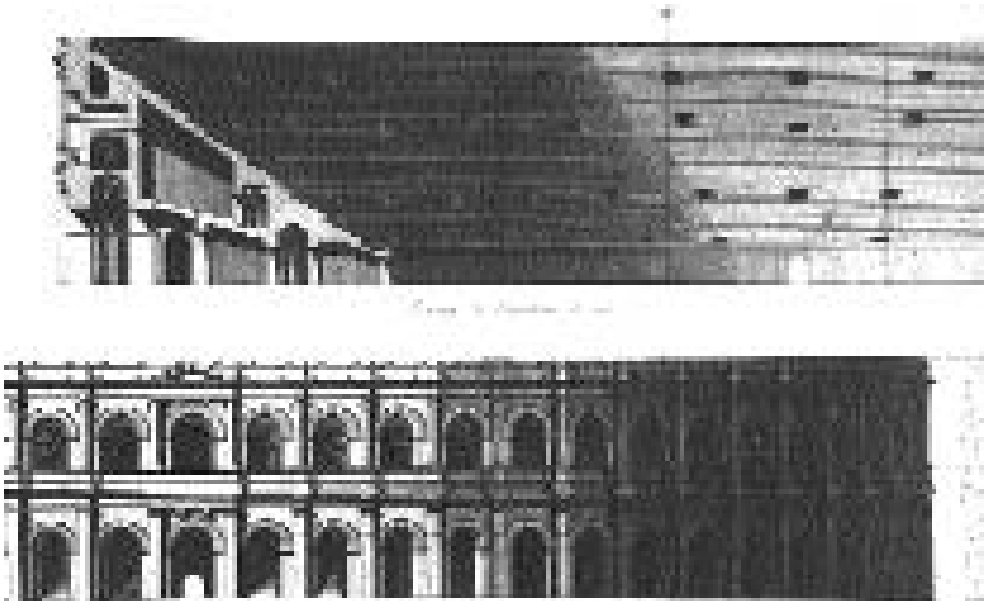


Fig. 135. « Plan de l'amphitheatre de la ville de Nismes, divisé en cinq parties, pour en indiquer les différens étages ».
Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, op. cit., *1778, pl. X.*

Fig. 136. « Coupe sur le grand axe de l'amphitheatre de Nismes ; & élévation du même amphitheatre du coté de la porte nord », *échelle de 100 pieds.*
Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, op. cit., *1778, pl. XI.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

il le devait à la population de la ville »[157] : il n'était convaincu en effet d'aucune différence avec les amphithéâtres d'Italie — de Rome, de Pouzzoles ou de Capoue — que par ses dimensions, qui ne représentaient, selon lui, qu'un quart de ces derniers[158]. Il expliquait ainsi la présence de deux étages au lieu des trois habituels, ainsi que l'absence de portique sur la *summa cavea*, « *pour supprimer les places les moins avantageuses* »[159]. Par ailleurs, s'il a restitué assez fidèlement les éléments assurés, parce que visibles, tels la succession des trois arcades extérieures superposées, suivant des proportions relativement correctes, celle du bas étant trois fois plus haute que les autres, et observant la forme particulière de la voûte de la galerie du second niveau, barrée d'un linteau vertical, ou encore, du couloir supérieur, couvert d'une voûte « *en demy-tonne* »[160], au contraire, il a suppléé aux éléments encore enfouis sous les habitations et les aménagements modernes, notamment sur les substructures de la *cavea*, par ceux du « prototype », dont le premier et le dernier niveaux auraient été absents : outre le sol de l'arène ramené au même plan que celui des galeries du rez-de-chaussée, évinçant le *podium*, on retrouve l'idée du double portique extérieur, avec un second ambulacre d'une hauteur moindre, ainsi qu'une organisation des espaces de circulation exactement symétrique, disposant chaque rampe d'escaliers une travée sur deux séparée par un passage plan, y compris au-delà de l'ambulacre intérieur ; enfin, à l'image des restitutions de ses prédécesseurs, telles celle de G. da Sangallo au Colisée, il n'a présenté aucune séparation dans la succession des gradins, et rétabli un vomitoire au-dessus de chacune des entrées axiales, alignant, dans l'intervalle et par bandeaux réguliers, tous les autres verticalement [**fig. 136**].

Moins fantaisistes, certes, que les précédents, les relevés de Ch.-L. Clérisseau restent néanmoins encore le travail d'un architecte, destiné avant tout aux artistes. En multipliant les dessins de détails, il a moins cherché en effet à montrer la singularité des arènes de Nimes qu'à examiner son ornementation. Contrairement aux érudits qui ont souligné leur présence, il ne s'est guère attardé sur les bas-reliefs ni les protomés de taureaux de l'entrée nord, insignifiants sur le plan architectural, pas

157. Ch.-L. Clérisseau, *op. cit.*, p. 87.
158. Idem, *ibidem*, p. 90.
159. Id., *ibid.*, p. 87.
160. Jacques Deyron, *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nismes, Jean Plasses, impr. de la ville, 1663, chap. xvii, p. 98.

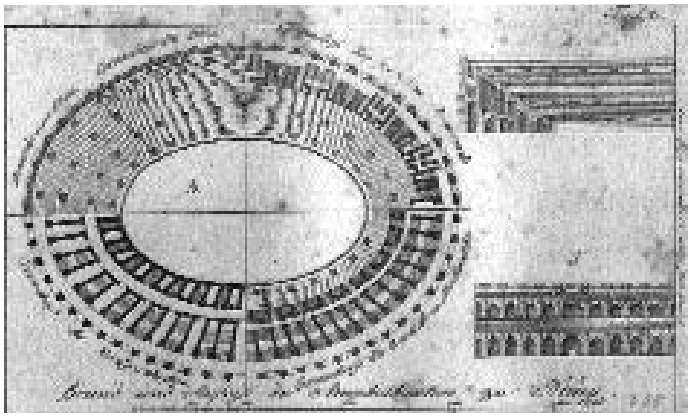


Fig. 137. « Grund und Aufriss des Amphitheaters zu Nimes », *échelle de 400 pieds.*
Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, *repris par J. J. Winckelmann* op. cit. *[taf. 20], 1778.*

plus que sur les structures dont il n'a donné que les principes généraux. Son but semble avoir été davantage de discerner les variantes possibles dans le dessin des bases et couronnements d'une façade, amenant l'idée que « *quelques moulure ajoutées ou retranchées ne changent point le caractère d'un ordre; il le compliquent seulement ou le simplifient* »: or, l'intérêt de ceux des arènes de Nimes aurait justement, selon lui, consisté dans l'« *assez grand nombre de moulures* » des chapiteaux et entablements, offrant un tracé « *compliqué* » — « *ce qu'on appelle quelquefois enrichi* »[161]. Outre les dimensions de l'arène, qu'il a monté à 230 pieds, soit près de 75 m, absorbant sans doute le *podium*, les cotes ne concernent d'ailleurs que ces moulures, ainsi que les proportions des éléments de façade. Or, trop axé sur l'ornementation, l'ensemble de ces documents ne pouvait intéresser véritablement un antiquaire, et J. J. Winckelmann le premier a écarté toutes les planches pour ne conserver que le plan, la coupe et l'élévation, retirant en outre chacune des cotes [**fig. 137**]. La collaboration obligée entre architecte et antiquaire apparait de fait s'être arrêtée à une pratique de relevés relativement sommaires, ou tout au moins à leur simplification. Les études complètes des monuments sont rarement sorties de l'Académie, et les hypothèses de « restauration » ne concernaient que l'art de bâtir à proprement parler[162] : lorsqu'il travaillait pour un antiquaire ou un collectionneur, l'architecte utilisait certes ses connaissances sur l'antiquité, mais semble être difficilement parvenu à passer outre les questions purement plastiques, ne pouvant proposer en définitive que des restitutions conventionnelles ou des « états actuels » de l'ensemble de l'édifice. De son côté, l'antiquaire parait s'être débattu entre un savoir purement

161. Ch.-L. CLÉRISSEAU, *op. cit.*, p. 88.
162. Sur la notion de « restauration » et son développement, au sein de l'Académie, cf. *infra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

théorique, celui des architectes, particulièrement développé par l'Académie, et son aspiration à une meilleure connaissance plus historique et sociale, dont l'architecture notamment rendait compte, s'efforçant souvent de pallier l'inexactitude ou l'extrapolation du dessin par le discours.

3. c. Les nouveaux relevés et les « états actuels ».

L'apparente indifférence concédée aux antiquités nationales, aussi bien au sein de l'*Académie royale d'architecture* que parmi les antiquaires, aurait tenu en définitive sa raison principale de la prééminence accordée à Rome et à la Grèce. D'un côté, il n'apparaissait pas nécessaire de trop se préoccuper d'édifices dont la plastique ne répondait pas de manière probante aux règles de l'« *art de bien bâtir* »[163], de l'autre, s'il importait certes de signaler la présence de monuments romains aussi bien sur le sol français que dans les provinces de l'ancien empire, il demeurait évident que leurs descriptions devaient se conformer aux caractéristiques générales de ceux de Rome. Se référant, comme leurs homologues, au théâtre de Marcellus, Ch.-N. Cochin et J.-Ch. Bellicard pouvaient ainsi refuser la forme « *demi ovale coupée sur sa longueur* » attribuée au théâtre d'Herculanum, prétextant qu'elle « *n'est point la forme usitée chez les Anciens* », ceux-ci n'ayant « *jamais varié dans la disposition générale de ces édifices publics* », et que « *ceux qui nous restent se ressemblent tous quant au plan* »[164]. L'état des vestiges, ou très ruinés ou particulièrement encombrés, ne devaient sans doute pas offrir les éléments nécessaires pour tout à fait contredire de telles affirmations : s'excusant, en un sens, de ce que « *l'explication de cet Amphitheatre* [d'Arles] *est difficile à representer, &* [que] *l'on ne sçauroit bien comprendre sa construction sans le voir, tant par les differentes parties*

163. Sur les critiques de la Commission de l'*Académie royale* à l'égard des antiquités nationales, cf. *supra*, I. 2. c., pp. 192 *sqq*.
164. Ch.-N. COCHIN et J.-Ch. BELLICARD, *op. cit.*, p. 13.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qui le composent, que par sa destruction qui le rend méconnoissable », F. Peilhe s'est ainsi contenté d'en reprendre, brièvement, la description donnée par le P. J. Guis[165]. Si l'intérêt porté à l'histoire de la France est sans conteste allé grandissant, comme en témoignerait la multiplication de *Géographies* et de *Géographies historiques*, de *Tableaux des Provinces*, de *Descriptions historiques et topographiques* de l'ancienne Gaule, voire de *Voyages dans les départemens*[166], celui concernant l'art et l'architecture ne s'est en revanche guère modifié, ne suscitant en définitive que répétitions. Hormis celles de Ch.-L. Clérisseau et d'A. Mouton, les monuments de Nimes n'apparaissent avoir été soumis à aucune véritable étude et, quoiqu'elles aient peut-être tout particulièrement abondé, de J. Graverol à L. Ménard[167], les diverses publications se sont en définitive restreintes aux assertions de leurs prédécesseurs. Elles se bornaient à un historique et à une topographie de la ville, agrémentés de quelques précisions concernant les dimensions d'ensemble des bâtiments, voire de quelques ornements, parfois néanmoins corrigées sur celles données jusque-là, et s'accompagnaient d'une iconographie éditée auparavant, à peine modifiée. L'amphithéâtre de Nimes restait ainsi l'œuvre d'Antonin le Pieux, pour les mêmes raisons avancées par J. Deyron[168], et se voyait flanqué du fameux perron « *qui étoit au-dehors* […], *à la seconde Galerie* », témoin les « *ornemens particuliers* » visibles sur sa façade nord[169]. De façon tout à fait similaire, le théâtre d'Orange a gardé très largement son identification de « *Cirque* », la galerie, aménagée à l'intérieur du haut mur de scène et donnant accès à la niche centrale qui abrite aujourd'hui la statue d'Auguste, a conservé son interprétation de « *Podium* », dont les places « *étaient destinées aux personnes les plus éminentes* », et

165. François Peilhe, *Description de l'amphithéâtre d'Arles*, 1725, f° 2.
Sur la description du Père Joseph Guis, *Description des Arenes ou de l'Amphitheatre d'Arles*, Arles, Fr. Mesnier impr. du Roy et de la ville, 1665, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 67 *sqq*.

166. Sur le développement de divers ouvrages sur l'histoire de France depuis le XVI^e siècle, cf. le *Catalogue de l'Histoire de France*, Paris, Bibliothèque nationale, libr. Firmin Didot fr., 1968, t. 1, pp. 1-78.

167. Jean Graverol, *Histoire abrégée de la ville de Nismes*, Londres, R. Roger, 1703, *in 8°*, XVI-96 p. ; Hubert Gautier, *L'Histoire de la ville de Nismes et de ses antiquitez*, Paris, A. Cailleau, 1720, *in 8°*, 80 p., pl. ; Abbé de la Ferrière, *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes, avec une description des ouvrages anciens et modernes de sa fontaine*, Nismes, M. Gaude, 1753, *in 12°*, 106 p. ; Abbé Antoine Valette de Travessac, *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes, avec la description de ses antiquités & de sa Fontaine*, Avignon, chez L. Chambeau impr., 1760, *in 8°*, 82 p. ; Charles Caumette, *Éclaircissemens des antiquitez de la ville de Nismes, par M***, avocat de la mesme ville* [1743], Nimes, V^ve Belle, 1775, *in 8°*, 56 p., pl. ; Jean-François Dieudonné Maucomble, *Histoire abrégée de la ville de Nismes et de ses environs avec la description de ses antiquités*, Amsterdam, 1767, 2 parties en 1 vol. *in 8°*, pl. gravées.
L'ouvrage de Léon Ménard, *Description abrégée des antiquités de la ville de Nismes*, Nimes, 1782, marque en revanche un tournant : cf. *infra*, II. 2. c.

168. Jacques Deyron, *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nismes, Jean Plasses, impr. de la ville, 1663, *Apologie*, pp. 145-146, expliquait que, si Tibère a été le premier empereur à imposer, à la suite de l'accident de Fidenes, la construction des amphithéâtres en pierre, celui de Nimes ne pouvait être attribué qu'à Antonin par l'origine nimoise de l'Empereur : cf. *supra*, I. 1. b., p. 51-52.
Ch. Caumette, *op. cit.*, a repris terme à terme cette explication, affirmant qu'« *on est toujours porté à décorer les lieux où l'on a pris naissance* », p. 26.

169. Ch. Caumette, *op. cit.*, p. 27 ; voir J. Deyron, *op. cit.*, chap. XVII, p. 99 : cf. *supra*, I. 1. b., p. 62.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'esplanade qui s'étendait à l'extérieur de l'édifice au pied de ce même mur, était encore transposée, comme l'avait imaginé J. de La Pise, en une piste sur laquelle devaient s'élancer les chariots[170]. D'un autre côté, alors que la nouvelle interprétation du théâtre d'Arles aurait pu, *a priori*, susciter davantage de curiosité, ses fragments épars ont laissé tout bonnement imaginer un édifice d'une richesse fabuleuse[171], tandis qu'à l'inverse, un certain nombre de monuments, pourtant bien localisés quelques années auparavant tel que l'amphithéâtre d'Orange, situé hors de la ville « *au quartier des Arenes* »[172], semblent avoir été volontairement abandonnés, l'absence de structures imposantes ou ornées n'autorisant plus leur description, ni même tout simplement leur mention.

Le prestige que devaient susciter ces témoins architectoniques de la présence romaine dans les villes de l'ancienne Gaule parait s'être accompagné en définitive d'une préoccupation d'ordre esthétique, dans l'obédience de l'Académie. Les vestiges sans ornement n'attiraient l'attention que s'ils appartenaient à un ensemble d'assez grande envergure et reconnu pour ses qualités architecturales et, quoique destinées *a priori* à les mettre au jour, les « fouilles » ressemblaient davantage à des excavations, comme il se pratiquait à Rome même, en vue d'enrichir les cabinets de curiosités, et bientôt les premiers musées, d'objets et de fragments ornés : le monument en lui-même parait y avoir tenu dès lors une place relativement secondaire. Si, habités, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, ainsi que le théâtre d'Orange, ne pouvaient certes être déblayés sans imposer d'importantes mesures sociales, le théâtre d'Arles, dont toute une partie restait enfouie dans la cour de ce qui était désormais le couvent de la Miséricorde, aurait pu en revanche offrir la possibilité d'effectuer tout au moins des sondages. Quoique l'ensemble des bâtiments ait fait l'objet de transactions diverses, partagés entre un collège de Jésuites, la maison des frères Brun et l'Hôtel du baron de

170. Alexandre-Louis-Joseph, comte de LABORDE, *Les Monuments de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Paris, impr. P. Didot l'ainé, 1816-1836, pp. 184-186.
Hormis B. de MONTFAUCON, *op. cit.*, qui lui a restitué, dès le début du XVIII[e] siècle, sa fonction d'origine de « théâtre », à l'instar peut-être de G. da Sangallo (cf. *supra*, I. 2. c., p. 210), la plupart lui ont conservé l'identification ainsi que l'ensemble des explications de Joseph de LA PISE, *Tableau de l'histoire des Princes & Principauté d'Orange*, La Haye, impr. Théodore Maire, 1639 : C. ESCOFFIER, *Description des antiquitez de la ville et cité d'Orenge*, Carpentras, C. Touzet, 1702 ; J. BOUTET, *Notice historique et archéologique sur la ville d'Orange*, 1741 ; le Père BONAVENTURE DE SISTERON, *Histoire nouvelle de la ville et principauté d'Orange*, Avignon, M. Chave, 1741 ; l'Abbé Jean-Joseph EXPILLY,*Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, Paris, Desaint et Saillant, 1762-1770.

171. F. PEILHE, *Description d'un ancien théâtre à Arles*, Arles, 1730.

172. *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange revue & corrigée par Édouard Raban*, Orange, chez l'auteur, 1681, p. 24.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Bosche, puis revenus pour une grande part au couvent de la Miséricorde en 1666, avant d'être tout à fait dispersés à la fin du XVIII^e siècle sous l'effet de mises aux enchères décidées par la Municipalité, la cour aurait de fait conservé, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, un emplacement ainsi qu'une étendue propices à des dégagements. Or, à la suite de la découverte de la Vénus/Diane dans ce même jardin, le site, alors connu sous le nom de « *Maison aux deux colonnes* », était devenu l'objet de spéculations, passant de main en main[173]. Sa superficie, sans doute moyenne, avait en effet suscité toute une série d'excavations sauvages, souvent au profit de particuliers, dispersant un grand nombre d'objets qu'elle renfermait. La première d'entre elles, tout à fait fortuite, effectuée au milieu du XVII^e siècle par les frères Brun, qui souhaitaient « *creus*[er] *une citerne dans l'enclos de son temple proche de deux grandes colonnes qui sont dans le vieux collège des jésuites…* », avait permis la découverte d'une tête féminine « *bien profondément cachée dans la terre* »[174]. Quelque trente ans plus tard, les religieuses du couvent de la Miséricorde, récemment installé, s'étaient manifestement,entendues pour sonder à nouveau le jardin et avaient engagé explicitement un terrassier « *…pour y faire recherche de vieilles statues & de colonnes* », récupérant ainsi des chapiteaux, deux colonnes cannelées et un cupidon en marbre brisé[175]. La Municipalité non plus n'a pas été en reste: après avoir acquis la tête découverte par les frères Brun, et pensant pouvoir compléter la statue identifiée alors comme celle de Diane, dans la volonté de l'offrir au roi Louis XIV, les Consuls de la ville avaient fait exhumer le corps « *avec ses cuisses & son pied tenant à sa base* »[176]. Les nouvelles « fouilles » qui ont suivi, quelques années plus tard, n'ont eu d'autre but que de retrouver, de manière très officielle « *par ordre du Roy, par sieur Lanfant, Commissaire Général des Troupes de Provence* », les bras de la Vénus/Diane, sans davantage se préoccuper de l'édifice[177].

Apparemment plus soucieuses de la présence de beaux objets antiques que des restes du monument présumé, qu'il soit temple de Diane ou théâtre, ces excavations

173. À propos des changements de propriétaires de cette cour, cf. notamment *Le Goût de l'antique. Quatre siècles d'archéologie arlésienne*, catalogue de l'exposition réalisée par le Museon Arlaten et les Musées d'Arles avec l'aide de la Médiathèque d'Arles et des Archives municipales dans le cadre de l'Année Archéologique, du 20 octobre 1990 au 6 janvier 1991, Dominique SERENA-ALLIER commissaire, Arles, Delta Presse, 1991.

174. François de REBATU, *Antiquités d'Arles*, Paris, 1655.

175. Jean SABATIER, *Mémoires*, 1679, manuscrit conservé à la médiathèque d'Arles [ms 227].

176. Fr. de REBATU, *op. cit*.
Sur l'identification de cette statue, cf. *supra*, I. 1. c., pp. 77-79.

177. Joseph SEGUIN, *Les Antiquitez d'Arles traitees en maniere d'entretien & d'itineraire où sont decrites plusieurs nouvelles decouvertes qui n'ont pas encore veue le jour*, Arles, chez Cl. Mesnier, 1688.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

se sont du reste clairement pratiquées sans souci des structures proprement dites. Les « fouilles » menées par les Consuls, à la suite de l'interprétation de Cl. de Terrin et de J. Peytret en 1684, n'avaient pris, aux dires de M. Frœhner, guère de soins, « *sans aucun autre résultat que d'avoir contribué à la ruine de ces merveilleux restes de l'antiquité* »[178], bouleversant toute l'avant-scène, arrachant les premières assises des portes du *scænium* et détruisant les piliers de séparation des arcades d'entrée, dépouillés de leur marbre. Durant tout le XVIII^e^ siècle, ce genre d'excavations s'est intensifié, multipliant de façon similaire les découvertes fortuites de fragments de sculpture aux abords du *proscænium*. Si les deux danseuses, l'un des silènes, ainsi que les nombreux éléments architecturaux dégagés au cours du XVIII^e^ siècle ont nécessairement révélé l'importance du site, aucune mesure n'a concerné réellement le monument. Tout au plus, « *ému*[s] *de leur dispersion* », les Consuls de la ville se sont contentés en effet d'ordonner que soient systématiquement transportés à l'Hôtel de Ville, comme l'avait été dès 1693, « *par ordre de la cour* », le moulage de la Vénus effectué par Jean Péru[179], ou dans « *la cour de l'archevêché, les églises, surtout à Saint-Honorat* », tous les objets ou « *morceaux précieux* » découverts dans l'enceinte du théâtre, ainsi que ceux dispersés dans les collections privées, amorçant ainsi la création d'un premier musée municipal[180]. Les ont rejoints par la suite le torse de Jupiter exhumé en 1750[181], ainsi qu'un autel à

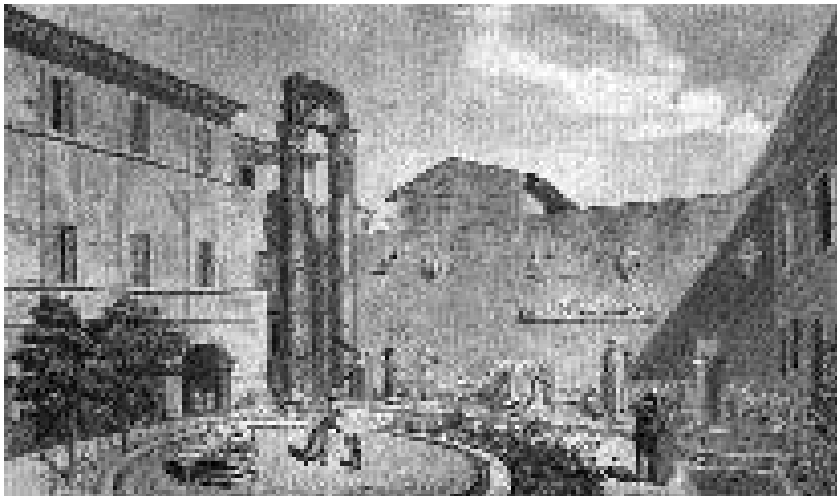


Fig. 138. *« Cour Perrin, auparavant Cour de la Miséricorde vers 1800 », dans laquelle se dressaient les deux Veuves ainsi que divers vestiges mis au jour et présentés à la manière d'un jardin d'antiques. Dessin d'Étienne* TASSY, *vers 1800. (Museon arlaten.)*

178. Wilhelm FRŒHNER, « La Vénus d'Arles », in *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Paris, impr. de C. de Mourgues fr., 1869, reproduit in *C.A.F.*, 43^e^ Session, 1876, p. 802.

179. Selon le Chevallier Chrisostome de GAILLARD D'AGOULT, *Lettres sur les antiquitez d'Arles*, 1764-1767.

180. Léon LABANDE, « Arles. Le Musée Archéologique », in *C.A.F.*, 1909, p. 207.

181. Ce torse a été vendu en 1822 au comte de Forbin : cf. Laugier de CHARTROUSE, « Notice sur le théâtre antique d'Arles et les découvertes qui y ont été faites en 1834 », in *M.S.R.A.F.*, t. XIII, 1837.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

couronnes de chêne trouvé au pied du mur de scène en 1787. Peut-être à la suite de M. de Perrin, nouveau propriétaire décidé à effectuer des fouilles pour son propre compte, et qui y avait installé, sans se préoccuper davantage des structures du théâtre, un premier musée à partir de 1787, la cour était elle-même devenu un véritable jardin d'antiques. Bien qu'elle fût privée, elle se visitait de fait depuis le XVII^e siècle, pour les deux colonnes qu'elle renfermait, puis les quelques fragments disposés tout autour, constituant, à la manière d'un cabinet de curiosités, une véritable collection publique [**fig. 138**] ; elle possédait, d'ailleurs, un « *droit de franchissement* » pour la visite, que les Consuls avaient exigé dès 1637, au moment de la transformation du quartier en collège des Jésuites (182).

Cette priorité accordée à l'« objet » — statuaire, céramique ou inscription —, même fragmentaire, dès l'instant qu'il montrait quelque intérêt plastique, s'aggravait vraisemblablement d'un mouvement plus général, soutenu par le roi lui-même qui réclamait les plus importants pour sa propre collection. Réputée principalement il est vrai pour ses tableaux, déjà organisés au Louvre, sous Louis XIV, à l'image d'un véritable musée que le comte d'Angiviller, surintendant des bâtiments sous Louis XVI, a ouvert en partie au public en 1776, cette collection s'accompagnait en effet, et ce dès le XVII^e siècle, de celle des antiquités de diverses villes du royaume (183). Elle aura sans doute, au-delà, exacerbé quelque peu les préoccupations d'ordre esthétique, de sorte que, du théâtre d'Arles notamment, n'ont été réellement répertoriés que ses plus beaux vestiges, ornements architecturaux et statuaire [**fig. 139**]. La Vénus, offerte au roi mais dont de nombreux moulages avaient été réalisés à l'intention des cabinets de particuliers, n'a laissé ainsi d'accaparer l'attention, bien plus que le monument lui-même auquel pourtant elle appartenait, suscitant discussions, interprétations et restitutions : probablement plus que tout autre vestige, elle apparaissait en outre comme l'assurance de la « romanisation » de la cité. Rares étaient encore les études de terrain,

182. Voir l'historique repris par Pierre VÉRAN, *Recherches pour servir à l'histoire des antiquités de la ville d'Arles, pour servir de suite à mes recherches intitulées Musées d'Arles*, Marseille, 1807, manuscrit conservé à la Médiathèque d'Arles, f° 132 [ms 735].
Sur l'importance accordée à cette cour par la Municipalité et le rôle qu'elle a joué, en définitive, à la fin du XVIII^e siècle, dans la « reconnaissance » du patrimoine architectural de la ville, cf. *infra*, II. 1. c.

183. À propos de cette collection qui a conduit, après la Révolution, à la création d'un musée spécifique des antiques au Louvre, cf. notamment Jacques HILLAIRET, *Le Palais du Louvre sa vie, ses grands souvenirs historiques*, Paris, éd. de Minuit, c. 1961, pp. 150-151, et Y. CANTAREL-BESSON, *La Naissance du musée du Louvre, la politique muésologique sous la Révolution, d'après les archives des musées nationaux*, ministère de la Culture, éd. de la RMN, Paris, 1981.



Fig. 139. « Fragmens découverts, en 1788 et 1789, dans le Théâtre Antique d'Arles ». *Dessin et gravure de J.B. GUIBERT, vers 1790. (Médiathèque d'Arles.)*

et si les antiquaires s'orientaient tout de même — en témoigneraient les travaux de l'Académie de Lyon[184] comme ceux d'érudits de diverses localités — vers une analyse plus axée sur les techniques de fabrication des ouvrages anciens mis au jour plutôt que sur leurs qualités formelles, sur la mise en œuvre des matériaux plutôt que sur la bonne application des proportions, la référence à Rome et à l'art restait vivace, conduisant même le comte de Caylus à s'excuser presque inconsciemment de publier, à la suite de son *Recueil des Antiquités*, celles des Gaulois, qui « *sont un objet si peu considérable par rapport aux arts et monumens* »[185]. Conservant l'avantage de leur origine romaine, les vestiges particulièrement abondants de la Provence approvisionnaient encore les opulents collectionneurs, et l'archéologie naissante ne parvenait par conséquent que très difficilement à s'intéresser aux structures des édifices pour elles-mêmes, de sorte que la documentation et les prospections sont restées quelque peu sporadiques et malaisées.

Au milieu de cette quête de beaux objets, il n'est probablement pas étrange de voir se développer en revanche des représentations de l'« état actuel » de ces édifices, à l'instar des *vedutisti*. En prenant la suite des premiers travaux, dus essentiellement à des initiatives locales qui s'étaient arrêtées à des descriptions succinctes et à une iconographie pour le moins fantaisiste, les antiquaires s'étaient certes heurtés à l'absence de « fouilles » et, par là même, à l'insuffisance des analyses. Or, à défaut de pouvoir mieux connaitre l'organisation réelle des vestiges sous les aménagements modernes non dégagés, à défaut peut-être aussi de pouvoir obtenir de nouveaux

184. À propos de l'activité de l'Académie de Lyon, cf. notamment Marie-Félicie PÉREZ, « L'art vu par les académiciens lyonnais du XVIII[e] siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) », in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, n° 31, 1977, pp. 71-128.

185. Comte de CAYLUS, *op. cit.*, t. III, introduction.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

relevés des architectes, plus attirés par la Grèce que par leur patrimoine national, ils auraient parfois, plutôt que d'adapter d'anciennes restitutions, préféré exhiber des vues originales du monument, voire seulement de certaines de ses parties, dans son environnement moderne et son état de ruine. Émergeant seulement avec la fin du XVIII^e siècle, le genre, manifestement apprécié, s'est répandu par contre au-delà de la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que les vestiges se voyaient libérés de la gangue d'habitations qui les avait embarrassés jusque-là. Peut-être en un sens plus évocateur du passé prestigieux de la ville, ce type de reproduction semble quoi qu'il en soit avoir davantage participé du paysage pittoresque que développait alors le mouvement des « *ruinistes* », que de la seule volonté de traduire ces vestiges de façon précise par le dessin. À l'image des restitutions forcées du siècle précédent, ces gravures s'avèrent en effet s'être moins souciées d'exactitude dans les détails que de suggestion, exagérant souvent les perspectives, notamment celle du premier plan, de sorte à non pas tant isoler le monument qu'à le rendre plus monumental. Ni les arènes de Nimes, ni le théâtre d'Orange, ne sont tout à fait extraits de la ville, comme l'était l'amphithéâtre d'Arles par J. Peytret [**fig. 11**] : seul l'espace situé en avant forme un terrain vague ou une esplanade, tandis que de chaque côté se devine le reste de la trame urbaine [**fig. 140 à 159**]. Pourtant, si l'édifice était certes, par ce biais, mis en valeur, il parait moins avoir été décrit pour lui-même que pour ce qu'il laissait imaginer, à travers aussi bien les habitations qui l'encombraient et le défiguraient que ses propres pans de murs inébranlables. Outre le témoignage de son antiquité, devait ressortir la majesté de l'ouvrage architectural, stable et immuable alors même qu'il avait perdu tout ce pour quoi il avait été érigé : son état de ruine importait plus en définitive que lui-même [186].

Contrairement au siècle précédent, aucune nouvelle restitution ne parait en somme avoir été tentée : il s'agissait de montrer au contraire l'intégration du monument dans la vie moderne, « animant » toujours la « *veue* » à l'aide de quelques personnages, qui offraient en outre une manière efficace de souligner les dimensions imposantes des vestiges. Plus aisément reconnaissable de l'extérieur, l'édifice n'était représenté le plus souvent que par une partie de son enceinte, de manière à suggérer néanmoins sa forme globale. Les proportions apparaissent en général assez justes, et

186. Sur la signification particulière allouée à la ruine, cf. Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, libr. Droz, 1974.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 140-149. L'enceinte extérieure de l'amphithéâtre de Nîmes.

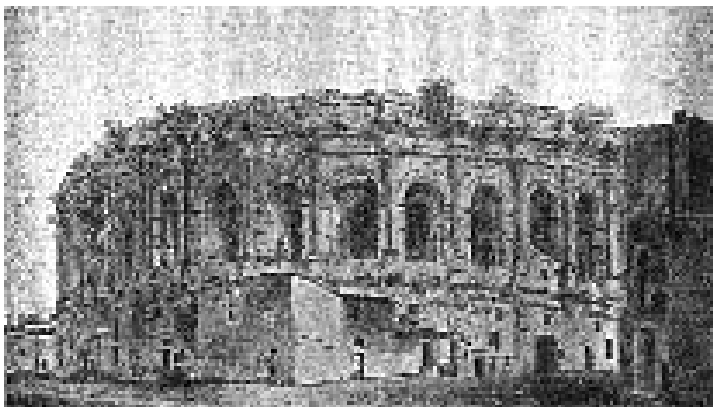


Fig. 140. *Façade ouest. Gravure du XVIIIe s. (Lille.)*

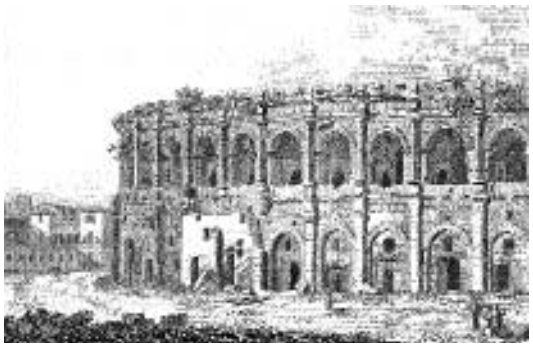


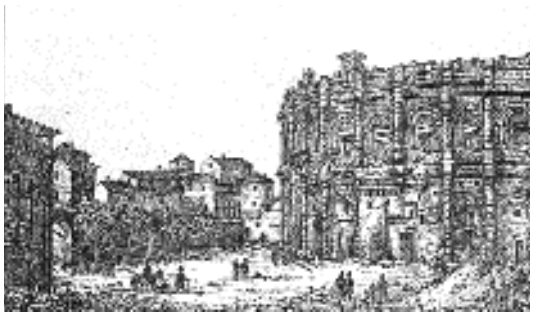
Fig. 141. *« L'amphithéâtre de Nismes ». Dessin de C. BOURGEOIS, gravure de Gontard, XVIIIe s. (BnF, département des Estampes.)*

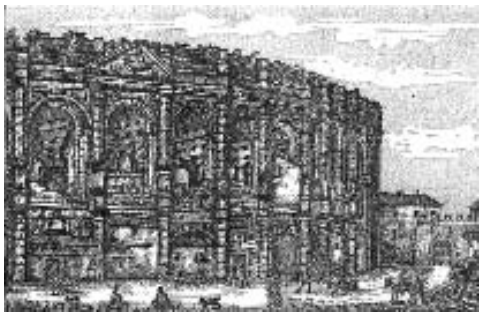


Fig. 142. « Vue de l'extérieur de l'amphithéâtre de Nismes vulgairement appelé les Arènes ». *Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, gravure de Gaitté* (op. cit., *pl. XII*), *1778.*

Fig. 143. *Portion de la façade ouest. Dessin de DELPECH, XVIIIe s. (BnF, département des Estampes.)*

Fig. 144. « L'amphithéâtre de Nismes », *face ouest. Gravure du début du XVIIIe s. (BnF, département des Estampes.)*





tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

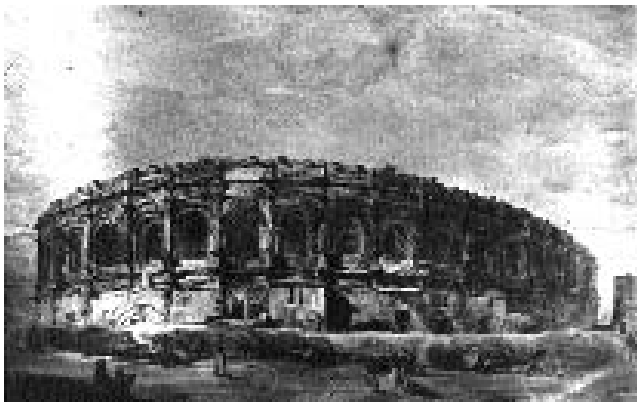


Fig. 145. *Façade nord. Aquarelle de* BROUSSON, *1783.* *(Musée du Vieux Nîmes.)*

Fig. 146. *L'amphithéâtre encore dominé par deux tours médiévales, côté nord-ouest. Dessin signé* APOSTOOL, *1794.* *(Musée du Vieux Nîmes.)*

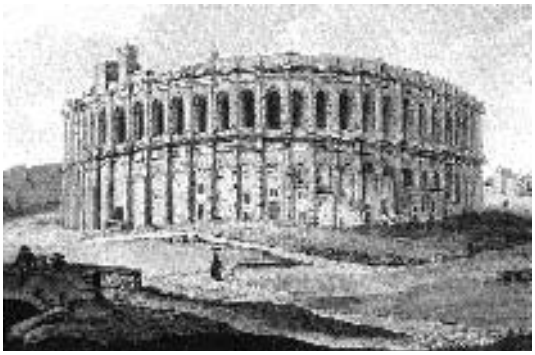


Fig. 147-148. *Façade méridionale. Dessin de* CHERPET, *repris,* XVIII^e *s.* *(BnF, département des Estampes.)*

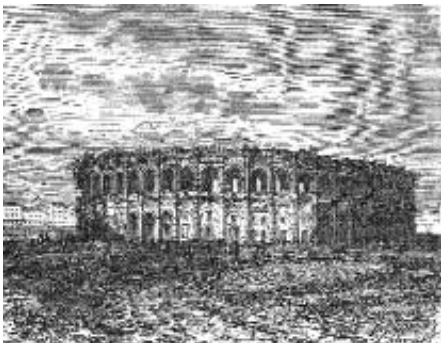
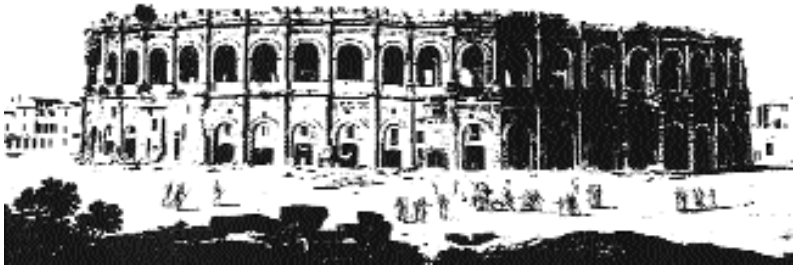




Fig. 149. *Dessin de C.* BOURGEOIS, *gravure de Reville, fin du* XVIII^e *s.* *(Musée du Vieux Nîmes.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 150-155. La face nord du mur de scène du théâtre d'Orange.

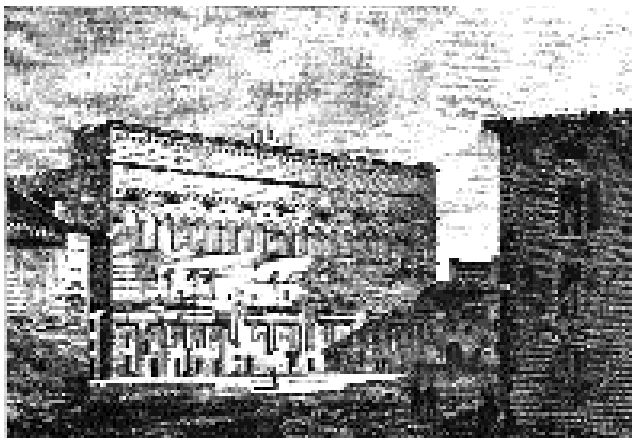
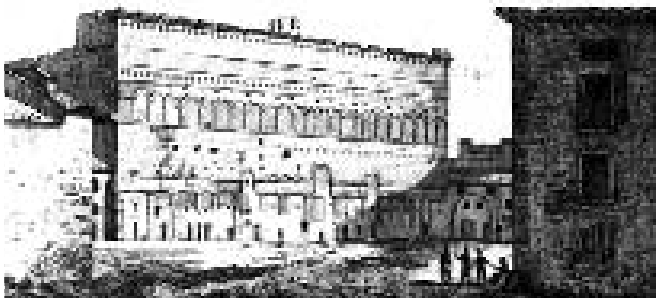


Fig. 150. *Dessins de* GOLBAIN, XVIII^e^ *s. (BnF, département des Estampes.)*



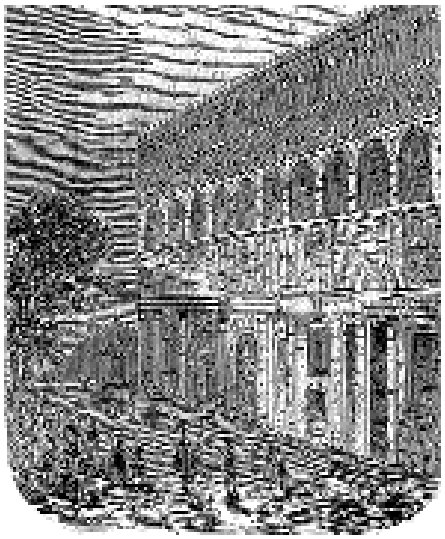
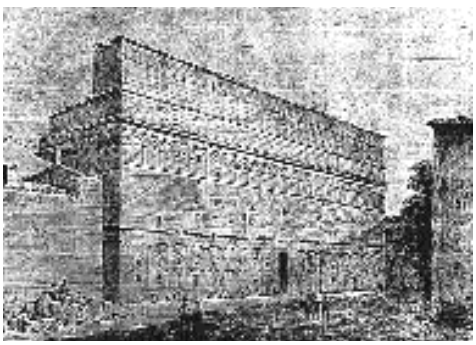


Fig. 151. *Dessin anonyme, XVIII^e^ s. (BnF, département des Estampes.)*

Fig. 152. *Dessin de* CHANTRON. XIX^e^ *s. (BnF, département des Estampes.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

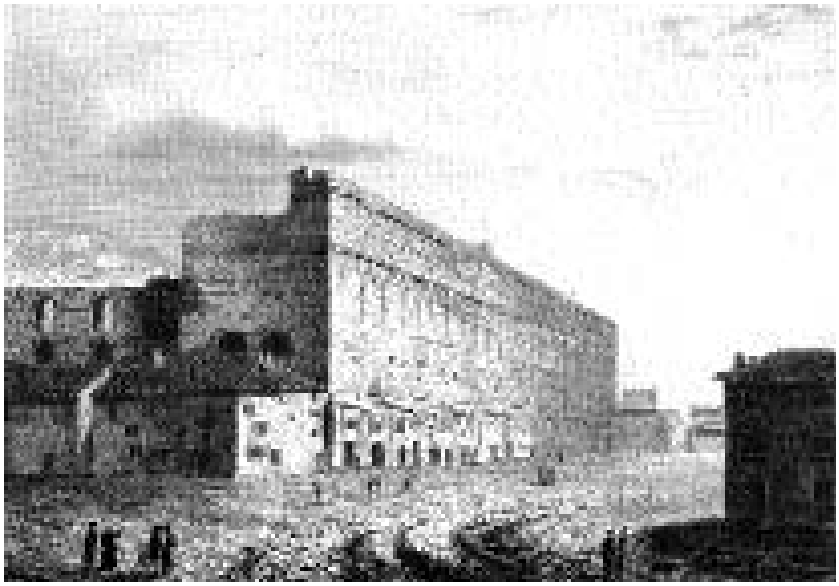


Fig. 153. *Dessin de* GIRAULT. XIX^e^ *s.*
(BnF, département des Estampes.)

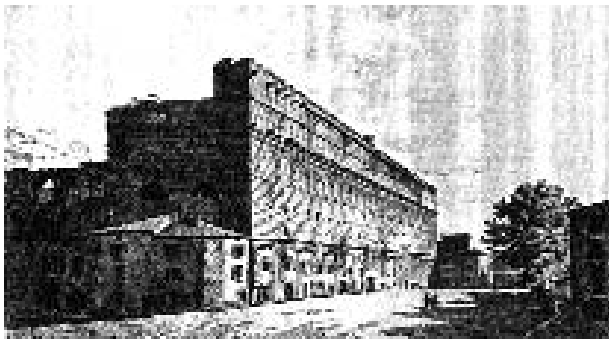


Fig. 154. *Dessin de C.* BOURGEOIS, *gravure de Baltard, vers1820.*
(Reproduit par A.-L.-J., cte de Laborde, op. cit., *pl.* LIII.*)*

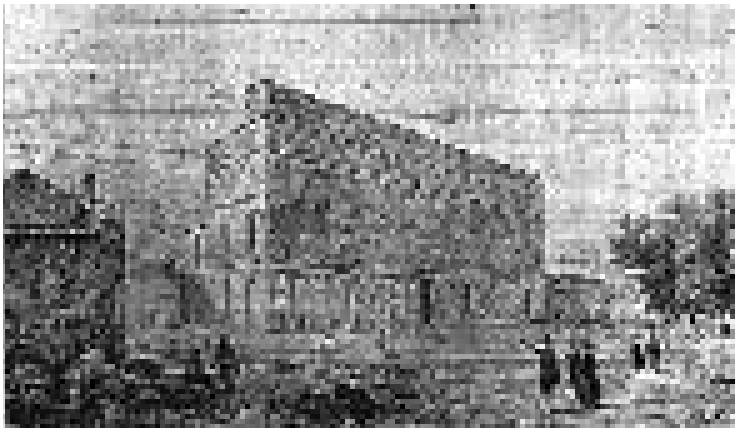


Fig. 155. *Dessin de* DEBELLE. XIX^e^ *s.*
(BnF, département des Estampes.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 156-159. La face est de l'amphithéâtre d'Arles.

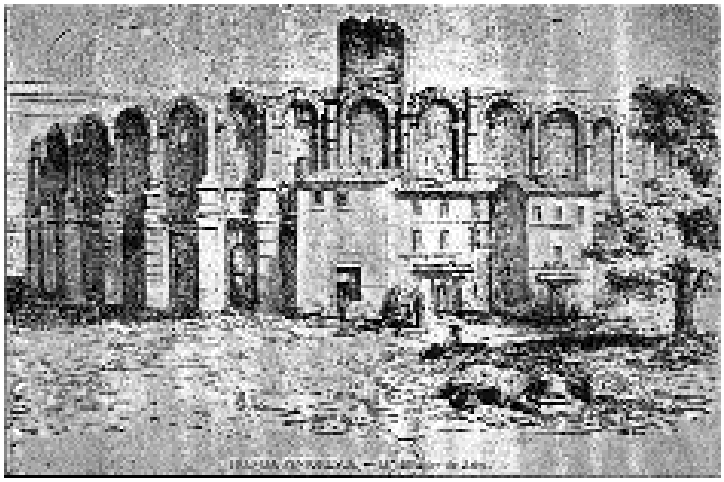


Fig. 156. *Gravure italienne,* XVIIIe S. *(Fonds Flandresy, Palais du Roure, Avignon.)*

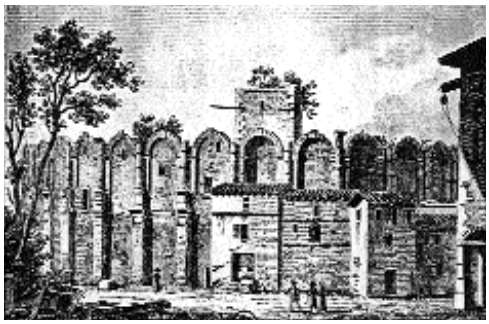


Fig. 157. *Dessin de* BENCE, *lithographie de Baugean, repris d'après une gravure précédente, 1809. (Médiathèque d'Arles.)*



Fig. 158. *Dessin de* BENCE, *gravure de Reville et Perdoux, 1781. (Reproduit par A.-L.-J., cte de Laborde,* op. cit., *pl.* LXXVI.)



Fig. 159. *Dessin de* GUILLAUMET, *effectué sous la direction de l'architecte Lenaître, vers 1840. (Museon Arlaten.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ne montrent plus en tout cas, à l'exception des toutes premières [**fig. 140 et 150**], les allongements des gravures précédentes. Curieusement pourtant, alors qu'elles semblent proposer un « état actuel » du monument, en dehors de la présence des maisons inscrites à l'intérieur des arcs du rez-de-chaussée et de quelques autres en ressaut, ainsi que parfois d'arbustes dressés sur le couronnement, ces nouvelles épreuves en offrent en définitive une image en un sens complète. Si elle devait participer de l'authenticité de la représentation, la présence des aménagements parasites est toujours évoquée, en effet, dans le respect des structures anciennes, qu'elle affecte somme toute très peu, du moins formellement. Au contraire de celles d'Arles, peu d'habitations semblent certes avoir, de manière effective, envahi et déformé la façade extérieure des arènes de Nimes, et aucune la face nord du *postscænium* du théâtre d'Orange[187]. Il n'en reste pas moins que les vues paraissent avoir été systématiquement choisies en fonction de la position des tours du Moyen âge, voire des habitations en appendice, ou encore des portions détruites, qu'il ne s'agissait pas de montrer. Avant l'extrême fin du XVIII^e^ siècle [**fig. 141-149**], elles ont ainsi rogné la moitié est des arènes de Nimes [**fig. 140-144**], et opté de manière générale pour les façades nord [**fig. 142-144**] et ouest [**fig. 141-143**], évinçant la partie de l'attique ruinée, sans pour autant contrarier l'empreinte de sa forme globale ; de façon similaire, de l'amphithéâtre d'Arles n'a été repris que le quart est, moins entravé [**fig. 156-159**]. Elles restituaient même les fragments trop abimés, suggérant simplement par la végétation et quelques petites écornures au niveau des joints, la vétusté de l'édifice. La brèche ouverte sur le haut mur de scène et que surplombait une « *garite de construction moderne* » signalée par J. de La Pise au théâtre d'Orange[188], se voit ainsi refermée artificiellement [**fig. 150**], ou tout simplement escamotée par une vue, non plus de face, mais sur l'angle est, presque de profil [**fig. 153-154**]. Plus curieusement, alors qu'A. de Rulman rapportait très explicitement la présence de logements « *dans les voutes supérieures & saines & moins humides que les Basses…* », où ils constituaient « *autant de cellules qu'il y a d'arceaux tout autour* »[189], le niveau supérieur des arènes de Nimes est invariablement représenté débarrassé de toute occupation, suggérant même la succession des voûtes

187. L'organisation des habitations au sein et autour de ces édifices nous est donnée par les plan parcellaires : cf. *infra*, II. 1. a.

188. J. de La Pise, *op. cit.*, « *Designation des singularites de la Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange* ».

189. Anne de Rulman, *Inuentaire particulier de l'histoire de Nismes, depuis Nemausus qui la fonda, l'Empereur Adrian qui l'illustra de ses antiques Edifices, le dernier comte Remond qui rebastit ses Murailles modernes & Roy de france, enrichi de figures du corps de la ville & de ses plus importantes pieres antiques & modernes*, Paris, impr. Jean Hubj, 1627, *Premiere relation*, f° 26 : cf. *infra*, II. 1. a.

transversales couvrant l'ambulacre et soutenues par de forts linteaux engagés derrière chaque pilier. Il semble en définitive qu'il importait peu d'en révéler les détails exacts : les divisions verticales et horizontales, essentiellement marquées par les arcs et les corniches, ainsi que l'aspect rogné de la pierre largement gommé, devaient permettre en effet une lecture confortable du monument, révélant au mieux ses lignes principales, sans pour autant ôter l'impression d'« état actuel ».

Les fragments rétablis, tel le parapet de l'entrée nord des arènes de Nimes [**fig. 144**], ou la brèche du mur de scène du théâtre d'Orange, n'avaient manifestement pour objectif que de renforcer le dessin des éléments existants. À aucun moment de fait, il ne s'est agi de restituer une quelconque partie de l'édifice si celle-ci était absolument ruinée. Presque aucune vue n'était proposée de l'intérieur des arènes de Nimes et d'Arles, sans doute trop encombré, ni du théâtre d'Orange qui était évoqué principalement par son haut mur de scène, complété de son retour ouest encore en place. L'absence des gradins de la *cavea*, ruinés ou masqués sous les habitations modernes, ne permettait pas en effet d'en montrer le véritable tracé. Les deux essais tentés au théâtre d'Orange ont, semble-t-il, moins cherché à attirer l'attention sur cette *cavea*

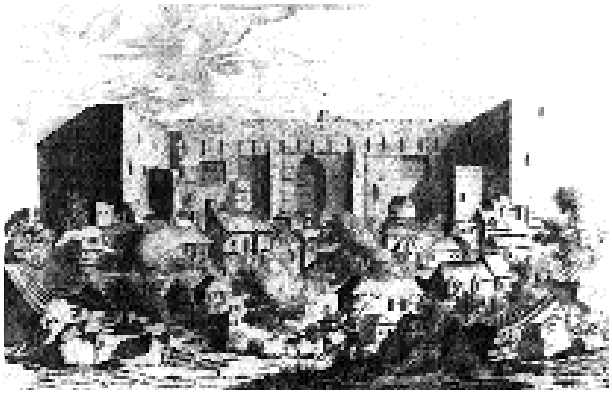


Fig. 160. « Inside View of the Theater of Orange ». *Gravure signée Fourdrinier (?), vers 1700.* *(Musée d'Orange.)*



Fig. 161. « Das Innere des röm. Theaters in Orange ». *Dessin signé H., vers1750.* *(Musée d'Orange.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

entièrement détruite, que sur les éléments subsistants de la *scænæ frons* dont restaient visibles la niche centrale, les ressauts correspondant à l'exèdre de la *valva regia*, ainsi que les entailles pratiquées à intervalles réguliers sur la partie supérieure, ou encore les deux « *corps de logis* », ou *parascænia*, dont la disposition, à chaque extrémité et à angle droit, donnait l'image d'un ensemble fermé malgré son engorgement [**fig. 160-161**]. Si le dessin maladroit des quelques rangs de gradins, de part et d'autre des maisons, parait certes suggérer, sur la plus ancienne gravure, la cavité formée par la colline contre laquelle venait s'adosser le haut mur de scène [**fig. 160**], le cadrage, sur la plus récente, s'est resserré en revanche presque à l'aplomb des *parascænia*, de sorte à restreindre finalement le monument au seul élément remarquable conservé [**fig. 161**]. Une figuration similaire aurait sans doute pu être proposée aux arènes de Nimes, ou même d'Arles, si ce n'est que, contrairement à ce que sous-entendaient les vues extérieures, les habitations devaient grimper de manière générale trop haut pour fournir une portion assez importante des anciennes structures permettant d'évoquer notamment la forme ovale du monument, voire tout simplement le creux de la *cavea*.

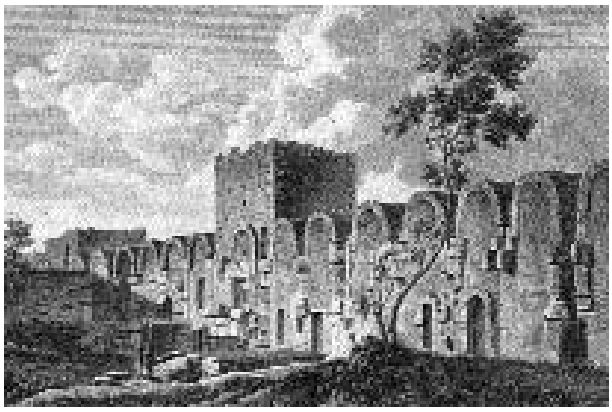


Fig. 162. *Vue intérieure de l'amphithéâtre d'Arles, côté est. Dessin de* BENCE*, gravé par Reville, 1821. (Museon Arlaten / reproduit par A.-L.-J., cte de Laborde,* op. cit.*, pl.* LXXVII.*)*

Seule une vue tardive (1821) montre, de manière très schématique, la succession des arcs à l'intérieur de l'amphithéâtre d'Arles, sans autres détails [**fig. 162**]. En revanche, certains dispositifs architectoniques ont dû plus singulièrement attirer l'attention de Ch.-L. Clérisseau notamment, qui en a effectué des images fragmentaires, aussi bien à Nimes qu'à Orange, dans le but manifestement d'en retrouver les caractéristiques constructives à travers leur « état actuel », au détriment de l'agencement global du monument. L'objectif apparait clair en tout cas au théâtre d'Orange, dont il a étudié l'organisation structurelle de la *scænæ frons*, rétablissant, avec moins de fantaisie que ne l'avait fait J. de La Pise [**fig. 24**], les différents éléments détruits et en partie visibles derrière les maisons modernes implantées



Fig. 163. *Le théâtre d'Orange. Dessin Ch.-L.* CLÉRISSEAU, *vers 1760. (Fitzwilliam Museum, Cambridge.)*

dans sa partie inférieure [**fig. 163**]. Pris presque au pied du mur — autant qu'il devait être possible —, son dessin décrit assez précisément la forme quadrangulaire des ressauts s'enfonçant en abside dans la profondeur du mur et constituant l'encadrement de la niche centrale, ainsi que les grands renfoncements oblongues dont l'un, à l'ouest (à gauche), abritait encore une colonne. Le tracé irrégulier témoignant de la vétusté des entailles pratiquées juste au-dessus assurerait, *a priori*, le relevé d'un véritable « état actuel » : pourtant, quoiqu'il soit certes bien loin des « *deux petits corps de logis en rond & hors d'œuure* » dressés de part et d'autre d'une loge impériale, comme de la « *galerie d'vn corps de logis à l'autre ornée anciennement de colonnes de marbre noir & blanc* » en forme de balustrade qu'avait restituée J. de La Pise[190], Ch.-L. Clérisseau n'en a pas moins amélioré l'aspect général, voilant les lésions subies par la pierre, restituant en pointillés l'emplacement supposé des colonnes, ou encore ajoutant des éléments étrangers, tel le petit podium placé à l'intérieur de la niche centrale, qui abritait, aux dires de ses contemporains, un grand siège de marbre, accessible par trois ouvertures ménagées, de manière symétrique, dans le fond[191]. De façon très similaire, accompagnant sa vue générale de l'amphithéâtre de Nimes [**fig. 144**] et ses différents relevés métrés, Ch.-L. Clérisseau a inséré deux gravures représentant, l'une la fameuse « *voûte en demy-tonne* » qui soutenait les derniers gradins et avait frappé ses prédécesseurs[192] [**fig. 164 a**], l'autre, de manière partielle le système de couverture de

190. J. de LA PISE, *op. cit.*, « *Face Meridionale du Cirque d'Orange* » : cf. *supra*, **fig. 24**, p. 81.

191. Notamment Jean-Benjamin de LA BORDE, *Description générale et particulière de la France, ouvrage enrichi d'estampes d'après les dessins des plus célèbres artistes*, Paris, impr. de P.-D. Pierres, 1781-1784, t. 4, 2de partie, p. 186.

192. J. DEYRON, *op. cit.*, chap. XVII, p. 98.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 164 a. « Vue de la construction des gradins superieurs de l'amphitheâtre de Nismes ». *Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, gravure de Reville, 1778, pl. XXIII.*

Fig. 164 b. *Vue similaire, prise au début du XX^e s.*
(Carte postale, fonds personnel.)



Fig. 165 a. « Vue de l'intérieur des petites galeries de l'entresol du second ordre de l'amphithéâtre de Nismes ». *Dessin de Ch.-L. CLÉRISSEAU, gravure de Baltard, 1778, pl. XXI.*

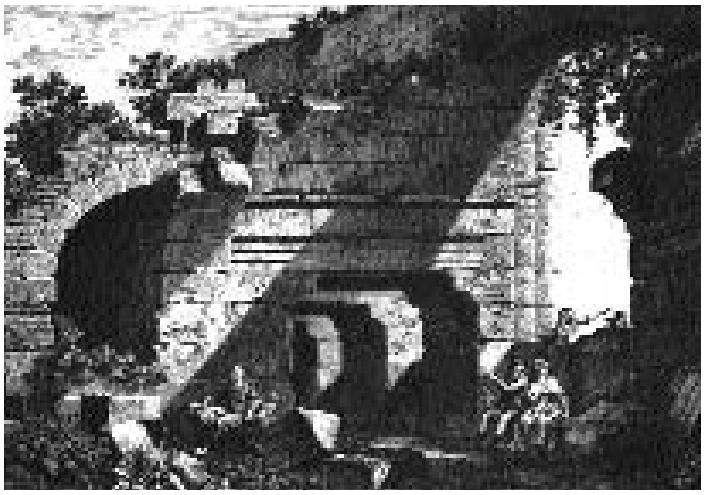




Fig. 165 b. *Vue de l'ambulacre du second niveau, restaurée au XIX^e siècle.*
(Carte postale, fonds personnel.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ambulacre du second niveau [**fig. 165 a**]. Quoique très réalistes, ces « états actuels » n'en sont pas moins, eux aussi, quelque peu magnifiés, restaurant considérablement les appareils et les moulures, forçant sur leur tracé et leur régularité, organisant manifestement jusqu'à l'effondrement des structures et l'impact de la végétation.

Il serait vain au demeurant d'y chercher la précision du relevé archéologique, comme en témoignerait notamment le dessin de la voûte en demi-berceau soutenant les derniers gradins. Outre la trop grande uniformité de la maçonnerie, le tracé de l'arc en effet n'apparait pas très fidèle, plus près d'un véritable plein-cintre, quand il s'avère être en réalité surbaissé [**fig. 164 b**]. Il n'est pas sûr non plus que les proportions — au nombre d'assises et à leur hauteur notamment — aient été par conséquent tout à fait respectées. Reflets idéalisés de la ruine, ces « états actuels » semblent en définitive avoir établi un compromis entre la « restauration » parfois abusive du siècle précédent, et les éléments déstructurés par les réutilisations et les aménagements modernes, dans la volonté de présenter, malgré tout, un ensemble cohérent. Ils ne pouvaient dès lors que privilégier l'unité d'un dispositif devant des débris informes, les portions de structure jugées assez remarquables pour être évoquées, allant jusqu'à en restituer au besoin quelques parties manquantes, de sorte à en donner une image intelligible. Alors que les maisons modernes imbriquées dans l'ossature ancienne devaient nécessairement laisser visible une partie de cette dernière, aucun relevé en effet n'en a été effectué avant le XIX^e^ siècle[193], de la même façon que de vestiges épars ou isolés, ne formant plus un ensemble cohérent du point de vue structurel, n'ont été représentés que les fragments offrant quelqu'intérêt au moins sur le plan ornemental. Des « *sept arcs* » reconnus du théâtre d'Arles presque entièrement détruit[194], seuls celui dit « *de la Miséricorde* » et la fameuse « *Tour de Roland* », appelée aussi « *Dominante* », ont bénéficié d'une iconographie particulière. Figurés *a priori* dans leur « état actuel », le premier enchâssé entre deux bâtiments modernes [**fig. 169 à 171**], la seconde aménagée et fermée [**fig. 166 à 168**], ces deux éléments prétendaient moins évoquer l'édifice enfoui que, d'un côté la richesse apparente de son ornementation, de l'autre la majesté probable de son élévation, qualités que ne pouvaient fournir les autres fragments. Quoiqu'il les ait

193. Sur les difficultés à retrouver cette imbrication entre les structures anciennes et modernes, cf. *infra*, II. 1. a.

194. Sur les fragments du théâtre d'Arles signalés, à la fin du XVII^e^ siècle, par Claude de Terrin, et notamment ces « *sept arcs* », cf. *supra*, I. 1. b., pp. 70-71.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

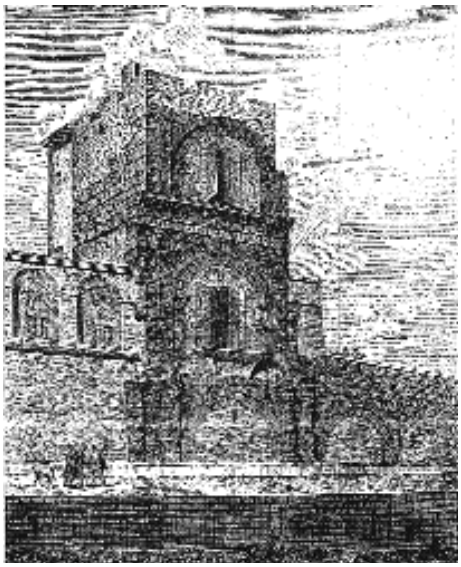


Fig. 166. « Restes du théâtre antique d'Arles, dits aujourd'hui la Tour de Roland, ou la Dominante ». *Dessin d'A.* BONDON, *gravé par J.B. Guibert, pour le P. E. Dumont, vers 1780* *(Pl.* V *de l'ouvrage de J.-F. de Lalauzière,* op. cit.*)*



Fig. 167. « La Tour de Roland ». *Aquarelle de F.* HUARD, *1830.* *(Médiathèque d'Arles.)*

Fig. 168. « La Tour de Roland ». *Dessin de* BENCE, *gravé par Reville et Lorieux, 1781.* *(Reproduit par A.-L.-J., cte de Laborde,* op. cit.*, pl.* LXXX.*)*



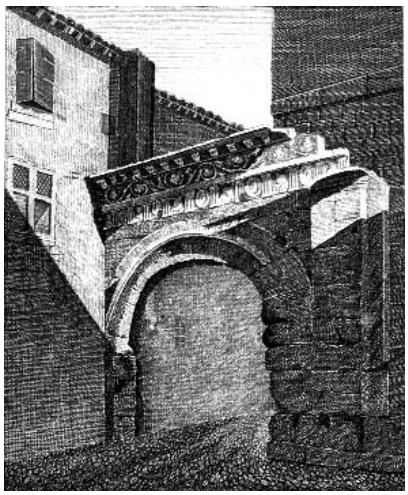


Fig. 169. « Arc du premier ordre du Theatre d'Arles ». *Dessin signé V.* *(Reproduit par J.-F. de Lalauzière,* op. cit.*)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

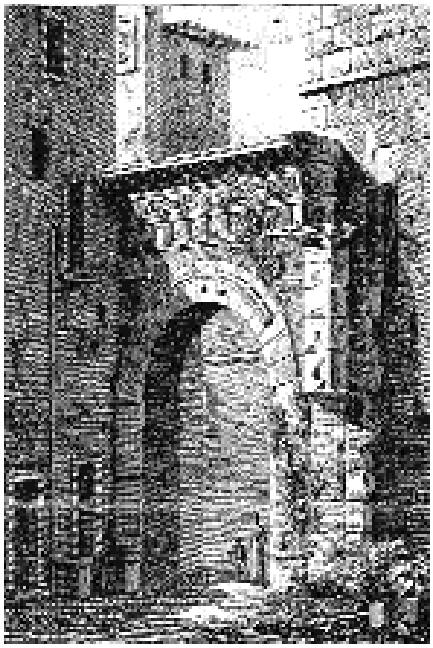


Fig. 170. « Vue de la Porte du Théâtre d'Arles ». *Dessin de* BENCE, *gravé par Baugean, vers 1780. (Muséon Arlaten.)*

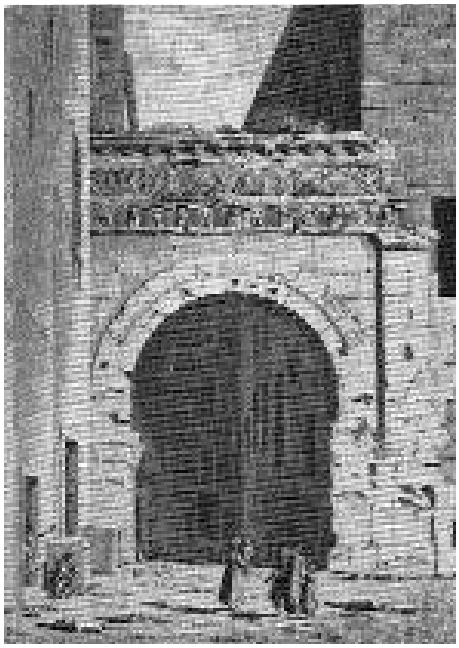


Fig. 171. « Arc de la Miséricorde ». *Dessin et gravure de* BENCE, *vers 1780-1800. (Reproduit par A.-L.-J., cte le Laborde,* op. cit., *pl.* LXXIX.)

effectivement figurés [**fig. 166**], l'architecte A. Bondon ne parait pas s'être ainsi tellement préoccupé des deux arcs encore dressés à la suite de la fameuse *Tour*, à l'est : sans ornements, ces derniers ne pouvaient être en effet que relégués au second plan, sur la droite, répondant en quelque sorte au mur moderne érigé du côté opposé, de manière à mettre en valeur les trois hauts niveaux d'arcades superposés, jugés plus caractéristiques en somme que l'amorce de la courbe de la *cavea* qu'ils devaient, pourtant, nécessairement marquer, comme l'a montré tardivement É. de Tassy dans une vue inverse, les disposant au premier plan. En revanche, même isolé, le fastueux entablement de l'arc de la Miséricorde, composé, selon Cl. de Terrin, de « *deux frises l'une sur l'autre dont la plus basse ser*[vai]*t d'architraue* »[(195)], avait dû tout particulièrement impressionner les érudits, qui le disaient « *assez singulier* », mais « *d'un travail si délicat, qu'il mérite qu'on le considere avec admiration* »[(196)], leur laissant alors imaginer librement que « *les ornemens intérieurs étoient beaucoup plus beaux* »[(197)]. L'arc en soi n'aurait rien offert en effet de remarquable, s'il n'avait été orné de cette « double »

195. Claude de TERRIN, « Mémoire sur le théâtre d'Arles », in *Journal des Savants*, t. XII, Paris, 1684 : cf. *supra*, I. 1. b., pp. 70-71.

196. J. SEGUIN, *op. cit.*, p. 33.

197. F. PEILHE, *Description d'un ancien théâtre à Arles*, cité, f° 2.

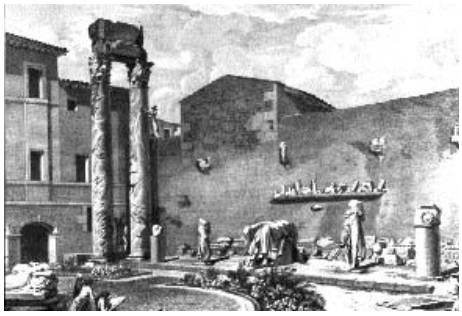


Fig. 172. « La Cour aux deux colonnes ». *D'après l'aquarelle d'É. Tassy [**fig. 138**], vers 1800. (Médiathèque d'Arles.)*

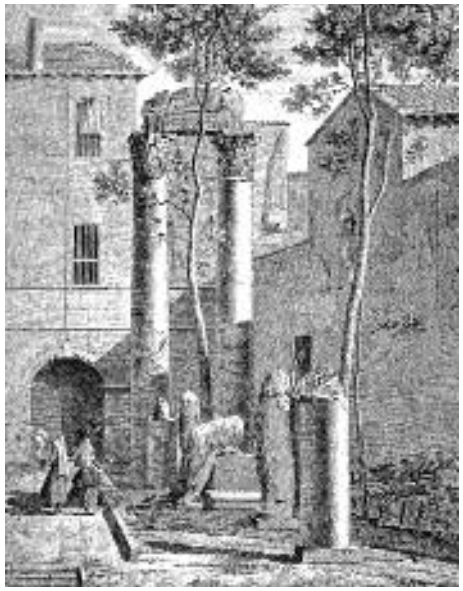


Fig. 173. « Vue des ruines d'un ancien théâtre à Arles », *dessin de* BENCE, *gravure de Perdoux, vers 1820. (Reproduit par A.-L.-J., cte de Laborde,* op. cit., *pl.* LXXVIII.)

frise, l'une « *dorique* », à triglyphes et métopes ornées de « *Disques &* […] *Pateres, de demi corps de beufs, qui ont un genoux plié* », l'autre « *corinthiene* », à rinceaux animés « *de petits amours, qui sortent du milieu des fleurons, avec des boucliers & dards à la main, qui semblent poursuivre des oyseaux* »[198], de sorte que la gravure de Bence est allée jusqu'à la restituer sur le second ordre de la Tour de Roland, pourtant très abimé et sur lequel, pas plus qu'aujourd'hui, aucun décor ne devait plus se distinguer [**fig. 164**]. Certes pour le moins « singulières » elles aussi, mais jugées sans doute bien trop sobres, les « *deux Veuves* », quant à elles, semblent avoir cessé d'intriguer en perdant leur impact légendaire, et n'ont guère fait l'objet de représentations, si ce n'est intégrées au sein du jardin d'antiques, dit aussi « *jardin de M. de Perrin* » ou « *Cour au deux colonnes* », au milieu d'autres fragments de sculpture [**fig. 138 et 172-173**].

Si l'on pourrait certes regretter que cette iconographie ait tendu vers le pittoresque plutôt que la précision, on ne peut nier, rétrospectivement, ses qualités suggestives dans ce que, malgré les « interpolations », elle offre sans aucun doute une idée assez juste, à la fois du monument et de son état de ruine précédant son dégagement. Elle proposait en tout cas une image plus fidèle, parce que plus concrète, que n'importe

198. F. PEILHE, *Description d'un ancien théâtre à Arles*, cité, f° 2.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

quelle restitution, toujours hasardeuse dès l'instant où trop de structures restaient masquées et inconnues. Son côté particulièrement « évocateur », plus près de la « réalité » et de l'ambiance quotidienne du « site », qu'il soit monument ou jardin d'antiques, lui aura du reste probablement valu un certain succès, comme en témoignerait la circulation de quelques gravures dont on retrouve la copie à peine modifiée — d'É. Tassy [**fig. 138, 172**], de Ch.-L. Clérisseau [**fig. 142, 144**], de Cherpet [**fig. 147, 148**], de C. Bourgeois [**fig. 149**], de Girault [**fig. 153, 154**], de Bence [**fig. 158, 159**] —, quant à la place des personnages ou aux bâtiments et végétation environnants, voire au jeu d'ombre et de lumière ou au rendu des volumes. Le procédé a d'ailleurs perduré jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, lorsque les édifices, dégagés ou en phase de l'être, ont offert de nouvelles occasions de présenter des vues d'ensemble pittoresques [**fig. 174 à 177**], voire de véritables mises en scène de morceaux d'architecture à la manière des ruinistes, profitant peut-être tout particulièrement des voûtes des amphithéâtres d'Arles et de Nimes pour créer un cadre et capter le regard [**fig. 178 à 182**] (199). Ce n'est pas dire pour autant que les antiquaires s'en contentaient : en un sens curieusement, cette iconographie, ni les publications qu'elle accompagnait, ne reflètent en effet pleinement l'état des connaissances, ni même des recherches effectives, au XVIII^e^ siècle, sur ces édifices particuliers, comme en témoigneraient les travaux « cachés » de J.-F. Séguier — pourtant amplement cité par ses contemporains — et de Guiraud à Nimes, du P. É. Dumont et de J. Raybaud à Arles. S'ils n'ont pas toujours fait l'objet de véritables éditions, si ce n'est partielles, au début du XIX^e^ siècle, ces derniers nous sont connus en tout cas aujourd'hui, pour la plupart, sous la forme de manuscrits, portefeuilles rassemblant diverses gravures et copies de textes antérieurs concernant les antiquités de ces villes, souvent annotés et complétés de remarques plus générales sur l'architecture romaine et l'agencement générique de ses monuments types (200). Fait

199. Sur le traitement tout à fait similaire de ces représentations et de celle des ruinistes, cf. *supra*, I. 3. b., pp. 242-246, et **fig. 128-130**.
Les antiquités de Nimes semblent avoir tout particulièrement attiré l'attention des ruinistes, comme en témoignerait notamment un tableau d'H. Robert conservé au musée du Louvre à Paris, représentant dans un même espace une partie de l'amphithéâtre et la Tour Magne de part et d'autre et en arrière de la Maison carrée.

200. Sur Nimes : cf. Jean-François SÉGUIER, *Mélanges*, vers 1750 [Médiathèque de Nimes, ms 212-217], et GUIRAUD, *Notes diverses sur les monumens romains de Nismes avec dessins*, et *Description de l'amphithéâtre de Nismes*, 1756 [Méd. de Nimes, ms 209].
Sur Arles : Antoine Armand BOURGEOIS, *Les Antiquités d'Arles traitées en manière d'entretien et d'itinéraire où sont décrites plusieurs nouvelles découvertes qui n'ont pas encore vu le jour avec toutes les inscriptions tumulaires qui sont dans la ville et son terroir. Même celles qui y étoient autrefois qui ont été enlevées ou détruites*, 1739, manuscrit appartenant à l'abbé Cheilan, curé d'Albaron ; Jean RAYBAUD, *Recueil de bâtimens, statuts, médailles, inscriptions & autres monumens antiques de la ville d'Arles*, avant 1752 [Médiathèque d'Arles, ms 796] ; Jérémie-Jacques OBERLIN, *Notes de Voyages*, 1776 [BnF, ms microfilmé] ; Chanoine Laurent BONNEMANT, *Recueil d'antiquités formé par Laurent Bonnemant, promoteur du chapitre de l'Eglise d'Arles*, 1790 [Méd. d'Arles, ms 242] ; Père Étienne DUMONT, *Notes, extraits, références et réflexions personnelles pour servir à la* Description d'Arles…, 1780 [Méd. d'Arles, ms 601], et *Description des anciens monumens d'Arles*, 1789 [Méd. d'Arles, ms 567].

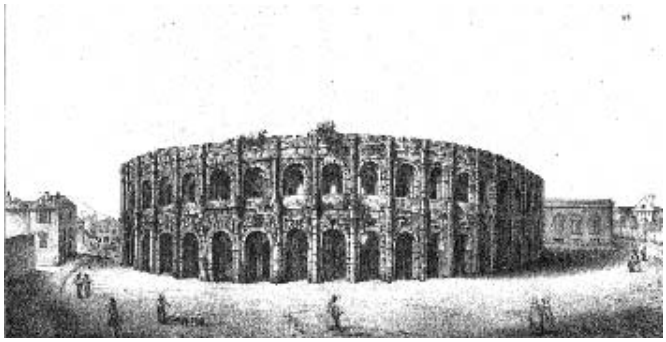


Fig. 174. « Arènes de Nimes (Gard) ». *Dessin d'E. DHOMBRES, vers 1820. (Musée du Vieux Nîmes.)*

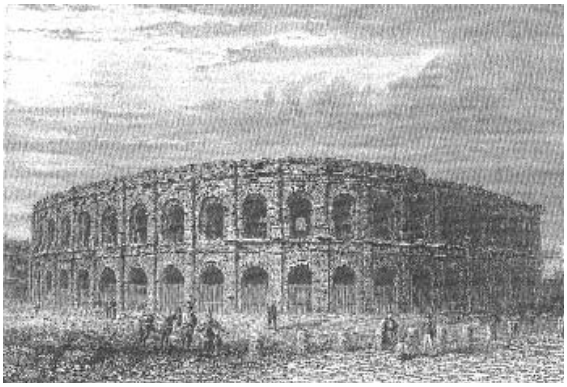


Fig. 175. « Nimes (Les Arènes) ». *Dessin et gravure de Ch. LALAISSE, vers 1830. (Musée du Vieux Nîmes.)*



Fig. 176. *L'amphithéâtre d'Arles dégagé des habitations. Dessin de LAURENS, litho. de Boehm, vers 1830. (Méd. d'Arles.)*

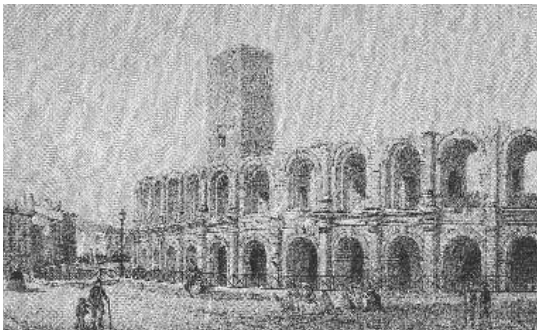


Fig. 177. *Les Arènes d'Arles vues par DEROY, vers 1850. (Méd. d'Arles.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

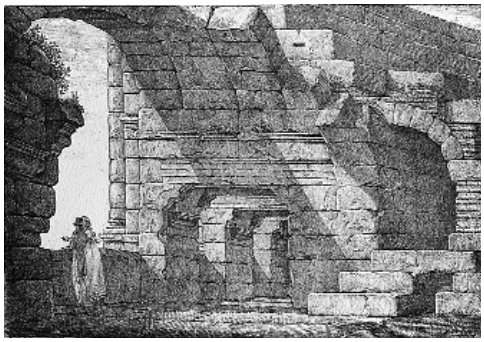
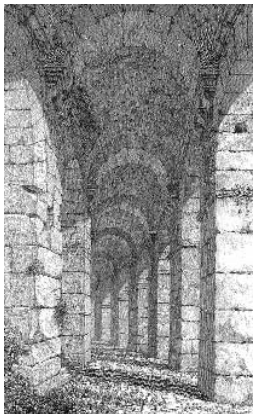


Fig. 178. *La galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nîmes. Dessin d'Alphonse de* SEYNES, Monuments romains de Nimes, *1818.*
Cette gravure n'est pas sans rappeler celle de Ch.-L. Clérisseau, ***fig. 165****.*



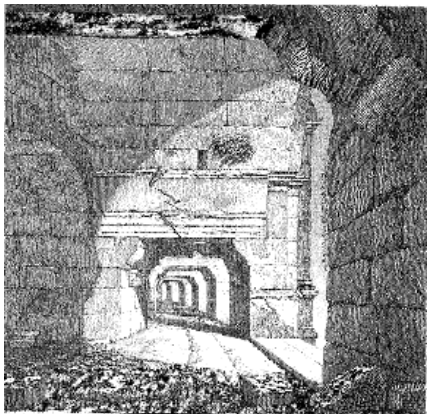
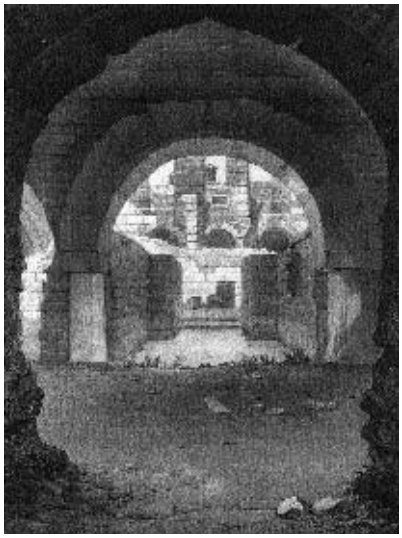




Fig. 179. « Arènes de Nismes. Vues des galeries ». *Dessins d'Albert* LENOIR, *vers 1830. (Reproduites par Jules* GAILHABAUD, Monuments anciens et modernes. Vues générales et particulières, plans, coupes, détails : l'amphithéâtre de Nimes, *[1850].)*



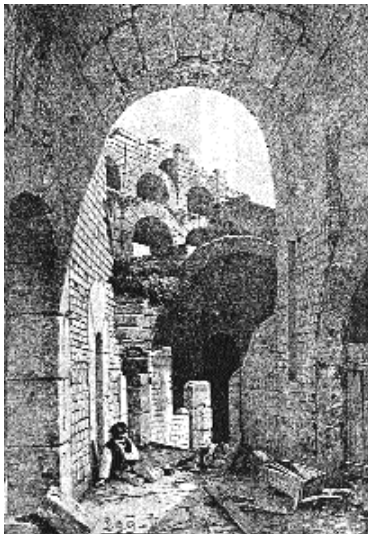


Fig. 180. « Vue accidentelle, arènes de Nismes ». *Dessin de* PÉRIÉ, *gravure de Villeneuve, 1834. (Fonds Flandreysy, Palais du Roure, Avignon.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

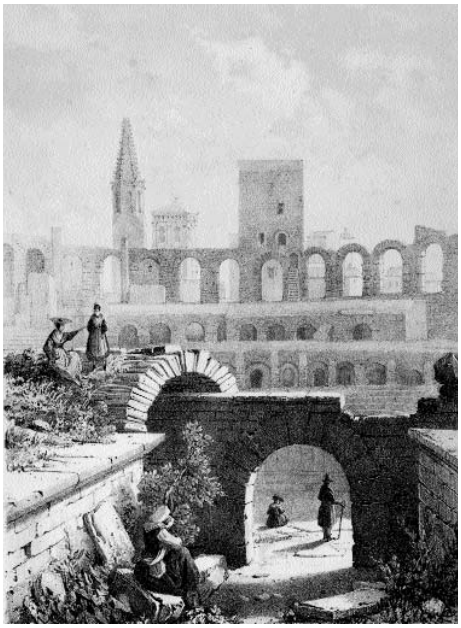
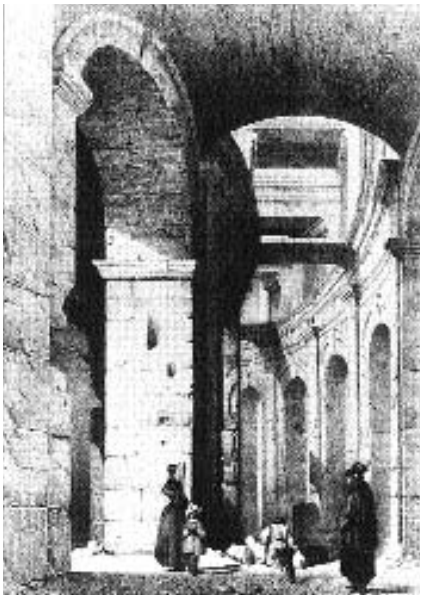


Fig. 181. *Vue de l'amphithéâtre d'Arles prise des galerie supérieures. Dessin de* LAURENS, *litho. de Boehm, vers 1830.* (*Méd. d'Arles.*)





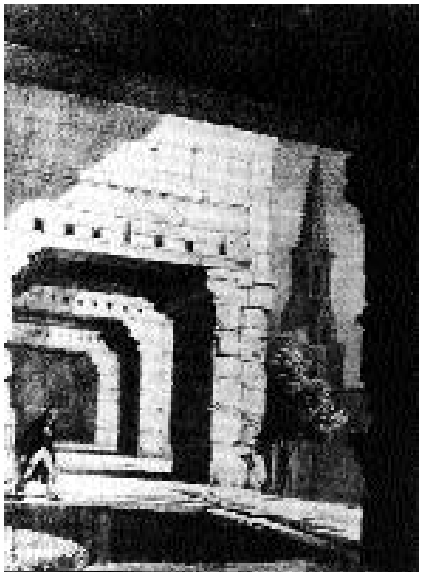


Fig. 182. *Vue des différentes galeries de l'amphithéâtre d'Arles. Dessin de* LAURENS, *litho. de Boehm, vers 1830.* (*Méd. d'Arles.*)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

plus remarquable tout de même, ces portefeuilles produisent de nouveaux relevés, presque tous inédits, dénonçant l'existence de véritables « enquêtes », à travers lesquelles l'étude des vestiges n'apparait plus se fonder sur le seul savoir générique établi d'après les traités, mais, plus scrupuleusement en un sens, sur les structures singulières en place.

Le premier, Sc. Maffei avait proposé au début du XVIII[e] siècle une description, originale pour l'époque, des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, ainsi que des théâtres d'Arles et d'Orange, fondée presque exclusivement sur ses propres observations (201). S'il n'a pu certes esquiver la référence à Juste Lipse et H. Gautier, dont les ouvrages avaient repris, quoiqu'en partie seulement, la restitution des arènes de Nimes effectuée par J. Poldo d'Albenas un siècle plus tôt [**fig. 14**], et qui offrait, bon an mal an, une vision d'ensemble du monument [**fig. 183**], il s'est manifestement refusé à en partager les affirmations, préférant rectifier de lui-même les proportions et les composantes à travers un dessin en géométral de trois travées de l'entrée nord, dont l'élévation, ornée d'un fronton triangulaire et de protomés de taureaux, restait la plus complète [**fig. 184**]. De l'amphithéâtre d'Arles non plus, il n'a recouru ni aux relevés de J. Peytret, ni à la description du P. J. Guis, qu'il a au contraire d'ailleurs vivement critiquée. Bien que ses représentations aient fait totalement abstraction des habitations modernes qui encombraient ces édifices, libérant artificiellement les façades et l'intérieur des arcades, à aucun moment pourtant l'auteur n'a pris l'initiative de restaurer les portions dont il admettait n'être parvenu à reconnaitre que trop peu d'éléments (202). De la même façon qu'il s'est gardé de représenter la partie supérieure

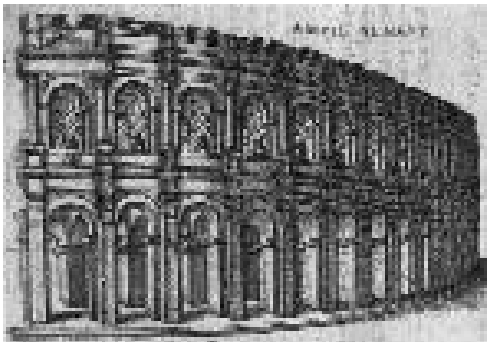


Fig. 183. « Amph. Nemaus ». *Dessin de J.* POLDO D'ALBENAS, *1560, repris en partie par J.* LIPSE, op. cit., *1584.*

201. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : cf. *supra*, n. 149, p. 261.

202. IDEM, *ibidem* : « *Quindi è, che non si potrebbe da questo raccoglier l'interior* [de l'amphithéâtre de Nimes…], *non essendosi modo di riconoscer con certezza tutte le varie strade, e nè più una conservandosi delle primi scale, o de' lor vestigi, che restan' or sotterrati, e non potendosi però accertare del lor numero, nè rilevar quello de' luoghi chiusi, o stanze* », lettre XXIII, p. 115. Il semble même avoir hésité à distinguer, aux arènes d'Arles, les parties antiques et modernes : « *Nel di dentro poi dalle case è occupato tutto, talchè difficilmente si può comprendere ciò che sotto si celi d'antico* », *ibidem*, p. 128.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

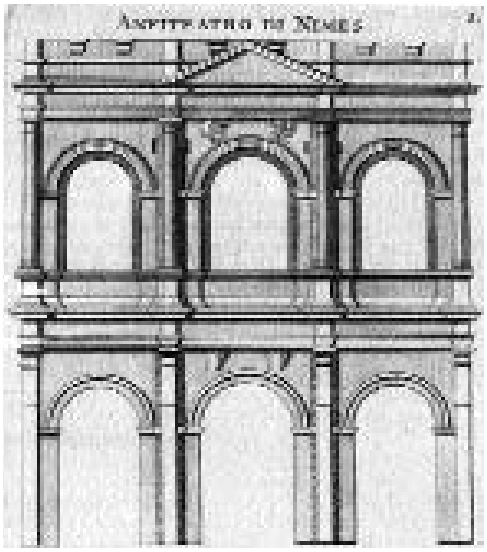


Fig. 184. « Anfiteatro di Nimes ». *Dessin en géométral de Sc. MAFFEI,* op. cit., *1732.*

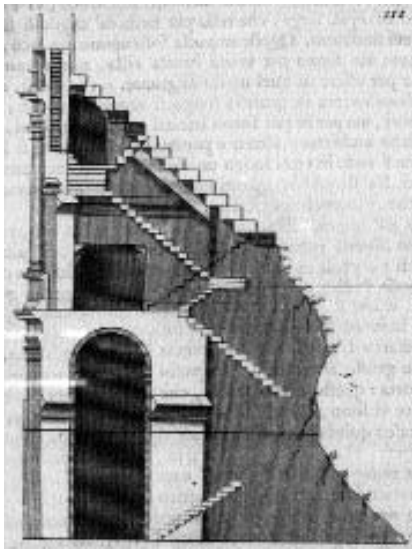


Fig. 185. « Anfiteatro di Nimes ». *Coupe sur les ambulacres extérieurs, de Sc. MAFFEI,* op. cit., *1732.*

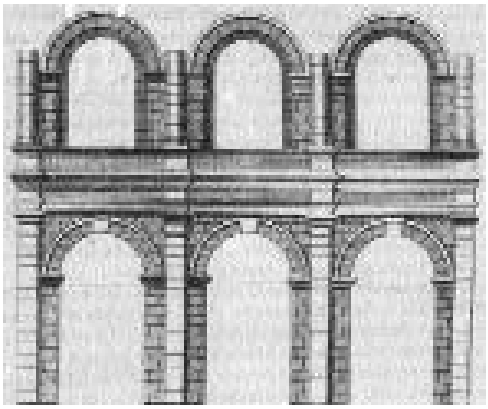


Fig. 186. « Anfiteatro di Arles ». *Dessin en géométral de Sc. MAFFEI,* op. cit., *1732.*

des arènes d'Arles, entièrement détruite [**fig. 186**], il s'est ainsi cantonné à une coupe partielle de celles de Nimes, restreinte aux ambulacres extérieurs, seule portion attestée avec certitude, s'interdisant la représentation de toute la partie basse de la *cavea* et de ses substructures, enfouies sous les aménagements modernes et par conséquent non repérables de manière probante [**fig. 185**]. À l'inverse de ses homologues en effet, en se cantonnant aux éléments assurés parce qu'encore en place et en indiquant clairement les parties détruites ou encombrées, Sc. Maffei s'est refusé à rétablir, aussi bien par le discours que par le dessin, une quelconque image inductive, contestant toute restitution qui ne s'appuyait pas sur un témoignage concret. Si, mieux conservées et plus « *saines* » que le reste des structures [203], les façades offraient *a priori*

203. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : « *…è la parte più intera, e più sana* », lettre XXIII, p. 117.

une portion particulièrement « lisible » de l'édifice, Sc. Maffei ne s'y est pourtant pas trompé et, se laissant conduire là encore par les seuls éléments subsistants et significatifs, il a pu récuser sans difficulté l'interprétation du P. J. Guis, qui avait rétabli, à l'amphithéâtre d'Arles, un ordre composite sur le seul chapiteau conservé, trop abimé cependant [*così logoro e guasto*] pour permettre de le reconnaitre et par conséquent d'en déduire une quelconque forme [204].

Bien que, prudent, il estimait que son discours ne devait impliquer que lui-même [*diceo fra me*], il le voulait le plus objectif possible, jusqu'à se méfier de toute interprétation, de toute identification catégorique d'un élément suivant son « prototype ». Au vu de l'état des arènes d'Arles et de Nimes, qui ne permettait aucun relevé sûr, ni du premier niveau ni du second, moins encore des substructures intérieures, Sc. Maffei ne s'en est pas moins aidé de sa propre description de celles de Vérone, selon lui assez proches, sans pour autant les assimiler [205]. La comparaison, y compris au Colisée, apparait cette fois en effet destinée non pas tant à restituer l'image probable de ces monuments qu'à en révéler, en un sens, les divergences. La seule présence d'une porte en plein cintre, dressée sur le grand axe de l'amphithéâtre d'Arles, ne pouvait ainsi suffire, selon lui, à affirmer l'existence d'une façade sur trois niveaux d'arcades superposés, comme ses prédécesseurs avaient cru devoir la rétablir pour rapprocher l'édifice du Colisée, quand ce supposé rez-de-chaussée se trouvait entièrement enterré et fermé [*interrato, e chiuso*]. Il ne s'agissait pas, pour appréhender convenablement ce dispositif, de s'en tenir aux exemples connus des arènes de Vérone ou de l'amphithéâtre Flavien, qui n'offraient assurément rien de similaire : l'absence de tout accès vers les parties supérieures [206], la porte d'entrée, isolée et bien moins large que celle du rez-de-chaussée — le « *second Etage* » du P. J. Guis [207] —, devaient bien au contraire, et malgré son originalité,

204. Sc. Maffei, *op. cit.* : « *Una unicamente in tutto il circuito se ne vede intera, e col capitello : ma così logoro e guasto, che mal si distingue* », lettre xxiii, p. 129.

205. Idem, *ibidem* : « *…da una parte l'intera pianta nè del primo, nè del secundo piano non ci sarebbe modo a rilevarlo con sicurezza ; e dall'altra i Rami, che ho datti trattando dell'Arena Veronese, posson servire in gran parte anche per l'interior di questa, e di tutte l'altre* », lettre xxiii, p. 114.
Sur les arènes de Vérone, cf. Sc. Maffei, *De gli Anfiteatri e singolarment del Veronese, libri due né quali si tratta quanto appartiene all'Istoria, e quanto all'Architettura*, in Verona, G.A. Tumermani, 1728.

206. Sc. Maffei, *op. cit.* : « *…la strada principale* […], *com'era chiusa in fondo dal rocco : scala, esito, o foro non si trova in veruna parte, nè de' corridori, nè delle stanze, per cui si potesse salire nelle parti superiore dell'Anfiteatro* », lettre xxiii, p. 132.

207. Idem, *ibidem* : « *…Per verità è compatibile chi al veder' opere tante insolite si confonde, imperciochè essendo l'Anfiteatro situato in parte alta, nel salir la via, che direttamente conduce alla gran porta* […], *incontrasi nel mezo di essa un uscio, per cui s'entra sotterraneamente in audito murato, e voltato* », p. 132.
Sur la restitution de trois niveaux d'arcades à l'amphithéâtre d'Arles, cf. *supra*, i. 1. b., pp. 65 *sqq.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

permettre d'en faire un véritable sous-sol, dont la présence et surtout l'agencement trouvaient, selon lui, son explication dans la construction de l'édifice en hauteur, dressé sur une colline, de sorte que l'on pouvait y pénétrer sans avoir à descendre [208]. En parvenant de cette manière à rétablir les deux seuls niveaux d'arcades superposées, Sc. Maffei ne s'en est pas moins heurté, certes, à la fonction de ce sous-sol pour le moins original, imaginant tout au plus l'indépendance totale de cette partie du bâtiment, lieu frais pour les spectateurs comme, aussi bien, magasin pour les effets du spectacle, voire cave à vin, ainsi que l'attesteraient, selon lui, trois grands vases découverts dans l'une des pièces [209]. Toute singulière qu'elle puisse paraitre, à l'image en un sens de celles dont le XVII^e^ siècle était familier, cette interprétation s'en démarque pourtant dans ce qu'elle ne consiste plus à renvoyer à un usage connu par ailleurs, ni à un auteur ancien, mais à l'observation d'un témoignage strictement matériel.

En s'efforçant ainsi de ne considérer que les vestiges en place, contrairement au P. J. Guis qui assurait n'avoir rien restitué qu'il n'ait réellement constaté *in situ* [210], mais qui, en définitive, n'est parvenu à décrire l'amphithéâtre d'Arles qu'à l'aide des connaissances générales admises sur ce type de monument, Sc. Maffei n'a pu cacher pour autant ses difficultés à comprendre le fonctionnement de certaines parties de ces édifices [211]. Malgré les lacunes qui rendaient son analyse malaisée et périlleuse, il n'en a pas moins considéré ses propres observations, sur le théâtre d'Orange notamment, plus claires que toutes les explications de Vitruve, selon lui obscures et ambiguës [212] : celles-ci ont eu en tout cas le mérite de redresser bon nombre d'inexactitudes et de clarifier plusieurs points restés jusque-là quelque peu scabreux, tels la définition de l'*orchestra*, l'emplacement du *pulpitum*, ou encore la présence, jugée indispensable par ses prédécesseurs, d'un *podium* fermant aussi bien l'*orchestra* des théâtres que l'arène des amphithéâtres, et que Sc. Maffei a pu ainsi réfuter [213]. Ce dernier n'a accordé, de fait, que peu de foi aux commentaires sur le théâtre antique de L.B. Alberti, Baldassar

208. Sc. Maffei, *op. cit.*: « *…in collina* […], *in situazione da potervi andar sotto senza discendere* », lettre XXIII, p. 132.

209. Idem, *ibidem*, pp. 132-133.

210. P. J. Guis, *op. cit.*, *Avis au lecteur* : cf. *supra*, I. 1.b., p. 64.

211. Sc. Maffei, *op. cit.*: « *…anzi non aurò difficoltà a confessare, che con tutti i lumi tal grand'auanzo del Teatro d'Orange prestati, più cose mi restano tuttavia oscure, & più difficoltà, quali considerando mi si presentano, mal saprei rissoluere* », lettre XXIV, p. 147.

212. Idem, *ibidem* : « *…gli oscuri ed ambigui passi di Vitruvio* », p. 144.

213. Id., *ibid.*, pp. 144-146.
Sur l'interprétation quelque peu scabreuse, au XVI^e^ siècle, de ces différents éléments constitutifs du théâtre antique, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 173 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

da Sienna, D. Barbaro, S. Serlio, dont les figures, toutes similaires à quelques variantes près, et reprises de façon analogue par A. Desgodetz, Cl. Perrault et quelques autres architectes modernes, présentaient, selon lui, des incohérences[214], que devaient prouver les vestiges particulièrement bien conservés du théâtre d'Orange. Pour avoir été assimilé à un cirque à un moment où l'on confondait ordinairement les trois types de monuments, celui-ci ne devait faire aucun doute, en effet, quant à son identification[215]. Le plan qu'il en a proposé, *a priori* incomplet quand il était d'usage de restituer entièrement les édifices, parait clairement avoir été destiné dès lors à appuyer son discours dans ce que, ne figurant que les fragments effectivement en place et visibles, il en assurait une analyse irréfutable. S'astreignant à une description exceptionnelle par sa précision et ses détails, garants en un sens de son exactitude et de sa fidélité, il a pu tout particulièrement reconnaitre de manière rigoureuse l'agencement du complexe scénique, alors presque totalement absent dans tous les autres édifices connus[216], et ainsi redéfinir le terme même de *scæna* et le restreindre à la seule « *façade principale* » [*principal prospetto*], dont il a repéré, avec une étonnante justesse compte tenu de son encombrement, l'abside centrale ainsi que les pièces adjacentes [**fig. 187**], réservant celui de « *proscenio* » à l'estrade [*palco*], trop souvent appelée « *scena* » par les érudits. Davantage encore, il en a réduit les dimensions à l'image de ce qu'il a pu observer dans ce même théâtre, arguant que le grand espace alloué jusque-là au *postscænium* était inutile, y compris à son époque, et que le *proscenio* ne devait ni se confondre avec l'*orchestra*, ni être trop distant des gradins et des spectateurs, moins encore de la *scæna*, dont le rôle était, entre autres, d'assurer les manœuvres des machines du spectacle[217]. Par ailleurs, et bien qu'il ne s'y soit guère

214. Sc. Maffei, *op. cit.*: « *Ma benchè tai disegni meritino molto lode, egli è indubitato però, che in alcune parti la cosa non potea star così* », lettre XXIV, p. 144.

215. Idem, *ibidem*: « *…un Teatro, che ho trovato in Francia, il più intero di quanti siano stati da me veduti. Questo porta da gran temp il nome di Circo d'Oranges. Nell'Istoria di quella Città, scritta da Giuseppe de la Pise* […], *se ne parla confusamente, mischiando insieme, come è solito, Anfiteatro, Teatro, & Circo* […]. *Qual sorte d'edifizio potesse esser questo* […]*: ma appena girando mi trovai dall'altro lato, ed appena ebbi posto il piede sur vicin colle, che parti, e conformazion di Teatro mi apparvero chiaramente* », pp. 140-141.

216. Id., *ibid.*: « *…la pianta,* […] *vi parrà molto imperfetta, mentre usi siamo di veder ne' libri, e ne' fogli i Teatri antichi sempre perfetti, ed interi: ma sappiate, che in questo disegno non è, se non puramente ciò che in qualche modo sussiste, e si vede; là dove nelle stampe si delinea ogni Teatro, come c'immaginiam che fosse; & da ogni piccola reliquia dell'esteriore, e dell'uditorio intorno, ch'è tutto ciò che si suol trovar conservato, seguendo l'esempio, e le figure publicate in Italia dugent'anni sono, si rappresenta compiutamente, anche le parte della scena, di cui non si ha d'ordinario vestigio alcuno, e della qual parte non credo si possa in verun altro veder tanto, quanto ad Oranges si vede* », lettre XXIV, pp. 141-142.

217. Id., *ibid.*: « *…in primo luogo grandissimo spazio si viene con essi a dare al Dietroscena, che sarebbe stato inutile, come pur' oggi sarebbe: in secondo luogo, o che il Proscenio ci si viene a confondere con la platea, e ne viene a occupar gran parte, o che troppo si allontanano da i corni dalle Scena gli uditori, e i gradi* […]. *E se il Proscenio era così separato della Scena, e scoperto, come poteano operare in esso le machine di tante diverse maniere?* », p. 144.
Sur l'interprétation du théâtre antique selon L.B. Alberti, C. Cæsariano, Fra G. Giocondo, A. Palladio, puis Cl. Perrault, cf. *supra*, I. 2. b., ainsi que les **fig. 37 à 39,** et **99**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

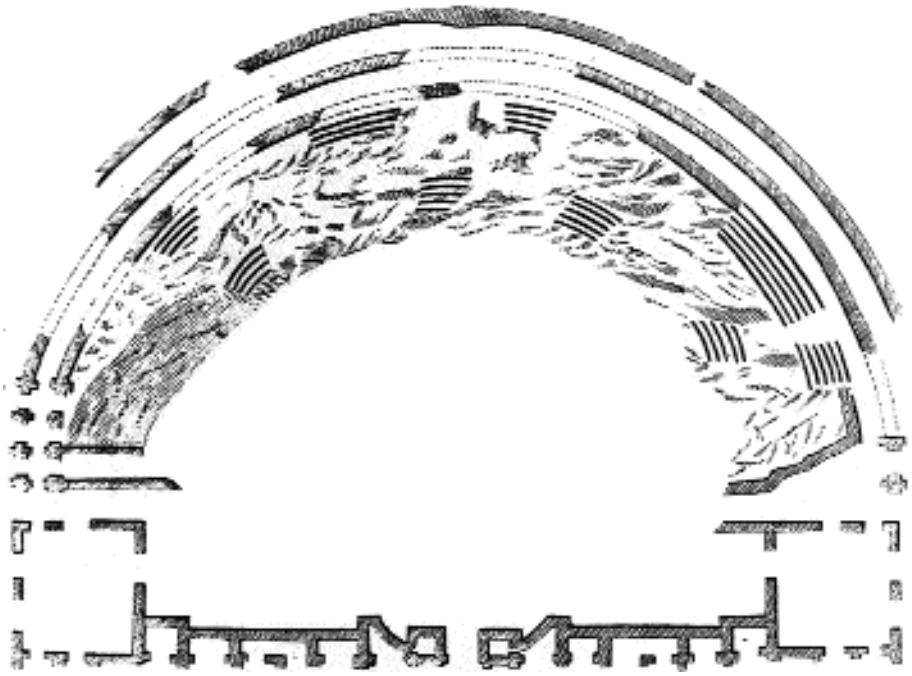
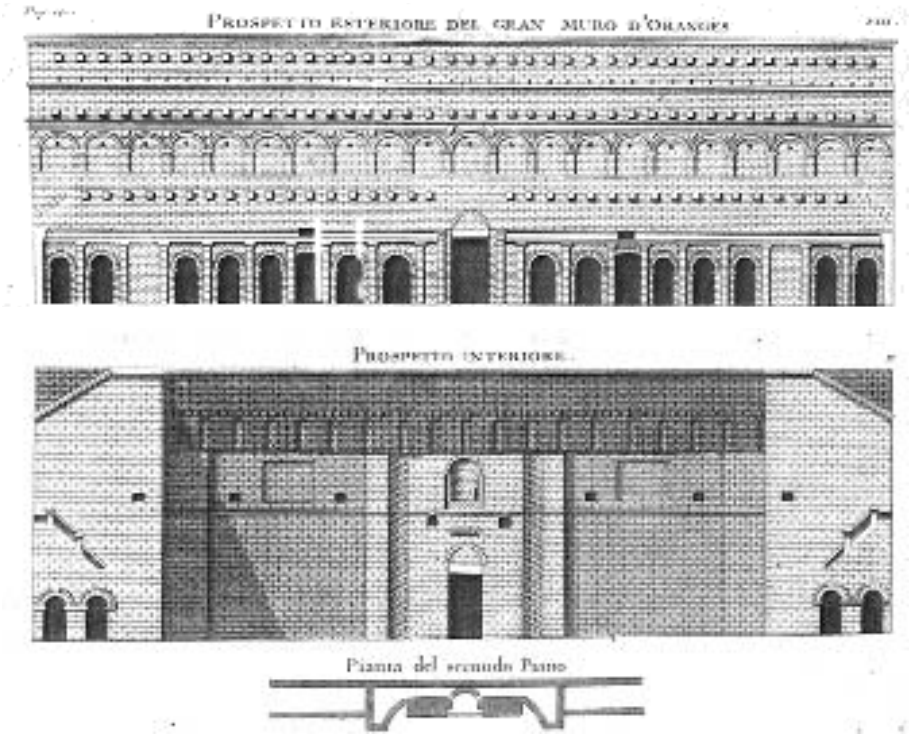


Fig. 187. « Teatro di Oranges ». *Plan de Sc. MAFFEI*, op. cit., *1732.*

Fig. 188. « Teatro di Oranges ». *Dessin en géométral du mur de scène, faces nord et sud, de Sc. MAFFEI*, op. cit., *1732.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

attardé, il semble avoir parfaitement perçu la présence des *parodoi*, les décrivant non pas, à l'instar de ses prédécesseurs, comme de simples couloirs ou corridors, mais comme de véritables chemins [*strade*], longeant chacune des deux annexes quadrangulaires (218). Pour autant, si son ambition était de mieux appréhender l'agencement des théâtres antiques à travers la confrontation des textes — traité de Vitruve ou commentaires postérieurs — et des éléments concrets, matériellement observables (219), devant ces fragments incomplets et pour beaucoup insondables, Sc. Maffei a souvent fait preuve de réserve, préférant l'absence de réponses catégoriques, s'interrogeant même parfois sur leur viabilité. Sans doute faute de données suffisantes, il n'en est pas moins resté malgré tout aussi prisonnier de certaines interprétations antérieures, telles celle de la niche centrale — le « *Podium* » ou « *parquet relevé contre la muraille, regardant le midy, couvert en voulte* » de J. de la Pise (220) —, qu'il imaginait toujours, par sa configuration et son accès grâce à « *deux ouvertures latérales* », être une « *tribune* […] *dans laquelle plusieurs personnes pouvaient prendre place* », et qu'il cherchait curieusement à assimiler, sans certitude toutefois, au « *Pulpito* » de Vitruve et de ses commentateurs (221).

Quoique ces arguments restent naturellement toujours discutables sur certains points, ils n'en annoncent pas moins l'émergence de l'autorité conférée à l'observation proprement « matérielle », face à la philologie, jamais en parfait accord avec la « réalité ». Tendant vers une objectivité absolue, l'examen de Sc. Maffei devait en outre se libérer de toute préoccupation d'ordre esthétique, de toute règle architecturale comme de tout principe de proportion. En décrivant la face nord du mur de scène du théâtre d'Orange, il s'est ainsi refusé aussi bien à esquiver qu'à évaluer les caractéristiques jugées insolites, telles que l'arc central fermé dans sa partie supérieure et associé à ce qu'il considérait être une « *architrave* » (en somme, le tympan surmontant ni plus ni moins que le linteau de la baie), les différences

218. Sc. MAFFEI, *op. cit.*: « *…le strade, che radono i due quadrati, o sia le due torri* », lettre XXIV, p. 145. Sur l'omission totale des *parodoi* ou leur réduction à de simples *aditi*, cf. *supra*, I. 2. b., pp. 153 *sqq*.

219. IDEM, *ibidem*: « *Il ragionamento* […] *intorno alla difficoltà di mettere in chiaro alcune parti de' Teatri antichi, mi ha fatto venire in animo di darvi notizia, e raggualgio d'un Teatro, che ho trovato in Francia, il più intero du quanti siano stati da me veduti* », lettre XXIV, p. 140.

220. J. de LA PISE, *op. cit.*, p. 18.

221. Sc. MAFFEI, *op. cit.*: « *…nel mezo una nobile ed ampia nicchia, o sia tribuna in mezo tondo, dentro laquale più persone poteano stare, capitandovi da i ricetti prossimo per due usci laterali. Potrebb'egli sospettarsi, che questo fosse statto il Pulpito?* », lettre XXIV, p. 144.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'ouverture et de taille, tant en largeur qu'en hauteur, des autres portes, les « faux » arcs du niveau médian, allant jusqu'à s'interroger sur la présence, au-dessus de celui du milieu, d'un autre arc scindant l'entablement et tronqué, dans sa partie supérieure, par la corniche[222] [**fig. 188**]. Sans doute, cette même objectivité lui a-t-elle permis de remarquer, sans réserve, l'irrégularité et l'obliquité des travées de chaque arc des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, dues à leur convergence vers le centre de l'arène[223]. Passant outre toute appréciation d'ordre purement architectural, elle aura engendré, au-delà, l'amorce de réflexions plus générales concernant les conditions et les étapes particulières de la construction de ces monuments. Non seulement l'unique portique composé de soixante arcs superposés sur deux niveaux, aussi bien à Arles qu'à Nimes, mais surtout l'ordre toscan du rez-de-chaussée et l'ensemble de la modénature[224], ainsi que chacune des baies du second niveau bâtie de deux arcs successifs[225], l'ont en effet amené à s'interroger sur l'extrême similitude de ces deux amphithéâtres, jusqu'à supposer qu'un seul et même architecte les avait pris, l'un et l'autre, en charge[226]. Par ailleurs, devant les qualités de construction et les matériaux utilisés, l'emploi de la pierre sans mortier [*senza calcina*] et seulement dégrossie [*sgrossata*][227], Sc. Maffei a ébauché les termes d'une des grandes questions qui a préoccupé les savants du XIX^e^ siècle, celle de l'achèvement complet de l'amphithéâtre de Nimes[228], voire de la réelle mise en service de celui d'Arles[229]. Malgré les évocations de jeux, spectacles et combats offerts par divers empereurs dans cette ville après le III^e^ siècle, aucune mention explicite n'est donnée, de fait, par les auteurs anciens de l'existence de l'édifice, au

222. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : « *La gran porta di mezo, architrava e insieme con arco sopra, s'inalza come vedete, chuiso però d'antico lo spazio, ch'è sotto l'arco.* […] *Due porte son più alte, e di maniera diversa: gli antepenultimi spazzi son chiusi, e la porta prossima verso il mezo è parimente serrata d'antico muro.* […] *gli archi ventuno figurati a mezo* […] *son tutti finti, e chiusi* […]. *Chi saprebbe parimente render ragione del principio d'arco, che sopra quel di mezo, fende l'architrave, e il fregio, e alla cornice si tronca?* », p. 141.

223. IDEM, *ibidem* : « *…le prossime arcate* [de la porte principale de l'amphithéâtre de Nimes] *cominciano a obliquarsi e a piegare, e quelle che succedono, piegano ancor più; di modo che gli anditi del corridor superior con le lor volte si veggon rivolti molto sensibilmente di qua e di là verso il mezo, facendosi centro del punto, che restava nel mezo del campo* », lettre XXIII, p. 126.

224. ID., *ibid*., p. 129.

225. ID., *ibid.* : à Nimes, « *…a ciascun d*[egli archi] *sembra essere attaccato nel di dentro un secundo arco accennato nel disegno, il qual nella cima vien più basso d'un piede e mezo…* », comme à Arles, où se retrouve « *quel secundo arco più basso col muro inddepiato, e scorgendosi…* », respectivement, p. 119 et p. 129.
Sur cette particularité constructive, cf., plus récemment, la thèse de Giuseppe LUGLI, « La datazione degli anfiteatri di Arles e di Nimes. Provenza », in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte*, n° spécial 13-14, Rome, 1964-1965, pp. 160-163.

226. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : « *L'architetto di quest'Anfiteatro* [di Arles] *parrebbe fosse stato il medesimo di quel di Nismes. Similissimo è il modo nell'uno e nell'altro…* », lettre XXIII, p. 128.

227. IDEM, *ibidem*, pp. 116-118.

228. ID., *ibid.* : « *…il veder la sommità del tutto terminata fa indizio dal contrario; tuttavia forti ragioni adduce di sta per l'altre sentenza* », p. 118.

229. ID., *ibid.* : « *…restà imperfetto, e non fu mai terminato, nè ridotto a segno di poterne far' uso* », p. 127.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

contraire du théâtre et du cirque[230] — absence que Sc. Maffei corroborait par celle de toute la partie supérieure du monument[231].

Sans prendre tout à fait le pas sur les textes et les connaissances théoriques, l'observation « matérielle » était destinée au contraire, dans l'esprit de Sc. Maffei, à les enrichir en épaulant et en étayant les connaissances admises jusque-là. Sa lettre au marquis G. Poleni sur les amphithéâtres de Provence devait ainsi servir de « *supplément au Traité sur les Amphithéâtres* » entamé à partir de son travail sur Vérone[232], et celle adressée à B. Zendrini à « *mettre au clair certains éléments des Théâtres antiques* »[233]. En même temps qu'elles établissaient les liens avec la philologie, en visant à l'impartialité, ces investigations ouvraient la voie à une véritable histoire de l'antiquité, abordant des questions autres que de simple esthétique. Bien plus courante au XIX^e^ siècle, cette tendance n'en est pas moins restée visiblement très réservée encore à la fin du XVIII^e^ siècle en France, n'aboutissant qu'à des éditions fragmentaires, telles celle de Cl.-M. Grivaud de La Vincelle reprenant à son compte, mais partiellement, les dessins et notes de P.-Cl. Grignon sur le Châtelet en Champagne[234]. Elle existait pourtant bel et bien, et briguait même la publication, comme en témoignerait notamment le portefeuille du P. É. Dumont, appliqué à la préparation d'un ouvrage qui n'a jamais vu le jour, sur les antiquités d'Arles[235]. Des 600 pages prévues, réparties en deux chapitres et illustrées de 31 planches réalisées par E. Advinent, A. Bondon, J.-B. Guibert, A. Raspal, Lantelme, C. Jayet, pour la plupart architectes,

230. POMPONIUS LAETUS, *De Gallo Imperatore…*, rapporte qu'à la suite des invasions allamanes et franques, Trebonianus Gallus, « *le très-épisodique empereur gaulois* », aurait célébré la paix avec les Goths en offrant spectacles et combats en Arles, en 253 de notre ère, le 6 des Ides d'octobre, sans préciser le lieu exact ; selon AMMIEN MARCELLIN, *Histoire*, Livre XIV. 5. 1, à l'automne 353, Constance II y aurait célébré ses *tricennalia* en proposant « *des jeux au théâtre et au cirque avec une pompe fastueuse* » [*Arelate* […], *post theatralis ludos atque circenses ambitioso editos apparatu*] ; enfin, presque un siècle plus tard, SIDOINE APOLLINAIRE, *Epistulæ*, Livre I, lettre XI. 7 et 10, racontait à Montius, dans une lettre écrite sans doute en 469, un de ses voyages officiels dans cette même ville deux ans plus tôt (il était chef de la délégation arverne de l'Association des Sept Provinces), à l'occasion duquel il aurait été invité à un repas par l'Empereur Majorian, qui offrait alors des jeux au cirque [*ut epulo suo circensibus ludis interessemus*].

231. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : « *… mancanti affatto del Sopraornato, e con le colonne tronche, così è ugualmente il circuito tutto d'intorno. Or potrebb'egli mai credersi, che il tempo, o qualunque caso, ne avesse fatta cadere a terra per l'appunto l'istessa porzione in ogni parte, talchè le colonne in tutto il giro si vedessero mozze all'istessa altezza ?* », lettre XXIII, p. 128.

232. Sc. MAFFEI, *op. cit.* : « *La relazione, ch'or di essi vi trasmetto, potrebbe servir di Supplemento al Trattato de gli Anfiteatri, che forma la quarta Parte della mia* Verona Illustrata », lettre XXII, p. 113.

233. IDEM, *ibidem*, lettre XXIV, p. 140 : cf. *supra*, n. 219, p. 299.

234. Claude-Madeleine GRIVAUD DE LA VINCELLE, *Arts et métiers des anciens, représentés par les monuments, pour servir à l'explication d'un grand nombre d'antiquités trouvées dans les ruines d'une ville gauloise et romaine nouvellement découverte en Champagne*, Paris, 1792, *in fol.*, 2 ff. et pl.
Sur les travaux exceptionnels de P.-Cl. Grignon, cf. P. PINON, « La Première grande fouille archéologique moderne en France. Le Châtelet et Pierre-Clément Grignon (1772-1774) », in *Eutopia*, II-2, 1993, pp. 181-201.

235. P. É. DUMONT, *op. cit.* Le manuscrit complet n'a même jamais été retrouvé.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

seules 64 nous sont parvenues sous la forme d'un recueil de toutes les inscriptions antérieures au VIII^e siècle de notre ère, tandis que, comme à l'accoutumée, les planches ont été dispersées, notamment chez J.-F. Noble de Lalauzière qui en a édité quelques-unes, en 1808 seulement, sans aucune mention[236]. Le manuscrit, complété de notes retrouvées par J.-D. Véran, n'en a certes pas moins constitué, pour le XIX^e siècle, un corpus de référence, orienté essentiellement sur l'épigraphie. Bien qu'elle n'apparaisse avoir eu aucun véritable écho, son étude de l'ensemble des fragments du théâtre et, plus singulièrement, de celui formé par les deux Veuves, ainsi que de l'amphithéâtre, semble répondre en tout cas au même désir d'impartialité qu'avait montré, quelque cinquante ans auparavant, Sc. Maffei. Rédigées rapidement, émaillées d'abréviations, ses notes ne reflètent pas seulement une lecture critique des écrits précédents, mais un réel travail de terrain. Reprise de l'ouvrage réputé du P. J. Guis, qu'il estimait faire preuve de « *plus de patience que d'érudition* », la description de l'amphithéâtre se présentait ainsi sous la forme d'une succession de points litigieux, énumérés chapitre par chapitre, soit que, de manière ordinaire, le P. É. Dumont affirmait n'être « *pas de cet avis* », contestant outre la datation, l'existence d'une ornementation en marbre ou l'absence de « *precinctions* » — constatant que l'auteur n'en avait « *fait mention dans aucun endroit de son livre* » —, soit qu'il comptait « *comparer* [telle] *mesure avec la* [s]*ienne* », ou encore rétablir le bon nombre de gradins, soit enfin qu'il remettait en cause certaines affirmations du P. J. Guis qui n'avait « *fait faire aucunes fouilles* », se demandant « *par ex**ple quelle preuve avoit-il p*<ou>*r avancer que les substructions à l'escalier de la cave s'étendoient t*<ou>*t autour de l'amphithéâtre et en formoient le 1^er étage* »[237].

À l'opposé, le théâtre n'ayant fait l'objet d'aucune véritable description, le P. É. Dumont s'est contenté de reprendre les dessins que J. Raybaud avait annotés à peine trente ans auparavant[238]. Ses commentaires, moins critiques et axés principalement sur les dimensions relevées notamment sur le groupe des deux colonnes isolées, ont été en outre guidés par des croquis effectués à main levée, permettant de situer sans équivoque les points de mesure [**fig. 189**] ou les fragments subsistants et épars [**fig. 190**]. Ces derniers, non plus que ceux de l'amphithéâtre [**fig. 191**], ne

236. Jean-François Noble de LALAUZIÈRE, *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles contenant les événemens arrivés pendant qu'elle a été tour-à-tour Royaume et République, ensuite réunie à la souveraineté des Comtes de Provence et des Rois de France*, Arles, G. Mesnier, 1808.

237. P. É. DUMONT, *op. cit.*, f° 226-227.

238. J. RAYBAUD, *op. cit.*

prétendaient toutefois ni à l'exactitude ni à la fidélité : dessins rapides et schématiques, ils étaient destinés uniquement à compléter les observations effectuées sur le terrain et à servir de canevas. Ils auraient en outre permis au P. É. Dumont de « *raisonner* » et de « *bien* [faire] *entendre* » ses instructions aux architectes locaux qui travaillaient à établir, de leur côté, de véritables relevés des quelques éléments



Fig. 189. *Les deux Veuves du théâtre d'Arles.*
Croquis du P. É. Dumont, op. cit. *[f° 135], vers 1780.*

Fig. 190. *Plan du théâtre d'Arles.*
Croquis du P. É. Dumont, op. cit. *[f° 172], vers 1780.*

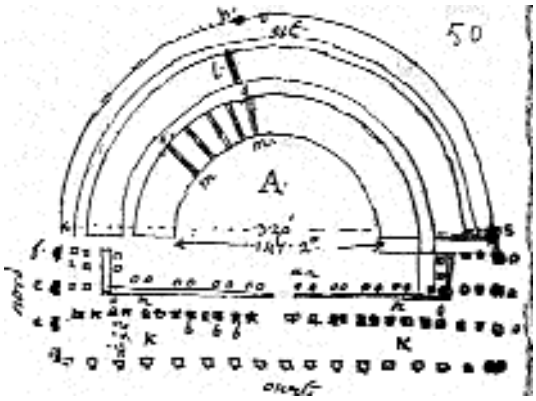
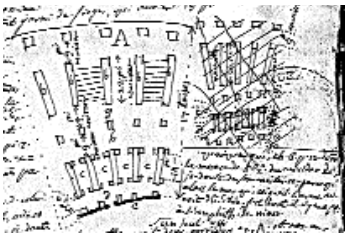
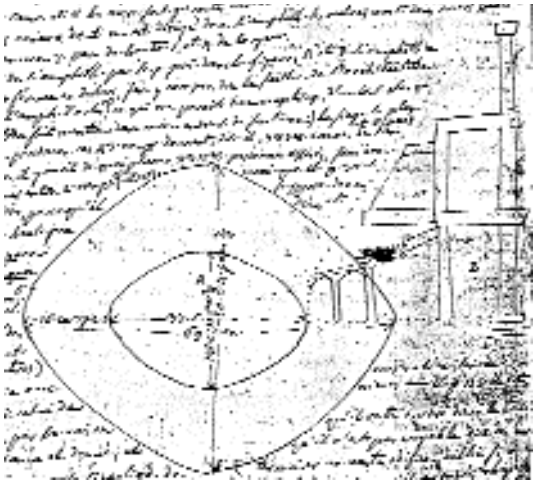


Fig. 191. *L'amphithéâtre d'Arles.*
Croquis du P. É. Dumont, op. cit.
[f° 226 & 227], vers 1780.





tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

clairement visibles[239]. S'il restait certes difficile, compte tenu de l'état du site, de réaliser un nouveau plan du théâtre — celui de J. Peytret devait toujours faire autorité —, un certain nombre de coupes et d'élévations ont pu, de fait, être envisagées, sur l'un et l'autre édifice, avec davantage de précisions qu'il ne leur avait été concédé jusque-là — précisions auxquelles le P. É. Dumont semble avoir tout particulièrement veillé, à travers d'authentiques « *séances* [de travail] », notamment auprès d'A. Bondon. Ses instructions apparaissent en effet singulièrement bien définies, et concernaient aussi bien l'échelle que la nature du dessin, le choix des parties coupées et celles à détailler, ou encore l'emplacement d'une voûte moderne, jusqu'à certaines restitutions admises comme assurées. Il s'aidait pour cela d'un schéma qui, de son propre aveu, « *n'a ni proportion, ni mine, ni raison* », mais devait « *suffir*[e] *pour* [s]*e faire comprendre* », désignant par des lettres les parties à reprendre, soit qu'il ait pu vérifier certaines mesures données précédemment, soit que sa réflexion et son analyse lui aient permis de rectifier, voire de rajouter un élément[240]. Son désir d'objectivité a dû en outre l'amener à vouloir clairement distinguer entre les parties existantes et celles restituées ou supposées, réclamant ainsi que « *tout ce qui est suppléé* » soit en « *clair* », c'est-à-dire « *au trait et sans ombre* », tel, à l'amphithéâtre, un escalier qu'il rétablissait à partir de la présence d'une voûte rampante « *jusques aux gradins avec un palier* N *au milieu* », ou encore le « *parquet ou mur d'appuy au bas de*[s…] *deux arcades* » du second niveau, dont il avait repéré les traces, enfin l'attique qu'il imaginait, de manière absolue, identique à celui de Nimes — « *pour indiquer qu'il*[s] *n'existe*[aient] *pas* » —, tandis que les éléments seulement présumés devaient être « *désigné*[s] *en petits points* », tels « *un parapet* » qu'il voulait voir dressé au niveau de « *la grande entrée,* […] *coup*[ant] *les derniers rangs de sieges dans le bas vers l'arene* »[241].

Les relevés d'A. Bondon témoigneraient au demeurant de la remarquable justesse des observations du P. É. Dumont, face à ces monuments fortement encombrés. On est loin en effet de l'approximation et de la fantaisie, voire du parti pris des dessins de J. Peytret [**fig. 18 et 21**], et plus près au contraire des formules désormais exigées par l'*Académie royale*, notamment par la présence de cotes et la différenciation nette des parties en place, de celles restituées avec quelque certitude ou seulement supposées. Outre

239. *Copie de Lettre écrite par le Père Dumont minime au Couvent d'Arles, à M. Bondon architecte à Avignon,* 13 juillet 1786, manuscrit conservé à la Médiathèque d'Arles, f° 5-7^{v} [ms 567].
240. *Copie de Lettre écrite par le Père Dumont* […] *à M. Bondon,* 13 juillet 1786, citée, f° 6^{v}-7^{v}.
241. *Ibidem,* f° 6^{v} et 7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

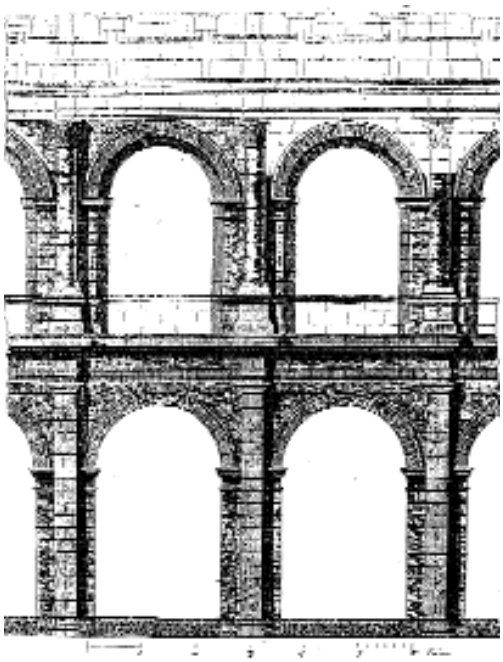


Fig. 192. « Élévation de l'Amphithéâtre d'Arles ». *Relevé de A.* BONDON, *gravure de J.B. Guibert, vers 1780. (Reproduit par J.-F. de Lalauzière,* op. cit. [*pl.* VIII].)

l'irrégularité d'ouverture des baies qui semble avoir été prise en compte dans l'élévation des deux travées de l'amphithéâtre [**fig. 192**], la succession des galeries annulaires, aussi bien au premier qu'au second niveau de ce même édifice, a été perçue de manière relativement correcte, permettant de repenser toute l'organisation des espaces de circulation, en éliminant notamment la descente au sous-sol que le P. J. Guis avait compris comme étant le rez-de-chaussée [**fig. 193**][242]. Tournant même quelque peu le dos au modèle du Colisée, le P. É. Dumont a préféré se reporter aux Arènes de Nimes pour restituer un attique complet sous la forme d'« *vne Muraille d'enuiron 4. pans de hauteur & en plusieurs Piliers de bois, qui soûtenoient la Tente* »[243], jusqu'à « *indiquer la mortaise ou cavité* Y *au bas de l'attique en dedans, et l'autre* Z *sur la corniche en dehors, propres à recevoir le bas des poteaux qui soutenaient la grande tente* », telles qu'elles apparaissaient clairement, selon lui, « *dans la description de Nismes par M. Menard* », renvoyant pour cela précisément à la « *page 5 Planche VI* »[244]. Par ailleurs, en complétant le dispositif des espaces de circulation, le P. É. Dumont semble avoir opté pour un système sobre et cohérent, quelque peu différent de ce que les Italiens avaient proposé à l'amphithéâtre flavien, par un accès systématique à chacun des trois *mæniana*, symétriquement à partir de trois ambulacres intérieurs situés sur trois niveaux distincts, y compris au second étage, malgré l'absence de structures[245]. Pour

242. Sur cette confusion du P. J. Guis entre les deux niveaux, amenant un décalage du rez-de-chaussée au « *second Etage* », cf. *supra*, I. 1. b., pp. 65 *sqq.*

243. P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre quatrieme*, pp. 7-8.
Sur la particularité de l'attique de l'amphithéâtre de Nimes, cf. *supra*, I. 1. c., pp. 95-96. Voir aussi le dessin de J. Poldo d'Albenas (*supra*, **fig. 14**), ainsi que la description de J. DEYRON, *op. cit.*, qui spécifiait que ce dernier niveau « *n'estoit pas ouuert*[…] *en dehors, ny n'estoit pas si large que les deux autres* », chap. XVII, p. 98.

244. *Copie de Lettre écrite par le Père Dumont*, citée, f° 7ᵛ.

245. Sur l'alternative du dispositif de ces accès et la pertinence, me semble-t-il, de l'hypothèse du P. É. Dumont, cf. *infra*, II. 2. b. et II. 3. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

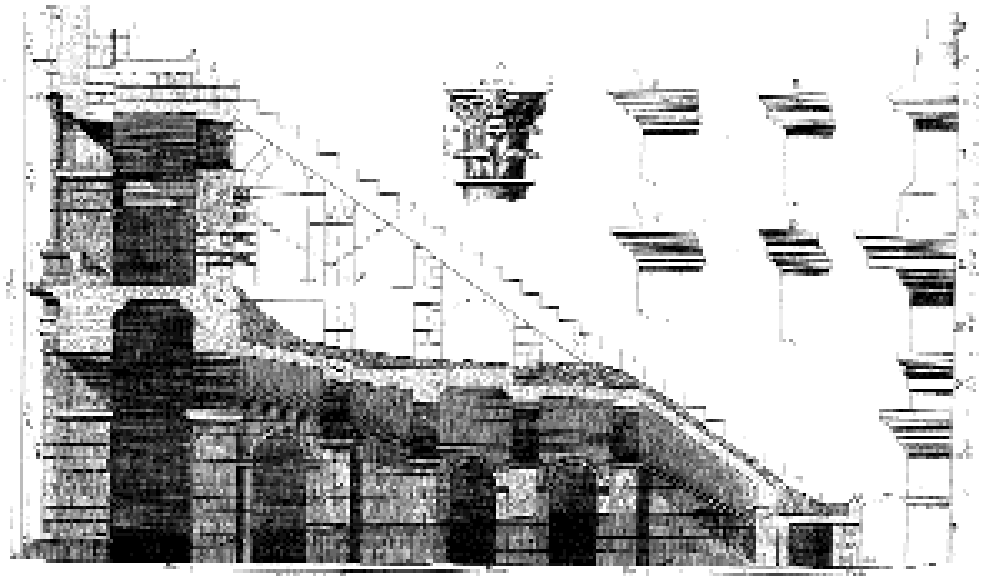


Fig. 193. « Coupe et Profils de l'Amphithéâtre d'Arles ».
Relevé de A. BONDON, gravure de J.B. Guibert, vers 1780. (Reproduit par J.-F. de Lalauzière, op. cit.*, pl. IX.)*

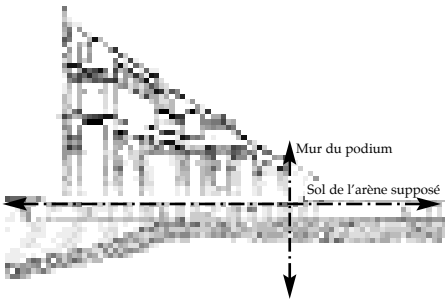


Fig. 194. *Correspondance entre le sol du rez-de-chaussée de l'amphithéâtre et celui de l'arène, suivant les données du P. É. DUMONT.*
(Repris sur le relevé en coupe de J.-Cl. Golvin.)

autant, les anciennes références n'en sont pas moins restées vivaces, l'amenant notamment à rehausser le sol de l'arène de plain pied avec la galerie du rez-de-chaussée, et ainsi à supprimer, ou plus exactement à évincer, l'ensemble des gradins du *podium*, sans doute toujours difficilement repérable, donnant ainsi quoi qu'il en soit l'impression que le premier niveau de l'édifice ne se révélait que dans les trois quarts supérieurs de sa hauteur, c'est-à-dire largement au-dessus du sous-sol — que Sc. Maffei pensait d'ailleurs tout à fait indépendant du reste —, alors même que ses mesures se montraient pour le moins assez exactes [**fig. 194**][(246)].

246. Le P. É. Dumont avait mesuré une hauteur totale de 32 pieds et 11 pouces pour le premier ordre, soit 23 pieds et 6 pouces (environ 7,50 m) du sol à l'entablement (**fig. 192**), là où J.-Cl. Golvin compte de 5,60 à 6,80 m à la clé de voûte.
Sur la position très basse de l'arène selon le P. J. Guis et J. Peytret, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 66-67.
Le dégagement du *podium*, au XIX[e] siècle, ne parait pas avoir résolu tout à fait la difficulté de la situation de l'arène, manifestement gênée par la hauteur réelle du rez-de-chaussée : cf. *infra*, II. 3. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Il doit certes apparaitre naturel en un sens que seules les parties véritablement observables de ces édifices ont pu faire l'objet d'une analyse à proprement parler, tandis que celles encore encombrées, enfouies ou trop détruites, ne pouvaient qu'obéir à un rapprochement inévitable avec des exemples mieux connus, voire avec un savoir plus générique. Tout comme la position du sol de l'arène de l'amphithéâtre se dérobait sous les habitations qui le recouvraient largement, rendant le rapport aux structures de la *cavea* conjecturales, le plan du théâtre, presque entièrement enseveli et trop fragmentaire, échappait nécessairement à toute tentative de relevé complet, de sorte que J. Raybaud a dû se contenter de reprendre les hypothèses de Cl. de Terrin et J. Peytret, modifiant seulement, en les simplifiant, les *parascænia* [ouverts en Q] ainsi que le centre de la *scænæ frons* [K], sans remettre en question par contre le double portique extérieur ni le décalage de l'arc de la Miséricorde et de la tour de Roland par rapport à l'ensemble du complexe scénique [**fig. 195**] [247]. En partie visible côté nord, l'entablement du premier niveau d'arcades a manifestement fait l'objet en revanche d'un examen plus méticuleux quant à la hauteur des différents éléments ou encore à l'écartement des triglyphes, métopes et modillons que ne l'a été sinon le dessin rapide de Cl. de Terrin [**fig. 196-197**], du moins celui de J. Sautereau, plus conventionnel qu'exact. De fait, seules les deux Veuves ainsi que les arcs subsistants ont pu bénéficier d'un nouveau relevé, plus proches d'une représentation dans leur « état actuel » que les analyses plus « architecturales » de ce dernier [**fig. 19-20**]. Si A. Bondon a conservé les deux colonnes isolées sur un fond uni, à la manière d'une planche d'étude que tendrait à corroborer la présence, de chaque côté, de schémas au trait de quatre bases, il n'en a pas moins cherché visiblement à figurer les fûts en l'état, c'est-à-dire très abimés notamment dans leur partie inférieure, écornant les chapiteaux et laissant l'entablement à peine lisible [**fig. 198**]. À l'inverse de J. Sautereau, il parait avoir privilégié en effet la « vérité » du dessin, séparant les deux colonnes, tout à fait identiques, de quatre exemples que le P. É. Dumont avait choisi au demeurant parmi les vestiges arlésiens — notamment en *c*, une « *base de marbre blanc qui sert de margelle au puits du cloitre de St Trophime* », et en *d*, une « *base mutilée de paros veiné, au puits de la cour de l'archevêché* » [248]. Ce même principe l'a conduit à ne rien ajouter qui ne soit effectivement visible sur l'arc de la Miséricorde, hormis les deux impostes,

247. Sur la position erronée de la Tour de Roland, ouverte sur les *parascænia* sud et orientée sur le *pulpitum*, et de l'arc de la Miséricorde, repoussé à la périphérie du *postscænium*, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 71-73.

248. P. É. Dumont, *op. cit.*, f° 135.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

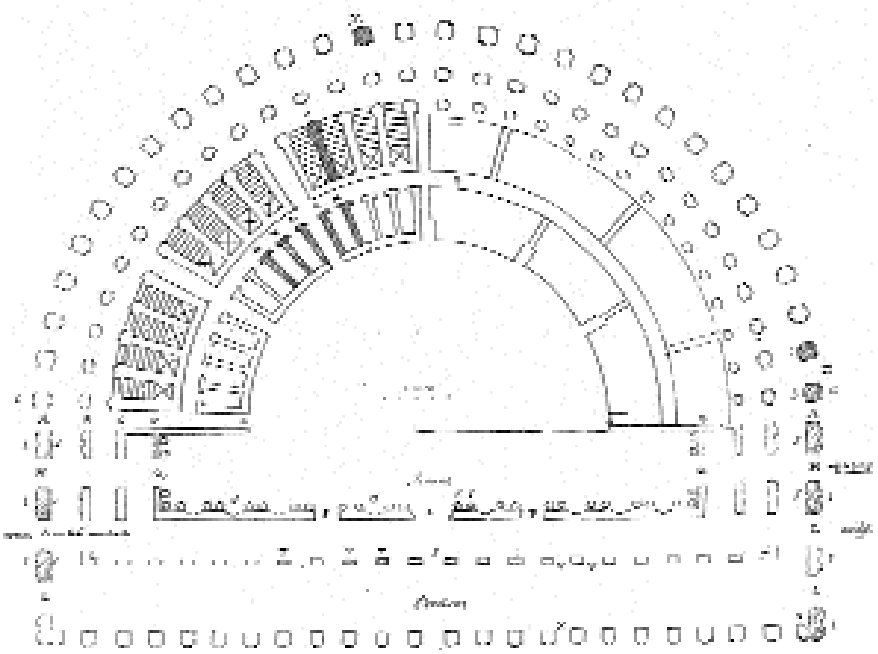


Fig. 195. *Plan du théâtre d'Arles. Dessin de J.* RAYBAUD, op. cit., *1752.*

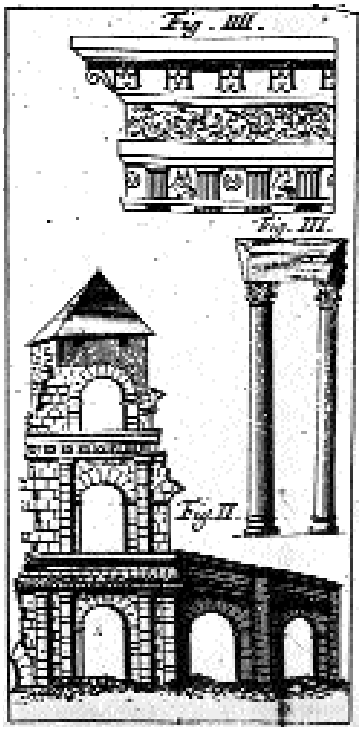
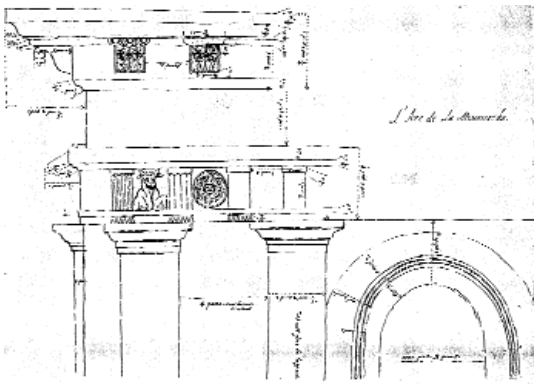


Fig. 196. *Les vestiges du théâtre d'Arles vus par Cl.* DE TERRIN, *in* Journal des Savants, *t.* XII, *1684.*

Fig. 197. *L'entablement de l'arc de la Miséricorde, étude de J.* RAYBAUD, *1752.* *(Méd. d'Arles, ms 796.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

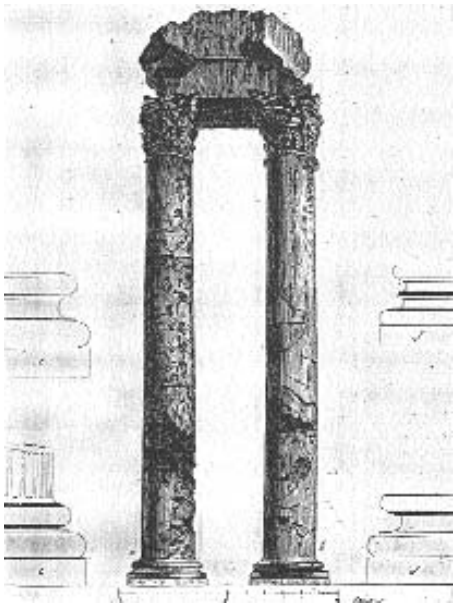


Fig. 198. « Colonnes du théâtre antique d'Arles ». *Dessin d'A.* BONDON, *gravure de J.-B. Guibert, vers 1780* *(Reproduit par J.-F. de Lalauzière,* op. cit., *pl.* VI.)



Fig. 199. « Arc du premier ordre du théâtre d'Arles ». *Dessin d'A.* BONDON, *vers 1780* *(Reproduit par J.-F. de Lalauzière,* op. cit., *pl.* IV.)

éléments supposés mais absents et par conséquent dessinés en pointillés [**fig. 199**] : on est loin là aussi des restitutions de J. Sautereau qui, notamment pour se conformer à l'arc de la porte Saint-Martin et au-delà peut-être à celui de Constantin à Rome, avait monté chacun des deux pilastres dressés de chaque côté de la baie sur une base et un piédestal [249].

Si la seconde moitié du XVIII^e siècle a certes connu les premières véritables enquêtes et explorations sur le terrain même, utilisant principalement, comme outils d'analyse, le dégagement des structures et le dessin, voire, à travers l'expérience originale de P. Cl. Grignon au Châtelet, une première classification des céramiques après tamisage des déblais [250], l'aspect le plus répandu des travaux sur l'Antiquité restait néanmoins, sous la forme de recueils plutôt encyclopédiques tels ceux de B. de

249. Sur l'étude de J. Sautereau touchant les deux arcs de la porte Saint-Martin et de la Miséricorde, cf. *supra*, I. 1. b., pp. 69–70, I. 1. c., pp. 97–98, et I. 2. c., pp. 208-209.

250. Sur les fouilles du site du Châtelet en Champagne, menées par P.-Cl. Grignon dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, cf. P. PINON, « La première grande fouille archéologique… », *loc. cit.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Montfaucon, du comte de Caylus, d'A. de Laborde et de bien d'autres. Or, il peut apparaitre curieux justement de voir les études plus « formelles » de certains antiquaires, attachés à dépouiller minutieusement les structures de monuments singuliers, délaissées au profit de publications « classiques », catalogues raisonnés de documents jugés dignes d'intérêt par leurs seules qualités esthétiques — voire « signifiantes », tels que se présenteraient l'épigraphie ou la numismatique —, sur fond d'histoire générale de l'Antiquité. Peut-être leur a-t-il manqué les éléments nécessaires pour proposer une synthèse complète et cohérente sur ces monuments qui, somme toute, n'attiraient l'attention que par leur filiation romaine. Peut-être surtout ne parvenaient-ils pas à démontrer l'utilité de telles analyses qui n'ajoutaient rien en définitive au prestige de ces villes ni de leurs vestiges, dont la « romanité » était depuis longtemps tout à fait admise[251]. Le paradoxe voulait que, proclamés ouvrages proprement romains et par conséquent prestigieux, ils n'aient jamais été tout à fait considérés dans leur singularité, au contraire d'une statue (la Vénus d'Arles) ou d'une fresque : tout au plus assuraient-ils l'ancienne présence de Rome en Gaule. Quel intérêt y avait-il en effet à relever des structures qui n'offraient rien de remarquable si ce n'est de correspondre, à quelques divergences près mais sans pouvoir rivaliser avec eux, à des agencements bien établis par ailleurs à travers les modèles de Rome ? Qu'apprenaient-ils d'autre au demeurant que n'avaient déjà affirmé leurs prédécesseurs ? Plus petits, jugés moins soignés, voire inachevés, ces monuments ne possédaient *a priori* aucune caractéristique susceptible même de compléter les connaissances globales en matière d'architecture et d'ornementation.

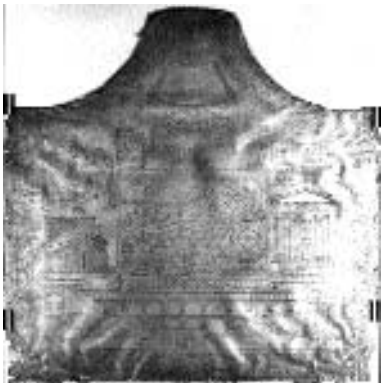
On ne peut trop s'étonner dès lors que certaines restitutions du XVII^e^ siècle aient fait manifestement encore autorité jusque dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. L'abbé A. Valette de Travessac publiait ainsi, en 1760, une gravure ordonnée plus de cinquante ans auparavant par l'évêque de Nimes, Esprit Fléchier, et entérinée par B. de Montfaucon en 1722 [**fig. 200**][252], tandis que quinze ans plus tard Ch. Caumette reprenait, dans la réimpression de ses *Éclaircissemens des antiquitez de la ville de Nismes*, la même iconographie utilisée dans sa première édition, en 1743, proposant de l'amphithéâtre notamment une image pour le moins maladroite et fantaisiste [**fig. 201**][253].

251. Sur la « romanité » de ces édifices, affichée fièrement depuis le XVII^e^ siècle, cf. *supra*, I. 1. a.
252. Abbé A. VALETTE DE TRAVESSAC, *op. cit.* : cf. *supra*, I. 3. b., p. 259.
253. Ch. CAUMETTE, *op. cit.*, nouvelle éd. 1775.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 200. « L'Amphitheatre ».
Restitution des arènes de Nîmes datant du XVII^e s. et reprise par A. Valette de Travessac, op. cit.*, 1760.*



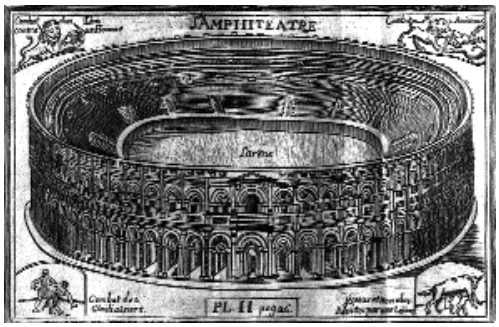


Fig. 201. « L'Amphiteatre ».
Restitution des arènes de Nîmes datant du XVII^e s. et reprise par Ch. Caumette, op. cit.*, pour son édition de 1775.*

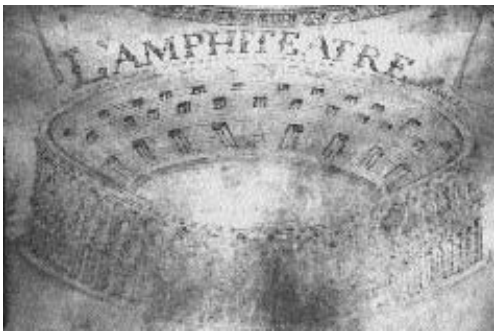


Fig. 202. « L'Amphiteatre ».
Carte anonyme du Gard, début du XVII^e s.
(Musée du Vieux Nîmes.)

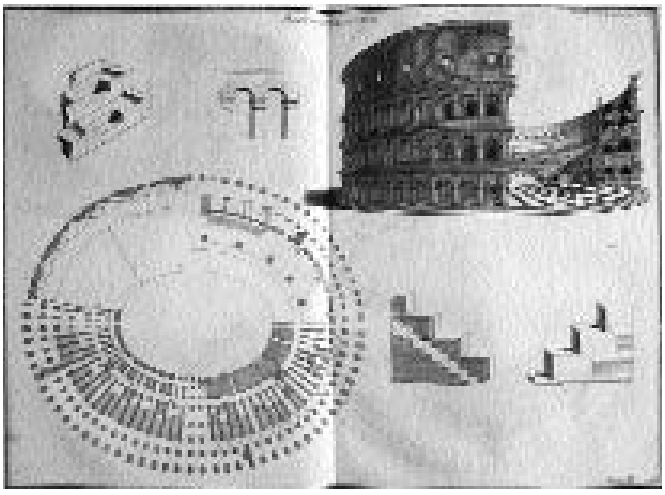


Fig. 203. « Amphitheatre ».
Plan, coupe, élévation de l'amphithéâtre, pris sur le modèle du Colisée, d'après le C^te B. de Montfaucon, op. cit. *[pl. CXLVIII], 1722.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'ouvrage de Ch.-L. Clérisseau sur les *Monumens de Nismes* n'était certes pas encore paru : pour autant, le contraste n'en apparait pas moins saisissant entre ces représentations, qui ne sont pas sans rappeler une carte anonyme du début du XVII[e] siècle par la présence de grands vomitoires oblongs ouverts sur l'*ima cavea*, ainsi que d'une galerie étroite, sans gradins, entourant l'arène, telle que l'avait définie le P. J. Guis à Arles[(254)] [**fig. 202**], et l'interprétation généralement admise de ce type de monument à cette époque, telle que B. de Montfaucon lui-même la détenait et que l'on jugerait, en un sens, moins schématique [**fig. 203**]. Si, pas plus que ceux de Nimes, les édifices d'Arles et d'Orange n'ont fait non plus l'objet de nouvelles restitutions, les antiquaires se contentant d'images souvent fragmentaires, dans leur « état actuel », il serait illusoire sans doute d'alléguer leur encombrement pour en justifier l'absence. De fait, et bien qu'il ait sans doute été quelque peu gêné, confondant les éléments d'origine et certains aménagements modernes comme le montrerait le « *développement de la principale porte* » située à l'ouest, dont l'une des montées d'escalier paraît déboucher sur une petite ouverture carrée beaucoup plus basse que celle de l'arc même, curieusement muré [**fig. 204**], Ch.-L. Clérisseau n'a pas attendu le dégagement des arènes de Nimes pour en proposer une étude complète dès les années 1770. Il semble en revanche qu'il lui a fallu avancer une raison suffisamment éloquente pour faire admettre que l'on s'y intéresse. Passant outre les critères de pure esthétique, dont l'unique source se trouvait, aux dires de l'Académie, dans les ruines des édifices antiques de Rome et de Grèce, il a su en effet tirer parti de l'originalité des conditions

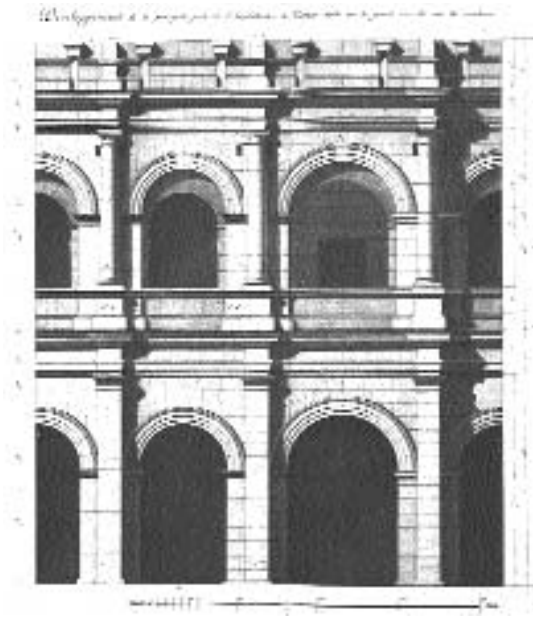


Fig. 204. « Developpement de la principale porte de l'Amphitheatre de Nismes située sur le grand axe du côté du couchant ». *Relevé de Ch.-L. CLÉRISSEAU*, op. cit. *[pl. XV], 1778.*

254. Sur les caractéristiques particulières de cette galerie, confondue, au XVII[e] siècle, avec l'« *Orchestre* », cf. *supra*, I. 1. c., p. 92 et I. 2. b., pp. 174 *sqq.*

de leur construction et permettre ainsi de les envisager sur le même plan que n'importe quel monument de Rome[255].

Ce premier pas n'est sans doute pas étranger à l'avance qu'a prise Nimes sur les autres villes de l'ancienne Narbonnaise, amenant notamment le dégagement de son amphithéâtre dès la fin du XVIII^e siècle. Pour autant, la tendance générale semble être allée vers une abondante iconographie axée sur l'« état actuel » du bâtiment et qui, visant à moins de symbolisme et à plus de réalisme — on est loin cette fois de la représentation schématique de l'amphithéâtre de Nimes, qui plus est à la manière du Colisée, éventré dans sa partie gauche [**fig. 26**] —, privilégiait tout de même la condition moderne de l'édifice. À se montrer plus fidèle, sans enjolivement ni restitution trop marquée, l'image soulignait en effet l'authenticité de l'édifice telle que le passant pouvait l'identifier instantanément au sein de la ville. Elle apparait ainsi avoir trouvé un compromis entre une volonté d'affirmer, dans l'esprit du siècle précédent, l'ancienneté et le prestige de la cité à travers ses monuments d'origine romaine, et celle de rester au plus près de l'édifice tel qu'il était effectivement et immédiatement perceptible — en somme « reconnaissable » à travers ses caractéristiques propres. Celles-ci néanmoins, tenaient largement compte à la fois des aménagements modernes et des dégradations, et se cantonnaient aux structures visibles, en l'occurrence et pour l'essentiel l'enceinte extérieure, de sorte que ce qui distinguait les arènes d'Arles de celles de Nimes restait *grosso modo*, d'un côté l'absence totale de l'attique, de l'autre une façade presque entièrement à découvert, avec notamment le fronton triangulaire de l'entrée nord, tandis que le théâtre d'Orange se caractérisait toujours uniquement par son haut mur de scène, et celui d'Arles par ses fragments isolés. Le dessin de la ruine semble parfois même l'avoir emporté tout à fait sur l'identification de l'édifice, comme si elle attestait davantage, par sa seule présence, de l'importance du monument dont elle était issue. Vaison-la-Romaine pouvait ainsi s'enorgueillir de ses deux arceaux en grand appareil — les « *Lunettes* » — dressées de l'autre côté de la ville, au pied de la colline du Puymin [**fig. 205-206**], sans que le monument auquel ils appartenaient — le théâtre — n'ait jamais fait l'objet d'aucune analyse avant le XIX^e siècle : s'agissant, de l'accord de tous, de vestiges d'époque romaine,

255. Ch.-L. CLÉRISSEAU, *op. cit.*, avant-propos, pp. XI-XII : cf. *supra*, I. 3. b., pp. 261-263.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 205. *Les* Lunettes, *restes des annexes du théâtre de Vaison-la-Romaine.*
Peinture du début du XIX^e^ *s.*
(Musée de Vaison.)



Fig. 206. « Vaison. Restes du théâtre antique ».
Peinture de J.-B. LAURENS, *vers 1800.*
(Reproduit par A. de Laborde, op. cit., *pl.* XC.*)*

témoins les gros blocs taillés et assemblés à joints vifs, il importait peu en somme de les mettre au jour, et plus encore d'en connaitre véritablement la fonction.

Encore l'apanage des architectes, l'étude des monuments antiques commençait en réalité invariablement à Rome, et le lien avec les antiquités françaises paraissait évident et incontestable du fait même de la colonisation, de sorte que la tendance générale s'arrêtait à ramener les vestiges perçus comme subordonnés à cet événement aux modèles déjà étudiés dans la fameuse « *Capitale de l'Univers* ». La seule présence d'un grand appareil renvoyait à l'art romain, celle d'un hémicycle au théâtre de Marcellus, celle d'un amphithéâtre, elliptique ou circulaire, au Colisée ou au cirque de Maxence, sans réelle distinction de forme ni d'agencement : caractéristiques de cette assimilation tout au long des XVIII^e^-XIX^e^ siècles, les édifices d'Aquitaine — Saint-Marcel dans l'Indre, Sanxay dans la Vienne — et du nord de la France, dont la configuration originale a par contre laissé les archéologues du XX^e^ siècle longtemps perplexes, et leur a valu les appellations de « *théâtre-amphithéâtre* » ou de « *théâtre mixte* »[256]. Les divergences de structures en effet répondaient globalement à une simplification du modèle — notamment par sa taille —, les modifications d'ornement à une déclinaison de l'ordonnance idéale, qu'elle soit à son tour simplifiée ou au contraire enrichie, comme le dénonçait lui-même Ch.-L. Clérisseau. Bien qu'ils aient tenté de faire preuve d'une grande objectivité en examinant ces édifices, Sc. Maffei, le P. É. Dumont ou J.-F. Séguier ne semblent pas être parvenus, plus que

256. Sur l'interprétation de vestiges d'édifices de spectacles découverts, en France, au cours des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, cf. notamment Albert GRENIER, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*. 3^ème^ partie : « L'Architecture », Paris, éd. A. & J. Picard & C^ie^, 1958, *passim*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

leurs prédécesseurs, à passer outre la référence à Rome. On ne pourra sans doute s'étonner dès lors qu'encore au début du XIX[e] siècle, A. de Seynes ait pu imaginer le théâtre de Vaison, toujours enfoui, selon cette même référence, rétablissant « *un* podium *qui terminait les gradins inférieurs* » ainsi que, d'après la grandeur supposée de la *cavea* et les dires de Vitruve, « *deux precinctions de gradins* »[(257)] [**fig. 207**]. S'il est vrai que toute analyse se fonde de manière naturelle sur un système de comparaisons, volontaires ou non, elle n'en a pas moins en l'occurrence imposé des paramètres stricts, notamment sur le plan de l'esthétique, établissant une classification stylistique sur une appréciation de valeur, par dérivés successifs à partir des monuments de Rome même. La sobriété de l'ordonnance des amphithéâtres d'Arles et de Nimes ne devait par conséquent guère étonner et faisait peut-être preuve au contraire de mesure[(258)], tandis que la richesse de l'entablement de l'Arc de la Miséricorde au théâtre d'Arles, jugée certes extraordinaire au XVII[e] siècle, époque où l'exubérance des décors était convenue, commençait à embarrasser. Examinant avec attention les détails, J. Raybaud a pu repérer des déviances, telles que les « *demi corps de beufs* » sculptés sur les modillons de la frise dorique « *au lieu des cranes de beuf* » habituels, ou au contraire le « *bon gout* » de la frise corinthienne régnant curieusement néanmoins au-dessus, l'amenant finalement à poser que « *cette irrégularité d'ornemens peut marquer que cet édifice a esté fait en un temps où l'on auoit perdu le gout de l'excellente architecture* »[(259)] : il sera même question, en plein XIX[e] siècle, de « *décadence de l'art* » sur les seuls prétextes de luxuriance et d'insolite. En somme, face aux écarts constatés sur ces édifices « régionaux » par rapport au modèle de référence, l'aspiration initiale à assimiler simplement ces « Antiquités nationales » à celles de Rome, du seul fait de leur origine,

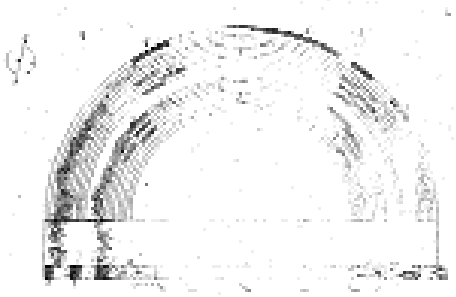


Fig. 207. *Le plan du théâtre de Vaison restitué par A. de* SEYNES*, 1820, et reproduit par A. de Gasparin, in* M.A.G.*, 1822.*

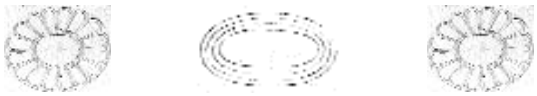
257. Adieu-Étienne-Pierre GASPARIN, « Notice sur les monumens de la ville de Vaison (Vaucluse) », in *M.A.R.G.*, 1822, pp. 356-371.

258. P. J. GUIS, *op. cit.* affirmait que « *quoyque presentement cette Architecture* [*qui fait le frontispice de nos Arenes* [d'Arles…]] *n'ayt ny Triglyfes, ny Canelures, ny Oues, ny Cartouches, ny plusieurs autres Ornemens des Ordres, Dorique, Ionique, & Corinthiens; elle ne laisse pas pourtant d'estre fort estimée par ceux qui sçauent les regles des Bâtimens* », *Chapitre quatrième*, pp. 8-9.

259. J. RAYBAUD, *op. cit.* (commentaire accompagnant le plan du théâtre).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

semble ainsi avoir laissé place à l'établissement des termes d'une évolution de l'art telle que la définissait G. Vasari — termes qui ne se sont fondés pour autant ni plus ni moins que sur la définition, donnée par les architectes, du « *bon goust* », elle-même raisonnée à partir d'une réflexion bien plus générale sur l'« *art de bien bâtir* » et de la recherche d'une forme de perfection de cet art, étrangère somme toute à celui des Anciens.



Il serait certes simpliste d'affirmer que les érudits et antiquaires des XVI^e^-XVIII^e^ siècles ont cherché à conformer absolument les monuments d'époque romaine de l'ancienne Narbonnaise à ceux de Rome, voire aux restitutions extrapolées des architectes. On ne peut toutefois nier que leurs représentations, qu'elles aient été entièrement complétées comme l'étaient les premières, ou réduites quasiment aux seuls témoignages encore visibles sous les aménagements modernes comme celles qui ont suivi, n'y ont pas puisé nombre d'éléments, tels que l'agencement des gradins, l'organisation des espaces de circulation, l'absence de *parodoi*, jusqu'au *podium* que L.B. Alberti avait rétabli sans concession, aussi bien à l'amphithéâtre qu'au théâtre, isolant l'aire centrale — *orchestra* ou arène — de l'ensemble de la *cavea*. Le plus curieux n'est pas pourtant que les antiquaires aient admis comme véritables certaines de ces caractéristiques que, d'ailleurs, ils ont pu par la suite corriger, mais bien qu'ils les aient empruntées à une interprétation, en un sens volontairement moderne, du monument type. Alors que les objectifs et les procédés d'investigation n'avaient *a priori* rien de commun, l'antiquaire s'est en effet fondé sur les raisonnements de l'architecte pour analyser des édifices dont les fonctions ni les agencements n'appartenaient plus à son temps : en témoignerait tout particulièrement l'exhaussement de l'*ima cavea* au même niveau que le *pulpitum*, estimé nécessaire pour une question de visibilité dans une conception nouvelle de l'édifice théâtral telle qu'elle apparait notamment au *Teatro Olimpico* d'A. Palladio et que, tout comme G. da Sangallo l'avait restitué au théâtre antique d'Orange, M. Henry a voulu, plus tard, retrouver à celui d'Arles [(260)]. C'est dire

260. Sur la restitution d'une forme de *podium* au théâtre d'Orange, suivant G. da Sangallo (1495), cf. *supra*, I. 2. c., pp. 210-211, et au théâtre d'Arles, suivant M. Henry (1838), cf. *infra*, II. 2. b.
Voir à ce propos aussi la restitution théorique de N. BOINDIN, *op. cit.* : cf. *supra*, I. 3. b., pp. 254.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en d'autres termes à quel point les raisonnements de l'architecte, dont l'objectif était moins la restitution du monument ancien dans une perspective d'« histoire » que la reconstitution, certes à partir de données séculaires, d'un édifice original dans une perspective de création future, se sont imposés à l'antiquaire jusqu'à influer même sur ses propres observations *in situ*, qui se voulaient pourtant objectives et concrètes. Partis de la volonté de (re)trouver une forme d'architecture parfaite, idéale, voire « scientifique », les architectes auraient en un sens formé en effet les antiquaires à leur art, en leur inculquant les valeurs du « *bon goust* », de sorte que, pour justifier de l'intérêt d'un monument, il leur fallait montrer ses qualités artistiques — de *proportio*, d'*eurythmia*, de *symmetria* — et les constituer ainsi comme purement romaines. A. de Rulman n'était-il pas convaincu que les monuments de Nimes pouvaient « *donner la maistrise aux meilleurs architectes, et autant de nouvelles leçons & sujets d'admiration qu'il y a de pierres antiques* »[261] ? De la même façon en somme que la Vénus d'Arles a été restaurée, ou plus exactement peut-être « reprise » suivant les critères plastiques de cette époque, gommant nombre d'éléments jugés ou superflus ou tout simplement inesthétiques, les édifices ont été (re)dessinés selon l'idée que les architectes avaient imposée à travers les traités et l'étude purement architecturale des monuments de Rome même. Si l'« attitude » générale était certes conservée — la forme et les agencements principaux au même titre que le déhanchement de l'Aphrodite —, les détails devaient être en revanche ramenés au « modèle » — les moulures et les proportions tout comme la poitrine ou l'extrémité du nez de la statue[262] —, jusqu'à escamoter au besoin les parties abimées, de sorte qu'aucun des relevés effectués durant les XVI^e^ et XVIII^e^ siècles n'est véritablement parvenu à s'accorder sur le dessin exact de modénature ni sur l'épaisseur de chacune des lignes en relief, ni même sur les dimension globales de l'édifice ou de sa façade.

Les architectes n'en ont pas moins tout de même assuré les prémisses d'une typologie des monuments antiques, ainsi que la normalisation d'un vocabulaire spécifique, emprunté pour une bonne part au *De architectura* de Vitruve, comme celle de

261. A. de RULMAN, *op. cit.*, *Advis*, f° 8.

262. À la demande du roi, le marbre antique, en effet, a été gommé, réduisant la poitrine et effaçant notamment les traces de tenon de la hanche droite. De nombreux détails ont été en outre retouchés, pour autant que l'on puisse en juger en comparant le dessin de J. Sautereau qui, malgré les cotes, n'est peut-être pas si fidèle, le moulage de Jean Péru dont la tête parait trop inclinée, et l'original du Louvre: l'extrémité du nez, de nombreux morceaux de draperie, le pouce du pied droit, ainsi que la face postérieure de la plinthe ont été entièrement refaits. Pour plus de détails sur les restaurations de cette Vénus, cf. Wilhelm FRŒHNER, « La Vénus d'Arles », in *Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre*, reproduit in *C.A.F.*, 43^e^ Session, 1876, p. 799.

techniques du relevé. Aussi fantaisistes qu'elles puissent paraitre aujourd'hui, les premières restitutions graphiques des édifices de spectacles de Narbonnaise participent incontestablement de cet enseignement : du moins, à côté des variantes pour le moins incontournables, retrouve-t-on systématiquement l'interprétation des règles énoncées chez Vitruve et ses traducteurs. Mais là où le *De architectura* avait permis de définir les principes fondamentaux d'une construction idéale, le XVIII[e] siècle y a cherché les termes de l'histoire de l'architecture antique, confrontant systématiquement les données « réelles » à celles établies par le traité, allant jusqu'à établir les degrés d'une chronologie relative selon essentiellement la similitude plus ou moins grande des caractères d'ornementation. Particulièrement clair aux XVI[e] et XVII[e] siècles — témoins les représentations quelque peu forcées —, l'impact « académique » peut apparaitre moins criant aux siècles suivants sous couvert d'objectivité : pour autant, le XIX[e] siècle n'en a certainement pas moins éprouvé les effets de cette surévaluation de l'Antiquité, comme en témoignerait notamment un *capriccio* effectué par l'architecte J.-M. Véran, évoquant « à la romaine », dans un savant mélange, l'ensemble des vestiges de la ville d'Arles [**fig. 208**], ou encore l'expression de « *petite Rome des Gaules* » [*Gallula Roma Arelas*], lancée par Ausone pour vanter l'éclat de cette même ville, et longtemps affichée avec fierté par les Arlésiens contre leurs rivaux de Nimes [263].

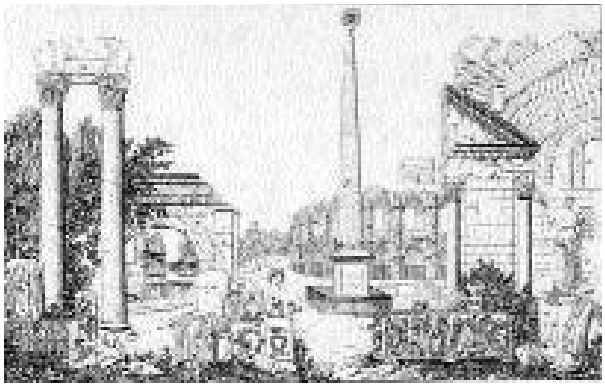


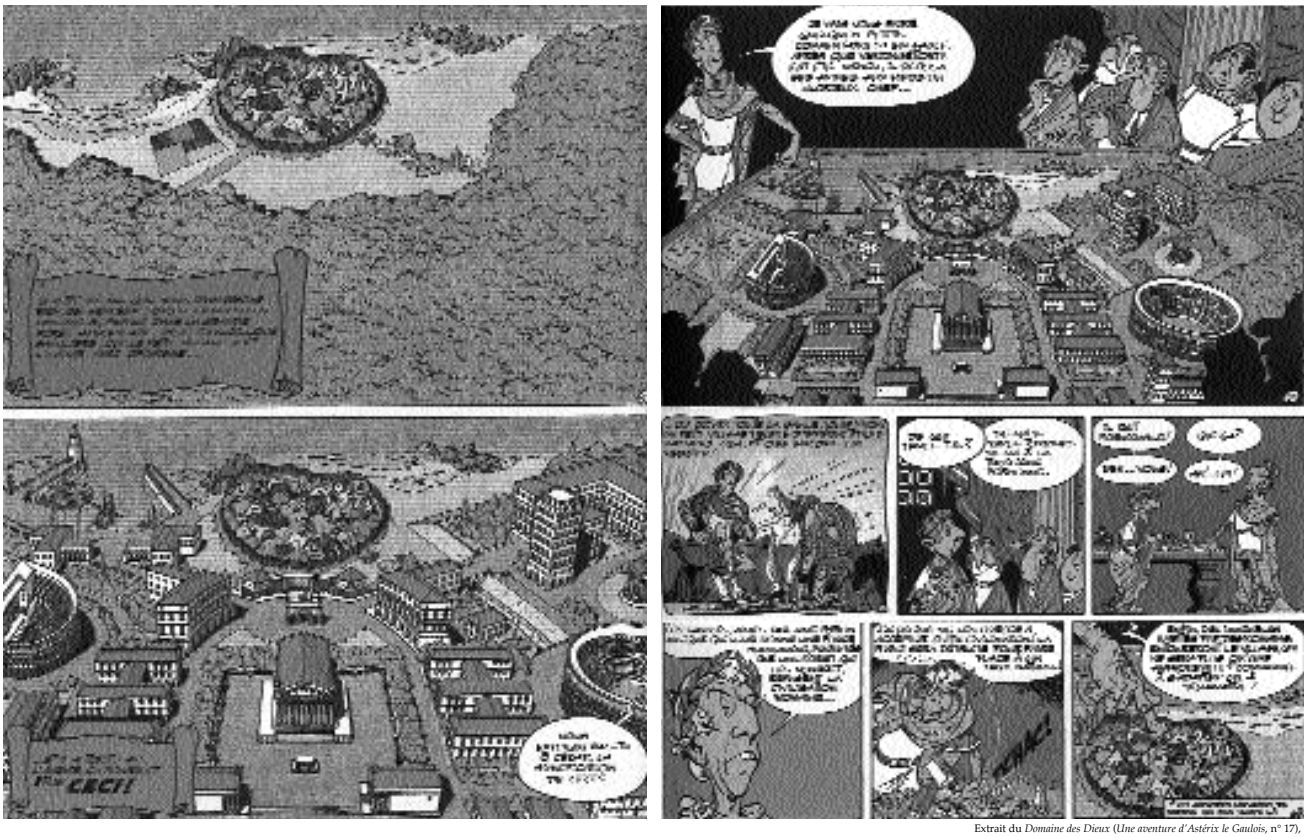
Fig. 208. *« Les Antiquités d'Arles ».*
Capriccio de J.-M. VÉRAN, début du XIX[e] s.
(Médiathèque d'Arles.)

263. L'expression « *Gallula Roma Arelas* », due à AUSONE, *De claris urbibus*, VIII. 1, a été fièrement répercutée par tous ses historiens, du XVII[e] au XIX[e] siècles : on la retrouve chez Louis-Mathieu ANIBERT, *Mémoires historiques et critiques sur l'ancienne république d'Arles pour servir à l'Histoire générale de la Provence*, Arles, A. Yverdon, 1779-1781 ; voire chez Hippolyte BAZIN, *Arles gallo-romaine. Guide du touriste archéologue*, Nimes, 1896, qui vantait que la ville « *justifia ce nom dans le passé* », affirmant qu'elle « *n'est qu'une réduction de* [Rome] », préface, p. III ; ou encore chez Jean CHARLES-ROUX, *Arles, son histoire, ses monuments, ses musées*, Paris, éd. Blond, 1914, selon qui, sous Constantin, la ville « *devint, pour tout l'Occident, comme une seconde Rome* », p. 21.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

II. Des restitutions graphiques aux restaurations



Extrait du *Domaine des Dieux* (*Une aventure d'Astérix le Gaulois*, n° 17), texte de Goscinny, dessins de Uderzo, Dargaud éditeur,1971.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« Toute approche du passé découle de présupposés théoriques, explicites ou non, qui infléchissent notre vision. L'archéologie n'est pas une machine à remonter le temps parfaite, nous regardons le passé avec les verres déformants de nos idées ».

Alain GALLAY [1].

Parmi l'ensemble des ouvrages dont une société s'entoure, l'édifice tient forcément une place singulière, qu'il soit considéré comme une œuvre d'art ou tout simplement comme un objet purement utile, « habitacle » destiné à protéger les hommes contre les intempéries ou toute autre forme de dangers extérieurs, ou encore comme un lieu spécifique, parce qu'à la fois matériellement circonscrit et caractéristique d'une activité propre de la communauté auquel il appartient. Forcément aussi, et à l'image de tout autre artefact, il apparait rétrospectivement du même coup comme le témoin des pratiques et de l'organisation de cette société dont il est issu : cet aspect, pourtant, ne suscite manifestement pas toujours beaucoup d'intérêt. Il semble en effet que le bâtiment attire souvent davantage l'attention par ses seules qualités constructives, qu'il s'agisse de ses matériaux — pierre, marbre, bois —, réutilisés par ailleurs indépendamment de ses structures, ou au contraire de son ossature même, pour sa solidité ou sa conformation. Nombre d'édifices sont ainsi démantibulés et, quoiqu'ils conserveraient *a priori* les traces de leur existence à travers diverses autres constructions, disparaissent tout à fait du tissu urbain, y compris jusque dans leurs fondations. D'autres en revanche perdurent, mais se voient fréquemment transformés, agrandis ou tronqués, parfois embellis, ou plus catégoriquement convertis dans leurs agencements internes et leur fonction d'origine pour une autre utilité. La

1. Alain GALLAY, *L'Archéologie demain*, Paris, P. Belfond, 1986, p. 7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

destiné des uns comme celle des autres semble tenir en définitive du hasard, qu'elle provienne dans un cas, du mauvais entretien de son propriétaire, d'une situation gênante au sein du nouveau complexe urbain, ou tout simplement d'un changement de mœurs et d'habitudes culturelles entrainant soit l'abandon soit la destruction intempestive du monument, ou dans l'autre cas, d'avantages prêtés aux structures ou à leur emplacement au sein de l'agglomération, d'un héritage familial correspondant à un bien immobilier intangible, voire de l'intérêt particulier d'une personne à la manière d'un « coup de cœur ». La survie d'un bâtiment parait ainsi le plus souvent — y compris aujourd'hui — moins tributaire de sa seule valeur historique — témoignage de « *ces inévitables attaches qui lient le mode de construire aux états successifs de l'humanité* » [2] —, voire esthétique, que d'un choix arbitraire suivant divers paramètres auxquels le bâtiment lui-même, comme le souvenir qu'il porte en lui de la société qui l'a créé, restent d'une certaine manière étrangers. C'est dire en d'autres termes que le contexte politique, social, culturel, urbain, géographique même, peuvent correspondre à autant de facteurs justifiant sa conservation comme sa destruction, sans en être jamais la raison fondamentale.

Aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles en tout cas, l'attention portée par les érudits locaux aux édifices d'époque romaine de l'ancienne Narbonnaise n'a eu d'effet que par une décision de conservation antérieure, quand bien même les motifs, entre les X^e^ et XV^e^ siècles, en ont été tout à fait étrangers, prenant la forme d'une réappropriation à des fonctions diverses. Leur présence, admise, voire assimilée au moins matériellement depuis bien longtemps au milieu de bâtiments plus récents, se serait ainsi imposée aux « savants », qui ont voulu y voir le témoignage de la puissance de Rome, notamment parce qu'elle attestait de la solidité de ces ouvrages qui avaient pu résister aux invasions barbares. Témoins historiques de l'héritage de la civilisation romaine, ces monuments n'ont pour autant alors jamais réellement été étudiés en tant que tels. De la même façon qu'ils n'ont suscité d'intérêt, pour la ville qui les abritait, qu'indépendamment les uns des autres, selon les possibilités offertes de réutilisation en fonction des nécessités de la communauté qui en bénéficiait, ils semblent avoir été considérés en effet, par les érudits eux-mêmes, totalement en dehors de leur ancien contexte urbain et socio-politique. Le principal était de montrer leur appartenance au

2. Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1996, p. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monde romain, peu importait dans quel cadre — contrainte, influence, adaptation — et les caractéristiques signalées se contentaient de témoigner de cette appartenance. Monuments antiques amplement intégrés dans la vie quotidienne moderne jusqu'à lui appartenir tout à fait, ils l'étaient encore en définitive dans l'esprit des antiquaires, alors même qu'ils devaient témoigner d'une civilisation passée.

Renouvelée de manière constante au cours des siècles depuis au moins François Ier, la volonté de restaurer entièrement ces monuments répondrait en définitive à cette dichotomie, et s'est de fait aussi bien heurtée que reposée sur des motifs convergents, dont les plus efficaces sans doute, et en tout cas récurrents, demeurent ceux de la conservation et de la réutilisation[3]. S'ils ont pris diverses formes — d'un côté représentation sur papier ou travaux effectifs, restitutions ou « état actuel », voire simplement souvenir de l'héritage de l'Empire, de l'autre réutilisation du monument dans sa fonction d'origine ou sous une autre forme, supposant transformations, aménagements, restaurations —, l'idée maitresse semble bien avoir été de les amener à retrouver leur splendeur d'antan, qui, à travers la surévaluation de l'art des Anciens, aurait ouvert la possibilité de (re)donner à la ville moderne un certain prestige. Ils devenaient par là même un symbole, assurant à la cité, en même temps que des antécédents glorieux, une renommée pour l'avenir. Il apparait naturel dès lors que les érudits locaux notamment aient imaginer les meilleurs soins possibles dans le seul but de mettre en valeur ces monuments, devenus finalement atemporels. Davantage encore, objets à part entière, ils ont été à l'évidence regardés essentiellement comme ouvrages d'art, dans leur unité et leur indépendance : en tant que tels, ils étaient certes ramenés chronologiquement à l'Antiquité, mais relevaient plutôt d'une collection d'objets de même type, appréciés pour leurs qualités esthétiques, ou tout du moins, dans le cas particulier des édifices de l'ancienne Narbonnaise, leur évocation, en l'occurrence celle de la « *bonne architecture* » telle que l'enseignaient les architectes italiens, et à leur suite l'*Académie royale*, que véritablement de la manifestation de faits, voire de modifications politiques, sociales et culturelles de la Gaule. Même si elle les a longtemps boudées, prétextant une moins bonne facture, ou tout le moins ne leur concédant d'intérêt qu'en tant qu'elles devaient être considérées comme « *des monumens historiques de l'art* » susceptibles de

3. Sur le souhait, formulé par François Ier, de dégager les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, notamment pour une réutilisation dans le cadre de fêtes somptueuses, cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

démontrer « *la gradation par laquelle l'art a passé pour parvenir au point où nous l'offrent les édifices des beaux siècles, ou bien* […] *comment a dégénéré depuis cette époque jusqu'au tems de Constantin qu'il s'est absolument plongé dans la barbarie* »[4], l'*Académie royale d'Architecture* avait de fait pleinement intégré les Antiquités nationales dans le monde romain. En les qualifiant ainsi de « *monumens historiques de l'art* », elle ne leur a toutefois pas tant assigné un véritable rôle d'histoire, qui aurait réclamé une analyse de cause à effet plus soutenue que celle de simple colonisation. Sa constante volonté d'étudier et d'enseigner les principes de l'« *art de bien bâtir* », qui lui a manifestement imposé une sélection de pièces de choix provenant essentiellement — et impérativement — de Rome même, devait l'orienter en effet vers une classification des différents exemples reconnus à travers les provinces de l'Empire comme autant de déclinaisons possibles du « modèle », dans les limites toutefois des règles de l'art : en ce sens, les vestiges remarquables signalés en France n'étaient ni plus ni moins que représentatifs de l'art romain en Gaule, comptant quelques-unes de ses divergences, ses développements comme ses réductions, moins ses excès ou ses extravagances. Il en est ressorti en définitive un échantillonnage de l'ensemble des ouvrages de la civilisation romaine, qui a permis d'établir les jalons d'une histoire, non pas de l'architecture en générale, mais de la « *bonne architecture* »[5].

En les définissant comme « *propres à étendre les connoissances* », en ce qu'« *ils expliquent les usages singuliers, ils éclaircissent les faits obscurs ou mal détaillés dans les auteurs* », en même temps qu'« *ils mettent les progrès des arts sous nos yeux et servent de modèles à ceux qui les cultivent* », le comte de Caylus attestait d'une constante ambivalence inhérente à ce type de vestiges, dans ce que leur « antiquité » accordait à leurs fragments une valeur d'*exemplum* auquel étaient particulièrement attachés les architectes dans le cadre de leurs créations modernes[6]. Considérés certes comme moins exemplaires en matière d'architecture, les édifices de l'ancienne Narbonnaise

4. *Liste des monumens et autres objets d'antiquité qui ont rapport à l'architecture, qu'on peut faire lever et dessiner par les architectes pensionnaires du Roy à Rome, pour être déposés dans la bibliothèque de l'Académie d'architecture*, signée par les commissaires nommés par l'Académie le 21 février 1790, L.-E. Boullée, L.-F. Trouard, J.-A. Raymond, L.-F. Petit-Radel, in *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, publié par Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY [1887-1912], Paris, éd. Charavay fr., 1912, t. XV, pp. 404-409.
Sur cet intérêt très mesuré de l'*Académie royale d'architecture* pour les Antiquités nationales, cf. *supra*, I. 3. b.

5. À propos de cette sélection volontaire, qui a donné lieu à la création de collections privées, puis des premiers musées d'architecture, dont l'objectif premier était de rassembler des modèles destinés aux artistes, cf. notamment Werner SZAMBIEN, *Le Musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988.

6. Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Dessaint et Saillant, 1752-1767, avertissement, p. II.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

n'en marquaient pas moins, et peut-être même de manière plus intense, cette double appartenance antinomique au passé et au présent, notamment du fait de leur état de conservation. Avant d'être « *objets de mémoire* », ils constituaient en effet un élément à part entière de la ville moderne, dont la situation s'imposait à travers la toponymie : Arles et Nimes avaient leur « *quartier des Arènes* », Orange son « *Cire* ». Leur identification en tant que monuments proprement romains, c'est-à-dire portant en eux la référence de l'« *art de bien bâtir* », parait leur avoir donné une nouvelle dimension, qui, plus que simple preuve de la part d'un héritage prestigieux, a eu manifestement l'effet d'asseoir davantage leur présence au sein de la ville moderne, au même titre que n'importe quel édifice public contemporain — église, capitole, donjon —, comme le montrerait l'iconographie des XVI^e^ et XVII^e^ siècles [**fig. 2 à 10**]. En cherchant à les reconstituer au moins dans leur forme globale, et avant tout au sein même de la cité qui les abritait, au milieu des habitations, les érudits, aussi bien que les architectes, semblent ainsi avoir voulu souligner cette présence, à la fois legs passif et résurgence active du passé.

En somme, la valeur accordée à ces édifices de la Gaule romaine, aussi bien par les municipalités concernées que par les antiquaires, a dû trouver un écho à peine différent chez les architectes. Il importait visiblement en effet, pour les uns comme pour les autres, de prouver l'héritage de l'Antiquité et, à travers elle, de son esthétique, soulignant pour cela l'exemplarité de ces bâtiments plutôt que leur singularité. De fait, s'ils n'ont certes pas servi de modèles aux artistes, ces vestiges en portaient indubitablement, selon eux, la marque : il est patent au demeurant de voir les caractéristiques invoquées par les uns et les autres longtemps limitées au témoignage formel des principes de cette esthétique. Les restitutions, comme les premiers projets de dégagement et de restauration semblent bien avoir en tout cas tenté de le montrer, jusqu'à forcer quelque peu l'image qu'ils en donnaient. Voulant mettre en valeur la romanité, ils ont pu en effet gommer les particularités jugées extravagantes qui les en auraient éloignés un peu, escamoter les détails qui auraient prêté à discussion, en rétablir d'autres par simple déduction quand rien ne pouvait le laisser véritablement présager. Curieusement peut-être, mais en un sens spontanément, en occupant une place actualisée dans la ville moderne, comme au sein des repères stylistiques du nouvel art de bâtir, ces édifices semblent avoir en

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

quelque sorte orienté, en même temps que l'image, l'interprétation que les spécialistes ont voulu donner d'eux, manifestement jusque dans les restaurations effectuées sous le contrôle du service des Monuments historiques, constitué exclusivement d'architectes formés pour la plupart à l'Académie de France à Rome. Relevés de leur ancienne fonction, de leur ancien contexte urbain, socio-politique et culturel, ils ont en effet été considérés comme un tout fini, un ouvrage à part entière, isolé, dans lequel l'antiquaire a cherché le signe de la totale intégration du pays à la civilisation romaine, voire gréco-romaine, tandis que l'architecte tendait à le redéfinir dans sa fonction primaire d'ouvrage proprement architectural, se fondant sur un savoir théorique sans trop se soucier de ses réelles qualités d'origine.

Les deux attitudes concomitantes semblent avoir perduré jusqu'à diriger les choix et les raisons de la constitution de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, mis en place en 1964 par André Malraux, au point qu'aujourd'hui encore la notion de « *Patrimoine* » se voit étroitement liée à celle de l'esthétique et de l'exemplarité, scandant les repères de l'histoire des civilisations [7]. Quoiqu'elle se soit tout de même largement développée depuis ces dix dernières années, cette notion apparait en effet soumise à « *cette empathie qui prête aux vieilles pierres une vie subjective, et qui fait d'une œuvre d'architecture une personne, un personnage tragique, objet de compassion, d'admiration, de solidarité* » [8], et semble se répercuter, en tout cas en France, à travers la priorité accordée au « matériellement pertinent » de la grandeur de la culture et du passé d'un pays, reléguant en arrière plan les histoires et les spécificités régionales, jugées de peu d'intérêt, jusqu'à exacerber le désir de faire revivre des bâtiments considérés comme plus « parlants » [9]. Parce qu'il est « in situ, *monumental, visible et accessible* », l'édifice acquiert une valeur d'autant plus forte que son état de conservation s'avère pour le moins assez inattendu, et par là même parait devoir requérir, de l'avis de tous, un traitement de faveur. Pour autant, le choix de ce dernier n'apparait pas toujours évident, suivant la manière dont est

7. Sur le développement de l'Inventaire et de la notion même de « patrimoine », qui n'a été amené que récemment à intégrer davantage les documents ethnologiques, archéologiques, voire géographiques, cf. notamment *Science et conscience du Patrimoine*, actes des Entretiens du Patrimoine tenus au Théâtre de Chaillot à Paris, les 28, 29 et 30 novembre 1994, sous la direction de Pierre NORA, Fayard, éditions du patrimoine, 1997.

8. Marc FUMAROLI, « Jalons pour une histoire littéraire du patrimoine », in *Science et conscience du Patrimoine*, *op. cit.*, p. 110.

9. Sur cette vision trop étroitement monumentale et esthétique du patrimoine, cf. notamment Alain SCHNAPP, « Le patrimoine archéologique et la singularité française », in *Science et conscience du Patrimoine*, *op. cit.*, pp. 73-81.

défini l'ouvrage — œuvre d'art, document historique ou archéologique, bâtiment actuel —, ou encore selon qui l'envisage et dans quel but — qu'il soit historien de l'art, archéologue, architecte, voire la municipalité.

Il n'en reste pas moins que, pour conserver sa place de modèle architectural, de « témoin stylistique » ou de « témoin archéologique », l'ouvrage ancien doit être sinon mis en valeur, du moins soumis à des interventions répétées que chaque époque semble devoir signer de sa manière de faire, de son goût ou de son état d'esprit. Le XIX^e^ siècle semble ainsi avoir cherché à travers lui à retrouver prioritairement les caractéristiques architecturales et architectoniques érigées en systèmes aux siècles précédents, tandis que le début du XX^e^ siècle parait s'être davantage préoccupé des marques d'ancienneté qui lui est inhérentes, de sorte qu'aujourd'hui il reste difficile de percevoir en lui une quelconque « authenticité archéologique », aussi bien de sa forme que de son « historicité » propre. Or, faisait observer P. Léon, « *dans quelle mesure, toutefois, peut-on remplacer l'œuvre ancienne autrement que par un pastiche* » et n'est-il pas en définitive sans cesse question de « *choisir entre la restauration et la ruine,* [de] *concilier des exigences contradictoires,* [d']*allier le respect du passé aux nécessités du présent* »[10] ? Encore faut-il garder constamment à l'esprit qu'une « restauration », de quelque manière qu'elle soit menée, suppose inéluctablement des transformations contre lesquelles l'archéologie ne peut rien mais dont elle doit toujours tenir compte.

10. Paul LÉON, « 1939-1945. Les monuments », in *M.H.F.*, n° 1, janvier-mars 1955, p. 8.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. La valeur du monument « ancien ».

L'idée communément répandue selon laquelle l'architecture marquerait « *le témoignage le plus complet et le plus exact sur la vie matérielle et spirituelle d'une époque* » [(11)] semble répondre en définitive à une double définition qui lui concède couramment aussi bien l'expression d'un idéal esthétique — l'« œuvre d'Art » — qu'une valeur plus pragmatique de « logement », qu'il s'agisse du particulier comme des institutions politiques, religieuses ou militaires. Contrairement à la sculpture et la peinture, auxquels n'est attribué en général qu'un rôle artistique ou esthétique, voire symbolique, l'architecture, en tant qu'elle résulte d'ouvrages construits « habitables », porterait en elle en effet une vocation supplémentaire de pure utilité, caractéristique que les théoriciens de la Renaissance, de L.B. Alberti à A. Palladio, ont d'ailleurs constamment mis en avant dans leurs ouvrages [(12)]. Récemment encore, P. Gazzola estimait de manière très similaire que « *seules de toutes les œuvres d'art, elles* [les œuvres architecturales] *ont à prouver leur utilité pratique* » [(13)], ce que confirmerait, à travers les âges, le besoin permanent de leur utilisation, ou ré-utilisation, entrainant, au-delà, des modifications successives. Pour autant, alors que l'architecture porte en elle ces deux aspects pour le moins complémentaires, la tendance a toujours été de les dissocier, la disposition utilitaire, pratique, d'un édifice prenant le pas sur celle

11. Piero GAZZOLA, *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, Paris, UNESCO, coll. Musées et Monuments n° XIV, 1973, p. 15.

12. Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura* [*De re ædificatoria*, 1485], testo latino e traduzione a cura di Giovanni ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1966, L. I. 1, soutenait, en effet, que n'importe quel monument peut être créé pourvu que l'architecte l'ait fait, certes suivant les règles de *simmetria* et de *commodulatio*, de *consonantia*, de *proportio* et d'*euritmia*, mais avant tout en pensant à l'utilité : cf. *supra*, I. 2. b.

13. P. GAZZOLA, *op. cit.*, p. 16.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

artistique, purement formelle, ou inversement. Si la seconde privilégierait habituellement les édifices publics et les résidences somptueuses (palais, châteaux, hôtels) susceptibles de montrer un ensemble structurel particulièrement riche sur le plan de l'ornementation comme de la conception, ou tout simplement une façade bien proportionnée, la première en revanche s'embarrasserait moins *a priori* d'apparence, et intégrerait aussi bien l'habitation commune que l'édifice plus prestigieux, dès l'instant où ses structures présentent un avantage sur le plan de la solidité, de l'aménagement et de la contenance possibles. L'une tendra alors à conserver les grandes lignes du bâtiment ainsi que son style, parfois à l'embellir, tandis que l'autre se contentera d'agir en fonction des besoins fondamentaux de « protection », jusqu'à transformer le monument de manière souvent anarchique.

Dans l'un ou l'autre cas néanmoins, la valeur essentielle du monument « ancien » réside dans ce qu'il présente des structures déjà en place. L'intérêt initial de l'architecture apparait en effet porter sur l'objet-« sujet », c'est-à-dire, par définition, le bâtiment qu'elle constitue — temple, thermes, aussi bien qu'habitation particulière — dont l'organisation interne témoignerait, *a posteriori*, de façon plus ou moins claire. En d'autres termes, un édifice ancien ou plus récent est considéré, quoi qu'on en dise, avant tout comme « utilisable », et les premières notions de « conservation » et de « restauration » consistaient, en tout cas jusqu'au XVIII^e siècle, principalement dans sa reconstitution partielle ou complète, le plus souvent par des ajouts destinés à l'adapter à des besoins différents, voire à une ou de nouvelles fonctions, la technique et le goût modernes étant toujours, alors, considérés comme meilleurs, ou tout le moins comme ne pouvant qu'améliorer les structures primitives [(14)]. Cette attitude, encore vraie aujourd'hui concernant notamment l'habitat privé, s'avère être inconcevable en revanche quant aux « *ouvrages d'art* », ces monuments jugés exemplaires par leur style, témoins privilégiés de la « *richesse artistique* » d'une époque et d'un pays. Cette nouvelle approche nous ferait regretter, tout comme P. Gazzola, que,

14. À propos de ces travaux de conservation entamés avant le XVIII^e siècle sur des édifices anciens, cf. notamment P. GAZZOLA, *op. cit.*, p. 19, sans vouloir discuter toutefois, ici, des raisons ni du contexte avancés par l'auteur.
Les exemples précis de ce type de travaux, en particulier à la Renaissance, ne manquent pas chez F. Brunelleschi notamment : Eugenio BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milan, Electa, 1989, chez D. Bramante, Michel-Ange et d'autres, comme l'a rappelé notamment Carlo CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni ed., 1970, pp. 13 *sqq*.
L'étude de Pierre CAYE, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Klincksieck, coll. L'Esprit et les formes, 1995, me semble avoir remarquablement bien replacé l'édifice architectural, sous quelque forme qu'il apparaisse, complète ou en ruine, moderne, comme ancienne, dans l'esprit des Humanistes, not. pp. 343 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *continu*[ant] *à satisfaire aux besoins changeants des hommes* », nombre d'œuvres architecturales se voient désormais « *défigurées par des modifications* »[(15)] : ce qui, plus de 500 ans auparavant, semblait tout à fait naturel dans la mesure où de telles interventions permettaient en définitive de ramener sans cesse l'édifice au présent, a pris, depuis le XX^e^ siècle, une forme plus « artificielle », enfermant le monument dans un écrin sous prétexte de seule valeur artistique. C'est oublier pourtant qu'un édifice, quel qu'il soit, ne perdure pas sans interventions de conservation : faut-il alors déplorer l'anarchie de ces interventions ou simplement, sachant que « *les restaurations architecturales portent invariablement l'empreinte de leur temps et de la personnalité de leurs auteurs* »[(16)], admettre de devoir en retracer l'histoire ?

1. a. Utilisation et conservation des structures architecturales.

Conçu jusqu'au XVIII^e^ siècle avant tout comme un objet purement fonctionnel, l'édifice, quel qu'il soit et à moins d'être tout simplement remplacé, devait être constamment « utilisable ». La construction d'un monument s'échelonnant sur des années, le Moyen Âge ne « rénovait » que pour continuer, compléter, parfois rebâtir entièrement des édifices plus anciens, sans opérer en définitive aucun clivage entre ancien et contemporain. La Renaissance a suivi le même mouvement, de la coupole de Santa Maria del Fiore que F. Brunelleschi a dû concevoir sur un bâtiment préexistant construit par A. di Cambio, à l'église gothique de Santa Maria delle Grazie largement remodelée par D. Bramante, ou la basilique constantinienne de San Pietro substituée à celle, plus renaissante, du même D. Bramante[(17)]. Quoiqu'elle n'ait certes pas été institutionnalisée, la notion de « restauration » s'est trouvée par conséquent longtemps étroitement liée à l'estimation de l'utilité et de l'emploi du

15. P. GAZZOLA, *op. cit.*, p. 16.
16. IDEM, *ibidem*, p. 15.
17. C. CESCHI, *op. cit.*, pp. 13 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monument : jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, elle se concevait le plus souvent comme un droit et un devoir d'améliorer, voire de réhabiliter un bâtiment existant, au risque — dirions-nous aujourd'hui — de le « reconvertir » tout à fait. Si des édifices récents, tels que les églises ou quelques autres bâtiments publics, voire certaines résidences particulières du Moyen Âge et de la Renaissance, ont gardé jusqu'à nos jours leur fonction d'origine, ne subissant que quelques modifications partielles ou agrandissements à la faveur de nouveaux besoins et de nouveaux critères esthétiques, d'autres en revanche ont été soumis à des transformations beaucoup plus sérieuses, touchant le plus souvent les structures internes, profitant parfois de l'ossature pour y appuyer un aménagement entièrement différent répondant, fréquemment mais pas toujours — telle la basilique San Pietro —, à une fonction tout à fait étrangère à celle d'origine. Parce qu'ils ne correspondaient plus à la civilisation moderne, les édifices antiques représentent incontestablement le cas le plus largement répandu de ces monuments transformés, tels l'arc de triomphe d'Orange, dont la conservation n'en reste pas moins, malgré la « *défiguration* » en bastion crénelé au XIII^e siècle, tout à fait spectaculaire.

Parce que le type de reconversion opéré s'avère *a priori* tout à fait inattendu, cette « conjonction » ou juxtaposition de l'ancien et du contemporain apparait de manière singulière sur certains des édifices de spectacles antiques. À aucun moment en effet il n'a été question, depuis les premières invasions jusqu'aux XVIII^e-XIX^e siècles, de réhabiliter véritablement ce type de monument, et pourtant ce dernier n'a pas toujours été entièrement détruit. L'édifice apparait alors comme une entité architecturale modifiable, indépendamment de sa fonction première, mais dont les structures, externes essentiellement, sont devenues propres à accueillir des installations totalement étrangères, imbriquant même des bâtiments isolés. Il est fort probable, comme le soutient P. Pinon, que les « *caractéristiques constructives et spatiales* » de ces édifices ont favorisé une telle transformation, rendant propice notamment leur utilisation comme forteresse lors des invasions sarrasines dans le sud de la France [18]. Massifs de maçonnerie circulaires, imposants et robustes, sur lesquels ont pu être implantées, sans nécessiter aucune consolidation, des tours fondées sur les axes

18. Pierre PINON, « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Cæsarodunum*, Institut d'Études latines de l'Université de Tours, Centre de recherche A. Piganiol, suppl. 31, Paris, 1979, p. 81.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principaux, ils se pliaient en effet parfaitement à la constitution de places fortes ou de remparts, voire de bastions, facilement défendables : c'est le cas de l'amphithéâtre d'Arles, et même d'une partie de son théâtre transformée en citadelle connue, jusqu'à la fin du IXe siècle, sous le nom de « *Sephora Arca* » ; une adaptation très similaire de ce type de structure se retrouve, pour des raisons à peine différentes, aux amphithéâtres de Tours [**fig. 209**], de Périgueux, d'Amiens, et d'autres encore, y compris en Italie — Lucques, Rimini [19]. Sans doute, ainsi que le fait remarquer P. Pinon, « *la forme circulaire est*[-elle] *à la base des nombreuses fortifications idéales de tous les temps* » [20] : l'important espace intérieur que les amphithéâtres renferment s'est en tout cas prêté à l'installation de seigneuries féodales — le « *castrum* » de Nimes, le château de la Rolphie à Périgueux [21], celui de Castillon à Amiens [22] —, qui nécessitaient la construction, dans l'enceinte même de ce qui constituait désormais les remparts, d'un certain nombre d'édifices à part entière, tels que les églises. Par la suite (ou indépendamment), des maisons particulières s'y sont même propagées, transformant le monument antique, cette fois, en véritable quartier d'habitations intégré au tissu urbain — à Arles et Nimes, mais aussi Béziers [23]. Les théâtres en revanche semblent avoir peu

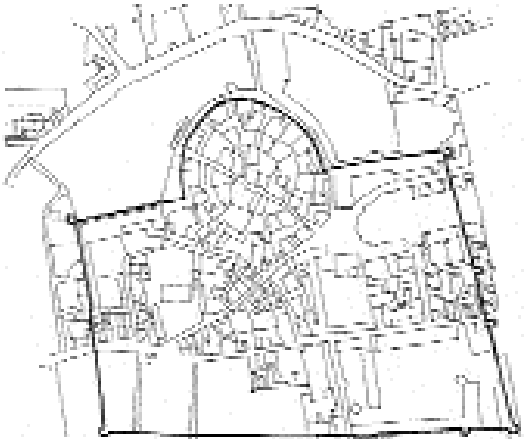


Fig. 209. *L'amphithéâtre de Tours intégré dans l'enceinte du Bas Empire, sur fond cadastral du XIXe s.*

19. Sur l'utilisation de ces structures imposantes comme moyen de fortification après l'Antiquité, cf. notamment Pierre LAVEDAN et J. HUGUENEY, *L'Urbanisme au Moyen Âge*, Paris, 1974.
Voir aussi, sur une réutilisation plus large de ce type de monuments, P. PINON, *La Stratification des formes architecturales et urbaines : l'exemple des théâtres et des amphithéâtres en France et en Italie*, Tours, thèse de 3e cycle dactylographiée, 1979, 2 vol., et « Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres de la fin de l'Antiquité au XIXe siècle », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes, éd. Imago, 1990, pp. 103-135.

20. P. PINON, « Réutilisations anciennes… », *loc. cit.*, p. 81.

21. La présence du château de la Rolphie à Périgueux est connue par un Arrêt du Parlement de France ordonnant son arasement en 1399, ainsi que, partiellement, par une gravure de Belleforest (1575).

22. F. VASSELLE, « L'amphithéâtre romain d'Amiens », in *Hommages à Albert Grenier*, n° III, Paris, coll. Latomus n° LVIII, 1962.

23. *Les Arènes romaines de Béziers redécouvertes*, plaquette sur l'opération de restructuration en cours sur le quartier de l'amphithéâtre, Ministère de la culture (DRAC Languedoc-Roussillon, service régional de l'archéologie), AFAN et ville de Béziers, 1998.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fait l'objet de telles réutilisations, moins encore de fortifications, si ce n'est à Rome, au même titre que nombre d'autres vestiges : outre le Mausolée d'Auguste, qui a abrité les Colonna, le théâtre de Marcellus était devenu résidence fortifiée des Savelli, tout comme le Colisée avait accueilli celle des Frangipani [24]. En France, le théâtre d'Orange fait par conséquent figure d'exception.

Le paradoxe sans doute de ce type de reconversion veut que, pour un certain nombre d'entre elles en tout cas, la modification de fonction qu'elle supposait n'ait pas entrainé une transformation totale des structures — du moins, autant qu'on aurait pu le prévoir *a priori*. La réutilisation des arènes d'Arles et de Nimes, ainsi que celle du théâtre d'Orange s'avéreraient en effet remarquables dans ce qu'elles semblent, de prime abord, avoir profité de l'agencement des structures mêmes, sous la forme d'une véritable « réappropriation » générale, contrairement au château de la Rolphie par exemple, construit sur les restes de l'amphithéâtre de Périgueux, déjà partiellement arasé [25]. Malgré les habitations qui l'encombraient, J. de Préchac a pu ainsi montrer à une personne qui l'accompagnait « *les arcades qui enuironnent l'Amphitheatre* » d'Arles, insistant sur ce que ce bâtiment était tout de même « *le plus entier qui nous reste des antiquitez romaines* » [26]. S'ils pouvaient certes aisément passer inaperçus pour l'œil non averti, au milieu des immeubles modernes qui s'étaient développés de part et d'autre de leur enceinte circulaire, rendant leurs limites très confuses, ces édifices n'en avaient pas moins conservé en effet l'ensemble de leur ossature, ce qui leur avait permis d'être reconnus très tôt dans leur forme, malgré leur encombrement, voire d'être relevés, en partie du moins [27]. Pour autant, les étapes successives d'occupation et d'aménagements, voire d'acquisitions au moment de leur transformation en multiples habitations privées, ont indubitablement déplacé, détruit, complété diverses structures internes sans qu'il soit possible aujourd'hui d'en retracer aisément les incidences, du fait de leur

24. Léon HOMO, *Rome impériale. 476-1420*, Paris, A. Michel, 1956, pp. 131-134.
Sur ces fréquentes réutilisations, cf. aussi J.-J. GLOTON, « Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVI^e siècle. Les monuments antiques », in *Mélange d'archéologie et d'histoire*, EFR n° 2, 1962, pp. 705-758.

25. Henri-François-Athanase, comte WLGRIN de TAILLEFER, *Antiquités de Vésone, cité gauloise, remplacée par la ville actuelle de Périgueux*, Périgueux, impr. dép. F. Dupont, 1826, pl. XIII.

26. Jean de PRÉCHAC, *Relation d'vn voyage fait en Prouence contenant les antiquitez les plus curieuses de chaque ville & plusieurs histoires galantes*, Paris, chez C. Barbin, 1683, pp. 9-13.

27. Sur les quelques relevés effectués dès le XVII^e siècle (pour le plus précis, à Nimes, J. Poldo d'Albenas), et surtout à partir du XVIII^e siècle, à Arles et à Nimes, avant tout dégagement de ces édifices, cf. *supra*, I. 3. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dégagement au XIX^e siècle. La priorité était alors en effet de retrouver les structures antiques, effaçant quasiment toute empreinte d'interventions ultérieures [28]. Or, en gommant ainsi l'ensemble du parcellaire établi depuis les XII^e et XIII^e siècles à l'intérieur même de ces monuments, les travaux de réparation et de restauration entamés par la suite ont détruit toute une part de leur histoire, ne conservant les restes des quatre tours à Arles, ou du seul pan de mur du château féodal pris dans l'une des travées sud-est à Nimes, qu'à la manière d'un vague souvenir [29]. Hormis les actes de vente des parcelles, à travers lesquels il serait probablement possible de remonter au moins jusqu'au moment où les premières divisions semblent avoir été effectuées — 1343 pour l'amphithéâtre d'Arles, mais peut-être encore avant, 1380 pour celui de Nimes —, de sorte à mieux comprendre de quelle manière les segments obtenus après le morcellement de ces monuments ont été appréhendés et en quoi ils ont pu, au grès des besoins individuels, rectifier l'agencement des anciennes structures, seules l'iconographie ainsi que les descriptions de certains érudits des XVI^e et XVII^e siècles peuvent, dans l'état actuel des choses, aider à restituer les étapes d'occupation générale de ces édifices, et à envisager par conséquent les destructions ou les ajouts effectués depuis la fin de l'Antiquité.

L'ouvrage d'A. de Rulman sur l'histoire de Nimes relate ainsi, quoique de façon sommaire, les premières phases d'aménagements de l'amphithéâtre, de l'élévation, par le Comte Remond (507), de deux tours au nord et au sud, « *escornées à la cime* » par les Goths, jusqu'à l'utilisation des galeries par les habitants pauvres de la ville qui, aux dires de l'auteur, y « *rechercherent comme font les oyseaux* […] *& les Lions retraites dans les cavernes* » [30]. Premières structures envahies, les « *basses voutes du Portique inférieur* » devaient présenter en effet des abris immédiats, fermés et couverts, ne nécessitant aucune autre construction supplémentaire. Par la suite, les logements se seraient multipliés, et du bas « *gaignerent le haut* », s'établissant « *dans les voutes*

28. À propos des fouilles archéologiques qui se contentent, le plus souvent, de dégager le monument ancien sans s'inquiéter des traces d'intervention – réparations, réaménagements, reconstructions – des époques successives, qui font partie, pourtant, de son histoire, cf. B. WARD-PERKINS, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northen and Central Italy, AD 300-850*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

29. La décision de conserver ces vestiges du Moyen Âge n'en a pas moins nécessité quelques travaux de réparations dont je n'ai retrouvé que peu de traces. À Nimes en tout cas, ils auraient été repris dans toute la partie supérieure en même temps que la façade est si l'on en croit l'iconographie : cf. infra, **fig. 542.**

30. Anne de RULMAN, *Inuentaire particulier de l'histoire de Nismes, depuis Nemausus qui la fonda, l'Empereur Adrian qui l'illustra de ses antiques Edifices, le dernier comte Remond qui rebastit ses Murailles modernes & Roy de france, enrichi de figures du corps de la ville & de ses plus importantes pieres antiques & modernes*, Paris, impr. Jean Hubj, 1627, *Premiere relation*, f° 26.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

supérieures & saines & moins humides que les Basses… », où ils auraient constitué « *autant de cellules qu'il y a d'arceaux tout autour* » ; d'autres maisons enfin se seraient établies à l'intérieur même de l'enceinte, sur « *les deux Aiers… de ces beaux & larges degrez qui regnent tout a l'entour en diminuant dans la descente aisée de 18 marches la moindre desquelles a trois pieds en son carré* » (31). Détruit en revanche depuis 1417 par les Anglais et le Prince d'Orange, le château féodal n'offrait plus aucune trace de son existence : J. Deyron précise seulement que les fragments encore visibles au XVII^e^ siècle étaient « *de même ordonnance & Architecture que les autres bâtimens Gotiques* » de la ville, caractéristiques « *par ces toits de pierre & ces petites fenestres que l'extreme froid du pais de leur naissance, auoit rendus necessaires chés eux, & dont ils porterent icy l'usage* » (32). À en croire Ch. Caumette, les premières maisons auraient en outre été élevées dans l'arène, peu après, par la noblesse, « *qui s'y croyoient plus en sureté* » (33), et peut-être même déjà « *dans les arcades* », de l'avis de l'Abbé A. Valette de Travessac (34). L'iconographie de la même époque ne nous en apprend guère davantage : les vues d'ensemble de la ville moderne représentent certes l'amphithéâtre, intégré au système défensif par une tour carrée isolée, dite « *Vinatiere* », fermant sa partie sud-ouest éventrée, mais curieusement libre de toute construction étrangère [**fig. 3 et 4**] (35). Seul le dessin au crayon extrait d'un manuscrit de Dubuisson-Aubenay figure l'encombrement de l'édifice par des habitations [**fig. 26**] : contrairement à ce que l'on pourrait attendre toutefois, notamment à la lecture du texte d'A. de Rulman, il montre l'ensemble des galeries ouvertes, excepté dans la partie inférieure de celles du premier niveau, dont quelques arcades sont masquées par des maisons adossées. Par ailleurs, les gradins de la *cavea* montent jusqu'à l'attique, et le quartier d'habitations semble avoir été rajouté artificiellement au centre de l'ellipse, sans que l'on comprenne très bien sur quelles structures il repose. Un même schématisme apparait dans un autre dessin anonyme de 1704, qui a rajouté néanmoins deux tours visiblement à cheval sur la *summa cavea* [**fig. 210**] (36). Ces deux mêmes tours se retrouvent dans des vues générales de la ville,

31. A. de Rulman, *op. cit.*, *Chapitre XIX*, p. 107.

33. Charles Caumette, *Éclaircissemens sur les Antiquitez de la Ville de Nismes, par Monsieur ***, avocat de la mesme Ville*, Nismes, chez V^ve^ Belle, 1775, chap. II, p. 17.

34. Abbé Antoine Valette de Travessac, *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes, avec la description de ses antiquités & de sa Fontaine*, Avignon, chez L. Chambeau impr., 1760, p. 40.

35. Ces vues d'ensemble de la ville de Nimes sont toutes assez similaires, en tout cas pour ce qui est de la représentation de l'amphithéâtre (cf. *supra*, I. 1. a.). Une version a été publiée par Jean Poldo d'Albenas, *Discours historial de l'Antique & illustre cité de Nismes, en la Gaule Narbonoise, auec les portraitz des plus antiques & insignes bastimens dudit lieu, réduitz à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon, par Guillaume Roville, 1560, chap. VI, pp. 26-27 (ici, **fig. 5**).

36. Sur la représentation de ces tours au XVI^e^ siècle, cf. *supra*, **fig. 4 à 6**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

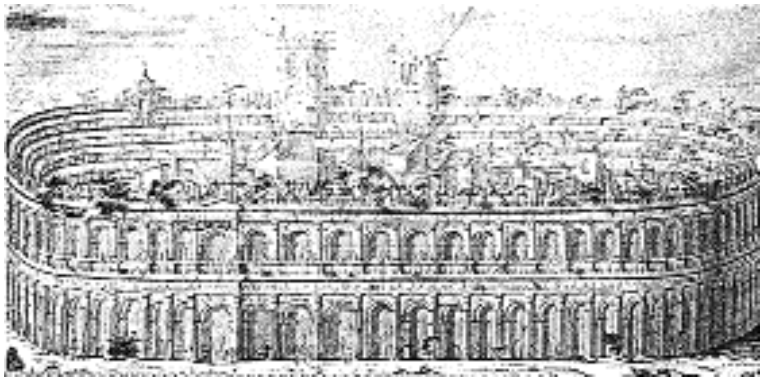


Fig. 210. *L'amphithéâtre de Nîmes. Vue de la façade méridionale. Dessin anonyme, 1704.* *(Musée du Vieux Nîmes.)*

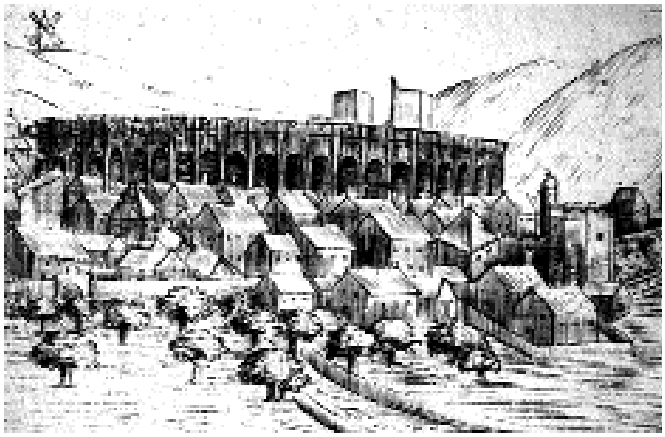


Fig. 211. « Veüe de Nimes ». *Détail d'un dessin anonyme, provenant d'un manuscrit non daté.* *(Médiathèque de Nîmes, ms 217.)*

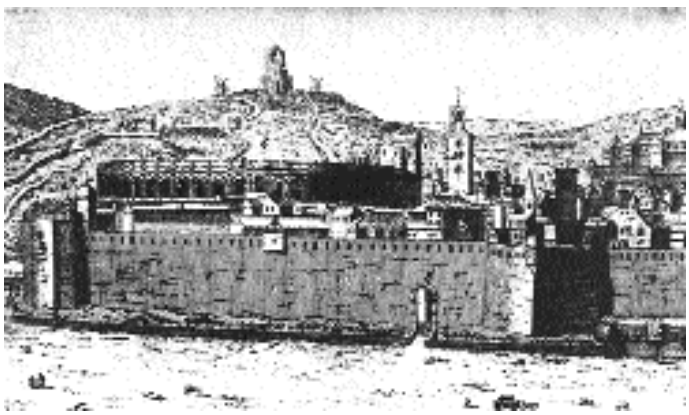


Fig. 212. *Vue de l'amphithéâtre et des remparts de Nîmes. Gravure de la fin du* XVIII^e *s.*

plus tardives [**fig. 211-212**] : toutefois, alors qu'A. de Rulman les situait l'une au nord, l'autre au sud, elles apparaissent ici à peu de distance l'une de l'autre, tout comme les a rétablies aussi Apostool, à la fin du XVIII[e] siècle [**fig. 146**].

Évoquant, dès 1495, l'occupation de l'amphithéâtre d'Arles par de « *pauvres gens* […] *ayant leurs cahutes dans les cintres et sur l'arène* », l'*Itinéraire de Jérôme Munzer* n'offre certes pas davantage de renseignements que ne l'a proposé A. de Rulman sur Nimes [(37)]. En revanche, l'ouvrage du P. J. Guis, première véritable monographie, en France, concernant un monument antique, a consacré un chapitre entier sur « *l'etat present des Arenes d'Arles* », laissant entrevoir quelques détails supplémentaires [(38)]. Prenant le monument étage par étage, l'auteur a tenté en effet d'expliquer les conséquences des aménagements des habitants sur les structures de la *cavea*. Les arcs de la galerie annulaire du dernier niveau, seuls rescapés, auraient ainsi été « *murez & reparez de plusieurs murailles par diuers particuliers qui les ont fait seruir à leur logement* », tandis qu'au deuxième, les occupants, « *pour leur commodité,* [auraie]*nt fermé tous les Passages & abbattu plusieurs Murailles qui séparoient les Prisons* », détruisant ainsi « *tous les Degrez qu'il auoit autrefois & quelques Chambres* », pour ne conserver là aussi, outre « *les Voutes des 60 montées* […], *& leurs Repos* », que les arcs de l'ambulacre extérieur ; quant au premier, « *presque tout entier* », il aurait gardé « *encor vn certain endroit du côté de la rue qu'on appelle communement la Rue de Saint-Paul, par lequel l'on peut aller du Frontispice à l'Arene, c'est à dire à la Place de l'Amphitheatre* », mais qui était « *toute remplie de terre iusqu'au second Etage, & est presentement toute couuerte de maisons* » [(39)]. Se contentant, un siècle plus tard, d'évoquer rapidement la silhouette « récente » de ce même amphithéâtre, le Chevalier de Romieu a insisté, comme son prédécesseur, sur la visibilité de l'ensemble des structures de l'enceinte et l'ensevelissement du « *premier Etage* ». Les galeries annulaires, subdivisées et fermées sur l'extérieur, comme à Nimes, pour offrir des abris immédiats, étaient demeurées en effet pour l'œil averti, encore reconnaissables par endroit, à travers les arcades murées, mais dont le dessin restait parfaitement visible [(40)]. L'intérieur

37. *L'Itinéraire de Jérôme Munzer : en l'an 1495*, traduction du texte correspondant aux f°s. 102 à 109 du manuscrit par Paul Amargier et Jean-Louis Charlet, in *Provence antique*, t. XLI, fasc. 166, oct.-déc. 1891, p. 599.

38. Père Joseph GUIS, *Description des Arenes ou de l'Amphitheatre d'Arles*, Arles, Fr. Mesnier impr. du Roy et de la ville, 1665, *Chapitre seizième*, pp. 32-35.

39. IDEM, *ibidem*, p. 32.

40. Charles Joseph, Chevalier de ROMIEU, *Le Portefeuille du Chr. de R***. Premier caier. De ce qu'il y a de remarquable à Arles*, Arles, chez Gaspard Mesnier, Impr. du Roy et de la ville, 1726 : « *L'on voit cependant encore la face du second & du troisiéme étage* […] *; le premier étage est presque tout entier, quoi que la plus-part des chambres, des prisons & des caues soient comblées de terre* », p. 34.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en revanche apparaissait totalement détruit, « *presque toute defigurée, n'y restant plus que quelques sieges, & la necessité des tems ayant obligé de bâtir des maisons dans son enceinte* »: ne subsistaient apparemment, au milieu des habitations modernes qui recouvraient l'ensemble, que deux fragments de gradin, « *qui sont deux grosses Pierres, longues d'environ 1 cane & demie* » [41]. Sans doute les maisons avaient-elles profité néanmoins des structures inférieures — murs rayonnants, escaliers, voûtes, peut-être même quelques autres gradins, retrouvés au XIX^e siècle lors du dégagement de l'édifice [42] —, sans qu'il ait été possible à cette époque de les repérer de façon certaine. Bien qu'elle isole artificiellement le quartier autour des murs de l'amphithéâtre, la gravure de J. Peytret, destinée à compléter l'ouvrage du P. J. Guis, donnerait une image plus précise de cette occupation par une représentation « à vol d'oiseau » permettant d'en montrer l'organisation intérieure [**fig. 11**]: hormis les galeries annulaires des « *second* » et « *troisième* » niveaux, figurées très nettement habitées et aménagées derrière les arcs murés dans lesquels ont été pratiquées les ouvertures habituelles à de tels logements, des maisons se sont adossées contre l'enceinte encore en place, consistant en définitive en constructions supplémentaires disposées en appendice de part et d'autre des arcades qu'elles semblent prolonger sur un, deux ou trois niveaux, tandis que d'autres organisaient l'intérieur du quartier de façon circulaire autour d'une rue reprenant, *grosso modo*, le dessin elliptique d'une partie des substructures de la *cavea*, pour réserver, presque au centre, une place que le P. J. Guis décrivait comme une partie de l'« *Arene* » [43]. L'orientation de l'édifice a permis par ailleurs à J. Peytret de suggérer le dénivelé existant du sud au nord, appuyant ainsi la description du P. J. Guis selon qui le « *premier Etage* » — en réalité le sous-sol — était enseveli sous la terre, au sud. D'autres détails laissent supposer en outre l'ajout de toitures sur toute la partie ouest des arcs formant l'enceinte, brisant quelque peu la succession des voûtains perpendiculaires les uns aux autres et dominés, aux quatre points cardinaux, par les « *trois Tours* » médiévales auxquelles faisait allusion le P. J. Guis [44], ainsi que l'arase de la quatrième au sud — seuls vestiges, au demeurant, du « *Castrum Arenarum* » érigé au VIII^e siècle par les Comtes de Marseille dans cette même enceinte [45].

41. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre seizième*, p. 32.

42. Sur le dégagement de ces édifices et les fragments effectivement conservés, cf. *infra*, II. 1. c.

43. P. J. Guis, *op. cit.*, *Chapitre seizième*, p. 32.

44. Idem, *ibid*em.

45. Joseph-Toussaint Reinaud, *Invasions des Sarrazins en France et de France en Savoie, en Piémont et dans la Suisse, pendant les VIII^e, IX^e et X^e siècles de notre ère, d'après les auteurs chrétiens et mahométans*, Paris, V^ve Dondey-Dupré, 1836.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Du théâtre d'Orange en revanche, aucune description de son état d'occupation post-antique n'a été réalisée. J. de La Pise s'est contenté en effet de rappeler que les arcs « *en forme de grandes portes* » de la « *Face Septemtrionnalle* » de l'édifice « *ont été fermés, pas succession de tems, pour la commodité de ceux qui s'en sont seruis à autres usages* » [46], et d'indiquer la présence d'une « *garite de construction moderne* », presque centrée au sommet de ce même mur, surplombant une large brèche, seule manifestation de son intégration dans le système défensif du château des Princes d'Orange, érigé en arrière, sur la colline, à la fin du VIII^e siècle [47]. Si elle ne donne certes aucun autre renseignement sur les aménagements et les destructions successifs de la forteresse, l'iconographie reste par conséquent ici l'unique témoignage permettant d'imaginer, au moins, l'organisation de l'habitat au sein du monument tel qu'il apparaissait à la fin du XVII^e siècle, après l'abandon de la Principauté. Ce dernier se présentait sans doute à la manière de ceux des arènes d'Arles et de Nimes : la façade nord en tout cas est systématiquement figurée entièrement murée, telles que l'étaient aussi les arcades extérieures des deux amphithéâtres, laissant supposer, par la présence de fenêtres et de portes ouvertes sous chacun des arcs, que seul le rez-de-chaussée était véritablement occupé [**fig. 150 à 154**], comme le confirmeraient *a priori* les quelques rares vues intérieures [**fig. 160-161 et 163**]. Peu précises, et même à peine semblables, celles-ci attesteraient tout au plus en effet l'existence d'un véritable quartier d'habitations groupé derrière l'ancien bâtiment de scène, dans le creux formé par la colline. Les seuls appendices formés sur l'extérieur et correspondant aux bâtiments longeant la basilique orientale, ainsi que, du même côté, les premières arcades constituant l'enceinte de la *cavea*, le sépareraient néanmoins davantage de la ville moderne que ne semblent l'avoir été les amphithéâtres d'Arles et de Nimes.

Si elles ne donnent certes pas un état exact de l'utilisation des structures antiques, ces quelques précisions permettent du moins de mieux comprendre les avantages qu'avait dû offrir la conservation de quelques-unes d'entre elles et, dans une certaine mesure, d'imaginer celles qui ont pu être, au contraire, transformées sans révéler *a priori* d'embarras majeurs. La tentative de F. Mazauric de restituer les aménagements

46. Joseph de LA PISE, *Tableau de l'histoire des Princes & Principauté d'Orange*, La Haye, impr. Théodore Maire, 1639, p. 16.
47. IDEM, *ibid*em, « *Designation des singularites de la Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange* » : cf. *supra*, **fig. 13**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du « *Château des Arènes* » à Nimes, à l'aide d'anciens *Actes* ainsi que des quelques rares observations effectuées, lors du dégagement de l'édifice, par deux érudits locaux [48], confirmerait en tout cas l'intérêt porté aux puissants murs d'enceinte de l'amphithéâtre, dont il avait suffi manifestement d'aveugler les soixante arcades des deux niveaux superposés « *par des murs de petit appareil creusés d'étroites meurtrières* » et de couronner le tout sans doute d'« *une ligne ininterrompue de créneaux rectangulaires* », de sorte à transformer les galeries extérieures en « *chemins de ronde correspondant à la dougue intérieure et à la courtine des remparts ordinaires* » [49]. L'amphithéâtre constituait alors un véritable château fort, agrémenté de deux tours carrées dressées, l'une sur l'axe oriental, l'autre sur la quatrième arcade vers le sud [**fig. 213**] [50]. Des trois arcades du rez-de-chaussée, qui « *furent réservées pour la communication avec l'extérieur* », F. Mazauric a pu repérer en outre « *celle qui se trouvait*

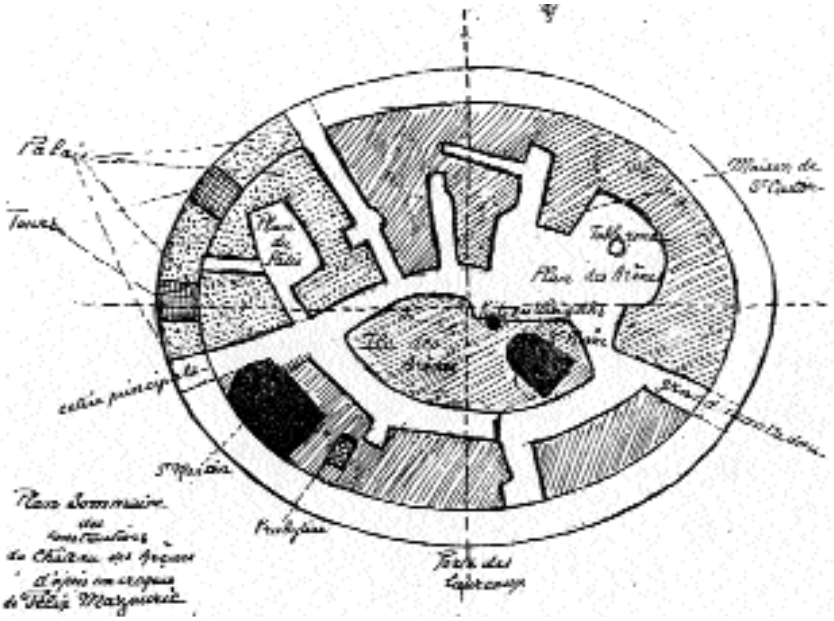


Fig. 213. *Le Château des Arènes de Nîmes. Essai de reconstitution d'après F.* MAZAURIC, loc. cit.

48. Il s'agit de quelques courtes relations, dues au Juge de Paix AUBANEL, in *Journal du Gard*, 28 septembre et 16 novembre 1811, et au Secrétaire perpétuel de l'Académie du Gard, Jean-Julien TRÉLIS, *Notice des travaux de l'Académie du Gard pendant l'année 1807*[-1811], Nismes, impr. Vve Belle, 1808-1813.

49. Félix MAZAURIC, « Histoire du Château des Arènes de Nimes. Chapitre XII. Le Château féodal des Arènes au XIIe siècle », in *Cahiers d'histoire et d'archéologie*, 26e cahier, 4me année, 1934, p. 464.

50. Sur l'histoire et les aménagements successifs du « *Château des Arènes* » à Nimes tels qu'il est possible de les retracer à travers, notamment, la description d'A. de Rulman corrigée par le recoupement de divers autres documents, cf. F. MAZAURIC, « Histoire du Château des Arènes de Nimes », in *Cahiers d'histoire et d'archéologie*, 3me année, 1933, 17e cahier, pp. 3-29, 18e cahier, pp. 133-147, 20e cahier, pp. 303-323, 22e cahier, pp. 481-495, & 4me année, 1934, 24e cahier, pp. 120-142, 26e cahier, pp. 289-512.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du côté du Palais ou ancienne maison des Comtes », c'est-à-dire l'entrée principale à l'est, « *par l'existence de profondes entailles et de gonds puissants* », témoignant, selon lui, de la présence alors de « *lourds vantaux en bois épais de 0 m 09 environ et hauts de 2 m 50 à 3 mètres* » [51], voire, selon A. de Rulman, d'une herse [52]. La résistance de ces maçonneries, particulièrement reconnue d'ailleurs au théâtre d'Orange dont le haut mur de scène était réputé pour être « *la plus belle muraille d*[u] *royaume* » [53], a dû susciter des aménagements tout à fait analogues sur l'enceinte des arènes d'Arles, dont on sait seulement qu'elle a servi de rempart, visiblement éprouvé lors des assauts des Sarrasins. Les traces de cette première reconversion ont été, de fait, presque entièrement gommées, aussi bien par l'installation progressive d'un véritable quartier d'habitations dès les XIV^e^ et XV^e^ siècles, que par la destruction de ce même quartier au XIX^e^ siècle, et seules les quatre tours, fermement ancrées sur les extrados des voûtes de la galerie du second niveau, à chacune des extrémités des deux axes, rappellent que ce monument a été fortifié, tout comme celui de Nimes, entre le V^e^ et le X^e^ siècles, sans avoir réellement touché alors aux structures anciennes.

Entièrement fermées, les galeries extérieures de l'amphithéâtre de Nimes n'auraient été en effet réellement habitées, à l'exception d'un petit quart est, qu'à partir des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Selon F. Mazauric, les premières maisons, établies uniquement dans l'arène centrale — l'« *Île des Arènes* » — et peut-être sur les premiers rangs de gradins, avaient en somme respecté l'ensemble du monument, jusque vers la fin du X^e^ siècle, ne provoquant que des « *dégradations vraiment insignifiantes à côté de celles qui sont dûes à l'occupation féodale* » [54]. Les abandons et remaniements successifs auraient néanmoins permis de sauvegarder en grande partie la zone antique correspondant à l'« *Île des Arènes* », les décombres s'étant amoncelés jusqu'au sommet du mur du *podium*, voire aux quatre gradins inférieurs, soit sur près de trois mètres d'épaisseur, offrant par là même un espace central tout à fait plan, plus vaste et plus aisément constructible que ne l'avait été l'arène primitive [55]. Il semble pourtant que

51. F. MAZAURIC, *loc. cit.*, 26^e^ cahier, p. 464.

52. A. de RULMAN, *op. cit.*, f°.

53. Sur l'insertion du haut mur de scène du théâtre d'Orange au rempart du château des Princes d'Orange situé plus haut sur la colline Saint-Eutrope, cf. *supra*, I. 1. a.

54. F. MAZAURIC, *loc. cit.*, 18^e^ cahier, p. 134.

55. Selon AUBANEL, *loc. cit.*, les architectes chargés du dégagement de l'amphithéâtre de Nimes auraient trouvé cinq niveaux de constructions superposées, correspondant chacune à environ un mètre d'épaisseur de débris.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ces quatre mètres supplémentaires repris sur tout le pourtour du noyau elliptique initial n'ont pas été jugés suffisants par les vicomtes de Nimes, nouvellement installés dans l'enceinte du château, de sorte que s'en serait suivi à la fois un exhaussement général du niveau du sol, étendu jusqu'aux substructures médianes de la *cavea* — « *l'extrados de la galerie intérieure du rez-de-chaussée et le marche-pied de la galerie d'entresol formèrent en général le niveau de base des futures maisons* » [56] —, et une mutilation volontaire des structures antiques, soit qu'elles gênaient à l'édification des nouvelles habitations — notamment les gradins —, soit qu'elles étaient transformées en matériaux de construction. Alors que le centre s'est vu préservé en partie par les débris des installations précédentes, les murs et voûtes de soutien de la *cavea* auraient été par conséquent « *abattus jusqu'au niveau de la cinquième marche* » [57]. À l'opposé, les galeries extérieures auraient été conservées dans l'état, le second « *mur maître* » de l'édifice bordant l'ensemble de l'espace intérieur sur 12 m de haut, de sorte que, comme l'a fait remarquer F. Mazauric, « *si l'on observe que le mur en question prend fin au-dessous de la huitième marche environ (celles-ci étant comptées à partir du faîte), il est aisé de comprendre pourquoi les gradins de l'amphithéâtre furent en général épargnés dans leur extrémité supérieure* » [58] : cette zone devait correspondre en définitive au couronnement du rempart proprement dit, et n'a pu par là même être exhaussée ni bâtie — elle ne l'a été à aucun moment par la suite.

Il serait sans doute tentant d'envisager un scénario tout à fait similaire de la reconversion primitive, aussi bien de l'amphithéâtre d'Arles que du théâtre d'Orange. Si l'appui de ce dernier à la colline Saint-Eutrope lui a de toute évidence conféré une réaffectation comparable en bastion, l'espace plus restreint de l'*orchestra*, raison probable pour laquelle le château a été construit plus en arrière, hors de son enceinte, ne laisserait pas *a priori* présager une organisation interne analogue à celle des arènes de Nimes. Pour autant, la fermeture des arcades extérieures, effectuée certainement très tôt, et peut-être davantage la « *garite* » à laquelle faisait allusion J. de La Pise, ancrée au centre du bâtiment de scène, porteraient à imaginer l'établissement d'habitations, aussi bien au-dessus du *pulpitum* et de l'*orchestra* que sur les gradins inférieurs, bien avant les XIII^e^ ou XIV^e^ siècles — ce que semblerait confirmer en tout cas, comme à

56. F. MAZAURIC, *loc. cit.*, 26^e^ cahier, p. 465.
57. IDEM, *ibidem*
58. ID., *ibid.*, pp. 465-466.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Nimes, la présence de déblais importants ayant enseveli toute cette zone [59]. De la même façon, et bien que l'édifice ait servi très tôt de refuge à la population, sans doute néanmoins sans aménagements permanents, le quartier des arènes d'Arles parait bien s'être développé largement au-dessus du sol antique, sur les ruines d'habitations précédentes vraisemblablement contenues dans l'espace elliptique central, préservant ainsi l'ensemble des structures inférieures jusqu'au *podium*, tandis que la plupart des murs et voûtes qui soutenaient la *media cavea* aurait été arasée, pour former une vaste étendue circonscrite par le second « *mur maître* » de l'édifice [60]. L'attique en revanche, probablement détruit avant la construction des quatre tours axiales du VIII^e^ siècle fondées sur les voûtes de la seconde galerie annulaire, a naturellement entrainé avec lui la disparition totale des huit à dix derniers gradins, encore en place à Nimes excepté dans la brèche sud-est, et auxquels s'est substitué un large passage plan manifestement aménagé sur la succession des extrados [**fig. 214-215**].

L'installation progressive des habitations particulières au sein de ces édifices, jusqu'à les envahir tout à fait, comme le rapportent les érudits des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, peut s'expliquer de diverses manières, soit que, selon A. de Rulman, les habitants pauvres de la ville y « *rechercherent comme font les oyseaux* […] *& les Lions retraites dans les cavernes* » [61], soit que, selon J.-B. Nalis, « *les plus vaillants défenseurs de la ville* » se retrouvant sans abris après les offensives barbares, se sont installés « *dans ceux des arceaux de l'amphithéatre, confiés à leurs gardes pendant le siège* », jusqu'à peu à peu « *form*[er] *de nouvelles constructions* », de sorte que « *le Pouvoir sancti…ant par faiblesse et par nécessité, cet acte illégal de propriété sur le Domaine public, se* [serait] *désempar*[é …] *peu à peu de la possession de l'amphithéatre, en faveur d'une infinité de propriétaires, dont il croyoit par ce moyen recompenser la valeur* » [62]. Quoiqu'il en soit, malgré son morcellement, cette nouvelle occupation apparait ni plus ni moins que sous la forme d'une prolongation des précédentes dans ce qu'elle n'a guère opéré davantage de destructions. Chacun des monuments a, de fait, gardé son enveloppe extérieure presque intacte — telle du moins qu'elle a pu résister aux sièges

59. Sur le dégagement du théâtre d'Orange, et plus particulièrement de la zone correspondant au *pulpitum* et à l'*orchestra*, cf. *infra*, II. 1. c., pp. 380 *sqq*, et II. 3. c., pp. 632 *sqq*.

60. Sur le dégagement de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 1. c., pp. 377 *sqq*.

61. A. de RULMAN, *op. cit.*, *Premiere relation*, f° 26.

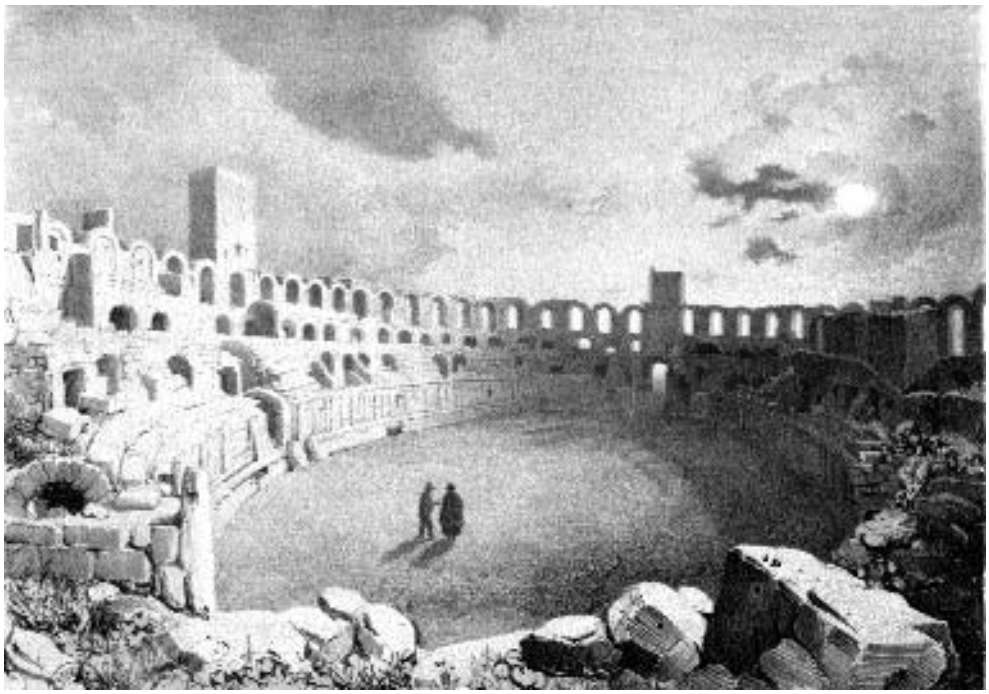
62. *Notice sur le déblayement de l'amphithéatre d'Arles en 1825*, signée Jean-Baptiste NALIS, 25 mars 1825 [arch. mun. d'Arles, M 12 – II M 3 a 22]. Selon l'auteur de cette notice, il n'y aurait, en effet, « *pas d'autres moyens d'expliquer la création immédiate et successive, de toutes les Propriétés particulières, dont se compose aujourd'huy l'Etendue de cet édifice, dans sa partie intérieure* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 214. *L'amphithéâtre de Nîmes dégagé partiellement, côté sud-est. Dessin d'après nature de* DEROY*, lithographie Becquet fr., début* XIX^{e} *s. (Musée du Vieux Nîmes.)*

Fig. 215. *L'amphithéâtre d'Arles dégagé partiellement vers 1839, côté nord/nord-ouest. Dessin de* SALATHÉE*, gravure de Chapuy, vers 1840. (Médiathèque d'Arles.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

successifs —, tandis que l'intérieur, déjà déstructuré, ne semble pas avoir été tellement modifié [63]. Ne devant plus abriter la noblesse, mais une population plus nombreuse, chaque espace a été subdivisé, des constructions établies sur l'aire centrale jusqu'aux galeries annulaires, de sorte que l'organisation du « *Château des Arènes* » à Nimes, telle que l'a restituée F. Mazauric — sans doute en serait-il de même de l'amphithéâtre d'Arles dont la disposition interne s'en rapproche étrangement [**fig. 216**] —, transparait assez fidèlement sur le plan cadastral du quartier des Arènes de 1782, couvrant l'ancien édifice [**fig. 217**]. Chaque ilot apparait en effet divisé en autant d'habitations qu'il pouvait en contenir, n'admettant que de rares extensions sur les axes et les places dessinés au VIII[e] siècle, tandis que les soixante arceaux de la galerie extérieure ont été séparés en soixante parcelles, dont deux entrées — la principale et le « *Grand Montadou* » du château.

Malgré les deux reconversions successives, le tracé général du monument s'avère en définitive avoir systématiquement servi de trame aux occupations successives : non seulement les structures de l'enceinte ont été reprises dans leur entier — deux galeries annulaires superposées à Arles, jusqu'à l'attique à Nimes, complexe scénique et basiliques à Orange (la *cavea* portant essentiellement sur la colline) —, mais celles de la *media cavea* ont souvent été utilisées comme fondations des nouvelles constructions, de sorte que l'organisation interne a suivi assez fidèlement la forme circulaire de l'édifice. Très nette à Nimes, où peu d'habitations ont été adossées sur la façade extérieure si ce n'est sur un petit quart est, et où les arceaux de la galerie du rez-de-chaussée ont été prolongés à l'intérieur de l'enceinte en empruntant le plus souvent les segments encore en place des murs rayonnants qui soutenaient les gradins médians [**fig. 218**], l'ellipse se reconnait encore sur le plan cadastral du quartier des Arènes à Arles [**fig. 216**], alors que la majeure partie de la façade était masquée par des constructions modernes : celles-ci avaient de fait conservé la ligne générale de l'enceinte, élargissant simplement ses limites vers l'extérieur de manière relativement régulière. En revanche, si l'orientation des extensions réalisées à l'intérieur du

63. Voir, à ce propos, le constat général d'Auguste VÉRAN, *Arles antique. Études sur l'ancienne topographie de la ville d'Arles*, extrait des comptes rendus du congrès tenu à Arles pour la Société française d'archéologie en septembre 1876, Tours, impr. P. Bronserez, 1877, qui expliquait que « *les Arlésiens s'établirent* […] *comme ils le purent sur les ruines de leurs anciennes demeures. Les décombres amoncelés sur une couche trop épaisse ne permettant pas d'en rechercher l'antique sol, ils s'installèrent au-dessus…* », pp. 22-28.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

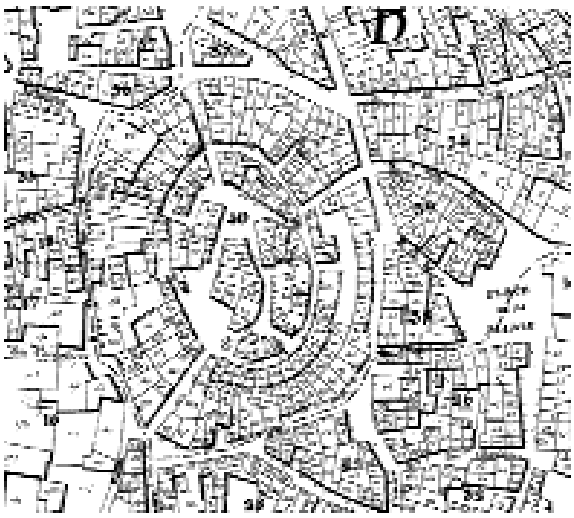


Fig. 216. *Le quartier des Arènes à Arles, d'après le plan cadastral du XIX^e s.*

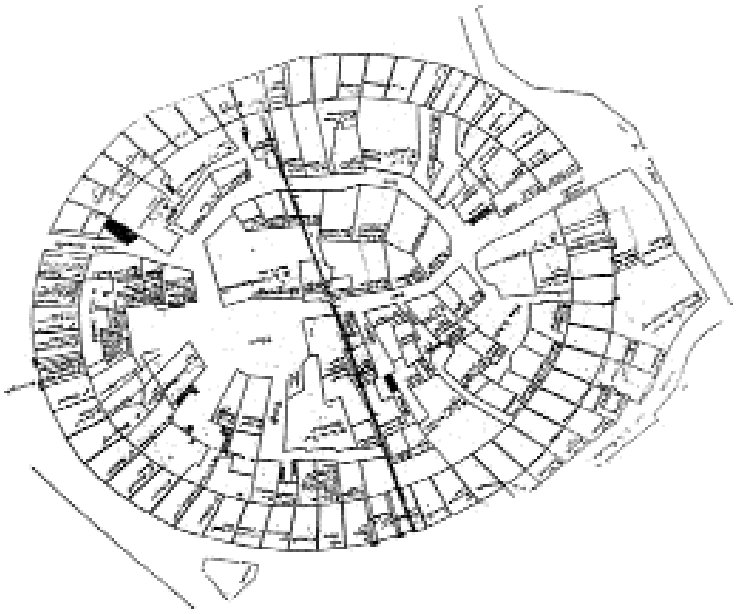


Fig. 217. *Le quartier des Arènes à Nîmes, rétabli d'après le plan cadastral de 1782.*

monument s'avéreraient *a priori* plus inégales qu'à Nimes, elles n'en paraissent pas moins s'être fermées presque systématiquement contre le second mur annulaire de la galerie intérieure, dessinant du même coup un axe de circulation elliptique, absent par contre à Nimes [**fig. 219**] (64). Quoiqu'en apparence plus anarchique, vraisemblablement du fait de l'adossement à la colline qui n'a pas permis l'utilisation directe des substructures soutenant les gradins si ce n'est sous la forme de caves, l'organisation

64. La superposition des plans est due à P. PINON, « Approche typologique… », *loc. cit.*, p. 123. Des relevés plus précis de ces monuments permettraient, peut-être, de vérifier une utilisation plus homogène des structures anciennes.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

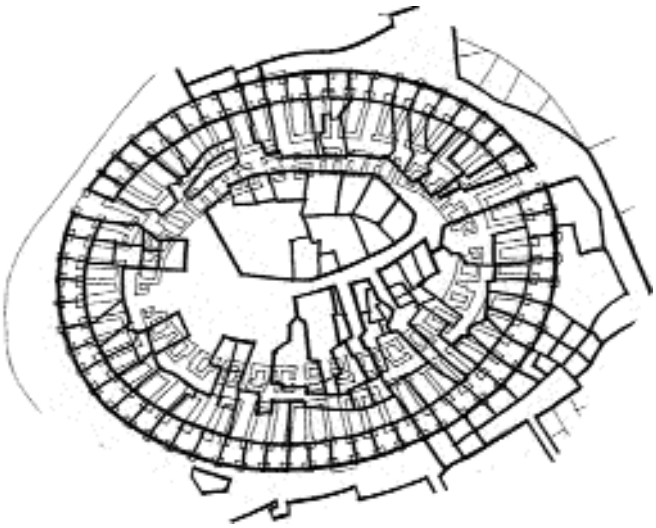


Fig. 218. *Superposition du plan cadastral de 1782 et de l'amphithéâtre de Nîmes.*



Fig. 219. *Superposition du plan cadastral du XIX^e siècle et de l'amphithéâtre d'Arles.*

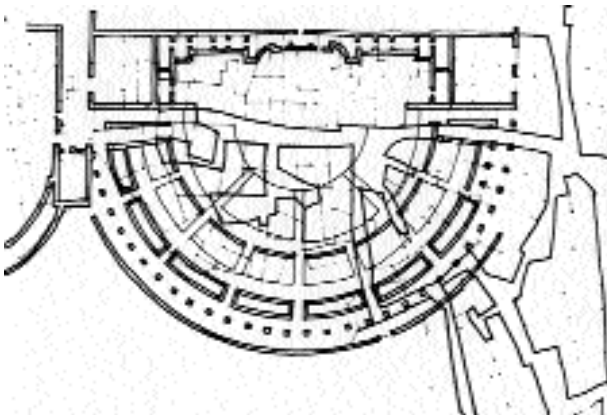


Fig. 220. *Superposition du plan cadastral du XIX^e siècle et du théâtre d'Orange.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de l'habitat au sein du théâtre d'Orange se révèle, elle aussi, assez proche de celle de l'ancien édifice, séparée en deux zones compactes de part et d'autre d'une rue reprenant le tracé des *parodoi* primitifs, aux limites du *pulpitum*. L'espace intérieur qu'offraient les basiliques, tout comme celui situé sous les arcades est, ont été réaménagés en respectant l'orientation du bâti ancien, tandis qu'au centre et en arrière, s'est développé un ilot plus irrégulier, s'appuyant tout de même sur les murs de soutien de la *cavea*, de sorte à former une légère courbe [**fig. 220**]. Le plus curieux reste probablement l'ouverture des accès entre la ville et ces nouveaux quartiers — certainement repris de chacune des forteresses précédentes. Restreints à deux ou trois, ils ont été en effet repoussés globalement au niveau de passages secondaires — deuxième travée sur l'axe nord à Nimes, celle suivant immédiatement la *parodos* est à Orange —, voire d'escaliers : seul le quartier des Arènes à Arles aurait repris l'une des portes principales de l'amphithéâtre, au nord. Or, si l'emprunt d'escaliers peut apparaitre naturel à Orange, compte tenu de la situation à flanc de colline, il apparait plus énigmatique à Nimes et à Arles, à moins d'envisager, d'un côté la position de l'édifice sur une hauteur, d'où l'on descendait du sud-ouest (Arles), de l'autre celle de l'habitat interne, vers lequel il fallait peut-être par contre monter à l'ouest (Nimes).

Plus qu'une reconstruction sur des structures existantes, ces monuments antiques semblent ainsi avoir subi une véritable réappropriation, modifiant certes totalement leur fonction d'origine comme leur organisation interne, mais non leur forme générale. Il apparait clair de fait qu'à aucun moment les occupations successives n'ont entièrement arasé même les structures intérieures de ces édifices, alors qu'elles ne se prêtaient certainement pas aisément à la construction ni d'une fortification ni d'un habitat multiple. Au contraire — et hormis la zone centrale comprenant l'arène et l'ensemble du *podium*, manifestement ensevelie avant le XIII^e^ siècle —, il semble que l'une et l'autre ont plus ou moins adopté la déclivité que formait par nécessité la *cavea*, de sorte qu'ils se seraient organisés en cuvette, installant en particulier les églises près de la périphérie, en hauteur — Saint-Martin à Nimes, dont les gravures laissent apparaître le clocher juste au-dessus de l'enceinte [**fig. 146**] —, et au contraire la place, au milieu, en contrebas. Une « *axonométrie coupée* » de l'amphithéâtre d'Arles, réalisée par P. Pinon à partir de la gravure de J. Peytret, confirmerait une telle disposition, restituant la pente de la *media cavea* sur laquelle se seraient dressées les habitations, surélevées par rapport

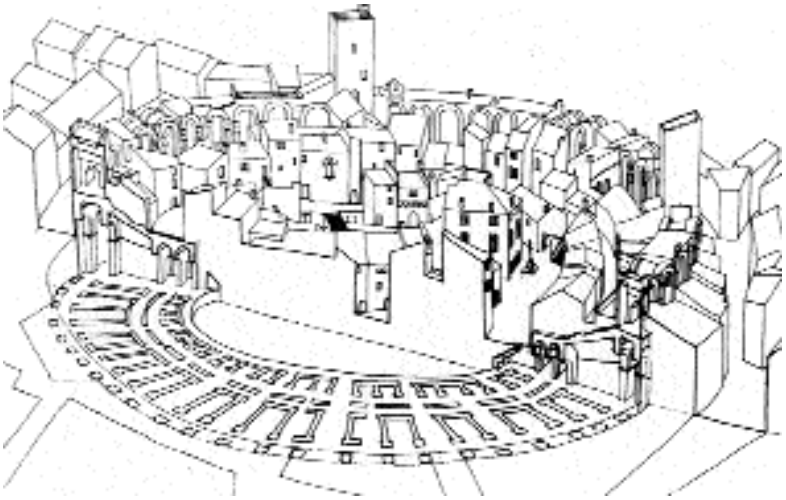


Fig. 221. « Axonométrie coupée de l'amphithéâtre d'Arles », *réalisée à partir de la gravure de J. Peytret, d'après P. PINON.*

au cœur du quartier [**fig. 221**]. Celles-ci devaient par conséquent être fondées, à Arles aussi bien qu'à Nimes et à Orange, à la fois sur quelques gradins encore en place et sur l'extrados des voûtes de la substructure : les dégagements effectués au XIX^e^ siècle n'ont donné lieu qu'à très peu de commentaires à ce propos, et seul un rapport de vérification de l'état des maisons situées dans les arènes de Nimes confirme très brièvement, en 1807, qu'un certain nombre de bâtiments étaient établis, notamment au nord, « *contre ou dessus les gradins* » (J. Blisson, revendeur de vin), « *sur un arceau* » (L. Tronc, travailleur de terre), ou même « *s'étend*[aient] *dans les arceaux secondaires* » (fr. Martin, tailleurs d'habits), laissant présumer que les caves, dont il est en revanche souvent fait mention, étaient aménagées en dessous, profitant en quelque sorte de l'enfouissement partiel

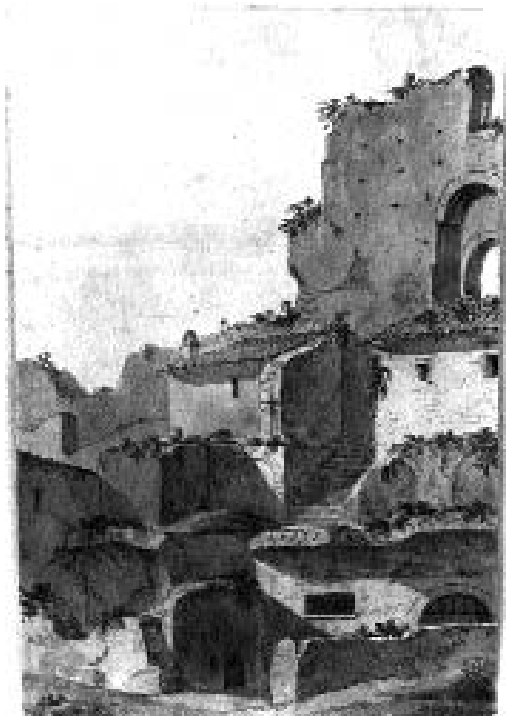


Fig. 222. « Vue de l'intérieur du théâtre d'Orange ». *Dessin signé H.R., XIX^e^ s.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du monument [65]. L'architecte P. Renaux, chargé du dégagement du théâtre antique d'Orange, n'est guère plus prolixe au sujet des habitations couvrant les anciennes structures, si ce n'est à propos d'une dépendance « *appartenant au Sieur Joseph Lavesque dit Moustene* » et constituée « *de 3 Corps de batiment avec Cour et Terrasse plantée* », dont il rapporte seulement qu'elle occupait, de façon similaire, « *en partie le dessous et le dessus des anciennes Voutes soutenant les gradins du théâtre* » [66] : une vue tardive de l'intérieur de l'édifice atteste en tout cas une telle organisation sur l'ensemble des vestiges, nombre d'arcs encore entiers étant représentés murés pour abriter manifestement un logement, et supportant, pour certains, de nouvelles constructions [**fig. 222**].

Il n'en reste pas moins que, s'ils ont été directement exploités sans avoir engendré de bouleversements notables quant au bâti proprement dit, les espaces disponibles sous les arcades des galeries annulaires, voire de passages rayonnants, ont nécessairement subi des aménagements ponctuels destinés à les fermer et à les partager, ou au contraire à les ouvrir et à les jumeler, et, quoi qu'il en soit, à les rendre habitables, c'est-à-dire propices à répondre, au quotidien, aux différents besoins des particuliers. Il apparait clair en ce sens qu'en dehors de la fermeture des arcades extérieures, les galeries de plus de 6 m de haut, peu conformes à une habitation traditionnelle, aient été divisées par un ou deux planchers, ou que des couloirs de 8 ou 9 m de long aient accueilli des cloisons intermédiaires. Des maisons, situées « *dans l'enceinte de la partie méridionale du théâtre antique* » d'Orange, pouvaient ainsi n'être composées que d'un rez-de-chaussée de 70 à 80 m^2, couverts « *en partie par une voûte et en partie par un rocher* » [67], laissant supposer un fractionnement horizontal complémentaire par endroits, tandis que d'autres, aménagées « *dans l'épaisseur du grand mur du* [même] *théâtre antique* » et occupant « *la longueur d'un portique du rez-de-chaussée* » [68], s'organisaient sur quatre niveaux, séparés par

65. *Rapport dressé par M. M. Gibrat, commissaire de police de la ville de Nîmes et Chancel, directeur des travaux publics de lad. ville, en exécution de l'art^e. 3^e. de l'arrêté de M^r. le Préfet du 21 août 1807, pour constater la vérification à laquelle ils ont procédé les 16, 18, 23 Septembre et 1er Octobre de l'état actuel des maisons situées dans l'intérieur et au pourtour de l'arêne, qui menacent ruine*, 17 octobre 1807 [arch. dép. du Gard, 8 T 273].

66. *L'Architecte du Département de Vaucluse à Monsieur Mousier Maire de la ville d'Orange*, signée P. RENAUX, 17 juin 1835 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

67. *Rapport d'expertise* sur la maison de M. P. Rouvière, signé Pons BARTHÉLÉMY, « *maître maçon patenté* », 2 juin 1840. Les mêmes termes ont été utilisés dans un autre *Rapport d'expertise* sur une maison voisine, signé Denis COURBON, 15 juin 1840 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

68. *Traités entre M. Denis Antoine Marie Souchon, juge de paix, demeurant à Malaucène, et M. Pierre André Romanin, taillandier, demeurant à Orange, du 13 decembre 1838* [arch. mun. d'Orange, 2 R].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

des « *voûtes antiques construites en pierre de taille* » (entre les étages) ou au contraire, à la fois « *par un mauvais plancher* [moderne] *et par une voûte antique* » (entre le rez-de-chaussée et le premier), le dernier étage profitant de l'ancienne couverture, « *construite en pierre-moellons* » [69]. Ces « compléments » n'ont certes pas systématiquement touché au bâti ancien : un procès verbal concernant le propriétaire d'un arceau de l'amphithéâtre de Nimes, encore occupé en 1807, mentionne ainsi des modifications de planchers, en remplacement de plus anciens, dont les poutres de maintien auraient été « *scellées dans les deux murs latéraux de moderne construction* » [70]. Par ailleurs, nombre d'ouvertures — fenêtres et portes habituelles aux habitations particulières — auraient été pratiquées, elles aussi, dans les murs dressés par les nouveaux propriétaires entre deux piliers antiques, sans porter directement atteinte par conséquent aux structures du monument proprement dit. Pour autant, interventions primordiales, la fermeture des arcades extérieures, suivie de leur division interne — arceau par arceau à Nimes, moins régulière à Arles et à Orange —, ont nécessairement entamé les maçonneries du vieil édifice, notamment par deux larges saignées verticales effectuées de part et d'autre de l'ouverture pour y insérer, perpendiculairement, les nouveaux moellons. En conservant, côté sud-est, trois des arcs aveugles au second niveau des arènes de Nimes — côté nord-est, à Arles —, les architectes chargés de dégager ces monuments ont laissé un témoin de l'emprise, non des moindres, des premières maçonneries engagées dans chacun des piliers de l'enceinte romaine [71]. Réaménagées dans le courant de la deuxième moitié du XI^e^ siècle, celles-ci tout particulièrement attestent en outre d'un travail relativement soigné, en petit appareil régulier, réalisé probablement avec des matériaux de remploi, ainsi que de la réorganisation totale de l'espace, sur deux niveaux différents séparés probablement par un plancher [**fig. 223-224**]. La Porte royale du théâtre d'Orange a dû subir un aménagement tout à fait similaire, comme le montrerait une vue tardive la représentant entièrement fermée en petit appareil, à l'exception d'une ouverture carrée pratiquée immédiatement sous l'intrados de l'arc, laissant supposer l'établissement d'un niveau intermédiaire [**fig. 225**].

69. *Rapport d'expertise* sur la maison de M. P.A. Romanin, signé COURBON, « *maître maçon patenté* », 26 mai 1840 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

70. Procès verbal adressé contre « *le Sr. Mouillade, propriétaire d'un des arceaux des arênes fesant face au sud* », signé Pierre-Antoine GIBRAT, commissaire de police judiciaire et administrative de la ville de Nimes et Antoine CHANCEL, Directeur des travaux publics, 9 septembre 1807 [arch. mun. de Nimes, 1 M 9].

71. Sur les travées murées de l'amphithéâtre de Nimes, cf. F. MAZAURIC, in, *Cahiers d'histoire et d'archéologie,* 1933 et 1934, *passim*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

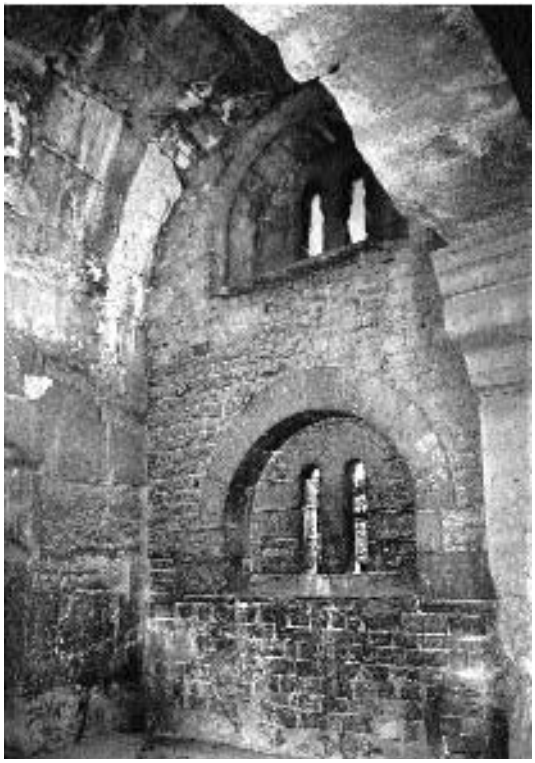


Fig. 223. *Vue intérieure de l'une des arcades aveugles de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nîmes.*
(Phot. Musée archéologique de Nîmes.)

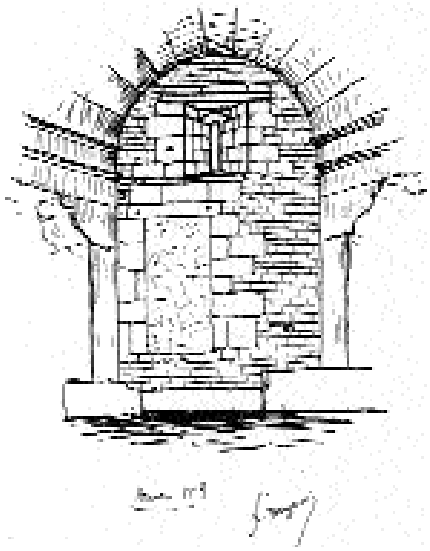


Fig. 224. « Vue intérieure de l'arceau n° 3 ». *Arcade aveugle du premier étage des arènes de Nîmes. Dessin de F. MAZAURIC,* loc. cit.



Fig. 225. « Vue de l'intérieur du théâtre d'Orange ». *Dessin signé H.R., XIX^e s.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Contenues d'abord sur une portion restreinte des galeries annulaires de l'amphithéâtre de Nimes, correspondant en définitive au palais des vicomtes, ce type d'installation se serait propagé par la suite, tout comme à Arles et à Orange, sur le même modèle, profitant de la fermeture systématique des arcades regardant vers l'extérieur. Un rapport, dressé en octobre 1807 par le commissaire de police et le directeur des travaux publics de la ville de Nimes « *pour constater la vérification* […] *de l'état actuel des maisons situées dans l'intérieur et au pourtour de l'arêne, qui menacent ruine* », permet d'envisager quelques-unes des solutions adoptées par les propriétaires successifs et destinées à rendre l'ensemble de ces espaces singuliers habitables [72]. Outre les planchers, dont les poutres ont tout de même parfois été scellées dans les piliers, des voûtes auraient été construites pour diviser l'arceau

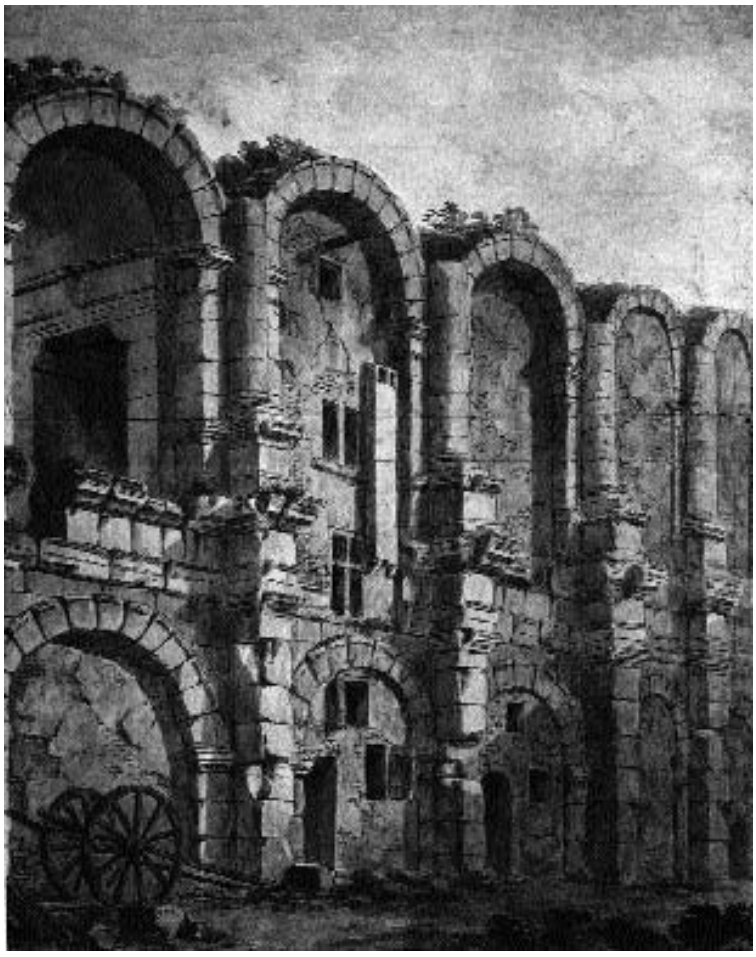


Fig. 226. *Détail de la façade extérieure de l'amphithéâtre d'Arles encore occupée par des habitations modernes. Gouache de Ch.-L.* CLÉRISSEAU, *1768. (Firtzwilliam Museum de Cambridge.)*

72. *Rapport dressé par M. M. Gibrat* […] *et Chancel* […], 17 octobre 1807, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans sa hauteur, entrainant la création, « *à cet effet dans l'épaisseur des pilliers,* [d']*une excavation à un mètre 86 cent*^res^*. du sol* » sur laquelle elles prenaient appui[73]. Davantage encore, et pour assurer l'éclairage des niveaux supérieurs, des fenêtres auraient été percées — tout comme à l'amphithéâtre d'Arles du reste, à en croire une gouache de Ch.-L. Clérisseau [**fig. 226**] — « *entre l'architrave et l'archivolte* », accompagnées quelques fois même de sorties de cheminées, calcinant la pierre. Une partie de l'archivolte aurait même été coupée sur la façade du second arceau au sud de l'entrée occidentale moderne. Il en a été manifestement de même au théâtre d'Orange où, au moment du dégagement partiel de l'aile orientale, P. Renaux avait repéré en particulier « *une grande brèche qui a été pratiquée dans le premier mur des escaliers antiques* »[75]. Il semble en outre que « *dans la persuasion qu'il doit être Eternel, parce qu'il compte plusieurs siècles d'Existence* »[74], les habitants n'ont pas hésité à ouvrir des passages dans les voûtes rampantes pour accéder aux pièces aménagées à l'arrière, voire de les « *amaigrir* » pour assurer une hauteur suffisante, ou tout simplement de les détruire, ainsi que les escaliers qu'elles supportaient, de sorte à obtenir un espace plus important.

Il est certes indéniable que les monuments antiques conservés jusqu'à nos jours l'ont été uniquement pour leurs qualités et leur matériaux constructifs. Les propriétés de l'édifice de spectacles proprement dit n'ont eu en tout cas aucune incidence, si ce n'est, d'un côté par la présence d'une lourde enceinte, circulaire ou non comme en témoigne le théâtre d'Orange, mais haute de plus de 20 m et entièrement fermée, bâtie qui plus est en pierre de grand appareil, de l'autre par l'espace intérieur qu'elle contenait, d'une étendue relativement vaste et par conséquent directement exploitable. Encore fallait-il tout de même qu'ils puissent être associés ou intégrés au système défensif de la cité. Certains édifices ont été de fait plus largement dépouillés que d'autres, tels les cirques, peut-être à la fois par leurs dimensions trop grandes et leur forme trop allongée, mais surtout par leur situation *extra-muros*. Pour des raisons très similaires, trop éloigné de la ville médiévale

73. *Rapport dressé par M. M. Gibrat* […] *et Chancel* […], 17 octobre 1807, cité, premier feuillet.

74. *Notice sur le déblayement de l'amphithéatre d'Arles en 1825*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825 [arch. mun. d'Arles, M 12 – II M 3 a 22].

75. P. RENAUX, *Devis estimatif de consolidation a effectuer dans l'aile orientale du Theatre romain a Orange*, 2 mai 1894 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

désormais établie sur un autre coteau et lui tournant tout à fait le dos, le théâtre de Vaison a été purement et simplement abandonné après avoir très vraisemblablement servi de carrière de pierres. Il doit du reste apparaitre naturel que les matériaux d'anciennes structures, dont l'usage initial a été perdu, puissent être exploités pour de nouvelles constructions répondant davantage à des besoins plus récents. Les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme le théâtre d'Orange feraient en définitive figure d'exception dans ce que, si singulière soit-elle compte tenu de leur fonction d'origine, leur forme globale — ovale ou semi-circulaire fermée sur son diamètre par un bâtiment quadrangulaire — a suscité une occupation et une utilisation totalement étrangères sans pourtant engendrer de transformations drastiques. Il est assez remarquable d'ailleurs, qu'encore lors de la dernière guerre mondiale, les Allemands aient refermé les arcades du rez-de-chaussée de l'amphithéatre de Nimes « *à l'aide de terre enserrée entre* <des> *parois* <de> *bois* », dont la protection a été « *renforcée par la construction à l'extérieur de murs en maçonnerie de moellons hourdés au mortier de chaux* » sur une hauteur de 3 m, pour le réutiliser sous la forme d'un camps fortifié sans, non plus, en altérer fondamentalement les principales structures alors même qu'il était déjà entièrement dégagé [76].

Il n'en reste pas moins qu'en subissant pillages, destructions, « *défiguration* », à travers leurs reconversions successives en forteresse puis en quartier d'habitations, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme le théâtre d'Orange, ont perdu, outre leur fonction d'origine, leur statut de bâtiment public indépendant. Le morcellement en un véritable quartier d'habitations, constitué de maisons particulières, voire d'églises — Saint-Genest et Saint-Michel-de-l'Escale à Arles, Saint-Martin et Saint-Pierre à Nimes —, n'a pu de fait qu'ôter à l'édifice de spectacles sa qualité de monument architectural singulier. Davantage encore, les structures internes n'ont été conservées qu'occasionnellement, et si les premiers gradins, ainsi que les galeries et voûtes inférieures ont été protégés par enfouissement, de nombreux éléments ont indéniablement été pillés et utilisés, aussi bien dans la consolidation et l'édification des remparts de la ville lors des invasions, que dans la construction de basiliques, cathédrales et autres monuments hors de l'édifice proprement dit, voire, tout simplement sans doute, de quelques habitations installées au sein même de son

76. Notamment d'après une lettre du Maire de la ville au Secrétaire d'État à l'Éducation nationale et aux Beaux Arts, 16 mars 1944 [arch. de la Comission des Monuments historiques [C.M.H.], 888/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

enceinte [77]. Les matériaux ainsi récupérés provenaient néanmoins uniquement de l'intérieur et étaient constitués pour l'essentiel d'éléments d'ornementation (colonnes, chapiteaux, parements de marbre), ainsi qu'en grand nombre, de gradins qui, s'ils ne rendaient sans doute pas aisée la construction de bâtiments sur une succession de degrés étroits établis en escalier, représentaient somme toute de belles pierres de taille à remployer. Pour autant, et à l'inverse du théâtre d'Arles totalement « disloqué » dont seule une infime partie de ses structures — la dite Tour de Roland, correspondant à la basilique sud — a pu être intégrée de manière similaire dans un système défensif — la « *Sephora Arca* » —, puis dans un logement particulier [**fig. 166 à 168**], ces mêmes reconversions ont participé d'une certaine façon à leur conservation, même si celle-ci est demeurée partielle. Insistant sur les qualités constructives de celui de Nimes qui, « *dans toutes les guerres,* […] *servit de dernier rempart aux vaincus* », l'Abbé A. Valette de Travessac a fait ainsi observer avec force que « *si sa solidité risqua d'entraîner sa ruine, ce qui devait le faire détruire fut la cause de sa conservation* » [78]. Or, on ne peut nier que, outre l'enceinte périmétrale, une bonne partie de la *cavea* a été malgré tout épargnée, tout particulièrement aux Arènes de

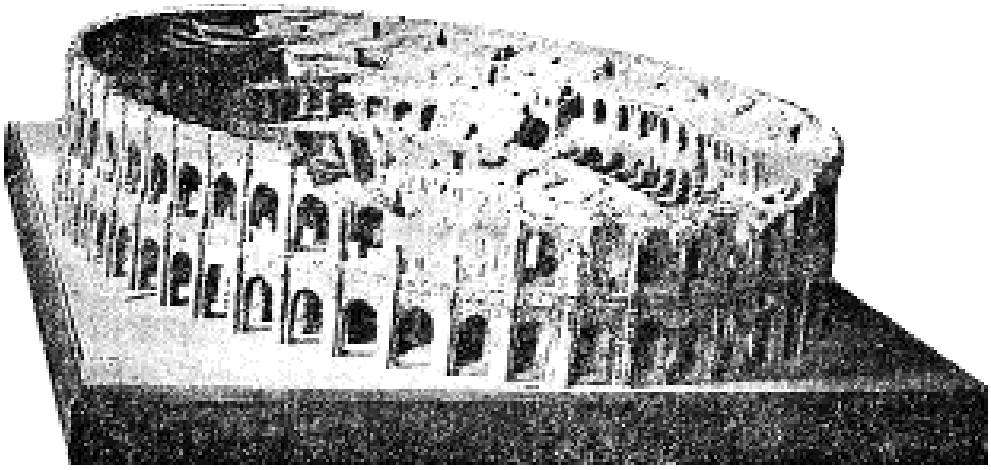


Fig. 227. *Maquette en liège de l'amphithéâtre de Nîmes, réalisée par A.* PELET. *(Musée archéologique de la ville.)*

77. Se référant aux rapports, si brefs soient-ils, du Juge de Paix AUBANEL, *loc. cit.*, et de J.-J. TRÉLIS, *op. cit.*, F. MAZAURIC, *loc. cit.*, 18e cahier, p. 134, fait observer que les premières constructions visigothiques établies dans l'enceinte des arènes de Nimes « *furent édifiées avec des matériaux étrangers à l'amphithéâtre* », tels des « *stèles ou cippes arrachées aux tombeaux qui bordaient nos grandes voies d'accès* ». Voir aussi, et à l'inverse, A. VÉRAN, *op. cit.*, pp. 27-28, selon qui « *il était difficile d'aller chercher au loin des matériaux coûteux* […]. *Les monuments romains détruits offraient sur les lieux de vastes carrières ouvertes* […]. *Les parties détruites des remparts furent donc reconstruites avec ces matériaux, les gradins de l'amphithéâtre et du théâtre antique, les architraves, les corniches, les frises richement sculptées s'engouffrèrent dans leur masse…* ».

78. Abbé A. VALETTE DE TRAVESSAC, *op. cit.*, p. 41.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Nimes comme en témoignerait la maquette réalisée par A. Pelet immédiatement après leur dégagement [**fig. 227**]. Quoiqu'elle ait rétabli les deux travées de la galerie d'entresol [79], celle-ci offre de fait la trace en négatif de leur occupation moderne, révélant de l'édifice une image en un sens presque complète, et en tout cas très évocatrice de sa fonction d'origine, notamment par la présence de la *summa cavea*. Si bon nombre de gradins n'ont certes pas été maintenus en place, les substructures n'en dessinent pas moins encore parfaitement la forme en cuvette constituée par la succession concentrique et en étage des degrés sur l'ensemble de l'édifice, dominant l'aire centrale plane et bien cernée par un haut mur, celui du *podium* encore debout. Si importans soient-ils, les dommages qu'elles ont subi — tout comme les arènes d'Arles et le théâtre d'Orange —, et sur lesquels les spécialistes ne cessent d'insister encore aujourd'hui, ne peuvent ainsi laisser négliger la portée ni la force des éléments conservés de manière somme toute assez extraordinaire, et auxquels n'étaient certainement pas étrangères d'ailleurs les préoccupations des municipalités depuis le XVII^e^ siècle, ni, par la suite, les tentatives répétées de restitution des architectes des Monuments historiques — exercice qui leur paraissait, de ce fait même, aisé, voire évident [80].

1. b. Premières « restaurations » : les consolidations.

La réutilisation et la reconversion de ces édifices de spectacles ne suffiraient certainement pas à elles seules, néanmoins, à expliquer l'exceptionnelle conservation du « squelette » ainsi que de quelques-unes des substructures intérieures, si elles n'avaient été accompagnées, parallèlement, d'un entretien régulier, bien que partiel. Habités au quotidien, ces « appartements » établis au sein d'un ancien bâti

79. Selon F. MAZAURIC, *loc. cit.*, la voûte romaine n'existait plus, en effet, que sur 8 m de long, 26^e^ cahier, n. 17, p. 466.

80. Sur la volonté constante des architectes de véritablement « restituer » ces monuments, cf. *infra*, II. 2. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

se voyaient en effet traités de façon analogue à n'importe quel autre type de logement, subissant aussi bien les soins prodigués par leurs propriétaires que les avaries survenant nécessairement du fait même de leur utilisation. En un sens, les premières « restaurations » ont consisté essentiellement par conséquent en travaux d'entretien. Il s'avère certes difficile de les repérer aujourd'hui, dans la mesure où il s'est agi avant tout d'initiatives privées, incombant aux divers propriétaires des lieux, soucieux de la protection, non pas tant de l'édifice proprement dit, que de leur logement particulier. Travaux ponctuels, isolés, ils concernaient un mur, une voûte, un élément de structure, dont les traces matérielles demeurent, rétrospectivement, difficilement appréciables, d'autant plus qu'accompagnant en général les travaux d'aménagement, ils ont été de ce fait le plus souvent gommés en même temps que ces derniers par les architectes du XIX^e^ siècle. Les actes de vente, ainsi que les rapports d'expertise des directeurs des travaux publics sur l'état des habitations intégrées au sein du bâti antique avant son dégagement donnent il est vrai quelques indications : celles-ci restent néanmoins très succinctes et ne permettent pas d'en évaluer véritablement la portée ni l'envergure. Quoiqu'ils mentionnent nombre d'ouvertures pratiquées dans des murs anciens, ainsi que, fréquemment, la destruction — sans doute partielle tout de même — des voûtes rampantes soutenant les grands escaliers d'accès à la galerie d'entresol, les comptes rendus d'expertise ne détaillent que très rarement en effet les dimensions ou la forme de ces embrasures, moins encore les aménagements qui leur étaient forcément associés. Un *État des jssües, ayuiers, portes & fenestres joignant l'enceinte jnterieure de l'Emphiteatre*, à Nimes, daté de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, apporte certes quelques détails, mais demeure encore trop vague[81]. Aucune précision n'est jamais fournie, non plus, sur les travaux de réparation concernant, outre les planchers, fenêtres et portes récents, ces mêmes voûtes et murs anciens, dus notamment à la nécessaire vétusté des locaux, que les experts se sont contentés quelques fois de signaler : un traité signé entre l'ancien propriétaire d'un logement aménagé « *dans l'épaisseur du grand mur du théâtre antique* » d'Orange et son successeur faisait observer que ce dernier avait « *été forcé, depuis son acquisition qui remonte à près de trente ans, de faire à la maison dont s'agit des réparations importantes* », sans préciser lesquelles[82].

81. *État des jssües, ayuiers, portes & fenestres joignant l'enceinte jnterieure de l'Emphiteatre*, à Nimes, daté du 28 juin 1753 [arch. dép. du Gard, FF 25].

82. *Traités entre M. Denis Antoine Maris Souchon* […] *et M. Pierre André Romanin* […] *du 13 décembre 1838*, cité, f° 1^v^.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Parallèlement aux changements de poutres des planchers et à la consolidation des murs, antiques ou modernes, qui constituaient somme toute les interventions les plus fréquentes, un certain nombre de travaux d'ordre plus général semblent avoir concerné aussi, en quelque sorte, la maintenance de l'ensemble du bâtiment, à l'image d'un immeuble moderne. Ils portaient, entre autres et pour le plus courant, sur l'évacuation des eaux pluviales, les inondations, notamment à Nimes, voire des infiltrations « *au travers des joints des pierres* »[83], provoquées sans doute par la fermeture complète des travées, conçues à l'origine pour rester ouvertes. S'appliquant avant tout à la viabilité du quartier, ils ne s'intéressaient certes pas directement aux vestiges proprement dits, mais n'en ont pas moins participé à leur sauvegarde, en évitant en partie leur dégradation. La question des inondations semble ainsi avoir été résolue, à Nimes, par des travaux dits d'« *alignement* », consistant à rehausser le niveau du sol du rez-de-chaussée de chaque arceau à l'aide de tout-venant[84]. En revanche, et bien que considérées comme un « *accident* […] *commun à toutes les habitations du pourtour du bâtiment des arennes* », les « *filtrations des eaux de pluye* » ont manifestement suscité diverses tentatives destinées à les résorber, sans succès, personne « *ne conn*[aissant] *aucuns moyens en maçonnerie qui puisse remedier à ces incommodités* »[85]. D'un autre côté, on ne peut nier non plus les avantages qu'ont pu procurer certains aménagements, tels que la couverture des parties hautes, désignée sous le terme générique de « *couvert* », et prenant la forme d'une toiture moderne à deux pans, bien évidemment totalement étrangère aux structures d'origine mais qui leur a fait bénéficier très tôt, en l'absence de l'attique notamment à Arles [**fig. 11**], d'une mise hors d'eau, et par conséquent d'une protection importante contre les intempéries. La bonne évacuation des eaux pluviales parait avoir constitué d'ailleurs l'un des soucis majeurs des occupants, dans ce que, mal conduite, elle pouvait entrainer l'inondation de toute une partie de l'édifice et des pièces d'habitation que ce dernier abritait désormais, ainsi que le relate un extrait du *Registre de police de la ville de Nismes* de 1733. Faisant état de « *dégradations que les Eaux de la pluye ont deja fait a la voute du*[…] *portique* » de l'amphithéâtre, provoquées par le déversement

83. Rapport d'expertise de CHIROL, « *architecte directeur des travaux publics de la ville et communauté de Nismes* », aux Maire et consuls, daté du 23 novembre 1772, et concernant les dégradations subies par l'un des arceaux de l'amphithéâtre de Nimes situé « *en face du jeu de peaume* », c'est-à-dire au sud [arch. mun. de Nimes, 1 M 6].

84. *Extrait des Registres des Arrêtés du Préfet du Département du Gard,* daté du 22 octobre 1807, à propos des travaux effectués par les frères Bresson, propriétaires de deux arceaux de l'amphithéâtre situés au nord-est [arch. mun. de Nimes, 1 M 9].

85. Rapport d'expertise de CHIROL, 23 novembre 1772, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'un toit « *en abondance dans lesd. Galeries des arenes* », ce rapport estimait certes que « *cela regard*[ait] *le bon ordre et interest public* », et ne s'est préoccupé des structures de l'édifice antique qu'en tant qu'elles garantissaient des logements : en proposant de « *detourner les Eaux du Toit* », le lieutenant de police, auteur du rapport, a néanmoins certainement permis de limiter, simultanément, les conséquences fâcheuses qu'auraient occasionné de tels écoulements sur les voûtes et murs antiques [86].

Ce n'est pas dire pour autant que les municipalités ne se soient jamais réellement inquiétées de la protection de ces anciennes structures avant le XIX^e^ siècle, et qu'elles aient laissé faire les occupants, sans contrôle ni réglementations, suivant leurs seuls besoins personnels. S'il se plaignait de l'état des arènes d'Arles, tout encombrées d'habitations parasites, le P. J. Guis n'en reconnaissait pas moins que, bien qu'ils aient permis « *que l'on y bâtist* » par nécessité, « *Messieurs les Consuls* » en avaient pris « *vn soin particulier* » [87]. Ni le dégagement, ni la restauration des vestiges n'étaient alors envisagés de manière effective, mais un certain souci de leur sauvegarde mêlée d'un désir de valorisation ont semble-t-il suscité des interventions à la fois de consolidation et d'aménagements « *pour la commodité de ceux qui par curiosité voudroient aller voir ces beaux Restes de l'Antiquité Payenne* », comme pour celle des processions religieuses dont l'itinéraire visait aussi bien peut-être le centre de l'ancienne arène où avaient péri des martyrs de la chrétienté que celui du quartier moderne [88]. Sous quelque forme qu'elles apparaissent néanmoins, les interventions des municipalités concernaient les seules structures qui leur étaient directement accessibles compte tenu de leur occupation : les façades notamment, ainsi que certains fragments isolés, désignés comme biens publics. Particulièrement évocateurs sans doute, les restes du théâtre d'Arles, si épars fussent-ils et par conséquent si peu significatifs *a priori*, étaient jalousement surveillés par les Consuls de la ville malgré les changements de main. Une « *clef de passage* », ou « *droit de franchissement* », avait été exigée notamment

86. Extrait du registre de police de la ville de Nismes, daté du 31 août 1733 [arch. mun. de Nimes, 1 M 5].

87. P. J. GUIS, *op. cit.*, Chapitre second, p. 4.

88. IDEM, *ibidem* : « *…ces Arenes sont presentement remplies de plusieurs maisons particulieres, qui leur ont rauy vne partie de leur ancienne maiesté. Mais il en faut attribuer la cause á la necessité des temps, qui á souuent obligé Messieurs les Consuls de permettre que l'on y bâtist, & cela n'empesche pas qu'ils n'en ayent vn soin particulier, d'où vient que depuis quelques années ils y font faire vne porte, & des degrez, pour la commodité de ceux qui par curiosité voudroient aller voir ces beaux Restes de l'Antiquité Payenne, & mesmes tous les ans le Clergé d'Arles passe au milieu en procession generalle pour honorer cette Place, qui probablement à esté autrefois sanctifiée par le sang de nos Martyrs* ».

depuis 1637 pour permettre la visite de la « *Maison aux deux colonnes* », transformée peu à peu à l'image d'un jardin d'antiques, et tout nouveau propriétaire était tenu de ne pas « *abattre les*[dites…] *colonnes qui sont dans la basse-cour du Vieux Collège ni édifier contre icelles en façon qu'elles peuvent être vues* »[89] : la construction du couvent des sœurs de la Miséricorde, dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, avait été elle-même assujettie à la condition de garder ses portes ouvertes à tout éventuel visiteur[90]. Une telle clause n'a pu néanmoins se faire valoir que par un droit que la Commune s'était réservé, quelques dix ans plus tard, sur un « *emplacement de 13 pans de largeur sur 8 cannes de profondeur à partir de la rue du Vieux College jusque audelà des deux colonnes* », et qu'elle a su maintenir jusqu'au XIX^e^ siècle[91]. La reconnaissance d'un « patrimoine », si ce n'est national du moins régional, apparait de fait très présente dans les esprits, aussi bien des particuliers que des Communes, dès le XVII^e^ siècle. La Tour de Roland a pu ainsi, à ce moment-là, faire l'objet d'une première ébauche visant sa conservation, grâce à Marin Adam, qui souhaitait la voir « *demeure*[r] *en l'état et la propriété de la commune* », statut destiné à permettre en principe de limiter les interventions malheureuses[92] ; près d'un siècle plus tard, un amateur éclairé, Ambroise Vincent, avait demandé à la louer dans la volonté de la restaurer, arguant qu'il pourrait ainsi « *éviter la destruction de ce qui nous reste de ce somptueux monument* »[93]. Il devait en être de même des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, quoique de manière plus sporadique compte tenu de leur étendue.

À l'origine édifices publics, le morcellement en diverses propriétés privées de ces derniers, comme la destruction fragmentaire du théâtre d'Arles et l'occupation totale du sol par des immeubles modernes particuliers, auraient en définitive empêché officiellement leur sauvegarde, ou tout au moins la possibilité de l'envisager dans son ensemble. Mais si ces conditions ont certainement rendu difficile l'ordonnance de travaux communs visant à l'intégrité du monument, elles n'ont peut-être pas arrêté en tout cas les initiatives personnelles, dictées par des raisons probablement très

89. Registres de délibération du Conseil de la ville d'Arles, 1637 [arch. mun. d'Arles].

90. Voir les différents actes de vente du XVII^e^ siècle ainsi que les registres de délibération du Conseil de la ville d'Arles [arch. mun. d'Arles].
Sur le statut particulier de ce jardin d'antiques, cf. *supra*, I. 3. c.

91. Ce droit est rappelé par le maire de la ville, le Baron LAUGIER DE CHARTROUSE, dans ses *Propositions faites à Mrs Bricogne et de Talleyrand* concernant les « *Fouilles du théâtre d'Arles* », en juillet 1826 [arch. mun. d'Arles, II M 25 / M 21, f^o^ 2^v^].

92. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1634 [arch. mun. d'Arles, BB 26, f° 518].

93. *Ibidem*, 1730 [arch. mun. d'Arles, DD 42, f° 375].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

variées, mais sans lesquelles quoi qu'il en soit ces vestiges n'auraient pu soutenir avec succès les vicissitudes du quotidien durant 200 ans. Pour autant, des mesures générales ont bel et bien été prises aux arènes de Nimes dès le tout début du XVII[e] siècle : les archives relatent en effet un bail établi par la Commune désignant « *M[tre] Philippe* », maçon de son état, pour effectuer les réparations nécessaires à la bonne tenue des restes de l'édifice à compter de 1604 (94). Renouvelé régulièrement, de toute évidence jusque dans le courant du XVIII[e] siècle comme l'attestent diverses adjudications de travaux (95), ce type de contrat assignait en définitive une convention d'ordre public à un monument partagé en multiples propriétés privées, de sorte que peu à peu les simples interventions de consolidation se sont augmentées d'une réglementation plus générale concernant le droit des propriétaires eux-mêmes. Une première ordonnance, établie en 1714 par le Duc de Roquelaure, commandant en chef de la Province de Languedoc, défendait ainsi « *à toute personne de faire aucun dégat ni désordre dans l'Amphithéatre de Nismes* » (96) : elle suivait de peu un ordre donné par les Consuls aux propriétaires de maisons ouvrant sur les galeries des Arènes d'en fermer les portes et les fenêtres (97). La question de ces baies semble avoir tout particulièrement fait l'objet de proscriptions, à la fois par les détériorations majeures qu'elle révélait et par les nombreux contrevenants, de sorte que des sanctions ont même dû intervenir. Rappelant une précédente décision des Consuls du 31 août 1733, interdisant tout ouvrage nouveau, sous quelque forme qu'il soit, dans les maisons établies au sein des structures de l'amphithéâtre, une ordonnance émise vingt ans plus tard enjoignait ainsi les propriétaires à « *fermer auec bonne maçonnerie dans toute la largeur de la muraille toutes les portes, fenestres & autres ouuertures qui communiquent de leur maison dans les galeries des aresnes* », stipulant que « *faute par eux d'y satisfaire dans le delay cy-dessus marqué* [huitaine] *il sera procédé à la diligence dud. Procureur du Roy & à leurs frais & despans a la fermeture & demolition au payement desquels ils seront contraints & condamnés sur les etats qui en seront raportés…* » (98). Vraisemblablement dans un

94. *Bail passé avec M[tre] Philippe, maçon, pour réparations aux Arènes*, 1604 [arch. dép. du Gard, SS 3, chap. A].

95. Une adjudication de travaux de réparation à faire aux Arènes de Nimes date, en effet, de1637 [arch. dép. du Gard, KK 10] et a été suivie de plusieurs autres : 1700 [arch. dép. du Gard, KK 27], 1711 [RR 23], 1716 [LL 32], 1717 [OO 151].

96. Ordonnance du Duc de Roquelaure, 20 juillet 1714 [arch. dép. du Gard, GG 2].

97. D'après une assignation du Lieutenant de police concernant les portes et les fenêtres s'ouvrant dans les galeries des Arènes, et qui, n'ayant pas été obéi, les a fait fermer aux frais des propriétaires, 1711 [arch. dép. du Gard, FF 21].

98. *Ordonnance concernant les portes et fenêtres ouvertes dans les galeries des aresnes*, 26 juillet 1753 [arch. dép. du Gard, FF 25], réitérée le 4 avril 1767 [LL 41], le 4 juin 1777 [FF 29], et encore en 1785 [OO 143]. Cette question a même été délibérée au Parlement de Toulouse « *pour l'éxécution de l'arrêt contre ceux qui ont pratiqué des ouvertures sur les Arènes* », 19 septembre 1769 [arch. dép. du Gard, LL 42].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sentiment d'urgence, le délai d'exécution de l'assignation a même été ramené, vingt quatre ans après, à « *trois jours à compter de la signification* » [99]. Davantage encore, et toujours à Nimes, « *une barriere auec vne porte bien fermée auec vne serrure* » devait garantir les accès rétablis aux différentes galeries, notamment celle « *qui fait le pourtour des arenes couuerte d'une demi voutte* », au sommet de l'édifice, « *pour empecher qu'on les casse* » [100]. À défaut d'avoir pu envisager de contrôler le sort de ces monuments dans leur ensemble, l'objectif général s'avère en somme avoir consisté à maintenir autant que possible chacun d'eux au moins en l'état, jusqu'à en protéger certaines structures, notamment en en limitant l'accès.

Les difficultés manifestes rencontrées par les Consuls de la ville de Nimes pour faire respecter leurs décisions témoigneraient moins cependant d'un complet désintérêt des propriétaires devant ces vestiges prestigieux que de l'impérieuse nécessité de leur logement. Comment, de fait, imposer efficacement des mesures d'ordre général sur un domaine aussi fragmenté et, de surcroit, vital ? Les premiers travaux de restauration pris en charge par les municipalités ont été dès lors à la mesure de moyens non adaptés à une situation quelque peu paradoxale du fait même du statut de ces monuments, à la fois publics et privés, et visaient par conséquent avant tout la sécurité et le quotidien de la population. Les interventions devaient ainsi prendre en compte deux aspects : d'un côté la conservation des éléments de structure antique, tels que les portiques et les gradins encore en place, ou encore les deux Veuves du théâtre d'Arles, tout à fait isolées, de l'autre la bonne connexité des logements modernes intégrés dans ces mêmes structures et dont la destruction programmée aurait provoqué des retombées par trop complexes. Toujours habitée, la porte sud du théâtre d'Arles — la fameuse Tour de Roland — avait pu de ce fait subir des travaux de réparation sur sa façade sans remettre à aucun moment en cause les appartements aménagés dans ses murs [101]. Bien qu'elle ne soit pas explicitement définie, la position générale semble tout de même avoir été, d'un côté de privilégier la reconstruction ou la consolidation des fragments antiques menaçant ruine, de l'autre au contraire, la destruction de dispositifs modernes jugés instables et dangereux, tels que « *les Murailles, que les particulliers ont fait audessus de Plusieurs*

99. Assignation établie par le procureur de police du Roi, 4 juin 1777 [arch. dép. du Gard, FF 29].

100. Adjudication de travaux de réparation à effectuer aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700 [arch. dép. du Gard, KK 27].

101. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1755-1756 [arch. mun. d'Arles, série DD].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Arceaux, jusques a hautheur du puy » des arènes de Nimes [102]. Le souci impérieux de conserver au mieux ces vestiges imposants se révèle en effet à travers les travaux effectifs de consolidation. Ceux-ci consistaient à rétablir les structures susceptibles de tomber, manifestement jamais à les abattre, soit en les confortant à l'aide de « *bons murs* » [103], soit en dressant un « *petit mur de souttenement à vn endroit ou il y a vne chutte* » [104], voire en remplaçant les voussoirs ou les linteaux brisés [105]. Deux arcs doubleaux de l'entrée principale du « *quartier des Arènes* » de Nimes auraient reçu de cette façon, au tout début du XVIII[e] siècle, six voussoirs de trois pieds de long (soit près d'un mètre) sur un pied de haut et autant d'épaisseur, « *apres auoir fait a coup de marteau la place pour* [les] *y plasser* », tandis qu'à divers endroits, de « *grands Cartiers de pierre qui forment le degré de l'Emphiteatre* » auraient été soutenus par une « *bonne massonnerie* », et que du côté est, plus particulièrement dégradés, « *trois petits murs a deux pans de lepaisseur de deux pans en trois differens endroits* » auraient été dressés sous d'autres gradins qui paraissaient « *comme suspendus* » et menaçaient de « *tomber en ruine* » [106]. Une intervention similaire aurait été suivie près de vingt ans plus tard sur « *une piece endedans dudit amphiteatre qui seruoit de degré du cotté du couchant* » et qui risquait à son tour de « *tomber sur le toit qui est audessous* » [107] : alors qu'ils étaient désormais inutiles et présentaient même un réel danger, ces gradins apparaissent ainsi avoir été préférablement remis en place plutôt que supprimés, en dépit des travaux supplémentaires qu'une telle décision supposait. Par ailleurs, la reconstruction pure et simple de structures défaillantes ne semble avoir généré aucun embarras particulier, l'intervention visant essentiellement leur solidité.

S'il tendait certes à la conservation du bâti antique, ce type d'opérations n'a probablement nécessité pour autant aucune véritable connaissance préalable des édifices : toujours très ponctuels, ne procédant que par portions sur des structures isolées au milieu des habitations modernes, ces ouvrages ne pouvaient, de fait,

102. Rapport émis par « *Philippe Robert, Vicaire general & official de Monseigneur l'Euesque de Nismes, Commissaire subdélégué de Monseigneur de la moignon, Conseiller d'Estat, Intendant de Ceste prouince de Languedoc, pour l'inspection générallle des chemins, & en particullier pour faire reparer les dégradations qui se sont faites par succesion de temps dans l'amphiteatre des Arènes* », 20 décembre 1700 [arch. mun. de Nimes, 1 M 3].

103. Rapport émis par « *Philippe Robert… pour faire reparer les dégradations…* », 20 décembre 1700, cité.

104. Adjudication de travaux aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700, citée.

105. *Prix fait des réparations quy doivent estre faites aux Arenes de Nismes*, établi par l'architecte de la ville Jean VIGIER, 22 janvier 1718 [arch. dép. du Gard, KK 29].

106. Adjudication de travaux aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700, citée.

107. J. VIGIER, *Prix fait des réparations…*, 22 janvier 1718, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

prendre en compte la stabilité de l'ensemble du monument dans un programme généralisé, et sans doute, dans l'esprit des architectes et des entrepreneurs qui en étaient chargés, la question ne se posait-elle pas en tout cas de façon critique. En revanche, et à leur manière, ils semblent avoir tendu vers une certaine cohérence et homogénéité en accord en somme avec le caractère dominant des vestiges eux-mêmes. Il avait dû apparaitre de ce fait tout à fait naturel de rétablir et de « *randre plus doux & commode* » l'accès du rez-de-chaussée au sommet de l'amphithéâtre de Nimes, dont les marches « *extremement rudes faites de pierre froide* » mettaient « *en danger en montant de tomber* », à l'aide de nouveaux escaliers, sans s'inquiéter véritablement d'en retrouver la forme ni l'exacte position d'origine, mais, fondamentalement, leur ancienne fonctionnalité, tout en s'associant tout de même aux différents passages existants [108]. L'objectif restait en effet de favoriser la liaison entre les différents niveaux de l'édifice, comme l'autorisait l'agencement initial, en rendant entre autre la galerie annulaire du premier étage « *unie sans aucune pierre qui puisse empecher le libre passage dans tout son pourtour* », peu importait de « *faire six à sept marches tournantes* » au rez-de-chaussée, de fermer les différentes brèches du passage par d'autres « *marches pour les randres commodes* », d'en rajouter neuf ou dix encore « *pour monter au haut des aresnes* », ainsi qu'« *a droite & a gauche cinq de chaque cotté pour monter a une gualerie* […] *couuerte d'une demi voutte endossé contre le mur de face de cette gualerie* », enfin six autres « *pour monter sur les grands degres qui forme l'Emphiteatre* » [109]. La cohérence résidait de toute évidence moins dans le respect du nombre de degrés et de leur succession que dans celui des matériaux utilisés, de telle sorte à se confondre avec le bâti antique : l'exploitation de la carrière de Beaucaire devait permettre en effet de reproduire le même type de marches que celles qui étaient encore en place, « *d'une seule pierre de taille* », disposées « *regulierement tant en hauteur qu'en largeur* » [110]. Sans doute l'amaigrissement de l'arceau « *qui est a trauers la montée audeuant de la porte* » servant d'entrée au « *quartier des Arènes* », à l'est, participait-il d'un même principe : arguant qu'« *a peine y peut on passer dessous* » et l'estimant « *tout a fait jnhutille* », l'architecte J. Vigier, en charge à Nimes dans la première moitié du XVIII[e] siècle, n'avait pas hésité en effet à privilégier là aussi le passage au détriment de l'« *existant* ». Pour autant, loin d'opter pour sa destruction

108. Adjudication de travaux aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700, citée.
109. *Ibidem*.
110. *Ibid*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pure et simple — ce qu'aurait auguré sa soi-disant inutilité —, il avait résolu de « *tirer quatre a cinq pieds* » en épaisseur — soit de 1,20 à 1,60 m —, et de « *soutenir le restant dud. arceau a droit & a gauche par des murs* » [111]. Tout comme celui des accès au différents niveaux de l'édifice, l'aménagement de cette montée s'est voulu certes observer l'agencement global initial en conservant le passage sous l'arceau, mais ne s'est de toute évidence guère inquiété de porter atteinte au bâti originel : si l'architecte a respecté la forme ainsi que la facture des structures antiques en rebâtissant les deux murs de soutien « *de grosses pierres de moilon par assise* » et d'un mortier « *fait moitié a chaud & moitié sable* » [112], tel qu'ils se présentaient dans leur partie inférieure, il ne s'est manifestement à aucun moment arrêté à vouloir reconstruire à l'identique.

Les travaux de réparation et de protection des vestiges paraissent avoir suivi un principe tout à fait semblable, qui privilégiait certes l'efficacité de l'intervention, au risque d'abattre dans un premier temps les structures antiques, mais n'en cherchait pas moins à conserver une certaine homogénéité de facture. La totale réfection de vingt piliers, requise par J. Vigier, répondait de fait à une exigence d'ordre purement pratique, au même titre que les « *gots* » avant lui, ainsi que « *mrs les Consuls* » eux-mêmes avaient d'ailleurs, à l'en croire, reconstruit « *quelques anciens pilliers fort bien battis* », ne se souciant manifestement que de « *soutenir quelques Endroits de cet Edifice qui menaçoit ruine* » [113]. L'objet principal de cette intervention s'avérait être cette fois en effet d'assurer la solidité d'une partie du monument, en privilégiant le rôle de support des piliers du portique extérieur au détriment de l'ancienne facture. L'architecte n'a pas hésité ainsi à assurer que ces derniers devaient être « *creusés jusques a ce qu'on aye trouué vn solide dans l'Epaisseur* », puis remplis « *jusques au niueau ou plein pied dud. Portique de bonne massonnerie & du plus gros moilon* », enfin porter au-dessus une « *salie* » plus importante qu'à l'origine de « *cinq pouces* […] *taillée en forme de Courbeau* », insistant à nouveau sur le caractère essentiellement utilitaire de celle-ci qui était destinée à « *soutenir encore mieux lesd. pieces cassées* » [114]. De façon tout à fait similaire, il avait envisagé de remédier aux dégâts provoqués par les gelées, qui avaient fait éclater la pierre de deux arceaux situés « *au-dessus dud. portique* » de sorte que plusieurs

111. J. VIGIER, *Prix fait des réparations*…, 22 janvier 1718, cité, f° 3.
112. *Ibidem*.
113. *Ibid.*, f° 1v.
114. *Ibid.*, f° 2. Je souligne.

fragments menaçaient de se détacher, en en faisant « *deux nouueaux* », dont le rôle devait être, là aussi, de « *soutenir ce qui reste Encore des anciens* » [115]. En détruisant et en supplantant ainsi les anciennes structures, l'architecte visait néanmoins non seulement la stabilité des portions concernées, mais incontestablement aussi la conservation de l'agencement global d'origine, tel que la succession des piles ou celle des arceaux, somme toute caractéristiques de ce type de monument, ainsi qu'une certaine cohésion avec l'ensemble des vestiges. Il a pu dès lors allier à la démolition d'un côté et à la robustesse de l'autre, une réfection suivant, *grosso modo*, les mêmes caractéristiques techniques que les Anciens, préconisant notamment l'utilisation de la « *pierre de taille de beaucaire* », qu'il voulait « *proprement taillée & montée bien a plomb* » [116].

Alors qu'ils semblent bien tout de même s'être embarrassés quelque peu d'homogénéité et de similarité dans la facture, les architectes ne se sont manifestement jamais préoccupés cependant de rétablir les structures exactement à l'identique. Si l'on peut clairement supposer que le fort encombrement et la fragmentation des édifices ne leur a pas offert la possibilité d'envisager raisonnablement une quelconque restitution effective, on peut s'étonner peut-être en revanche qu'aucun ne se soit apparemment intéressé à reconstruire, ni à retrouver, moins encore à conserver les vestiges dans leur authenticité. Le monument, quel qu'il soit, devait en définitive être regardé, tout au long du XVIII[e] siècle encore, comme une entité architecturale modifiable : avant tout « bâti », qu'il soit d'origine romaine ou plus récente, il se résumait en somme à ses divisions, horizontales et verticales, à ses éléments de support, qu'ils soient murs, piliers ou colonnes, à ses ouvertures, son couvrement, enfin, ses matériaux de construction. En tant que tel, il pouvait supporter d'être partiellement démoli puis reconstruit, d'autant plus lorsque les travaux tendaient à respecter son apparence extérieure. Le prestige dont bénéficiaient alors tout particulièrement les arènes d'Arles et de Nimes, comme en témoigneraient l'intérêt grandissant qui leur a été porté dès le XVII[e] siècle au moins, et plus concrètement les mesures destinées à prévenir toute nouvelle dégradation alors même qu'ils étaient occupés par divers particuliers, a pu sans doute les soustraire l'un et l'autre à une exploitation excessive, contrairement à celui de Béziers notamment, et bien d'autres. Il apparait indéniable

115. J. VIGIER, *Prix fait des réparations…*, 22 janvier 1718, cité, f° 2[v].
116. *Ibidem*, f° 2 et 2[v].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en tout cas que le règlement des communes s'est efforcé, durant tout le XVIII[e] siècle, de les préserver autant que possible compte tenu de leur statut : dès 1735, le Conseil de la ville d'Arles avait, de fait, décidé de ne plus autoriser la reconstruction de maisons dans l'enceinte de l'amphithéâtre [117], suivant de peu une décision similaire concernant celui de Nimes, dont tout nouvel ouvrage avait été interdit au sein de ses structures par les Consuls, à peine deux ans plus tôt [118]. Pour autant, s'il n'était certes plus question, dans l'esprit des municipalités, d'autoriser que l'ossature ancienne de ces monuments ne se mêle à un usage moderne, le bâti proprement dit n'en était pas moins appréhendé visiblement comme n'importe quel autre : réparations et consolidations s'avèrent de fait avoir suivi les priorités ordinaires attachées à l'« habitation », que sont la stabilité et la sécurité. Il n'apparaissait pas gênant dès lors de remplacer certains éléments brisés ou usés par de plus solides, ni de superposer de nouveaux sur de plus anciens, tels les marches médianes devant permettre d'accéder à la galerie supérieure des arènes de Nimes et qu'il était envisagé de replacer tout simplement « *sur les vieilles* », en veillant néanmoins à conserver une apparence similaire à celle d'origine par l'utilisation « *d'vne seule pierre de taille de beaucaire* » par degré [119]. De façon analogue, la distribution de l'édifice importait peu dès l'instant que l'aspect général en était préservé, de la succession des piliers et des arceaux jusqu'au principe d'accès, voire les gradins. Les caractéristiques fondamentales devaient associer robustesse et accessibilité, et à défaut désormais d'utilité — en dehors des logements modernes — il semble que la tendance a été de consolider ce qui restait des principaux éléments fonctionnels, sans trop se soucier néanmoins de l'exactitude de leur forme proprement dite, de sorte que sous les gradins ont été réalisés des ouvrages de maçonnerie et des murets tout à fait étrangers aux structures d'origine, mais dont l'unique rôle était de les maintenir en place, ou encore qu'un escalier rayonnant a pu être substitué à un couloir ou inversement, et ses marches s'organiser en fonction des brèches ou des éboulements, sans que le principe même du « passage » ait été pourtant réellement détourné.

Rétrospectivement, malgré certaines interventions que l'on jugerait aujourd'hui malencontreuses, voire choquantes, l'atout majeur de ces premières « restaurations »

117. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1734-1735 [arch. mun. d'Arles, série DD].
118. Ordonnance du 31 août 1733.
119. Adjudication de travaux aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

réside en définitive dans la seule conservation générale des vestiges. Plus que l'occupation des galeries extérieures qui a, dans ce cas particulier, permis de sauvegarder l'enceinte de ces monuments dans un état relativement avantageux, les mesures et les travaux de consolidation menés par les municipalités ont incontestablement participé, à leur manière, à la stabilité de nombreuses structures et empêché que ces édifices ne souffrent davantage encore, à la fois des intempéries et des activités humaines dans ce qu'elles visaient irrésistiblement un certain confort à travers des aménagements compromettant de manière inévitable l'organisation initiale. On ne peut de fait regretter tout à fait le travail de l'architecte J. Vigier qui, pour avoir démoli sans scrupule vingt piliers des arènes de Nimes, n'en a pas moins permis peut-être quand même le maintien de la galerie du premier étage et de l'attique dans leur intégralité. Pour des raisons très similaires, il n'a pas craint de paver non plus, « *auec de petits carreaux de pierre viue en talus* », l'extrados de l'arceau couvrant l'entrée de ces mêmes arènes « *vis a vis la porte du palais* » — par conséquent l'entrée est —, comme on maçonnerait le sommet d'un mur de clôture, de telle manière à former une « *gondole* » — ou chaperon — dans le seul but d'éviter ainsi que « *les Eaux pluuialles s'y imbibent* » et par là même ne causent « *dans les suites* […] *quelques dégradations* » [120]. Quoique ces interventions, comme un certain nombre d'aménagements, aient parfois tendu à se fondre avec le bâti antique, notamment par l'utilisation de la pierre de Beaucaire, elles n'ont pour autant jamais consisté en de véritables restitutions, même ponctuelles. Au contraire, et bien que la plupart d'entre elles ait de toute évidence davantage privilégié l'agencement global des structures que leur authenticité, elles ont — et en un sens assez paradoxalement — respecté en quelque sorte l'état de ruine de l'édifice. Les divers travaux, menés aussi bien par les architectes que par les particuliers, attestent de manière générale en effet une tendance commune à ne vouloir que consolider, maintenir ou redresser des fragments restés sur place qui menaçaient de s'écrouler, voire certes parfois à les reconstruire, jamais cependant à rétablir ce qu'ils pensaient avoir existé, ni même à redonner une forme cohérente à des fragments pour le moins déstructurés, se contentant d'ajouter un élément étranger, tel une toiture ou un chaperon, dans la seule obligation de veiller, sous quelque forme que ce soit, à leur stabilité. Sans doute les accès restent-ils la seule exception d'ouvrages réorganisés suivant les besoins ou l'attente du moment : bien que réalisés,

120. J. VIGIER, *Prix fait des réparations*…, 22 janvier 1718, cité, f° 2^{v}.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sur le plan technique, de manière similaire à ceux d'origine, ils ne répondaient en effet à aucune spéculation sur leur articulation initiale.

Si l'on peut certes augurer que l'occupation de ces monuments, de manière ininterrompu depuis la fin de l'Empire romain, par divers particuliers n'a pas offert la possibilité aux municipalités concernées de les protéger comme il aurait été souhaitable, et comme elles l'auraient peut-être elles-mêmes souhaité, il n'en reste pas moins que ni les mesures prises, notamment à Arles et à Nimes, ni les interventions n'auraient été concevables s'ils avaient perdu tout à fait leur statut d'édifice public. Paradoxalement en effet, alors que leur nouvelle fonction les avaient morcelés en multiples propriétés privées, ils semblent être demeurés, dans l'esprit de chacun et en dépit de tout, sous l'entière responsabilité des Consuls. Certes à peine sensible à Orange, probablement faute d'en avoir conservé les documents, pour le moins latente à Arles, comme en témoignent la décision du Conseil de la ville de 1735 d'interdire la reconstruction de maisons dans l'enceinte de l'amphithéâtre [121], ou encore la mention de quelques restaurations menées en 1762 sur la porte nord dite « *de Marseille* » [122], cette charge n'a eu de cesse d'être rappelée à Nimes, comme l'atteste sans détournement un Memoire non signé de la fin du XVIII[e] siècle :

> « *La propriété et la police que les Consuls de la ville de Nismes avoient toujours eüe sur l'amphiteatre est etablie par les titres et les privileges accordès a leur consulat par les Comtes de Toulouse avant la reunion de cette province a la couronne, et depuis confirmes par les lettres patentes de tous nos roys.* […]
>
> » *Dans tous les tems la ville a eté chargée de la depence de l'entretien de ce monument. Il a été pourvu aux fraix de la Commnunauté comme il l'est encore lorsque le besoin l'exige, aux reparations necessaires pour prevenir la chute de certaines parties qui etant negligees entraineroient infailliblement celle de tout l'amphiteatre.*
>
> » *Les choses étoient en cet etat avant et apres l'etablissement de l'etat major dans la ville en 1689…* » [123].

Plus que l'habilitation à entreprendre des travaux et à imposer des règlements aux propriétaires des arceaux de l'amphithéâtre comme des logements établis dans

121. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1734-1735 : cf. *supra*.
122. *Ibidem*, 1760-1763 [arch. mun. d'Arles, série DD].
123. *Memoire*, non signé, non daté (sans doute vers 1770-1780) [arch. mun. de Nimes, 1 M 6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

son enceinte, cette charge établie depuis plus de quatre cents ans a dû conserver par conséquent à chacune des municipalités un certain droit de regard sur les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, sans doute aussi le théâtre d'Orange, jusqu'à leur permettre d'envisager enfin, comme un devoir public, de les libérer totalement de la gangue d'habitations qui les encombrait : pour autant, un tel projet n'a pu progresser qu'en tenant compte tout de même d'une situation pour le moins paradoxale qui a rendu obligatoire l'instauration d'un compromis entre ce « devoir public » et le droit privé de chacun des propriétaires établis dans les murs de ces édificies depuis au moins aussi longtemps.

Bien que souhaité dès le XV^e^ siècle, et peut-être plus tôt encore, le dégagement de ces édifices d'origine romaine n'avait rien en effet de naturel ni de spontané, et s'est au contraire constamment heurté aux exigences des particuliers. Quelque louables qu'aient été le règlement de police mis en place par les Consuls dès le début du XVII^e^ siècle ainsi que l'arrêt du Parlement de Toulouse « *poursuivi en 1767* » et destinés, l'un et l'autre, à « *réparer les dégradations* » commises dans les arènes de Nimes comme « *a les prevenir dans la suite* » [124], le pouvoir de la Commune est resté tout à fait insatisfaisant tant que le monument n'a pas été son entière propriété, comme en témoignent les difficultés à faire respecter ses décisions. Les expertises destinées à vérifier l'état des voûtes et des murs anciens pris à l'intérieur des logements particuliers et les incitations à effectuer des réparations sont demeurées en réalité le plus souvent sans effet. Davantage encore, alors que l'acquisition d'un certain nombre d'habitations était déjà amorcée par la ville de Nimes depuis plus de vingt ans, un particulier, visiblement insouciant, s'était arrogé le droit d'étendre à nouveau sa propriété sur le domaine désormais public, notamment en ouvrant « *la voute qui sert de pavé au fond de la pièce du rez-de-chaussée du seul arceau qui lui appartient* », et en couvrant un autre arceau « *appartenant à la Commune* » [125]. En d'autres termes, si les Consuls tendaient en un sens à accorder à ces vestiges, jugés « *au-delà précieux* », une valeur « patrimoniale » en prenant toutes les mesures en leur pouvoir pour s'efforcer de les sauvegarder, il n'en était de tout évidence pas tout à fait de même dans l'esprit des

124. Lettre de M. de JOUBERT à « *M^rs^ les Consuls de Nismes* », 28 août 1776 [arch. mun. de Nimes, 1 M 6].

125. *L'Ingénieur en chef de premiere Classe du Corps impérial des Ponts et chaussées dans le departement du Gard, à Monsieur le Préfet*, lettre datée du 14 août 1807 [arch. mun. de Nimes, 1 M 9].
Voir aussi un *Rapport fait à Monsieur le Maire de Nismes par le Directeur des Travaux publics de la ville*, daté du 13 juillet 1807 [arch. dép. du Gard, 8 T 270].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

particuliers qui y avaient trouvé avant tout un abri : pour ruinées qu'elles étaient, les structures de ces monuments n'en représentaient pas moins en effet encore et toujours essentiellement une possibilité de logement. Impuissantes à contrôler de manière absolue toutes les activités des propriétaires logés au sein des anciennes structures, les communes l'ont été aussi par conséquent, et malgré leur responsabilité, lors de leurs premières tentatives d'évacuation des occupants de ces monuments : celle-ci n'a pu être mise en pratique en effet qu'à force d'arrêtés, l'autorité du Conseil, manifestement insuffisante, ayant dû se doubler de celle du roi ; davantage encore, profitant de la situation, les propriétaires ont cherché à spéculer sur le prix de leurs parcelles, jusqu'à tripler les premières estimations, sans que les communes parviennent à les contrer, si ce n'est quelques fois à travers la promulgation, sur le plan national, d'une nouvelle loi, plus sévère encore, sur l'« *expropriation pour cause d'utilité publique* » destinée à endiguer le procédé d'acquisition [126].

1. c. Les dégagements : de l'occupation privée au bien collectif exclusif.

Alors même que le désir de rendre à ces monuments romains leur « *splendeur passée* » remonte au moins au XVI^e^ siècle, sous-tendu d'ailleurs par le souhait de François I^er^, émis un siècle plus tôt, de voir tout particulièrement les amphithéâtres d'Arles et de Nimes rendus à leur « *état primitif* » [127], aucune action ne s'est pourtant ensuivie avant la fin du XVIII^e^ siècle à Nimes, le début du XIX^e^ à Arles et à Orange — autrement dit avant trois cents ans. Outre les réticences de ceux qui y habitaient, la raison majeure de ce retard doit clairement être ramenée, pour l'essentiel, à des questions d'ordre financier : regardées comme les garantes des monuments qu'elles abritaient du seul fait de l'implantation sur le même lieu, quelques mille sept cents ans auparavant, d'une colonie romaine, les municipalités devaient en effet s'engager à

126. Sur cette loi d'« *expropriation pour cause d'utilité publique* », mise en place seulement en 1841, cf. *infra*.

127. D'après A. de RULMAN, *op. cit.* Sur la réaction de François I^er^, lors d'un de ses voyages dans le sud de son royaume, en 1533, face à l'état de dégradation des arènes d'Arles et de Nimes, cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

prendre en charge toute intervention nécessaire à la sauvegarde de ces vestiges, qu'il s'agisse non seulement de leur entretien — comme le montrent les comptes de la ville de Nimes depuis 1604 en particulier[128] —, mais par conséquent aussi de leur dégagement. La nouvelle impulsion donnée, dans le courant de la seconde moitié du XVIII^e siècle, par les Consuls de Nimes pour libérer leur amphithéâtre des habitations parasites qui l'encombraient s'était, de fait, vue opposer que, certes « *monument precieux pour la province,* […] *il d*[evait] *l'etre plus particulierement pour cette ville* » qui, se faisant « *gloire de l'avoir dans son enceinte,* […] *a*[vait] *donc le premier et le plus grand interêt a sa conservation* »[129]. Or, infligées de cette façon à la ville, l'initiative et la responsabilité de « *faire les demarches nécéssaires pour assurer cette conservation* »[130] se sont tournées d'emblée vers une demande de subventions aussi bien auprès de la province de Languedoc que du roi. Les requêtes répétées pour obtenir le soutien de ces derniers montreraient assez en tout cas, si ce n'est les difficultés financières auxquelles la ville a probablement dû être confrontée, du moins l'importance de la charge qu'une telle opération supposait et que les Consuls n'étaient manifestement pas prêts à garantir dans son intégralité. Il est certain, quoi qu'il en soit, que le dégagement des vestiges n'a commencé qu'avec une ordonnance signée du roi proclamant « *qu'il sera procédé aux rétablissement des arènes de la ville de Nismes, & à la demolition des maisons construites, tant dans l'interieur que dans le pourtour exterieur de cet edifice* », accompagnée surtout d'un programme de financement arrêtant une autorisation d'emprunt de 150 000 livres « *dont les interêts seront prelevés sur les fonds de la Caisse des prêts des diocèses* », ainsi que, outre une demande de participation de la ville à même hauteur, une somme équivalente « *a verser au trésor royal par le trésorier des états de la province* »[131].

Pour obtenir de telles subventions, encore fallait-il justifier de l'importance de l'action à mener, en élargissant son impact sur le plan national et non plus seulement local, et en souligner l'urgence. Aussi, requêtes et mémoires ont-ils insisté sur la valeur du monument à sauvegarder autant que sur les dégradations commises du fait même de son occupation par divers particuliers. En présentant son amphithéâtre comme « *le*

128. Comptes de la ville de Nimes [arch. dép. du Gard, série RR].

129. Lettre adressée à « *M^rs Les Consuls de Nismes* » à la demande de M. de Joubert, Conseil de la province de Languedoc, signé ROME (« *sindic général* »), 13 septembre 1776 [arch. mun. de Nimes, 1 M 6].

130. *Ibidem*.

131. D'après le registre du Conseil d'État en date du 28 août 1786, rapporté par Charles Bernard de BALLAINVILLIERS, 26 mars 1787 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

plus beau sans contredit qui reste en france de la grandeur Romaine »[132], la ville de Nimes a dû tenter en effet de reporter le prestige d'un tel témoin de l'héritage de la Rome impériale sur le royaume tout entier, et donner ainsi au gouvernement (le Roi) le sentiment qu'il devait lui-même en prendre soin. Interrompue par la Révolution, cette initiative n'a pas été longtemps retenue et s'est même sans doute trouvée en un sens facilitée par l'appropriation de la République naissante de tous les édifices publics existants sur le territoire français. Le discours devait certes être modifié, mais l'intention restait la même : solliciter la bienveillance et attirer les grâces du nouveau gouvernement afin de le contraindre à une aide substantielle. Devenu par voie de conséquence « *national* », l'amphithéâtre de Nimes devait dès lors se montrer « *digne de la République française* » : or, contrairement aux églises et à certains monuments érigés pour des raisons politiques liées à l'ancienne monarchie, « *il lui rappel*[ait] *la grandeur d'un Peuple libre* »[133], suivant l'image que l'on se faisait alors de l'Empire romain, et symbole même de la Révolution française. Par la suite, et parce que la République avait prétendu, depuis son avènement, regarder la conservation des monuments comme « *utile pour l'instruction et la gloire des arts* »[134], le Préfet des Bouches-du-Rhône a su rappeler au Ministre de l'Intérieur que, « *toujours disposé à favoriser ce qui tourne à l'avantage des arts et à l'illustration de la France* »[135], le gouvernement ne pouvait refuser de participer financièrement au dégagement de l'amphithéâtre d'Arles, comme il en faisait bénéficier d'ailleurs celui de Nimes. Lancinant depuis plus de trois siècles, le modèle antique a dû offrir en outre un argument sans précédent de l'intérêt de ces vestiges, garantissant encore que « *l'amour des arts, le retour au bon goût et à la juste appréciation du Beau viennent éclairer nos connaissances et diriger utilement notre volonté* »[136]. Surpassant l'amphithéâtre de Nimes estimé « *inférieur en dimension* », les arènes d'Arles étaient ainsi décrites comme un « *monument des plus importants que la*

132. *Extrait du Registre des délibérations prises par les Gens des Trois États du pays de Languedoc, assemblés par mandement du Roy, en la ville de Montpellier, au mois de janvier mil sept cent quatre ving six* (14 janvier 1786) [arch. mun. de Nimes, 1 M 7].

133. Extrait du Registre des délibérations du Conseil de la ville de Nimes, non daté (1792 ?) [arch. mun. de Nimes, 1 M 8].

134. Déclaration de l'Assemblée législative du 14 septembre 1792.
Sur la place accordée à l'art en général sous la Révolution, cf. notamment J.-R. MANTION, « Déroutes de l'art : la destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée », in *La Carmagnole des muses. L'homme des lettres et l'artiste dans la Révolution*, ouvrage publié sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, 1988.
Voir aussi *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, XX^e exposition du Conseil de l'Europe tenue aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, du 16 mars au 26 juin 1989, sous l'égide du Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989, et plus particulièrement la troisième partie : « La révolution créatrice ».

135. Lettre du « *Conseiller d'État, Préfet des Bouches-du-Rhône, comte de Villeneuve, à Son Excellence le Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur* », 19 avril 1825 [arch. C.M.H., dossier 329/1].

136. *Notice sur le déblayement de l'amphithéatre d'Arles en 1825*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825, citée.

France puisse offrir parmi ce qui lui reste de ces siècles reculés »[137], ses voûtes et galeries représentant en outre « *un sisteme bien supérieur même à celles de Vérone* »[138]. Tout aussi « *précieux pour les sciences et les arts* », le théâtre d'Orange l'était d'autant plus, quant à lui, qu'il correspondait au « *seul théâtre antique assez entier sur le continent Européen pour pouvoir y étudier et parfaitement connaître les constructions romaines de ce genre d'édifice* »[139] — caractéristique majeure répétée sans cesse encore aujourd'hui, et que le gouvernement ne pouvait s'autoriser à négliger, mais bien au contraire devait-il en tirer avantage et gloire en prenant « *les moyens qui peuvent assurer sa conservation* »[140].

Pour soutenir un tel discours, encore fallait-il ne pas s'arrêter à l'état en apparence délabré, ou pour le moins « *défiguré* », de ces monuments du fait de leur réappropriation « sauvage » par les habitants. Insalubres et manifestement propices aux épidémies par les « *voûtes souterraines* […] *humides, malsaines & sans aucune circulation d'aire* » qu'ils avaient conservé[141] — en témoigneraient la « *contagion* » qui aurait sévi, en 1649, dans le quartier des arènes de Nimes, imposant une quarantaine[142], ou encore les ravages provoqués par la peste en 1640 dans celui d'Arles, condamné pendant près de vingt ans[143] —, relativement indépendants derrière leurs hauts murs et par là même sans doute « *espace difficile à surveiller par une police exacte* » comme s'en plaignaient les États du Languedoc[144], ces édifices-quartiers auraient pu être en effet tout simplement abattus. Ils avaient de fait fini par abriter une population extrêmement pauvre, comme l'attesterait le nom d'« *Arénoise* » (femme vulgaire) donné à l'amphithéâtre d'Arles, et à en croire A.L. Millin, hormis une partie « *transformée en prison* », le théâtre d'Orange ressemblait à un « *bouge infect* » où « *la misère & la fièvre régn*[ai]*ent continuellement* », qu'aggravaient « *les dégoûtantes masures*

137. Lettre du Préfet des Bouches-du-Rhône au Secrétaire d'État de l'Intérieur, 19 avril 1825, citée. Sur l'obsession du modèle antique, en particulier en architecture, cf. notamment Werner SZAMBIEN, *Les Projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, ENSBA, 1986, et *Les Architectes de la Liberté. 1789-1799*, exposition produite par la Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, la Délégation aux Arts plastiques et la Mission du Bicentenaire, du 4 octobre 1989 au 7 janvier 1990, Paris, ENSBA, 1989.

138. Lettre des « *Députés du département des Bouches-du-Rhône à Son Excellence Monseigneur le Comte de Corbière, Ministre Secrétaire d'État au département de l'Intérieur* », 9 mai 1825 [arch. C.M.H., dossier 329/1].

139. Lettre du sous-Préfet du Vaucluse au Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur, non daté (1825 ?) [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

140. Lettre du sous-Préfet au Préfet du Vaucluse, 3 mars 1828 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

141. *Extrait du Registre des délibérations prises par les Gens des Trois États du pays de Languedoc…*, 14 janvier 1786, cité.

142. Extrait du Registre des délibérations du Conseil de la ville de Nimes, 26 août 1649 [arch. dép. du Gard, LL 22].

143. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1640-1658 [arch. mun. d'Arles, série BB].

144. D'après l'Arrêté du Conseil d'État, 28 août 1786 [arch. nat., F 13/1707].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

accumulées dans le lieu qui était autrefois occupé par l'avant-scène »[145]. Or, derrière ce délabrement apparent, l'exception de ces vestiges, marquée paradoxalement en définitive par leur remarquable état de conservation, qui des uns promettait d'offrir à l'examen un ensemble de structures jugé plus complexe que celui des amphithéâtres d'Italie, et de l'autre le seul exemple connu alors d'un bâtiment de scène, devait justement ajouter à la nécessité et à l'urgence de leur dégagement. Tout à fait incompatible avec la possibilité d'une étude sérieuse et aboutie de ces édifices, l'occupation hétéroclite de ces derniers l'était d'autant plus en effet qu'elle accélérait de toute évidence leur mutilation. À ne parvenir à les entretenir jusque-là que de façon aléatoire, les décrets restant le plus souvent sans effet sur les propriétaires des arceaux des galeries annulaires comme des habitations installées dans l'aire centrale, les Consuls comme les députés ne pouvaient dès lors qu'admettre « *qu'il n'etoit pas possible d'empecher de pareilles dégradations tant qu'il y aura des battiments particuliers dans cet emplacement* » — et davantage même, qu'« *il seroit peut etre aussi nécessaire, pour* [les] prévenir *a jamais* […], *de faire abattre tous les battiments qui sont dans l'interieur des arennes* »[146]. En somme, alors qu'elle avait rendu possible leur existence au-delà de l'Antiquité, la même transformation en forteresse et quartier d'habitations au cours des VI^e^-X^e^ siècles devenait la cause directe des dommages que ces vestiges subissaient désormais. Si la première occupation, partielle, n'avait manifestement que peu touché aux structures anciennes, s'arrêtant à Nimes — et probablement à Arles aussi — à la fermeture des arcades extérieures et à l'établissement de quelques constructions groupées pour l'essentiel au centre de l'édifice[147], l'utilisation subséquente s'était, de fait, développée jusqu'à empiéter sur les façades et n'avait pas ménagé le bâti ancien, pratiquant de multiples ouvertures, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Indéniablement, et ainsi que le faisait observer J.-B. Nalis, « *dans la persuasion qu'il doit être Eternel, parce qu'il compte plusieurs siècles d'Existence, ceux qui l'habitent ne peuvent s'imaginer que des murs et des voutes pour être anciens n'en sont pas moins périssables, et qu'un seul instant suffit enfin pour renverser ce que le tems sappe depuis un nombre infini d'années* »[148]. Au « *vandalisme de détail qui hâtait les dégradations des siècles* » s'ajoutaient en outre des questions de « *sûreté publique* » non moins

145. Aubin-Louis MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, 1807-1811, t. II, p. 151.
146. Lettre de M. de JOUBERT à « *M^rs^ les Consuls de Nismes* », 28 août 1776, citée. Je souligne.
147. D'après F. MAZAURIC, *loc. cit.*
148. *Notice sur le déblayement…*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

préoccupantes dans ce que des accidents avaient parfois lieu du fait même des interventions des particuliers qui « *sappa*[ie]*nt par ignorance les bases de ces gigantesques constructions* » (149). Une dame aurait ainsi trouvé la mort à Arles, « *écrasée par une dalle romaine d'un poids énorme, avec laquelle elle était tombée d'une hauteur considérable* » et qui s'était détachée, selon J.-B. Nalis, « *d'une manière naturelle* » de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre, « *par le seul fait de l'Etat de vétusté où elle se trouvait* » (150).

Encombrement, insalubrité, mutilations transparaissaient d'autant plus fortement que les édifices présentaient encore nombre de structures intactes, aussi bien des façades entières que différentes pièces et espaces de circulation tels qu'ils avaient existé à l'origine, permettant d'envisager d'en retrouver l'agencement complet — autrement dit l'ensemble de leurs éléments constitutifs. Acceptée jusque-là comme un pis-aller et excusée par « *la nécessité des tems* » (151), l'occupation de ces monuments antiques semble avoir pris dès lors une allure de « squat » intolérable aux yeux des municipalités comme à ceux des antiquaires, provoquant, à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, des réactions particulièrement virulentes contre une position jugée désormais inconciliable avec la parcellisation, voire les interventions personnelles de chacun des propriétaires pour leurs seules commodités. S'inquiétant, en 1776, des pratiques de « *plusieurs particuliers qui ont des possessions au-dedans & au-dehors de l'amphiteatre apellé les arenes* », le Bureau de police de Nimes s'était ainsi — et contrairement au siècle précédent — manifestement moins préoccupé de leur illégalité que de leurs répercussions sur les vestiges (152), dénonçant l'empiétement de constructions aux abords de l'édifice, certes illicites et « *au mépris des ordonnances de la voyerie* », mais surtout dans ce qu'ils avaient eu pour résultat de « *masqu*[er] *toute la décoration extérieure* », ainsi que les travaux « *en sous-œuvre au travers du mur de face* » destinés à ouvrir portes et fenêtres, « *par lesquelles ils mutil*[ai]*ent ce superbe Monument aussi Majestueux par son Etendue & sa forme & sa construction que respectable par son antiquité* » (153). Jugé *a priori* insignifiant sur

149. Lettre du baron L. de Chartrouse, maire de la ville d'Arles, au Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur, 1^er^ octobre 1829 [arch. C.M.H., dossier 329/1].

150. Cet accident est relaté dans les *Extraits des registres de délibération du Conseil de l'Arrondissement d'Arles, département des Bouches-du-Rhône*, 5 mars 1825 [arch. C.M.H., dossier 329/1], et détaillé par J.-B. NALIS, *Notice sur le déblayement…*, citée, f° 4^v^.

151. P. J. GUIS, *op. cit.* : cf. *supra*, I. 1. a.

152. Procès verbal établi par le Bureau de police de la ville de Nimes sur « *divers particuliers* […qui] *auoient entrepris recemment d'Empieter du Terrain hors des arceaux du rez de chaussée* », 20 juillet 1776 [arch. mun. de Nimes, 1 M 6].

153. Procès verbal établi par le Bureau de police de la ville de Nimes sur « *divers particuliers* », 20 juillet 1776, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

des fragments isolés — mur, arc, voûte sans relation entre eux —, ce type d'interventions semble en définitive avoir suscité d'autant plus de contestations qu'il portait atteinte à un édifice à proprement parler, et non à des vestiges épars, qu'il déstructurait littéralement en creusant, masquant, détruisant, de sorte qu'il était difficile « *d'en connaître toutes les parties avec certitude* »[154], comme il n'était plus possible « *ny de le parcourir dans toute sa circonference n'y d'en admirer l'ensemble* »[155]. La multiplication inévitable de ces opérations « sauvages », notamment du fait des changements de propriétaire, ne faisait alors qu'aggraver la situation.

Contrairement à nombre de vestiges épars, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes comme le théâtre d'Orange ont eu pour eux en définitive d'avoir conservé presque intacts leurs hauts murs d'enceinte, laissant présager ainsi de leur réhabilitation. L'émotion suscitée par la « *poétique des ruines* », si franche au XVIII^e^ siècle, qui avait inspiré des représentations pour le moins symboliques, à la fois « *mémorial du génie des nations* » et « *synthèse du long cheminement des hommes* », dans lesquelles, du *capriccio* aux « états actuels », régnait l'artifice et que justifiait une « *esthétique classique de la noblesse et de la grandeur* »[156], ne se suffisait manifestement plus à elle-même en effet, dans l'esprit des antiquaires du moins, dès lors qu'il s'agissait de structures qui, pour apparaitre fortement dégradées, ne se révélaient pas moins singulièrement évocatrices de leur utilisation initiale à travers une silhouette presque intacte. Trop incomplètes, elles auraient pu susciter la création de jardins d'antiques, trop bien conservées, elles forçaient leur assimilation au même rang que les autres bâtiments publics et par conséquent dictaient leur déblaiement. Les amphithéâtres d'Arles et de Nimes tout particulièrement n'ont de toute évidence posé aucun réel problème de décision, le remarquable état de conservation de la totalité de leurs murs extérieurs, sur au moins deux niveaux, assurant l'exposition d'un monument bien circonscrit dans sa forme intégrale — autrement dit à la fois parfaitement identifiable et, d'une certaine manière, autonome dans la mesure où il pouvait par là même s'intégrer au tissu urbain au même titre que n'importe quel autre édifice, voire, éventuellement, se doter d'une fonction spécifique, peut-être proche de celle d'origine, comme l'avait

154. *Notice sur le déblayement…*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825, citée.

155. *Extrait du Registre des délibérations prises par les Gens des Trois États…*, janvier 1786, cité.

156. Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, libr. Droz, 1974 : cf. *supra*, I. 3. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

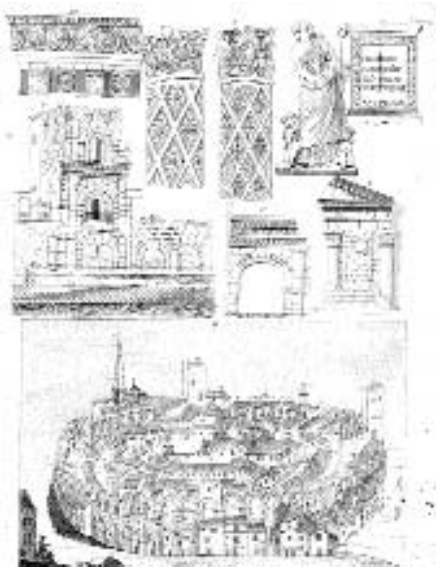
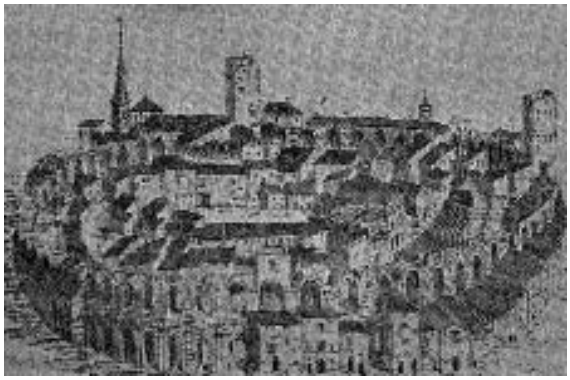


Fig. 228 a. *Vestiges des monuments antiques d'Arles. Gravures reprises par A.-L. Millin pour son* Atlas, *1807.*

Fig. 228 b. *Vue à vol d'oiseau du « quartier des Arènes » à Arles. Gravure reprise d'après celle de J.* PEYTRET *(1680),* ***fig. 11****.*



souhaité déjà François Ier en son temps (157). Sans doute pour s'en convaincre, certains n'ont d'ailleurs pas hésité à anticiper sur l'état présumé des arènes de Nimes dégagées des habitations parasites, comme pour s'assurer de leur véritable « monumentalité »: alors que l'amphithéâtre d'Arles, *a priori* moins bien conservé, en tout cas dans sa partie supérieure, était encore suggéré par le « *quartier des Arènes* » vu à vol d'oiseau, complété à partir de la gravure de J. Peytret [**fig. 228**] (158), celui de Nimes en revanche avait fait l'objet, dès 1750, de représentations imaginaires qui, de la même façon que les précédentes, tendaient visiblement à offrir de l'édifice en tant que tel un aspect des plus favorables non seulement en l'isolant sur une sorte d'esplanade située en avant, mais en montrant l'enceinte extérieure aux arcades fictivement libérées des aménagements modernes, laissant place à une succession de grands escaliers [**fig. 229 à 231**]. À l'inverse il est vrai, l'évacuation du quartier recouvrant le théâtre d'Arles apparaissait moins éloquente: seules les deux Veuves ont en effet suscité l'intérêt, laissant à peine espérer découvrir ne serait-ce qu'une partie au moins de l'agencement du mur de scène, presque intact encore à

157. Selon Noble Lantelme de ROMIEU, *Histoire des antiquitez d'Arles ou plusieurs écrits & épitaphes antiques trouuez la mesmes & autres lieux*, 1574, manuscrit conservé à Leyde, et rapporté par Louis BONNEMANT, *Recueil d'Antiquités*, 1790, conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 240].
Les motifs qui ont guidé les municipalités et le gouvernement dans les projets de dégagement des amphithéâtres d'Arles et de Nimes n'étaient, en réalité, guère différents: cf. *infra*, III. 1. a.

158. Aubin-Louis MILLIN, *Atlas pour servir au Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, 1807, 2e partie, pl. LXVIII.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

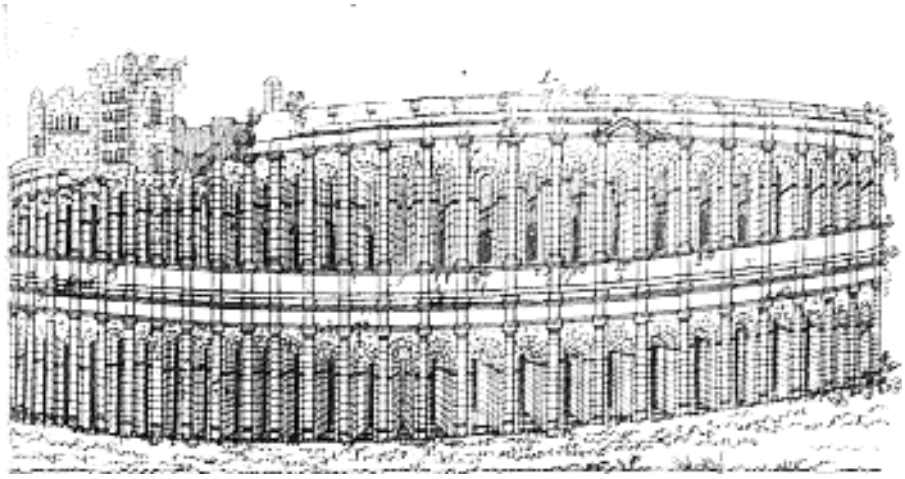
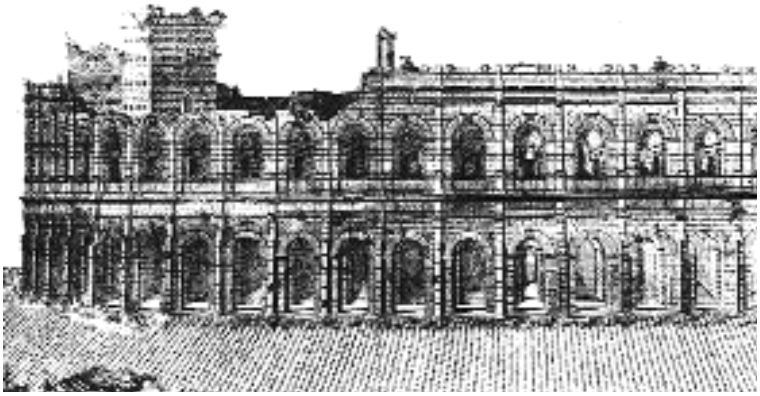


Fig. 229. *L'amphithéâtre de Nîmes, façade nord-est. Gravure reprise par A.-L. Millin pour son* Atlas, *1807 [3e partie, pl. LXXIII].*



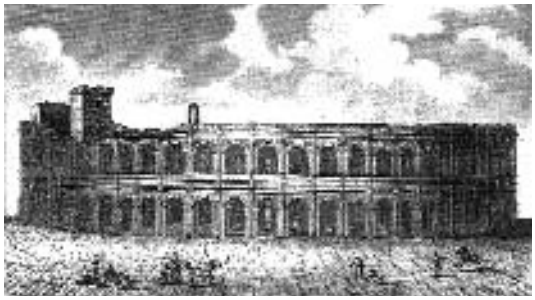


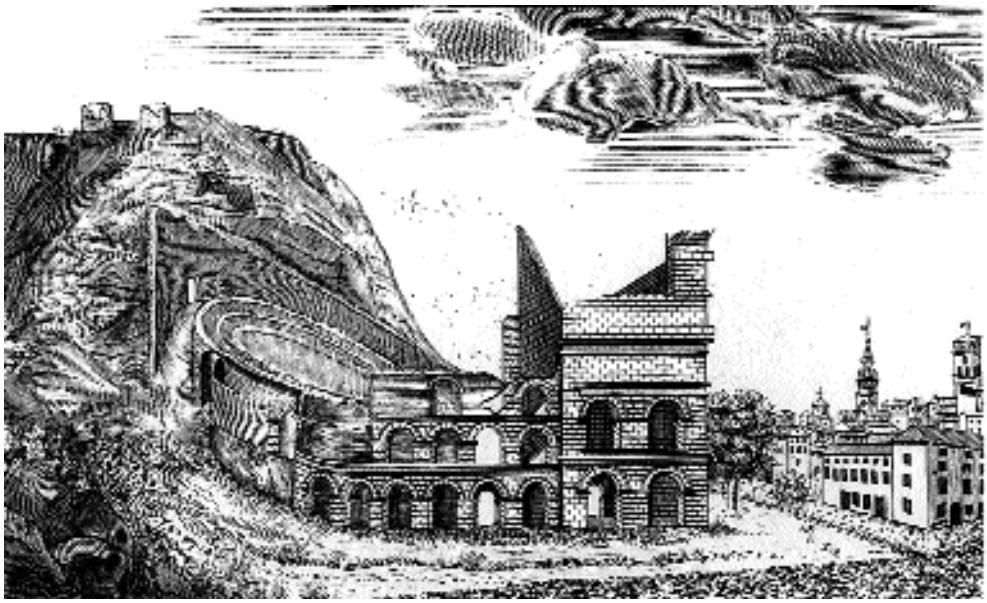
Fig. 230. *L'amphithéâtre de Nîmes, façade nord-est. Gravure de* MOREAU, *reprise par L. Ménard,* op. cit., *1750 [t. VII, pl. II].*

Fig. 231. *L'amphithéâtre de Nîmes. Gravure reprise d'après celle de* MOREAU, *vers 1770.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Orange, tandis que rien ne garantissait réellement de retrouver de façon convaincante les gradins. Les tranchées creusées en 1823 par M. Penchaud près du *proscænium* ont, de fait, été conduites par le tracé de la rue du Vieux Collège, entre les bâtiments modernes, et coupées dans la longueur par des caves, sans qu'il n'ait jamais été question alors de poursuivre au-delà ni de toucher aux habitations : encore la « fouille » était-elle guidée par l'exhumation probable des statues et décors sculptés appartenant à la *scænæ frons* et peut-être renversés sur place[159]. Il en a été curieusement de même au théâtre d'Orange, *a priori* pourtant plus prometteur sur le plan architectural par la présence de son haut mur de scène et l'adossement de la *cavea* à la colline : A.-É.-P. de Gasparin en était convaincu en tout cas, qui a publié bien avant les premières excavations une vue de la « *face orientale* » telle qu'elle semblait alors devoir apparaitre une fois soulagée des logements qu'elle abritait depuis si longtemps[160] [**fig. 232**]. Pour autant, jusqu'en 1830 les dégagements ont été limités à « *l'emplacement situé entre les deux grands corps de logis* D *et* E *et celui qui occupe le centre*

Fig. 232. « Face orientale du Théâtre d'Orange ».
Dessin de G.P. BOUCHTAY, *publié par A.-É.-P. de Gasparin*, op. cit., *1807.*



159. M. PENCHAUD, « Fouilles du théâtre d'Arles », in *M.S.R.A.F.*, t. VII, 1826, pp. 225-226. Voir aussi les *Rapports des fouilles faites dans l'ancien théâtre de la ville d'Arles*, du 20 mai au 30 août 1823, rédigés par Guillaume VÉRAN [arch. mun. d'Arles, II m 25/m 21, n° 1 à 5].

160. Adieu-Étienne-Pierre de GASPARIN, *Histoire de la ville d'Orange et de ses antiquités, ornée de six gravures en taille douce*, Orange, chez J. Bouchony impr., 1815, Préface, pp. ix-x.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de l'orchestrum C (parterre) », dans l'espoir, là aussi, de trouver « *quelques chefs-d'œuvre de sculptures antiques* […] *sous les maisons qui couvrent l'ancien* proscenium »[161]. P. Renaux, alors chargé de cette « fouille », avait même modifié son premier projet d'acquérir les maisons établies sur l'*orchestra*, s'excusant presque de ce que « *l'espoir qu'on avait conçu de découvrir là des objets intéressans se soit aucunement réalisé* », pour s'occuper de la partie occidentale du *proscænium*, selon lui plus engageante par les « *très bons résultats* » qu'il en avait par contre obtenu, ayant déjà exhumé dans cette zone « *des fragmens de toute sorte de marbres et granits, appartenant à des statues, des bas reliefs, des colonnes et pilastres qui décoraient la totalité de cette immense façade* »[162]. L'effort financier consenti conjointement à celui de la ville, par chacune des parties — le département et le gouvernement — répondait par conséquent, dans la suite des siècles précédents, à la mission impartie aux vestiges d'époque romaine par l'Académie royale : disposer d'un édifice assez complet pour permettre aux artistes une étude architecturale, et à defaut de beaux morceaux de sculpture pour « *augment*[er] *ce genre de richesses nationales* », voire en l'occurrence servir de « *preuve de l'état florissant des arts aux siècles où les Gaules rivalisaient avec la Grèce et l'Italie* »[163].

Admise d'emblée, il est vrai, par les autorités désireuses de les « *réuni*[r] *au patrimoine des arts* »[164], sous la forme d'une exposition des richesses artistiques de la France si peu différente, en définitive, des projets de la fin du XVI^e^ siècle qui envisageaient déjà d'ordonner la « *démolition des maisons construites sur le sol de l'arene* » de l'amphithéâtre de Nimes pour y dresser dignement « *la statue equestre que la prouince a*[vait] *erigée a la gloire de Louis le Grand* »[165], ou encore de celui d'Arles pour accueillir l'obélisque du cirque récemment découvert[166], la résolution de libérer ces monuments des habitations parasites qui les encombraient n'en a pas moins connu divers écueils. Si les requêtes auprès des gouvernements successifs ont certes su attirer l'attention sur les singularités « artistiques » de chacun des monuments « *dont*

161. Lettre du sous-Préfet du Vaucluse au Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur, non datée (1825 ?), citée.

162. *Rapport de l'architecte du département à Monsieur le Préfet au sujet d'un changement proposé pour l'emploi des fonds destinés à l'achat des maisons dans l'interieur du Théâtre,* signé P. Renaux, 12 mars 1831 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

163. *Rapport sur le projet proposé à M. le Préfet du Département de Vaucluse par l'architecte de ce département au sujet du déblaiment du théâtre antique d'Orange*, extrait du procès-verbal de séance de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 23 mai 1828 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

164. *Notice sur le déblayement…*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825, citée.

165. *Memoire,* non signé, non daté (1770-1780), cité.

166. D'après L. de ROMIEU, *op. cit*.
Voir aussi P. J. GUIS, *op. cit.* qui songeait à cette époque à y recenser les maisons à démolir.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'antique magnificence [était] *en quelque sorte deshonnorée par les viles constructions qu'on y a élevées dans des siècles de barbarie* »[167] et qui engendraient une progression inéluctable des dégradations, pour autant, et malgré l'urgence reconnue de la destruction des masures instables qui les encombraient, les opérations ont été mainte fois ralenties, interrompues, reportées, pour n'être véritablement achevées que vingt à trente ans après les premières intercessions — de 1775 à 1790 et de 1807 à 1830 pour Nimes, de 1820 aux alentours de 1850 pour Arles et Orange. Précurseurs en la matière, les Consuls de Nimes avaient été confrontés, de fait, à de nombreux problèmes auxquels ils n'avaient pas été préparés, parmi lesquels les nécessaires prérogatives des occupants : affirmant depuis longtemps en effet que l'Administration ne pouvait « *prouu*[er] *par aucun acte que les arenes ayent jamais apartenu au Roy* », ces derniers s'octroyaient de plein droit la place[168]. Or, pour avoir été doublé de celui « *de Sa Majesté* », le seul « *recours a l'autorite du Conseil pour ordonner la destruction de tous les Battiments ajoutés a ceux des arennes qui les deterriorent et les dégradent* », n'avait naturellement pas suffi dans ce qu'il ne s'était guère inquiété de l'acquisition préalable des logements[169], de sorte que l'orientation initiale proposée naivement par le « *sindic général* » de la province de Languedoc d'entamer la démolition des bâtiments situés à la périphérie de l'édifice avant de continuer par ceux « *qui sont dans l'Interieur* »[170] était bien entendu demeurée caduque. Presque dix ans plus tard, faisant observer que « *ce deblayement port*[ait] *sur une infinité des caves & maisons* », l'Intendant de la province avait dû alors suggérer pour la première fois officiellement « *de faire proceder a leur apreciation par des architectes a un effet d'auoir un aperçu des indemnités dont le tableau seruiroit en même temps à déterminer les secours réclamés* »[171] — estimation qui avait valu l'autorisation et les premiers crédits du roi par ordonnance du 28 août 1786[172], ainsi que les premières acquisitions concernant les maisons

167. Registre du Conseil d'État en date du 28 août 1786, rapporté par Ballainvilliers, 26 mars 1786, cité.

168. *Memoire pour l'Affaire des Arenes, « pour deffendre au desistat demandé par Maistre François Fulde, fermier general du domaine de France »*, manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Nimes, XVII[e] siècle [Carré d'Art, fonds patrimoniaux, ms 304].

169. Lettre de M. de JOUBERT à « *M[rs] les Consuls de Nismes* », 28 août 1776, citée.

170. Lettre adressée à « *M[rs] Les Consuls de Nismes* », signée ROME, 13 septembre 1776, citée.

171. Requête de M. PRALON, « *Intendant en la Prouince de Languedoc* », au Maire de la ville de Nimes, à propos de la délibération du 7 avril 1785 appelant les Commissaires du Diocèse à se rallier à eux pour demander « *au Roy & a la prouince des secours pour la restauration de l'amphiteatre qu'il seroit important de deblayer pour rendre a ce monument sa première splendeur* », 25 juin 1785 [arch. dép. du Gard, OO 147].
Le Conseil avait nommé, deux mois auparavant, un géomètre (Bancal) et un architecte (Rollin) pour l'« *estimation des cours & maisons dans l'interieur de l'amphithéatre* » : Extrait du registre des délibérations du Conseil, 10 mai 1785 [arch. dép. du Gard, LL 46].

172. Cf. *supra*, n. 131, p. 372.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

adossées à la façade est de l'édifice [173]. Pour autant, cette nouvelle décision n'avait pas suffi non plus : le décret impérial confirmant les dispositions de l'arrêt du Conseil d'État de 1786, à la suite d'un rapport de l'Ingénieur en chef des Ponts et Chaussées reprenant le projet interrompu momentanément par la Révolution [174], a dû s'accompagner cette fois en effet d'un arrêté du Préfet prenant des mesures complémentaires destinées à préciser les termes de la procédure d'acquisition, témoignant par là même des difficultés auxquelles les autorités ont manifestement été confrontées, notamment quant aux exigences des habitants, inévitablement incompatibles avec une telle entreprise [175]. Réponse à la fois au nécessaire suivi des opérations approuvées par le décret impérial et aux revendications des propriétaires concernés, l'arrêté préfectoral avait été ainsi établi en huit articles successifs « *de manière à prévenir toutes reclamations ulterieures* », prescrivant un « *délai suffisant* » à donner aux propriétaires pour évacuer leurs logements, ainsi que le paiement de leurs indemnités « *fixées par les procès verbaux d'estimation, dûment approuvés par le Décret du 2 février dernier, et conformément à l'état* » [art. 4], sous réserve néanmoins des « *justifications prescrites par le dit article* [4] » [art. 5 et 6] [176]. Deux ans plus tard, les huit articles devaient être augmentés de six autres ayant clairement pour effet cette fois de protéger l'administration, réclamant, outre la signature d'un contrat de vente en bonne et due forme devant notaire entre le Préfet et chacun des habitants [art. 8], l'évacuation des lieux à la date prévue y compris en l'absence de justifications des droits de paiement [art. 6], et surtout l'assurance « *que les dits Immeubles sont affranchis de tout hypothèque Légale, Judiciaire ou Conventionnelle* » [art. 9] [177].

Probablement fortes de l'expérience de la ville de Nimes, celles d'Arles et d'Orange semblent avoir envisagé, à partir de 1820 quant à elles, le dégagement de leurs édifices de spectacles — certes d'abord partiel au théâtre d'Orange — avec une certaine sérénité. Dans un premier élan, et sous la seule « *impulsion donnée par l'administration locale* », Arles aurait même bénéficié de propriétés « *offertes par pur don*

173. *Indemnité aux propriétaires des maisons adossées au pourtour exterieur des arenes*, 27 mars 1788 [arch. dép. du Gard, LL 47]. Pour les estimations de Bancal et Rollin, voir Arch. dép. du Gard, LL 48.

174. *Rapport de l'Ingénieur en chef de premiere Classe du Corps impérial des Ponts et Chaussées dans le département du Gard sur le Projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808, donnant lieu à décret impérial « *concernant le déblaiement et la consolidation de l'amphithéâtre de Nismes* » du 2 février 1809 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

175. Extrait des registres des Arrêtés du Préfet du département du Gard, 24 mars 1809 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

176. *Ibidem*.

177. Arrêté de la Préfecture du département du Gard, 14 juin 1811 [arch. mun. de Nimes, 1 M 11].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

par quelques habitans », de sorte que les députés du département ont pu appuyer leur demande d'allocation auprès du Secrétaire d'État pour la « *restauration de l'amphithéâtre antique obstrué par de nombreuses et hideuses constructions* » en soulignant « *l'état actuel de l'opinion* » manifestement favorable à l'acquisition de presque tous les logements « *avec avantage* » [178]. Pourtant, très vite, ces mêmes députés ont dû réclamer la « *protection* » du gouvernement afin d'éviter « *la spéculation* » [179] : apparemment très variables, les transactions entre les municipalités et la population encore installée dans l'enceinte des monuments ont pu visiblement en effet aussi bien se dérouler à l'amiable que susciter des conflits. Malgré les évaluations préalables effectuées par des experts architectes sur l'état des biens à acquérir, les contestations n'étaient manifestement pas rares en effet, telles celle de ce M. Gilles, qualifié par P. Renaux d'« *entêté* » parce qu'il refusait de céder sa « *masure* » pour 10 000 frs quand l'estimation n'était qu'à 6 000 [180]. Le plus à craindre était alors que l'« *excédant de prix n'influe*[…] *sur les prétentions des propriétaires voisins* » [181], de sorte que les municipalités se voyaient fréquemment contraintes de modifier leur programme d'acquisition et par conséquent de déblaiement, si ce n'est en diminuant le nombre des ventes, du moins en les transposant sur d'autres lots, et quoi qu'il en soit en retardant les opérations. Si ces contretemps affectaient de manière évidente l'avancement des travaux, ils n'en avaient pas moins aussi des répercussions sur leur financement, les responsables étant forcés à maintes reprises de les justifier, joignant les plans d'acquisitions modifiés suivant les prix des maisons qui augmentaient sans cesse, jusqu'à en être parfois exorbitants, de sorte que, toujours imprévisibles, les transactions rendaient délicates même les requêtes auprès du Ministère, qui n'acceptait pas toujours de souscrire aux modifications de budget. Une correspondance suivie entre le Préfet du Vaucluse, le sous-Préfet, le maire d'Orange et l'architecte P. Renaux dénonçait d'ailleurs encore en 1832, aussi bien la mauvaise volonté de quelques propriétaires récalcitrants que les retards des dotations du Ministère, qui faussaient régulièrement le programme prévu de déblaiement du théâtre [182], le sous-Préfet faisant observer en outre que « *les délais en pareil cas pourrait*

178. Lettre des députés du département des Bouches-du-Rhône à « *Son Excellence Monseigneur le comte de Corbière Ministre Secrétaire d'État au département de l'Intérieur* », 9 mai 1825 [arch. C.M.H., 329/1].

179. Extrait du registre des délibérations du Conseil général du département des Bouches-du-Rhône, 30 août 1826 [arch. C.M.H., 329/1].

180. Lettre de P. Renaux au maire de la ville d'Orange, 21 décembre 1845 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

181. *Ibidem*.

182. Lettre du sous-Préfet au Préfet du Vaucluse, 13 janvier 1832 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

faire naître des prétentions plus élevées de la part des propriétaires »[183]. Partagées entre divers sites répartis sur l'ensemble du territoire et dont le nombre augmentait chaque année, les allocations gouvernementales ne pouvaient certes que rarement honorer de manière tout à fait satisfaisante les demandes des municipalités, de sorte que le dégagement de l'amphithéâtre d'Arles notamment a dû faire l'objet de huit ordonnances d'acquisition entre 1826 et 1833, soit à peine une par an, comprenant chacune moins d'une dixaine de maisons [**fig. 233**]. Il pourrait apparaitre curieux dès lors que, malgré les difficultés de négociation et la faiblesse, somme toute, des subventions de l'État, la loi — certes tardive — du 3 mai 1841 accordant le « *droit d'expropriation pour cause d'utilité publique* » appliqué aux travaux de dégagement et de sauvegarde d'un

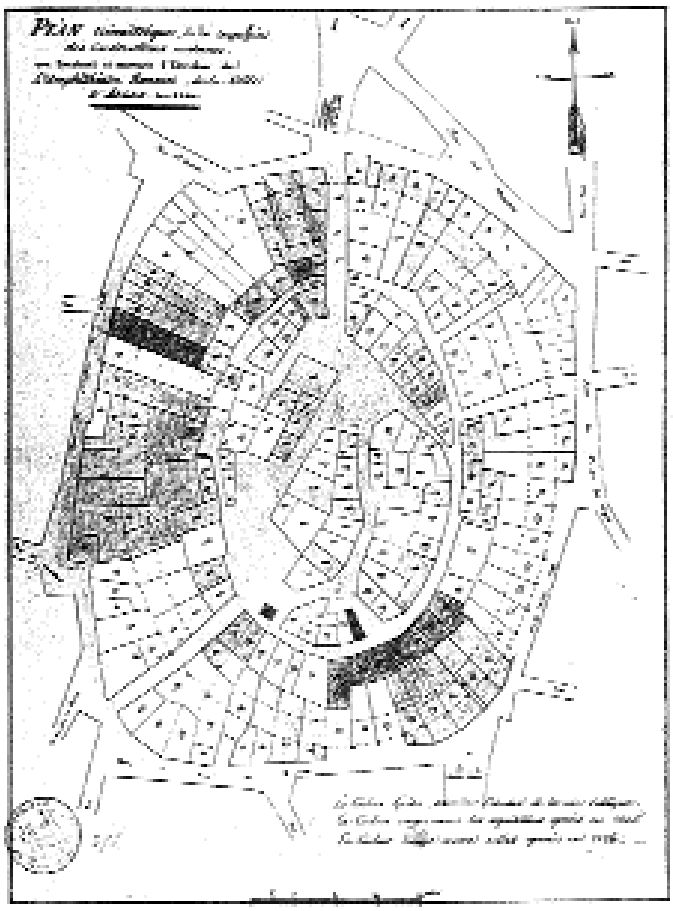


Fig. 233. « Plan géométrique de la superficie des constructions modernes qui touchent et couvrent l'étendue de l'amphithéatre romain de la ville d'Arles-sur-Rhône ». *Plan cadastral repris par J.-B. NALIS indiquant par différentes couleurs les trois premières ordonnances d'acquisition de 1826, 1827 et 1828. (Arch. C.M.H.)*

183. Correspondance entre le Préfet du Vaucluse, le sous-Préfet, le maire de la ville d'Orange et l'architecte P. Renaux au cours de l'année 1832 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

édifice à caractère historique [184] n'ait presque jamais été mise en pratique : trop récente peut-être, ou plus fastidieuse encore à faire exécuter dans la mesure où elle obligeait à toute une procédure juridique, elle n'apparait en effet qu'à deux reprises concernant les seuls théâtres d'Arles et d'Orange. Quoiqu'il l'ait manifestement utilisé en 1843 pour l'obtention de quatre maisons encore dressées sur le théâtre d'Orange [185], P. Renaux semble avoir préféré en tout cas de nouveau en 1845 retarder l'acquisition, si pénible fut-elle, de la maison de M. Gilles pour ne faire appel à cette loi qu'en ultime recours, si ce dernier, toujours rétif, « *se refusait à traiter à un prix raisonnable* », observant du reste qu'en ce cas encore « *dieu sait s'il en serait le bon marchand* » [186].

Plus encore que lors des seuls contrôles et travaux de consolidation mis en place avant leur dégagement, ces opérations révèlent quoi qu'il en soit un contraste des plus criant entre les intentions gouvernementales, soutenues par les municipalités et les antiquaires, et les prérogatives de chaque citoyen directement concerné, qui défendait *a priori* son droit personnel au détriment de l'héritage commun. Comment faire entendre, de fait, à un particulier qu'il doit céder son bien sans chercher à en tirer aucun profit ? Sans doute A. Caristie ne se trompait-il pas en dénonçant les spéculations causées en définitive par « *les libéralités du Gouvernement* [qui] *ont éveillé les espérances des propriétaires* » [187]. Mais ce qui paraissait naturel pour les uns semble avoir suscité la colère chez les autres, telle celle de M. Dupin ainé, consulté à propos des logements privés établis dans le théâtre d'Orange, et qui était allé jusqu'à déclarer ouvertement :

> « *…il y a plus de raison d'exproprier des usurpateurs, pour dégager ce qu'ils ont souillé, que d'exproprier un propriétaire sans reproche pour élever à neuf un monument sur son sol ;*

184. Sur les lois successives relatives à la notion d'« *utilité publique* » et à l'expropriation pour travaux établies à partir de 1807 et donnant lieu à celle du 3 mai 1841 appliquée aux monuments historiques, cf. notamment Isabelle DURAND, *Politiques patrimoniales et conservation des monuments antiques (amphithéâtres, théâtres et temples) à Arles, Nîmes, Orange et Vienne au XIX^e siècle*, thèse de doctorat dactylographiée, sous la direction du Professeur Claude Massu, Université de Provence Aix-Marseille I, 1998, pp. 175 *sqq.*, qui s'est appuyée sur le *Bulletin des Lois de l'Empire français* [arch. dép. des Bouches-du-Rhône, 1 K 16/2], ainsi que sur les procès-verbaux de séance de la Commission des Monuments historiques des 11 janvier 1838, 14 avril et 3 mai 1840 [arch. C.M.H., vol. 1 et 2].

185. Cette démarche exceptionnelle est relatée dans une lettre du Préfet du Vaucluse au Ministre de l'Intérieur, 17 août 1843, mais l'ensemble du dossier manque aux archives [arch. C.M.H., 3093/1]. Un dossier complet existe, en revanche, sur une procédure similaire menée, la même années, pour l'expropriation de la « *maison Jourdan* » au théâtre d'Arles, octobre 1843 [arch. mun. d'Arles, D 200].

186. Lettre de P. RENAUX au maire de la ville d'Orange, 21 décembre 1845 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

187. *Rapport à la Commission des Monuments historiques sur l'extension à donner au déblaiement du théâtre d'Arles et aux acquisitions des maisons*, signé Charles LENORMANT, non daté (1838) [arch. C.M.H., 342/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» *Que si l'on ne consultait même que le droit rigoureux, ceux qui se sont ainsi logés dans les monuments publics, comme les rats & les oiseaux de proie, n'ont pu acquérir aucun droit de prescription :*

» *1° Parce que ces monuments étaient évidemment du domaine public, qui autrefois était imprescriptible ;*

» *2° Parce que si une possession a jamais été de mauvaise foi, c'est celle qui s'établit dans l'intérieur d'un cirque, ou sur le proscenium d'un théâtre, quand des ruines gigantesques sont là pour réclamer sans cesse en faveur de leur origine & de leur destination :* Titulus perpetuo clamat »[188].

C'était certes oublier l'histoire de ces édifices volontairement abandonnés et en partie détruits pour ce qu'ils représentaient, mais c'était aussi clamer, comme le fait remarquer P. Pinon, « *à quel point était devenue insupportable cette imbrication de l'antique et du moderne* »[189], dans ce qu'elle apparaissait alors — en tout cas pour les « spécialistes » — ne pas respecter l'édifice antique pour lequel tant d'efforts étaient désormais consentis. Considérés comme « *sacrés* » au regard de la loi, y compris dans le cas d'une usurpation si celle-ci était « *légitimée par un long usage* »[190], les droits de propriété restaient néanmoins intangibles. Sans doute la situation paraissait-elle d'autant plus irritante que les spéculations sur les logements à acquérir ne permettaient pas de mener ces premiers travaux de manière cohérente : tributaires à la fois de l'obtention de subventions et de la bonne volonté des habitants à céder leur bien et à quitter les lieux, ces derniers se voyaient en effet fractionnés sur différentes parties d'un même édifice sans qu'il ait été réellement possible de procéder de façon systématique, ni suivre véritablement de programme préétabli. P. Renaux n'avait pu ainsi que projeter d'« *acquérir les maisons qui* […] *figurent* » sur le plan du théâtre d'Orange « *à mesure qu'elles s*[eraie]*nt à vendre avantageusement* » compte tenu des tractations pour le moins aléatoires[191] : encore devait-il se résigner à rectifier régulièrement son plan d'acquisition des habitations, mais refuser du même coup de soumettre aucun devis de réparation avant d'avoir pu obtenir un dégagement suffisant des structures antiques[192]. Pour des raisons

188. Rapporté par Auguste Nicolas CARISTIE, *Monuments antiques à Orange. Arc de triomphe et théâtre*, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^ie^, 1856, n. 2 p. 42.

189. P. PINON, « Réutilisations anciennes… », *loc. cit.*, p. 85.

190. Procès-verbal de séance de la Commission des Monuments historiques, 3 mai 1840 [arch. C.M.H., vol. 2].

191. Rapporté par une lettre du sous-Préfet au Préfet du Vaucluse, 13 janvier 1832 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

192. Rapport de P. Renaux adressé au Préfet du Vaucluse sur la situation des acquisitions destinées au dégagement du théâtre d'Orange, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3092].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

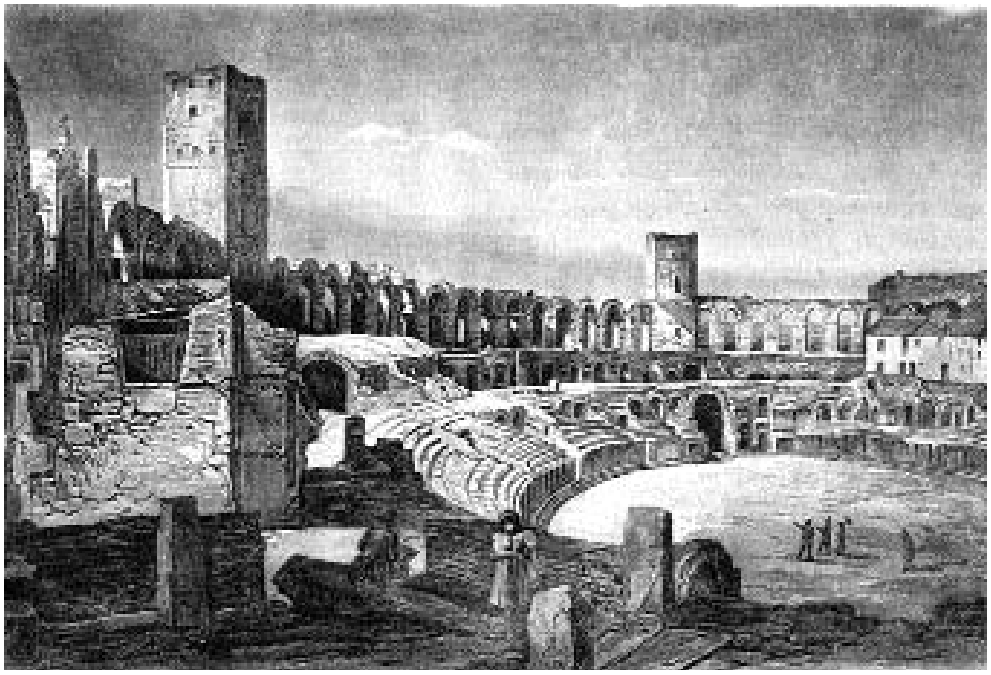


Fig. 234. *L'amphithéâtre d'Arles à la fin de son dégagement, vers 1840, côté nord-est. Dessin de Victor* CASSIEN*, lithographie de J. Barile.* *(Collection Flandreysy.)*

Fig. 235. *Le théâtre d'Orange à la fin de son dégagement, côté est. Une maison restée suspendue sur les gradins alors que les premières restaurations ont déjà été entreprises Dessin d'*ASSELINEAU*, 1841.* *(Publié par A. de Caumont, in* B.M.*, t. 8, vol. 28, 1862, p. 411.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tout à fait similaires, les opérations de déblaiement de l'amphithéâtre d'Arles entamées sur les « *trois premiers mois de l'année* » 1822 grâce à l'initiative du maire qui avait alloué à cet effet, sur les fonds de la Commune, la certes modique somme de 2 000 frs, s'étaient appliquées, d'un côté à « *douze arceaux successifs* », de l'autre à « *cinq disséminés de la galerie principale du plus haut étage de l'édifice* », ainsi que dix autres arceaux répartis sur différents points « *de la galerie principale du premier étage* », le tout correspondant, il est vrai, à « *1 500 m² de terrain conquis* », mais à seulement « *120 m de circulation sans obstacle* »[193]. Après 1840 encore, alors qu'ils étaient presque entièrement dégagés, l'amphithéâtre d'Arles comme le théâtre d'Orange avaient gardé de manière insolite une à deux maisons suspendues sur les gradins, comme « *pour perpétuer le témoignage de cette profanation & des vicissitudes que le monument a subies* »[194] [**fig. 215, 234-235**].

Bien que restreintes dans un premier temps au complexe scénique, les démarches visant à exhumer le théâtre antique d'Arles ont très clairement subi les mêmes contretemps, entrainant les mêmes irrégularités dans l'exécution des opérations, peut-être d'autant plus fortes d'ailleurs que l'édifice ne présentait que peu de vestiges imposants en dehors de la fameuse *Tour de Roland* au sud, de sorte qu'il est sans doute apparu moins fondamental encore, aux yeux des particuliers, de céder leurs parcelles, notamment celles qui empiétaient sur la courbe de la *cavea*, côté est, aux vestiges très incertains[195]. Résigné à devoir acheter, lui aussi, « *ça et là dans toute l'étendue de l'enceinte du monument au fur et à mesure qu'on voulait* [lui] *vendre* », le baron L. de Chartrouse, maire de la ville, avait du reste convenu qu'il n'avait pu, malgré lui, s'« *astreindre à un ordre absolu* », ne parvenant à contenir ses efforts sur l'ensemble du complexe scénique, « *l'*orchestra *& la première* precinction *des gradins* », que par sa seule « *volonté* » et celle des Consuls[196]. Certes à l'origine des travaux de dégagement et de « fouilles », l'acquisition, vingt ans plus tôt, d'une partie importante de ce même théâtre, devenu le

193. D'après la *Notice sur le déblayement…*, signée J.-B. NALIS, 25 mars 1825, citée.

194. Jean-Julien ESTRANGIN, *L'Amphithéâtre romain d'Arles, rapport adressé à l'Académie d'archéologie de Rome*, Marseille, impr. de M. Olive, 1836.

195. Sur l'état du théâtre d'Arles après acquisition de ces propriétés, dont quelques-unes sont du rese encore aujourd'hui en place, cf. *infra*, II. 2. a., pp. 407 *sqq*.

196. Lettre du maire de la ville d'Arles, baron L. de Chartrouse, au sous-Préfet des Bouches-du-Rhône, jointe au rapport sur l'*Etat general & évaluation des maisons qui restoient à acquérir avant la fin de l'année 1840 sur l'emplacement du théâtre antique d'Arles*, 25 mars 1841 [arch. C.M.H., 342/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

lieu de spéculations de quelques amateurs d'art depuis les riches découvertes du XVII[e] siècle, dans et aux abords de la « *Cour aux deux colonnes* »[(197)], n'avait été rendue possible d'ailleurs qu'en contournant véritablement les droits « *sacrés* » de propriété contre lesquels la ville n'avait aucun pouvoir. Inquiet en effet de voir les structures de l'ancien édifice *a priori* définitivement perdues à la ville à la suite d'un changement de main de dix sept maisons à l'avantage de « *M[r] Bricogne et le P[ce] de Talleyrand* », L. de Chartrouse avait été amené à réfléchir aux termes d'un contrat pour le moins singulier entre la ville et ces derniers, dont la seule intention avait été « *de faire des fouilles pour leur compte sur le sol du théâtre romain, dont quelques vestiges qui surgissent à travers les constructions modernes indiquaient le périmètre* »[(198)]. Au « *respect dû aux propriétés* [qui] *empéch*[ait] *que des formes coercitives fussent employées* »[(199)] — à moins d'y porter « *une atteinte grave…* »[(200)] — L. de Chartrouse avait alors tenté d'opposer « *les devoirs de police, sous le rapport de la sureté et de la voye publique* », ainsi que « *le droit de la conservation des monuments* »[(201)]. Bien qu'il lui ait fallu près d'un an de pourparlers, et qu'il ait dû signer un acte « *par lequel la ville s'engage*[ait] *à rembourser à ces MM. en trois ans les avances qu'ils avaient faites, plus les intérêts à 4 pr. %* »[(202)], il n'avait pas pour autant effectué une simple acquisition à l'image de toutes les autres : l'opportunité pour la ville avait résidé au contraire même dans ce que « *la Compagnie* » formée par les deux hommes avait eu des ambitions tout autres que de simple logement, contre lesquelles l'administration n'avait certes guère plus de droit, mais qui, dans l'esprit du maire, pouvaient mettre directement en cause la sécurité publique à laquelle la ville se devait de veiller. Le premier point de ses propositions de contrat, le plus insidieux, lui avait permis ainsi d'« *exiger*[…] *des précautions* » de

197. Sur les fouilles « sauvages » effectuées dans la « *Cour aux deux colonnes* » depuis le XVII[e] siècle, cf. *supra*, I. 3. c.

198. Rapporté par Louis MEGE, *Recueil* : « *Note relative aux monumens antiques d'Arles remise à M. le Baron Siméon, directeur des Beaux Arts, 3 mars 1828* », conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 243].

199. IDEM, *ibidem*.
Dans une requête « *à son Excéllence Monseigneur Le Ministre secrétaire d'Etat au Département de l'Intérieur* », datée du 1[er] octobre 1829, L. de CHARTROUSE précisait, dans des termes similaires, que « *…cette spéculation particulière conduite avec mystère ne fut connue qu'après la signature de dix sept contracts d'acquisition. L'opinion publique se prononça fortement contre une opération qui tendait à enlever à la ville d'Arles, les restes de son antique splendeur* […]. *Mais les droits de propriétés sont sacrés, et le Maire ne put obtenir que le conseil de traiter avec MM Bricogne et de Talleyrand et la promesse de l'aider dans cette nouvelle opération* » [arch. C.M.H., 329/1].

200. *Extrait d'un rapport contenant des instructions relatives à la conservation des monuments*, présenté le 4 mai 1840 par A. de GASPARIN, président du Comité des arts et monuments, produit par Xavier CHARMES, *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (histoire et documents)*, Paris, impr. nationale, 1886, pp. 573-574.

201. *Propositions faites à M[rs] Bricogne et de Talleyrand par le maire d'Arles*, signé par le baron L. de CHARTROUSE, juillet 1826 [arch. mun. d'Arles, II M 25/M 21].

202. Rapporté par L. MEGE, *op. cit*. L'acte a été signé le 1[er] avril 1827.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la part de « *la Compagnie* », destinées notamment à prévenir l'écroulement des maisons adjacentes par l'établissement, pour chaque tranchée creusée, d'« *empâtemens* », qu'il savait du reste, compte tenu de la profondeur estimée à 5,50 m par rapport au niveau du sol antique à atteindre, devoir être inévitablement renforcés par « *des murs de soutenement a mesure que l'on fouilleroit* » — murs d'« *au moins un mètre d'élévation au dessus du sol de la rue* » et « *soumis eux même a un empâtement* » d'une épaisseur de 15 pieds jusqu'à « *32 au sol antique* » — soit de 5 à 10 m —, comme probablement « *de piliers buttans pour les soutenir de distance en distance* » [(203)]. Face à une telle contrainte de sécurité résultant de toute évidence à une énorme dépense, il a pu établir alors une série de conditions résolutoires à partir desquelles la ville renoncerait à tous ses droits d'empattement et faciliterait « *le déblayement et le transport des terres dans l'endroit le plus a portée* », jusqu'à laisser en outre « *couper la rue de la Dominante et passer a travers les remparts de la ville* » — exception faite toutefois des murs « *de la Chiffone faisant partie du théâtre antique et portant des frises et autres ornemens* [qui] *doivent être respectés* » :

> « *1° que la Compagnie fasse a ses frais le déblayement jusqu'au sol antique de tout ce qu'elle possede et possedera par la suite* […], *et de tout ce que nous possedons aujourd'hui* », charge estimée beaucoup moins coûteuse que tout autre moyen de fouiller ;
>
> « *2° l'abandon gratis a la ville du sol antique quand il aura été exploré* », considérant que « *c'est bien le moins qu'elle* [la ville] *conserve quelques débris de fondation quand elle se voit enlever les richesses archéologiques* », prévoyant par ailleurs que « *personne n'irait plus bâtir sur un terrain renfermant un monument connu et qui tôt ou tard est destiné à être déblayé* » ;
>
> « *3° rien de ce qui se trouvera a sa place antique ne sera enlevé* », tel que les bases de colonnes et les pans de murailles, ainsi que les statues « *si contre toute probabilité il s'en trouve en place* » ;
>
> « *4° les débris de chapiteaux, frises, colonnes, et généralement tout ce qui est ouvrage d'ouvriers et non de maîtres, et qui se trouveront dans le déblayement seront abandonnés à la ville* », estimés sans intérêt dans un cabinet de curiosité ;
>
> « *5° la ville aura la possession de tout ce que renfermeront les rues, places, cul-de-sac, &ᵒⁿ et propriétés particulières qui pourroient lui appartenir, ainsi que l'emplacement réservé par les Consuls en 1648 pour arriver jusqu'aux Colonnes* »,

203. *Propositions faites à Mʳˢ Bricogne et de Talleyrand…*, juillet 1826, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

suggérant de trouver, dans le cas d'objets découverts à cheval sur les deux propriétés, un accord amiable, tel que « *la partie la plus engagée entrêneroit le reste de l'objet d'art, que le buste entrêneroit le reste du corps, &* » ;

enfin, « *6° le torse et les débris de la belle tête que nous possédons ainsi que la tête d'Apollon faisant partie du bas relief que possede la mairie* », où qu'ils soient trouvés, seraient cédés à la ville dans la mesure où, isolés, ils ne représenteraient guère de valeur, tandis qu'il constituaient le complément de ce que la ville possédait déjà [204].

Curieusement, à une époque où les recherches de ce type visaient tout de même principalement la récupération de beaux objets, comme le montrerait le journal de fouilles de l'architecte M. Penchaud, qui avait répondu favorablement à la proposition de la Commission Archéologique d'Arles, nouvellement fondée, de fouiller l'*orchestra*, « *étant persuadé qu'il n'y a rien à trouver hors du voisinage de la scène* » [205], et s'était par ailleurs attaché essentiellement à spécifier le lieu de découverte de chaque pièce, L. de Chartrouse semble avoir mis l'accent sur l'importance, pour la ville, des structures de l'édifice, si ruinées fussent-elles, au détriment du mobilier [art. 2, 3 et 4]. Or, malgré le respect de « *toutes les prétentions de la Compagnie pour les objets d'art* », ainsi que « *l'immense avantage de fouiller jusqu'à l'extrême limite de ses propriétés, de rencontrer toutes les facilités qui sont au pouvoir de l'administration d'éloigner une concurrence dont l'espérance seule fait élever les prétentions des propriétaires* » dans le cas d'acquisitions [206], les deux hommes avaient résolu de rejeter entièrement les propositions avancées par le maire et de céder leur marché. Sans vouloir trancher, de l'intimidation due « *aux mesures de police au sujet des fouilles* » ou du « *sentiment de justice et de convenance* » de la Compagnie [207], il apparait clair que les exigences de L. de Chartrouse dépassaient largement le seul avantage de la récupération d'objets d'art, somme toute toujours très conjecturale malgré les premières découvertes, et qu'en définitive le meilleur atout penchait du

204. *Propositions faites à M^rs^ Bricogne et de Talleyrand…*, juillet 1826, cité.

205. M. PENCHAUD, *loc. cit.*, p. 225.
Sur l'intérêt, certes grandissant, pour l'édifice romain qui ne résidait pas tant dans son architecture que les architectes pensaient reconnaitre somme toute assez bien et dont l'état de ruine ne semble avoir passionné que très peu, cf. *supra*, II. 1. b., pp. 359 *sqq*, et *infra*, II. 2. a., pp. 407 *sqq*.

206. *Propositions faites à M^rs^ Bricogne et de Talleyrand…*, juillet 1826, cité.

207. Requête de L. de CHARTROUSE « *à son Excéllence Monseigneur Le Ministre secrétaire d'Etat au Département de l'Intérieur* », datée du 1^er^ octobre 1829, citée.
La convention entre L. de Chartrouse et M. Bricogne a été signée le 1^er^ avril 1827 [Arch C.M.H., 329/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

côté de la ville, dans la mesure où, faisant valoir son droit de conservation des monuments [art. 2 et 3], elle pouvait sans difficulté faire main basse sur l'ensemble du terrain acquis et déblayé uniquement aux frais de la Compagnie [art. 1].

Un tel tour de force n'aurait pu cependant s'appliquer au droit exclusif de propriété, quand bien même l'habitation mettait en péril la sécurité publique : longtemps, les seules interventions possibles avaient dû se restreindre en effet à obliger tant bien que mal les occupants à effectuer un minimum de travaux de réparation [208], voire à dénoncer l'état tellement précaire du bâti qu'il pouvait paraitre plus commode alors à son propriétaire de le céder, même pour une modique somme. Outre les quelques dons obtenus par la mairie d'Arles, les premières acquisitions avaient touché d'ailleurs, suivant les évaluations menées sur chacun de ces édifices, les maisons les plus misérables avant de tenter de s'occuper d'habitations moins délabrées. Le dégagement de l'amphithéâtre de Nimes, repris en 1809, avait ainsi été préparé à l'aide d'un rapport dressé par le commissaire de police judiciaire et administrative de la ville et le directeur des travaux publics, en vue de « *constater la vérification* […] *de l'état actuel des maisons situées dans l'intérieur et au pourtour de l'arêne, qui menacent ruine* », distinguant les habitations « *en état de vetusté ; à démolir* » et d'acquisition relativement aisée, de celles, souvent plus récentes, « *en bon état* » ou « *solide* », de cession plus épineuse [209]. Il n'en reste pas moins qu'à peine cinq ans auparavant, songeant aussi bien à « *la sureté même des citoyens* » qu'à « *la restauration de ce monument antique* », le maire avait dû pourtant se contenter d'inviter l'occupant d'une partie des Arènes à seulement « *faire fermer l'vn des arceaux* […] *qui lui appartient, de la même manière & vniformément à ceux qui l'ont été déjà* », et de menacer, au cas où le propriétaire se montrerait réticent, de « *prendre les moyens de rigueur pour* [l']*y contraindre* » [210]. Convaincue que « *l'intérêt particulier doit se taire là où un si grand intérêt général parle par la bouche des chefs de l'administration* », et pourtant impuissante à raisonner les habitants de l'édifice à

208. Sur les difficultés des municipalités d'Arles et de Nimes à obtenir des travaux de réparation aux propriétaires d'arceaux des arènes, cf. *supra*, II. 1. b., pp. 360 *sqq*.

209. *Rapport dressé par M. M. Gibrat* […] *et Chancel* […], 17 octobre 1807, cité, *passim*.
Un procédé tout à fait similaire a été adopté, près de vingt ans plus tard, pour le dégagement de l'amphithéâtre d'Arles comme du théâtre d'Orange, accompagné du plan cadastral révélant l'emplacement de chaque propriété sur les structures de l'édifice : voir à ce propos les dossiers conservés, respectivement aux Arch. C.M.H... [329/1] et aux Arch. dép. du Vaucluse [4 T 44].

210. *Le Maire de la ville de Nismes au Citoyen Magne, propriétaire foncier*, lettre datée du 28 brumaire an IX (novembre 1802) [arch. dép. du Gard, 8 T 270].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

moins d'outrepasser les lois, l'administration avait dû en effet accepter momentanément de « *chang*[er] *de système* », et par les mêmes motifs de sécurité et de restauration, le Préfet du Gard s'était résigné, faute de mieux, à prendre un arrêté au début de l'an 8 (fin 1800), « *pour obliger tous les propriétaires à rebâtir leurs arceaux d'une manière uniforme* », leur garantissant en contrepartie de conserver leur logement [211] — seul procédé en son pouvoir qui lui permettait de préserver, par contre-coup, les structures antiques.

Singulièrement toutefois, si la ville était tenue de respecter les droits de propriété, à l'inverse les particuliers, eux, ne s'embarrassaient apparemment guère plus qu'avant d'empiéter sur le domaine public, jusqu'à le transformer en « *dépot d'immondices* » [212], voire à le dévaster. Alors même que les municipalités parvenaient péniblement à acquérir quelques maisons encastrées dans les structures antiques, il n'était manifestement pas rare en effet que des particuliers s'en emparent à nouveau, tel ce propriétaire qui avait ouvert la voûte intérieure de son arceau pour prolonger son logement vers l'intérieur des Arènes de Nimes, sur le domaine public [213], ou cet autre encore qui ne s'était guère soucié de « *faire du fumier* » dans une petite cour située « *dans la galerie antique* » du théâtre d'Orange, cinq ans à peine après son acquisition par la mairie, faisant craindre P. Renaux que « *plutard on en usurpera la propriété* » [214]. Quand il ne s'agissait pas d'appropriation illicite de quelques parcelles à un usage privé, les vestiges nouvellement mis au jour subissaient un véritable vandalisme gratuit, contre lequel la ville restait, là encore, impuissante par l'insuffisance de sa police. Outre un occupant qui avait « *poussé l'oubli jusqu'à amonceler des fumiers dans la salle des Mîmes* » du théâtre d'Orange, le même P. Renaux se plaignait en effet de ce que d'une part « *la malveillance et les enfans ont laissé partout des traces de mutilation* », d'autre part que « *parmi les débris exhumés des fouilles, pas un n'a échappé aux insultes* » [215]. De façon

211. D'après une lettre adressée au Préfet du Gard, signée Louis MAIGRE et datée du 18 janvier 1808 [arch. dép. du Gard, 8 T 270].

212. Henry RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la restauration des arcades du théâtre romain d'Arles rue de la Miséricorde*, 20 décembre 1855 [arch. C.M.H., 342/1].

213. D'après une lettre de l'« *Ingénieur en chef* […] *du Corps impérial des Ponts et chaussées dans le departement du Gard* », 14 août 1807, citée.
À propos de ce propriétaire indélicat, cf. *supra*, II. 1. b., p. 370.

214. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 12 février 1841 [arch. C.M.H, 3092/1].

215. P. RENAUX, lettre adressée au Préfet du Vaucluse, 12 février 1841, accompagnant son *Devis descriptif et estimatif* […au] *théâtre romain d'Orange*, même date, cité [arch. C.M.H, 3092/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tout à fait similaire, à en croire L. de Chartrouse, les arcades des Arènes d'Arles ouvertes de toutes parts laissaient, elles aussi, « *ce monument aux dégradations de l'ignorance et à des atteintes nuisibles aux mœurs et à la sûreté publique* » [216]. Or, le seul remède contre ces exactions consistait à clôturer les édifices, et imposait par là même des travaux supplémentaires, nécessitant des subventions particulières, et rendait sans doute là encore la situation quelque peu irritante, d'autant plus que les opérations se compliquaient à mesure que le monument était déblayé. Peut-être fort de l'expérience des Consuls de la ville de Nimes qui, un siècle plus tôt, avaient dû garantir leurs efforts de reconstitution de l'accès du portique du rez-de-chaussée au sommet des Arènes par l'établissement d'« *une barriere auec vne porte bien fermée auec vne serrure* […] *pour empecher qu'on les casse* » [217], l'Ingénieur en chef chargé, en 1807, de la restauration de l'édifice avait en ce sens prévu d'emblée de « *fermer par des grilles en fer* » après leur dégagement, « *tous les portiques du pourtour du rez de chaussée en établissant seulement quatre portes de fer aux quatre principales entrées des portiques du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest* », stipulant que « *ces portes ouvertes le jour seront fermées le soir par la Police, et ainsi la Galerie du rez de chaussée ne pourra être le soir ou pendant la nuit le rendés vous des filles de Mauvaise Vie, ou le dépot des ordures de tous les habitans du voisinage* » [218]. La lenteur des travaux, les difficultés financières ou l'attente des subventions de l'État, voire la mauvaise volonté des habitants avaient même obligé à un arrêté préfectoral ordonnant momentanément « *de pourvoir à ce que les arceaux restent fermés après leur évacuation, jusqu'à ce que les portes actuelles soient remplacées par des grilles de fer* » [219]. Pour des raisons tout à fait analogues, estimant urgente la fermeture du théâtre d'Orange, P. Renaux avait dû, dans le même temps, envisager aussi bien la simple condamnation d'une issue « *avec une bonne menuiserie de bois de murier* » destinée à « *ne pas perdre le droit de passage dans le Corridor de la maison V^e Aubert acquis à l'état par l'achat de la maison Pourquet* » qui occupait la galerie du théâtre d'Orange, que l'installation d'un système provisoire « *afin de protéger le monument contre les dévastations* » : outre les grilles insérées dans les arcades du complexe scénique à l'image de ce qui

216. Lettre du baron L. de CHARTROUSE, maire de la ville d'Arles, au Ministre de l'Intérieur, 12 juin 1833 [arch. C.M.H, 329/1].
Le registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles de 1830 mentionne divers avis contre les dégradations volontaires effectuées dans les Arènes [arch. mun. d'Arles, série D].

217. Adjudication de travaux (Nimes), 15 décembre 1700, citée.

218. *Rapport de l'Ingénieur en chef…*, 7 octobre 1808, cité, f° 1^v-2.

219. *Arrêté de la Préfecture du département du Gard*, 14 juin 1811, cité, art. 13.

se pratiquait déjà à Nimes, il avait ainsi songé à établir un mur de clôture transitoire entre la partie dégagée et celle encore aux mains de particuliers, « *en attendant que les achats nouveaux permettent d'expulser tous les propriétaires et de fermer le théâtre à l'extérieur* » [220]. La recommandation de la Commission des Monuments historiques de recouvrir les parties récemment découvertes du théâtre d'Arles, « *et particulièrement* [le] *pavé de l'orchestre en marbre précieux de diverses couleurs* », jusqu'à procéder de même pour la suite des fouilles, aussi bien des gradins que de la scène, allait dans le même sens [221].

Les réactions, certes parfois virulentes, des municipalités et des antiquaires face aux mutilations subies par ces édifices antiques du fait de leur occupation ne se sont inscrites en définitive ni plus ni moins que dans la suite des indignations, il est vrai plus contenues, des savants des siècles précédents qui dénonçaient seulement alors l'encombrement de ces mêmes édifices par des habitations parasites [222] : la décision officialisée du dégagement des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme des deux théâtres d'Arles et d'Orange, les auraient en un sens simplement légitimées. Réclamés quelques deux cent cinquante à trois cents ans auparavant, notamment à travers le souhait de François Ier ou de Henri IV de les voir rendus à leur « *premier estat* » [223], les travaux de démolition des habitations modernes imbriquées dans les anciennes structures ne relèveraient pas du reste d'un véritable changement de mentalité qui, à partir de la fin du XVIIIe siècle, aurait accordé au monument ancien une valeur « patrimoniale » plutôt qu'utilitaire, entrainant son « individualisation ». La difficulté apparait moins avoir été en effet de faire admettre aux gouvernements successifs le statut de « *monuments nationaux* » de ces vestiges d'époque romaine que de soustraire ces derniers à leurs occupants. Certes toujours éprouvants, les demandes répétées de subventions à l'État, ou encore les marchés très souvent litigieux passés avec les entrepreneurs de maçonnerie semblent en tout cas avoir engendré moins d'obstacles que les négociations ardues entre chacune des municipalités et les propriétaires des

220. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif* […au] *théâtre romain d'Orange*, 12 février 1841, cité.

221. Ch. LENORMANT, *Rapport à la Commission des Monuments historiques sur l'extension à donner au déblaiement du théâtre d'Arles…*, non daté, cité.

222. Sur les regrets des savants des XVIe-XVIIe siècles de voir ces monuments envahis par des habitations parasites, cf. *supra*, I. 1. a.

223. Notamment d'après le P. J. GUIS, *op. cit.*, *Chapitre second*, p. 3 : cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

logements modernes concernés : inviter ces derniers à participer à la valorisation d'un édifice qu'ils occupaient depuis des décennies signifiait, de fait, leur demander purement et simplement de céder et d'abandonner leur bien, de sorte que la solution évoquée, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, par M. de Joubert à Nimes, devant l'éventuelle « *difficulté de pourvoir au logement des differents ouvriers, et autres personnes qui occupent* [l'amphithéâtre] », de profiter de « *l'agrandissement que la ville de Nismes a eprouvé dans ses differents faubourgs, ou les mêmes particuliers peuvent aizement trouver a se loger* » (224), n'avait pu que rester lettre morte. La seule échappatoire consistant à racheter leur bien plutôt qu'à l'échanger n'en est pas moins restée constamment tributaire de leur bon vouloir.

Préparée idéologiquement depuis le XVI^e siècle au moins, la décision de dégagement de ces édifices aura par conséquent peut-être été retardée davantage en raison des rapports antagoniques qui se dressent de manière constante entre les intérêts dits collectifs et ceux de chacun des particuliers, dont les implications outrepassent le seul conflit entre les deux partis pour toucher principalement les questions épineuses de droit de propriété, et au-delà de financement, que d'un désintérêt à l'égard de vestiges témoins de l'histoire et de l'art des Anciens. Les premiers travaux de consolidation, voire de véritable maintenance, menés alors même que les monuments étaient habités, ou encore l'initiative des Consuls de Nimes qui, dès 1769, avaient songé concrètement aux mesures à prendre pour faire évacuer les arènes, attesteraient en tout cas des préoccupations en ce domaine des municipalités d'Arles et de Nimes en particulier, manifestement soucieuses de préserver ces témoins depuis au moins le tout début du XVII^e siècle (225). L'établissement de cahiers des charges régissant l'utilisation et le réaménagement de certains monuments antiques, tel celui ordonné par Colbert lui-même, dès 1682, aux Augustins, tout nouveaux propriétaires de la Maison Carrée, interdisant l'aménagement de leur église sur l'extérieur du monument antique ni contre ses murs intérieurs, mais « *à la distance d'une canne en tout sens* [soit plus d'1,50 m] *des anciens murs qui sont ainsi isolés* » et « *sans qu'ils puissent rien rompre de l'ancien édifice* » (226), ou encore le souci de Marin Adam de voir la Tour de Roland « *demeure*[r] *en l'état et la*

224. Lettre de M. de Joubert à « *Mrs les Consuls de Nismes* », 28 août 1776, citée.

225. À propos des travaux menés par les municipalités de Nimes et d'Arles, dès le début du XVII^e siècle, sur les amphithéâtres encore occupés, cf. *supra*, II. 1. b., pp. 360 *sqq*-.

226. D'après un arrêt du Conseil de Nimes, 1682 [arch. dép. du Gard, GG 2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

propriété de la commune », statut destiné à permettre *a priori* de limiter les interventions malheureuses [227], traduiraient ni plus ni moins que l'impuissance des autorités locales comme du gouvernement lui-même à en exproprier les occupants. Les interventions menées pendant et immédiatement après le dégagement de ces édifices ont suivi du reste des principes de « restauration » à peine différents de ceux qui ont précédé : leur objet principal privilégiait en effet, comme au siècle précédent, le rôle de support des piliers, des murs ou des claveaux au détriment de l'ancienne facture que les architectes se contentaient d'imiter, et n'étaient consentis que les travaux « *necessaires seulement pour la solidité du monument* » [228], souvent au détriment de son authenticité. Le principe fondamental consistait à maintenir les structures hautes de l'édifice et à les protéger contre les intempéries, au risque de modifier certains éléments, notamment de support, comme s'il s'agissait d'un bâtiment moderne, le souci de rétablir à l'identique se résumant tout compte fait à celui de conserver une certaine homogénéité de l'ensemble. L'ingénieur des Ponts et Chaussées de Nimes n'a pas hésité ainsi à reconstruire les appuis de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre « *conformément à ceux qui existent encore* » et de la même façon que l'avait préconisé J. Vigier avant lui, ni à repaver l'intérieur de l'arène en rehaussant le centre afin d'évacuer les eaux pluviales sans se préoccuper du sol d'origine [229], ou encore à dresser des murs de maçonnerie destinés à maintenir les gradins qui s'écroulaient [230], tout comme à sa suite V. Grangent a continué à établir des gondoles pavées sur le pourtour de l'édifice afin d'arrêter l'infiltration des eaux pluviales, à remplacer complètement voussoirs et pieds droits, ainsi qu'à effectuer des « *rempiètements* » par sous-œuvre de quelques murs [231] ; de la même façon, à l'amphithéâtre d'Arles, Ch.-A. Questel avait prévu de reconstruire entièrement « *un pilier rongé à sa base* », comme « *une arcade brisée dont il fa*[llai]*t refaire les claveaux* » [232].

227. Registre des délibérations du Conseil de la ville d'Arles, 1634, cité.

228. *Rapport de l'Inspecteur en chef… sur le projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808, cité. De la même façon, à Arles, d'après une lettre du maire de la ville, L. de CHARTROUSE, au Ministre Secrétaire d'État de l'intérieur, 1er octobre 1829 [arch. M.C.H., 329/1].

229. *Rapport de l'Ingénieur en chef de premiere Classe du Corps impérial des Ponts et Chaussées dans le Département du Gard sur le projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

230. *Arrêté de la Préfecture du département du Gard*, 17 mars 1810 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

231. *Devis estimatif des ouvrages à faire pour le déblayement intérieur de l'amphithéâtre romain de la ville de Nismes, dit les arènes*, signé V. GRANGENT, 10 mars 1813, repris dans les mêmes termes le 29 novembre 1815 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

232. *Rapport fait au Conseil général des Bâtimens civils par MM. Mérimée & Caristie, Inspecteurs généraux*, 27 janvier 1845 [arch. M.C.H., 329/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Si l'on regretterait sans doute assez, aujourd'hui, qu'à travers de telles interventions, ces monuments aient perdu une partie de leur authenticité archéologique, on ne peut pour autant en nier les effets bénéfiques. Outre qu'ils ont d'une certaine façon paré au plus pressé, en consolidant les éléments de support et en couvrant les parties à nu, les architectes sont tout de même parvenus en effet à préserver l'ensemble des structures de chacun des édifices. En ce sens il est vrai, la configuration générale de ces derniers, considérée en tant que forme générique même d'un « objet » à part entière, l'emportait sur leur histoire singulière qui se résumait tout au plus à celle, plus globale, du monde antique romain et de ses colonies. Davantage encore, elle devait répondre fondamentalement aux principes de construction d'un bâtiment, et ne se distinguait des modernes que par ses caractères esthétiques et plastiques, contraignant les architectes à utiliser le même type d'appareil et les mêmes matériaux, à reprendre la même ornementation, comme s'il s'agissait en définitive de l'entretien d'un édifice contemporain. Sans doute pourtant, la vision d'ensemble de ces monuments, désormais entièrement dégagés et isolés, avait-elle souligné les discordances flagrantes entre les reprises, trop « neuves », et les structures antiques, beaucoup plus « *patinées* », mais jusque-là masquées par l'imbrication serrée de l'ancien et du récent, de sorte que P. Renaux notamment s'était interrogé sur la meilleure manière de pallier cet inconvénient en entreprenant d'« *établir une différence entre l'antique & la construction moderne, le tout sans nuire à l'ensemble* »[233]. La question néanmoins ne se posait pas aussi sommairement, et à l'inverse L. Jacquemin a pu dénoncer de son côté le manque de savoir faire et l'absence de « *feu sacré* » pour restaurer ces monuments dont les Romains, « *ces maîtres inimitables dans l'élévation de leurs murailles concentriques, observoient avec un si grand soin la courbure gracieuse & simple* », et plus particulièrement l'incapacité à reprendre certaines techniques comme, à l'amphithéâtre d'Arles, le « *posement à ais disjoints & séparés des moellons sémillés* [*sic*] *des galeries* »[234]. Passablement ruinés il est vrai, mais aux structures élémentaires assez bien conservées pour permettre de découvrir encore leur forme et leur fonction d'origine, ces édifices présentaient de fait un ensemble somme toute cohérent, que quelques-uns souhaitaient spontanément voir restauré à l'identique, tandis que pouvaient alors émerger les

233. Lettre adressée au Préfet du Vaucluse, signée P. RENAUX, accompagnant son *Devis descriptif et estimatif* [au] *théâtre romain d'Orange*, 12 février 1841, cités : cf. *infra*, II. 2. c., pp. 511 *sqq*.

234. Louis JACQUEMIN, *Guide du voyageur dans Arles, renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire & la description des monumens*, Arles, D. Garcin, 1835, pp. 164-165.

premières réflexions sur les conditions d'intervention, mettant en cause, dans une relation de réciprocité, les moyens à employer et les résultats à obtenir. Sans doute aisément concevable dans le cas particulier des Arènes d'Arles et de Nimes ainsi que du théâtre d'Orange dont l'enceinte dressée sur plus de 30 m de haut ne pouvait qu'imposer l'image d'un édifice à part entière, il est vrai qu'en revanche le parti pris de reconstituer le théâtre d'Arles notamment peut apparaitre rétrospectivement quelque peu abusif : l'engouement pour une forme de « résurrection » d'un patrimoine architectural regardé comme si prestigieux aura en fait élargi tout naturellement le mouvement à quelques édifices certes bien plus ruinés, mais qui ne semblaient pas moins promettre une mise en valeur similaire par la nature même de certains de leurs éléments constitutifs, dont la *cavea*, en apparence d'un agencement pour le moins « évident ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

2. Restitutions et restaurations.

« *Rien n'est plus révélateur du rapport entre le présent et le passé, rien ne trahit plus clairement les convictions et les règles esthétiques d'une époque que la "recréation" imaginaire d'une œuvre qui appartient au passé* »[1]. Particulièrement vérifiable, selon S. Kühbacher, à propos des restitutions graphiques de monuments anciens depuis la Renaissance, alors que celles-ci s'inscrivaient fondamentalement, à l'origine, dans le cadre de l'étude de l'architecture à des fins de création, cette assertion pourrait s'appliquer de manière similaire aux procédés de restauration destinés à la conservation de ces mêmes monuments au cours des siècles. Les interventions successives menées sur ces derniers, aussi bien aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, que par la suite au XIX^e^ siècle, y compris jusqu'à aujourd'hui, s'avèrent en effet être étroitement liées à la perception que les architectes, comme leurs « commanditaires », ont de l'édifice architectural en soi, à quelque époque qu'il appartienne, ainsi qu'à la valeur, voire au rôle socio-urbain qui lui sont assignés. Davantage encore, et loin de révéler un changement de mentalité bien qu'ils diffèrent indéniablement d'une époque à l'autre selon que la priorité est donnée au « bâti » dans le but de sauvegarder la forme générale du monument en question (XVIII^e^ s.), ou à son authenticité aux fins notamment de retrouver les étapes de son histoire singulière (XX^e^ s.), les procédés mis en œuvre pour assurer cette conservation trahiraient au contraire, à travers les termes successifs de l'interprétation de l'ouvrage ancien, « *les convictions et les règles*

1. Sabine KÜHBACHER, « La restitution. Quelques réflexions préalables », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque tenu du 5 au 7 mai 1988 à Paris, sous la responsabilité scientifique de P. Joly et sous l'égide de l'École d'Architecture de Paris-La Villette, Paris, éd. de La Villette, 1990, p. 275.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

esthétiques » en matière d'architecture, dans ce que chaque solution envisagée s'avère nécessairement répondre aux exigences de ces dernières. Les premiers travaux des ingénieurs et architectes chargés de la restauration de ces édifices apparaissent en ce sens issus de ceux mêmes qui en avaient tenté des restitutions graphiques — du moins étaient-ils, d'une manière ou d'une autre, les héritiers de ces derniers, soit qu'ils en aient suivi directement l'enseignement à l'Académie de France à Rome, tel Ch.-A. Questel, soit qu'ils l'aient subi indirectement à travers leur formation plus générale sur l'art de bâtir, tel V. Grangent. On ne peut s'étonner dès lors qu'ils n'aient pas réellement hésité notamment à remplacer des éléments entiers à seule fin de maintenir l'édifice dans sa forme plutôt que dans son état. Le développement de l'archéologie à partir de la fin du XIX^e^ siècle les aura sans doute moins orientés vers une volonté de conserver de tels vestiges dans leur authenticité la plus stricte possible, que vers une série d'interrogations sur la manière même de les protéger, le type d'interventions et les techniques à mettre en œuvre ou au contraire à éviter, la nécessité ou non de souligner les interventions modernes, voire la possibilité ou non d'une restauration totale : encore l'objectif était-il de trouver un compromis entre le « donné » archéologique pur, plus exigeant à mesure du développement de la discipline, et la nécessité impérieuse de protection, quelles que soient les convictions.

Si nombre de réponses paraissent, il est vrai, avoir été longtemps axées essentiellement sur l'édifice en tant qu'ouvrage d'art — et elles le sont inéluctablement encore parfois —, tendant à lui rendre sa « *splendeur passée* » à travers une reconstitution plus ou moins complète, l'ensemble n'en visait pas moins, tout comme aujourd'hui, à respecter au mieux les données historiques. Le simple fait de vouloir préserver un monument ancien attesterait, de fait, la qualité de témoin, aussi bien sur le plan historique qu'artistique, accordé à ce dernier depuis le XVI^e^ siècle au moins, dans ce que, jamais tout à fait isolé de son véritable contexte si ce n'est par sa présence effective au sein d'un complexe urbain plus récent, il se révèle constamment, aussi bien dans l'esprit des savants et antiquaires de la Renaissance que des architectes et archéologues des siècles suivants, en relation étroite avec l'époque de sa conception. Seule en définitive la notion de « témoin » qui lui est assignée a évolué, du modèle stylistique et de l'exemple d'une architecture idéale qu'il était supposé représenter, à celui d'une civilisation passée représentée par un style architectural, et au-delà d'une multiplication de données permettant de

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

retracer, outre l'organisation urbaine et sociale de la cité qui les abritait, ou encore le statut de cette dernière et les conditions de son développement, en l'occurrence au sein de l'Empire romain, certains événements, singuliers comme plus généraux, liés à la vie même du monument — en d'autres termes, une richesse d'informations qui dépasse le seul ouvrage d'art qu'il constitue pourtant à l'origine. Les procédés de restitution qui avaient pour objectif, tout au long de la Renaissance, aussi bien de créer les termes d'une architecture nouvelle que d'analyser et de comprendre les mécanismes de l'architecture antique dont les premiers se voulaient être issus, sans qu'il n'ait jamais été question d'en reprendre ni d'en imiter les caractéristiques techniques et stylistiques dans la mesure où celles-ci appartenaient à une époque révolue [2] — en un sens « *oscillant entre tradition et volonté d'invention* » [3] — n'ont été ni plus ni moins en définitive que peu à peu séparés du « *monument historique* » susceptible d'offrir davantage que la seule référence, incontournable tout de même bien que d'un impact inégal, en matière d'architecture. Pour autant, modèle artistique ou modèle historique, l'édifice antique a continué indubitablement à être étudié dans les mêmes termes qu'au XVI^e^ siècle, et sa restauration apparaît, rétrospectivement, dans la suite directe des premiers exercices de restitution, passant simplement du support papier sans cesse renouvelable au monument *in situ*, sur lequel en revanche chaque intervention devenait définitive.

2. a. Les restaurations « fonctionnelles ».

Enfin dégagés des habitations parasites qui les avaient envahies jusque-là, les vestiges des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme ceux des deux théâtres d'Arles et d'Orange paraissaient sans doute suffisants en définitive — et le type de

2. Sur l'étude de l'architecture romaine considérée, à partir de la Renaissance au moins, comme un préliminaire à l'enseignement des principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* », cf. *supra*, I. 3. a.

3. S. KÜHBACHER, *loc. cit*., p. 273.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monument s'y prêtait peut-être aussi — pour que les municipalités et le gouvernement, certes pour des raisons différentes, aient eu le désir de les remettre en état, de leur redonner leur vraie mesure, leur « majesté » d'origine. L'idée première de réhabiliter ces édifices, à la fois en tant qu'ouvrages indépendants et en tant qu'ouvrages antiques sans pour cela cette fois les considérer comme purement « utiles » — ce qui avait autorisé aménagements et transformations en fonction de leurs nouvelles destinations —, n'en supposait pas moins de leur redonner leur agencement d'ensemble. Pourtant, si les vestiges semblaient à première vue relativement imposants, leur mise en valeur en tant que monument à part entière s'avérait difficile sans penser reconstituer véritablement certaines parties.

Les dégagements n'avaient permis en effet de mettre au jour malgré tout que des bribes de monuments, morcelés et détruits par les diverses transformations et aménagements modernes — forteresse, habitations, ou encore urbanisation —, voire les travaux de déblaiement qui, poussés parfois trop loin, ont eux aussi abattu certaines structures, de sorte que les vestiges ne présentaient plus réellement une image significative d'eux-mêmes, parce qu'incomplète. Si les imposantes ruines des amphithéâtres dressaient certes l'ensemble de l'enceinte extérieure, révélant encore la forme générale caractéristique en ovale, elles restaient malgré tout bien endommagées, à l'image un peu d'un édifice inachevé [**fig. 236**]. Les dispositions internes

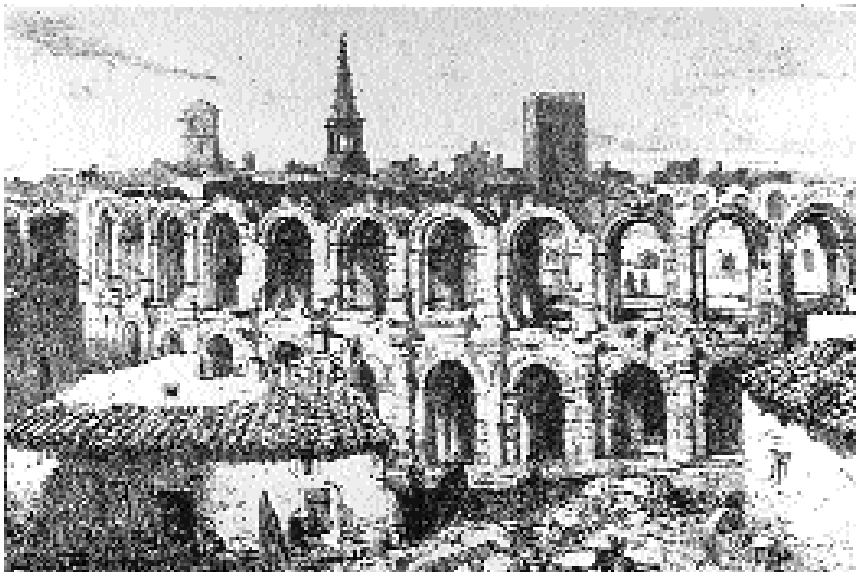


Fig. 236. *L'enceinte de l'amphithéâtre d'Arles, vue du sud. Dessin de* BOEHM, *début du* XIX^e^ s.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

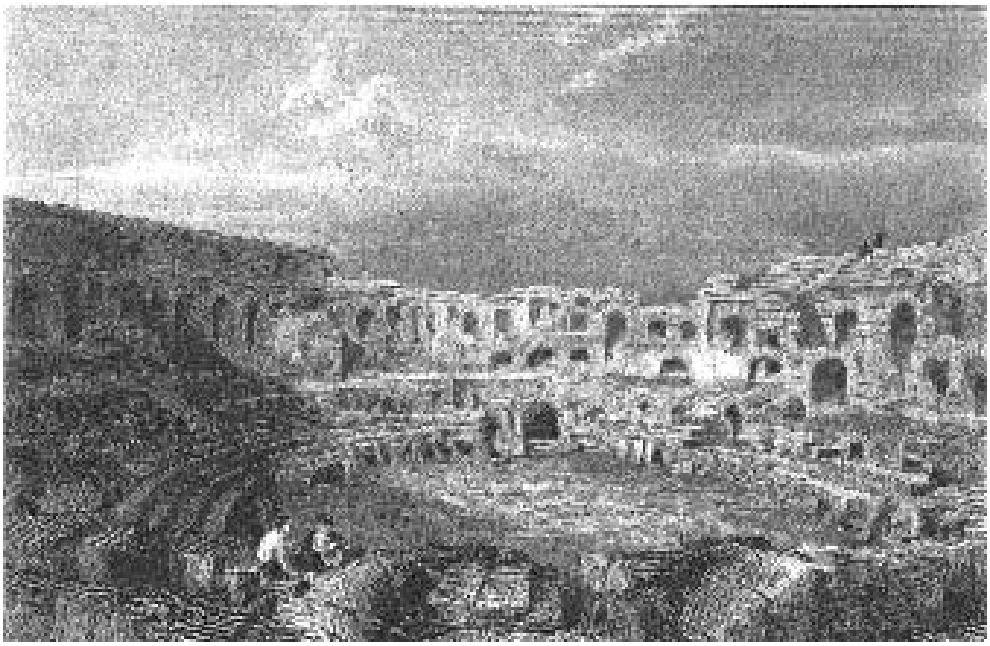
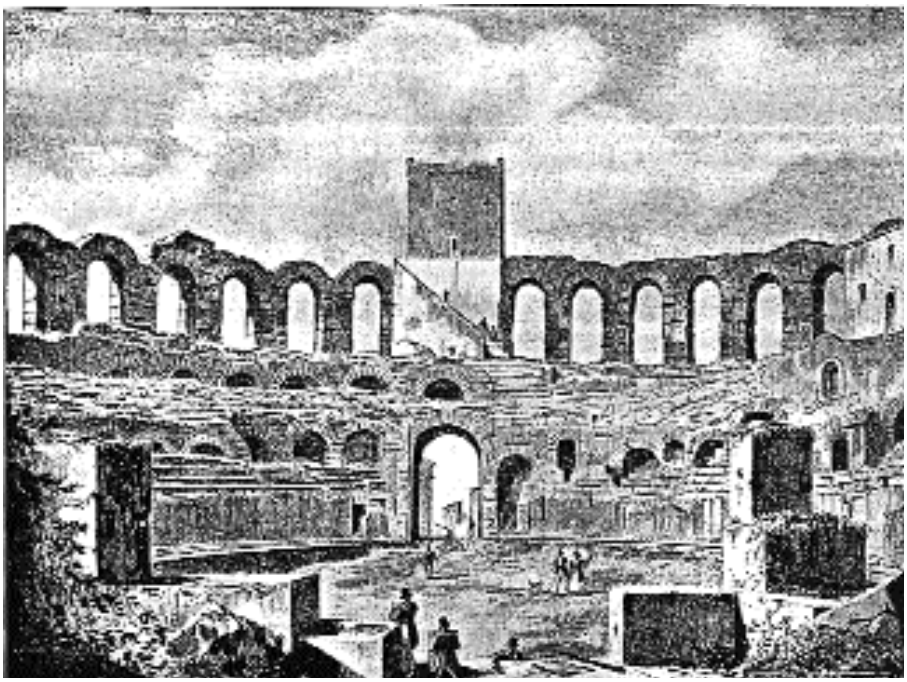


Fig. 237. *Vue intérieure de l'amphithéâtre de Nîmes, entièrement dégagé, côté est.*
Dessin de ROUARGUE, *début du* XIX^e^ *s.*

Fig. 238. *Vue intérieure de l'amphithéâtre d'Arles, presque entièrement dégagé, côté nord.*
Dessin de CHANTRON, *début du* XIX^e^ *s.*

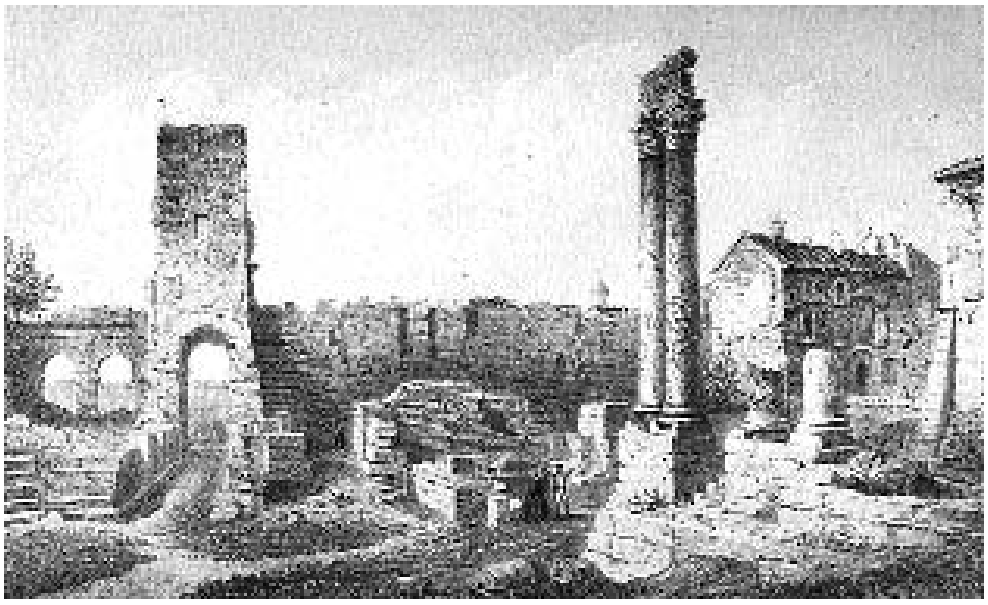


tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 239. *Le théâtre d'Orange entièrement dégagé, vue de l'ouest. Dessin de* BOEHM, *début du* XIX^e^ *s.*

Fig. 240. *Le théâtre d'Arles entièrement dégagé, vue du nord. Dessin anonyme, début du* XIX^e^ *s.*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

demeuraient en outre méconnaissables : les gradins avaient pour la plupart été supprimés, et ne subsistait qu'une partie des voûtes qui les soutenaient, permettant seulement d'imaginer leur succession ainsi que, en l'absence du mur du *podium* à Nimes, la zone centrale plane correspondant à l'arène [**fig. 214 et 237**], dont le sous-sol avait été par ailleurs entièrement arraché par les fouilles à Arles, ne gardant aucun témoin des piliers ni des murs de support du plancher supposé par la suite [4] [**fig. 215 et 238**]. En revanche, et à l'inverse du théâtre d'Orange qui, tout aussi imposant que les deux amphithéâtres par son haut mur de scène, montrait encore sa forme en demi-lune ouverte contre le flanc de la colline, ne laissant là aussi deviner que l'emplacement des gradins entièrement mutilés [**fig. 239**], de celui d'Arles ne subsistaient, après son dégagement, que des vestiges épars, excessivement ruinés, ne permettant absolument pas d'en reconnaitre même le plan, à l'image d'un vaste chantier : l'enceinte extérieure ne révélait en effet que l'entrée sud dont le niveau supérieur (la Tour de Roland) restait « *altéré par les changements qu'ont nécessité les convenances d'une habitation moderne* » [5], le départ d'une arcade à l'ouest de la tour ainsi que le trumeau suivant, trois arcades 100 m plus loin côté nord (l'Arc de la Miséricorde) ainsi que quelques trumeaux à l'est distants de près de 50 m ; quant aux structures internes, hormis les fameuses colonnes de la *scænæ frons* perchées sur un haut stylobate, seuls les fondations partielles du *postscænium* et des *parodoi*, ainsi que les quatre ou cinq gradins inférieurs émergeaient du sol, le pavement de l'*orchestra* ayant été, quant à lui, recouvert après les fouilles [**fig. 240**].

L'état de ces monuments était d'ailleurs apparemment tellement précaire par endroits que les premières interventions ont consisté en « *ouvrages urgens à exécuter pour l*[eur] *consolidation* », comme en témoigne l'ensemble des devis pour travaux soumis immédiatement après leur dégagement au Ministre de l'intérieur. Outre qu'elle avait certes inévitablement endommagé quelque peu les vestiges, la démolition des aménagements modernes avait en effet mis au jour les dégradations commises par les anciens propriétaires des lieux : il a fallu ainsi que l'ensemble des maisons recouvrant les restes du théâtre d'Orange soit tout à fait supprimé pour que l'architecte P. Renaux puisse, « *dès lors* […], *juger avec connaissance de cause tout le*

4. Sur le dégagement et la démolition du sous-sol de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 3. c., pp. 612 *sqq.*

5. Auguste Pelet, *Description des monumens romains de la France (exécutés en modèles à l'échelle de 1 cm pour 1 m)*, Paris, impr. de Cosson, 1839, p. 38.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dommage qu'il a souffert de la main des hommes », et observer notamment que « *les murs épais de la façade postérieure* [avaie]*nt été sapés dans tous les sens* » et que « *ceux de la scène n*['étaie]*nt pas beaucoup mieux traités* », enfin qu'il lui était « *difficile d'exprimer à quel point* [les « *murs de refend qui lient les deux façades* » avaient] *été dégradés* » [6]. Son devis estimatif n'a par conséquent proposé à ce moment-là que des travaux de consolidation à effectuer sur « *toutes les parties constituant les arcades de la façade* », ainsi que sur les murs de refends qui divisent ces mêmes parties [7]. De façon tout à fait similaire, à mesure des opérations de dégagement de l'amphithéâtre d'Arles, le baron L. de Chartrouse, maire de la ville, soulignait que « *parmi les charges qui lui rest*[ait] *on doit compter pour beaucoup la nécessité de consolider les parties de monument et les dégradations que les déblayeurs mettent à jour* » [8]. Quinze ans plus tard, récapitulant les opérations mises en œuvre entre 1825 et 1830, un rapport de la Commission archéologique de la ville au Ministre de l'Intérieur ne distinguait que deux types d'ouvrages effectués : d'un côté des travaux de « prévention » par l'« *application d'un ciment imperméable à toute humidité* » sur les voûtes désormais « *à ciel ouvert de la galerie d'entresol* », ainsi que par la reprise du « *pavé de cette même galerie* », l'une et l'autre destinées « *à empêcher les eaux pluviales de pénétrer jusqu'aux voûtes des galeries inférieures* » [9] ; de l'autre, des travaux de consolidation plus importants tels « *la restauration* […] *de toutes les parties qui menaçaient de céder bientôt au poids des ans* », ainsi que « *la reconstruction d'un grand nombre d'arceaux intérieurs* » ou encore « *le revêtement en petit appareil, des galeries, des vomitoires et des couloirs* » qui s'éboulaient, enfin diverses « *réparations appliquées aux corniches et aux escaliers endommagés* » [10].

Si le terme de « restauration » était parfois déjà employé, ces premiers travaux de consolidation et de réfection ponctuels pratiqués à mesure du dégagement des structures visaient avant tout, et dans un premier temps, à conserver les éléments encore en place de l'édifice antique même ruinés. Utilisée en effet dès la fin du XVIII[e] siècle à propos des opérations de déblaiement projetées à l'amphithéâtre de

6. Prosper RENAUX, *Devis estimatif des ouvrages urgens à exécuter pour la consolidation du théâtre romain d'Orange, et des dispositions à faire pour la conservation de ce précieux monument*, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3092/1].

7. IDEM, *ibidem*.

8. Lettre du maire de la ville d'Arles, le baron Laugier de CHARTROUSE, « *à son Excellence le Ministre Secrétaire d'État de l'intérieur* », 1[er] octobre 1829 [arch. C.M.H., 329/1].

9. *Rapport fait par la Commission Archéologique d'Arles, à son Excellence le Ministre de l'Intérieur*, 1836, p. 5 [Palais du Roure, Avignon].

10. *Ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Nimes [11], l'expression sous-entendait l'ensemble des interventions destinées moins à redonner à ces monuments leur aspect d'origine ou même, par l'évacuation de leurs occupants, à les réhabiliter en tant qu'édifice public indépendant, qu'essentiellement à les libérer et à les préserver autant que possible en l'état, sans même *a priori* se soucier dans l'immédiat d'une éventuelle réutilisation [12] : il pouvait s'agir dès lors aussi bien de l'acquisition des habitations modernes et de leur démolition, que d'entreprises de tous ordres, y compris la construction de maçonneries étrangères au monument, dès l'instant qu'elles avaient pour fin de maintenir les restes de structure en place, jusqu'à conserver, voire consolider même certains murs de soutènement modernes « *écroul*[és] *au dégel* », parce qu'ils « *mett*[ai]*ent à découvert des portions de monuments qui exig*[eai]*ent de prompts travaux de conservation* » [13]. Lors d'une demande de participation de l'État au financement des travaux de consolidation du théâtre d'Arles, le maire de la ville avait souligné ainsi qu'il s'agissait selon lui « *non de* rétablir *mais de* soutenir *ce qui reste ; car à quoi servirait de déblayer d'un côté si on laissait crouler de l'autre* ? » [14]. De manière tout à fait similaire, les réparations menées à l'amphithéâtre de Nimes étaient jugées « *indispensables pour donner à ce beau monument toute la solidité possible* », et l'ingénieur qui en était chargé se défendait bien de chercher à le rétablir entièrement, précisant qu'il « *ne présum*[ait] *pas qu'en parlant de la restauration des arènes, on devait entendre que ce Monument sera rendu a son antique usage, et rétabli dans tous ses détails* » [15]. Pour autant, quoiqu'elles concernaient avant tout les parties menaçant ruine, ces interventions étaient conçues véritablement sous la forme de restitutions, visant à reproduire le plus fidèlement possible le caractère d'origine de chaque fragment repris. Le raisonnement suivait en cela celui appliqué par les siècles précédents qui, face à l'éclatement total de l'édifice du fait de son

11. La requête de M. PRALON, « *Intendant en la Prouince de Languedoc* », au Maire de la ville de Nimes, à propos de la délibération du 7 avril 1785 appelait les Commissaires du Diocèse à se rallier à eux pour demander « *au Roy & a la prouince des secours pour la* restauration *de l'amphiteatre qu'il seroit important de deblayer pour rendre a ce monument sa première splendeur* », 25 juin 1785 [arch. dép. du Gard, OO 147]. Le registre du Conseil d'État en date du 28 août 1786, rapporté par Charles Bernard de BALLAINVILLIERS, 26 mars 1787, notifiant la décision officielle de déblayer l'édifice, parlait aussi d'« *opérer la* Restauration *des arênes de la ville de Nismes, l'un des plus beaux monuments qui restent de la grandeur des Romains* » [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

12. Sur la réutilisation de ces édifices, qui a tout de même suivi immédiatement leur dégagement, cf. *infra*, III. 1.

13. Lettre de L. de CHARTROUSE au « *Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur* » à propos des travaux menés sur l'amphithéâtre d'Arles, 9 mars 1830 [arch. C.M.H., 329/1].
En 1810 déjà, la municipalité de Nimes prévoyait de laisser certains bâtis modernes pour soutenir si nécessaire l'antique : *Protestation contre la briéveté du délai imposé par Grangent*, non signé, 30 novembre 1811 [arch. mun. de Nimes, 1 M 14].

14. Lettre de L. de CHARTROUSE au « *Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur* », 1er octobre 1829, citée. Les termes sont soulignés dans le texte.

15. *Rapport de l'Ingénieur en chef de premiere Classe du Corps impérial des Ponts et Chaussées dans le département du Gard sur le Projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

occupation « sauvage », tendaient à assurer, pour chaque élément isolé mais encore accessible, l'authenticité de la forme et de la façon [16]. S'il devait d'un côté interdire à tout propriétaire encore dans les lieux d'effectuer de nouvelles installations, jugées « *irréparables* » dans ce que les « *reconstructions auxquelles il devra être tenu ne pourront jamais remplacer les belles & bonnes constructions qu'il a démolies & altérées par des ouvertures soit dans les voutes soit dans les murs* » [17], l'ingénieur chargé de la restauration de l'amphithéâtre de Nimes était tenu, de l'autre, à veiller à ce que ses porpres travaux — restreints qu'ils étaient aux seules « *réparations indispensables pour la conservation de l'édifice* » — tendent à ne pas « *dégrader le beau caractère & la couleur que les siecles lui ont imprimé* » [18]. Parmi les interventions qu'il limitait à « *toutes les dégradations intérieures qui seront necessaires seulement pour la solidité du monument* » [6ème point], celles concernant les « *plattebandes* » des première et seconde galeries devaient ainsi « *conserv*[er] *autant que possible les anciennes formes des voutes, des pieds droits, des consoles* » [5ème point]; davantage encore, cette « restauration » n'excluait pas la (re)construction complète « *en pierre de Barutel* » de « *tous les appuis de la Galerie du 1er étage servant de parapets* », et ce « *conformem<en>t a ceux qui existent encore, & qui appartiennent a la construction primitive du Monument* » [4e point] [19]. De la même manière, P. Renaux avait prévu de consolider « *toutes les parties constituant les arcades de la façade* » du théâtre d'Orange en pierre de taille de Courteson par reprise en sous-œuvre, prenant tout de même le soin que les arrêtes soient « *ciselées, les faces repiquées au taillant, les joins & les lits bien dressés & dégauchis* » [20]. À Arles, les fragments qui menaçaient ruine auraient subi de façon similaire une « *restauration scrupuleusement exacte* », parmi lesquels nombre « *d'arceaux intérieurs* » reconstruits à l'identique [21].

En se limitant en principe à de simples consolidations sans toujours s'inquiéter pour autant de l'impact de telles reprises sur des ossatures à la fois très anciennes et incomplètes, ces premières restaurations ont privilégié incontestablement

16. Sur la priorité donnée constamment, depuis les premiers travaux effectués au XVIIe-XVIIIe siècles, à l'homogénéité de l'ensemble de l'amphithéâtre de Nimes notamment, cf. *supra*, II. 1. b., p. 365 *sqq*.
17. *L'ingénieur en chef de première Classe du Corps impérial des Ponts et chaussées dans le département du Gard, à Monsieur le Préfet*, lettre datée du 14 août 1807, concerannt plus spécifiquement les aménagements du « *Sieur Blanc, propriétaire d'un arceau de l'amphithéâtre de Nismes, côté est* » [arch. mun. de Nimes, 1 M 9].
18. *Rapport de l'Ingénieur en chef* […] *sur le Projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808, cité.
19. *Ibidem*: cf. *supra*, II. 1. c., p. 397 *sqq*.
20. P. Renaux, *Devis* […]*pour la consolidation du théâtre romain d'Orange*, 12 février 1841, cité.
21. *Rapport fait par la Commission Archéologique d'Arles*, 1836, cité, p. 5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'apparence du monument antique au détriment de son authenticité réelle, faisant dire à P. Pinon qu'« *à aucun moment les dégagements n*['ont été] *envisagés comme le moyen de mieux connaître les structures des édifices encombrés de maisons particulières, cette connaissance ne constituant tout au plus qu'une conséquence secondaire* »[22]. Sans doute les antiquaires du XIX^e^ siècle s'intéressaient-ils encore davantage aux objets que ces édifices pouvaient receler qu'à l'agencement de ces derniers, comme en témoigneraient aussi bien les rapports que les propositions de fouilles, en particulier des deux théâtres d'Arles et d'Orange, dont l'exigence de « *bons résultats* » a longtemps privilégié l'exhumation des parties susceptibles d'offrir « *des objets intéressans* »[23]. Pour autant, loin de les laisser indifférents — tel L. de Chartrouse qui, le premier, n'avait pas renié les « *quelques débris de fondation* » du théâtre d'Arles, si ruiné fusse-t-il, presque au détriment du mobilier[24] —, les structures ont fait très vite l'objet de soins particuliers : dès 1811, se plaignant de ce que l'entrepreneur effectuait les travaux de déblaiement de l'amphithéâtre « *précipitemment et sans soins* », la municipalité de Nimes avait réclamé la présence d'« *un homme de l'art qui surveille les démolitions et arrachemens* » des bâtiments modernes, ainsi que des délais plus larges, soulignant qu'on ne pouvait effectuer « *le déblai de chaque arceau qu'avec beaucoup de ménagement* »[25]. Bien que vingt ans séparent ces opérations de dégagement aux arènes de Nimes de celles de P. Renaux au théâtre d'Orange, l'expérience en la matière restait neuve malgré tout, et n'a pu par conséquent empêcher des destructions involontaires, telles celle de toute « *la moitié d'une voute antique* […] *enlevée par ignorance* » et par manque de surveillance[26] : derrière les gros travaux de démolition qui consistaient en définitive à seulement abattre les habitations modernes venaient, de fait, les véritables opérations de dégagement des structures antiques qui, à mesure qu'elles se rapprochaient de ces dernières, devenaient plus délicates et ne pouvaient admettre le pur et simple « *mode*

22. Pierre PINON, « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Cæsarodunum*, Institut d'Études latines de l'Université de Tours, Centre de recherche A. Piganiol, Suppl. 31, Paris, 1979, p. 87.

23. *Rapport sur le projet proposé à M. le Préfet du Département de Vaucluse par l'architecte de ce département au sujet du déblaiment du théâtre antique d'Orange*, extrait du procès-verbal de séance de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 23 mai 1828 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].
Même chose à Arles, d'après le rapport des premières fouilles officielles au théâtre menées par M. PENCHAUD, et paru dans *M.S.R.A.F.*, t. VII, 1826, pp. 225-226, ainsi que les *Rapports des fouilles faites dans l'ancien théâtre de la ville d'Arles*, du 20 mai au 30 août 1823, rédigés par Guillaume VÉRAN [arch. mun. d'Arles, II M 25/m 21, n° 1 à 5] : cf. *supra*, II. 1. c., pp. 380-381.

24. *Propositions faites à M^rs^ Bricogne et de Talleyrand par le maire d'Arles*, signé par L. de CHARTROUSE, juillet 1826, art. 2, 3 et 4 [arch. mun. d'Arles, II M 25/M 21] : cf. *supra*, II. 1. c., pp. 389 *sqq*.

25. *Protestation contre la briéveté du délai imposé par Grangent*, non signé, 30 novembre 1811, citée.

26. Lettre de P. RENAUX au Préfet du Vaucluse, 15 janvier 1832 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

destructeur ». Encore fallait-il y être confronté pour comprendre qu'elles exigeaient au contraire d'être plus méthodiques et appelaient à une surveillance accrue que seul, selon P. Renaux, était capable d'assurer un architecte, « *qui mieux que personne peut décider sur l'authenticité des parties anciennes ou modernes qui se présentent sous le marteau du démolisseur* »[(27)]. À sa suite, quelques années plus tard, A.-N. Caristie avait même préconisé de « *s'arrêter avec une judicieuse attention* […] *au point où* [les « *maisons qui posent sur les constructions antiques* »] *finissent* », c'est-à-dire avant d'atteindre les fondations ou quelques vestiges de l'édifice, et de les explorer ensuite « *à la main, pour ainsi dire, avec des pioches & des pelles en bois* » afin de les abimer le moins possible[(28)]. Le souci de ne détruire aucun détail, si minime soit-il, a sans doute, par voie de conséquence, amené l'architecte à considérer qu'une simple « *pierre, par exemple, qui est peut-être la dernière d'un angle formant la direction de deux murs, pourrait être enlevée comme un fragment isolé, tandis qu'elle serait appelée à donner d'une manière précise une disposition qui jusqu'alors aurait été inconnue* »[(29)].

Préliminaires en un sens aux fouilles archéologiques modernes, ce type de préoccupations n'a pu formellement voir le jour qu'avec les véritables opérations de dégagement des édifices : c'est dire en d'autres termes que les questions ne se sont posées aux responsables qu'à mesure qu'ils y ont été confrontés. Le truisme vaut du moins dans ce que, si les interventions menées par les architectes ont certes évolué, depuis les premières reprises du XVII^e^ siècle qui, pour avoir tendu tout de même à respecter l'édifice antique, n'ont pas toujours tenu compte des structures d'origine mais essentiellement d'un agencement global — telles celle de ces escaliers qui, en tant que voies d'accès, ont suivi les principes adoptés par les anciens constructeurs, mais non la composition exacte[(30)] —, jusqu'aux reconstructions totales « *à l'identique* »,

27. Lettre de P. Renaux au Préfet du Vaucluse, 15 janvier 1832, citée.

28. Auguste-Nicolas Caristie, *Notice sur l'état actuel de l'Arc d'Orange & des théâtres antiques d'Orange & d'Arles, sur les découvertes faites dans ces deux derniers édifices & sur les mesures à prendre & les moyens à employer pour conserver ces précieux restes de construction romaine*, Paris, impr. Firmin Didot, <1839>, p. 23. Le *Devis conditionnel et esimatif des travaux à exécuter pour le dégagement du théâtre antique d'Orange*, établi par P. Renaux en juin 1838 avait réclamé, sans doute sous l'influence d'A.-N. Caristie, que « *l'enlèvement des terres* [ait] *exclusivement lieu avec des pelles en bois* » [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

29. A.-N. Caristie, *op. cit.*, pp. 23-24.
Voir les propos semblables émis par le comte de Forbin dans une lettre datée du 11 mars 1828 au Ministre de l'Intérieur, ainsi que la correspondance d'Auguste Véran et Aubin-Louis Millin, 1828-1830 [Paris, BnF, fr 24700]. Voir aussi le *Rapport de Mr Penchaud, conservateur des Monuments*, 1823 , ainsi qu'un *Rapport sur les fouilles à opérer dans l'emplacement jadis occupé par le théâtre romain*, 26 janvier 1827, signé par les membres de la Commission archéologique d'Arles [Méd. d'Arles, ms 243].

30. D'après une adjudication de travaux de réparation à effectuer aux Arènes de Nîmes, 15 décembre 1700 [arch. dép., KK 27] dont l'objectif était de favoriser la liaison entre les différents niveaux de l'édifice, comme l'autorisait l'agencement initial, peu importait de quelle manière : cf. *supra*, II. 1. b., p. 364.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

utilisant les mêmes matériaux par souci d'homogénéité, la position idéologique ne parait guère avoir changé. Considérés en un sens comme de simples doublons, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, comme les deux théâtres d'Arles et d'Orange semblent de fait avoir été tributaires de leur seul état de conservation: d'abord encombrés et considérés alors comme les « *témoins de la grandeur de Rome* » que les maçonneries anciennes, quoique largement masquées et ruinées, suffisaient en un sens à assurer, ils ont pris plus de valeur une fois dégagés, de sorte que l'importance des structures mises au jour a pu rivaliser alors avec celles de Rome, et à leur tour correspondre à des modèles architecturaux, leurs fragments présentant autant d'« exemples » possibles à aborder, même isolément. A.-N. Caristie a pu ainsi justifier, en 1825, l'intérêt du dégagement du théâtre d'Orange pour lequel il suffisait, selon lui, de « *seulement enlever quelques masures de peu de valeur* », en soulignant, dans les termes réservés jusque-là à l'étude de l'architecture de Rome même inscrite dans le cadre de la formation des architectes des siècles précédents, qu'« *il pourrait offrir aux antiquaires un modèle qui les mettrait à même d'expliquer avec précision les textes anciens, et aux artistes un sujet d'étude* »[31]. Sa « *mission d'architecte* » consistait d'ailleurs, selon ses propres termes, à « *exprimer* [s]*on opinion sur le rang que le mérite de leur architecture leur assigne parmi les monuments antiques du même genre* »[32]. Admis comme étant dignes de figurer aux côtés de ceux de Rome, les édifices antiques érigés sur le sol français n'en restaient pas moins en quelque sorte leurs pendants, et leur configuration devait s'y conformer. En d'autres termes, pour intégrer enfin le cadre de l'histoire de l'architecture, leur étude devait entrer dans celle, très générique, de chaque monument type relevé chez Vitruve et à travers les traités de la Renaissance, dont les indications archétypales privilégiaient les éléments principaux caractéristiques de leur fonction respective, ainsi que certaines spécificités ornementales répondant aux principes d'harmonie et de proportions vitruviens[33]. En ce sens, il importait peu que les interventions nécessaires à la solidité des vestiges consistent à détruire des éléments instables pour les reconstruire ou à restituer des parties manquantes, *a priori* à l'image d'autres similaires encore en place, dès l'instant qu'elles respectaient fidèlement les formes et les agencements constitutifs

31. A.-N. Caristie, *op. cit.*, p. 10, citant un rapport adressé par lui-même au Ministre de l'Intérieur le 21 juillet 1825, « *sur l'état où se trouvait l'Arc d'Orange à cette époque* », qui attirait en outre l'attention sur le théâtre, « *cet autre beau reste d'antiquité romaine* ».

32. A.-N. Caristie, *Monuments antiques d'Orange*, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^ie^, 1856, p. iii. Sur la prééminence accordée, tout au long des XVI^e^-XVIII^e^ siècle, aux édifices de Rome même au détriment des « Antiquités nationales », cf. *supra*, I. 3. a.

33. Sur la typologie des monuments antiques établie dès la Renaissance, cf. *supra*, I. 2. et 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'origine, et que les matériaux et la façon restaient analogues. Pour avoir été l'une des toutes premières, la réhabilitation de l'arc de triomphe d'Orange se serait ainsi volontairement concentrée sur « *la silhouette du monument* », les travaux de consolidation s'étant résumés à « *rétablir la forme primitive des masses* », veillant seulement à ce que les ajouts modernes viennent s'unir aux restes antiques « *sans contraste choquant* », réduction en définitive de « son *ancienne et véritable configuration* » [34].

Loin de laisser tout à fait indifférent, les structures mises au jour importaient par conséquent, certes non pas dans leurs singularités, mais dans ce qu'elles permettaient d'établir l'identité d'agencement, voire de vérifier ou de compléter les connaissances génériques acquises jusque-là. Prenant la suite de P. Renaux et de C. Dufeu au théâtre d'Orange, A.-N. Caristie justifiait les travaux, certes coûteux, menés parallèlement au théâtre d'Arles par la complémentarité de ce dernier avec le premier, et considérait ainsi que « *la question du Théâtre d'Orange et celle du Théâtre d'Arles* […] *semblent devoir n'en faire qu'une seule* » [35]. Non seulement les découvertes faites à Orange offraient en effet, selon lui, « *un haut intérêt, parce qu'elles mettent à même de pouvoir restaurer la partie la moins connue des théâtres antiques* » [36] — argument clé avancé dès 1825 à seule fin d'obtenir l'autorisation et les subventions nécessaires à son déblaiement [37] —, mais davantage encore, parce que « *chacun de ces Théâtres a conservé de son côté les parties qui manquent entièrement à l'autre* » — d'un côté le mur de scène, le *postscænium* et les basiliques dans leur élévation, de l'autre les traces presque complètes du *proscænium*, l'*orchestra* et les premiers rangs de gradins —, l'étude conjointe de l'un et de l'autre devait permettre, parallèlement aux observations déjà effectuées sur d'autres édifices du même type, et notamment celles de F. Mazois à Pompéi et Herculanum [38], de « *reconstruire, par la pensée* […] *un théâtre antique presque complet* » [39]. Les propriétés singulières des uns et des autres ne valaient par conséquent que par ce qu'elles pouvaient permettre de retrouver une définition générique achevée du monument type : il était dès lors capital, selon A.-N. Caristie, de prendre toutes les précautions

34. A.-N. Caristie, *Notice…*, *op. cit.*, p. 1.
35. Idem, *ibidem*, p. 16.
36. Id., *ibid.*, p. 13.
37. Argument avancé notamment par le sous-Préfet du Vaucluse dans une lettre au Ministre Secrétaire d'État de l'Intérieur, non datée (1825 ?) [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44] : cf. *supra*, II. 1. c., p. 374.
38. A.-N. Caristie renvoie, de fait, à François Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, Paris, F. Didot, 1812-1838, 4e vol., p. 64, dont il ramène les observations aux découvertes faites sur le *proscænium* d'Arles.
39. A.-N. Caristie, *Notice…*, *op. cit.*, p. 16.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

possibles lors des fouilles et dégagements pour ne perdre aucun indice et assurer « *la découverte d'autorités bien constatées qui puissent mettre à même de recomposer les parties les moins connues* », non du théâtre d'Orange ni de celui d'Arles, mais « *d'un théâtre des anciens* » [40]. La reconnaissance de variantes, telles l'adossement de la *cavea* sur le versant d'une colline ou, au contraire, sur une substructure maçonnée, la présence ou l'absence des *parascænia*, ou encore, sur la *scænæ frons*, d'un « *renfoncement circulaire sur l'axe duquel est pratiquée la porte Royale* », jusqu'à la forme des gradins [41], annonçait ainsi moins, par un cloisonnement analytique, l'élaboration d'une typologie selon l'époque et le lieu de construction de chacun de ces édifices, qu'au contraire, par leur conjonction, l'identification « précise » *a priori* des éléments constitutifs du monument type.

C'est dire en d'autres termes que si, en dégageant ces structures, les architectes ne se sont effectivement guère attardés sur leurs caractéristiques propres considérées pour elles-mêmes, ils les ont tout de même ramenés, en quelque sorte spontanément, à un ensemble de monuments déjà relativement bien étudiés à travers les exemples de Rome et d'Italie pour d'emblée en confirmer, voire en compléter les données générales, et les intégrer, quoi qu'il en soit et de quelque manière que ce soit, au nombre des exemples susceptibles d'accroitre les connaissances en matière d'architecture. A.-N. Caristie semble bien en tout cas s'être efforcé de démontrer que « *les prescriptions anciennes, et les indications que présentent les théâtres dont nous possédons des vestiges, sont généralement observées au théâtre d'Orange* » [42]. Davantage encore, et quoique son objectif tendait, à l'en croire, à « *faire connaître l'état dans lequel* [les monuments de la ville d'Orange] *étaient avant les travaux de consolidation, d'indiquer les parties de ces édifices mises depuis à découvert, et de présenter les divers fragments retrouvés dans les fouilles* », aspirant même à ce que « *ces divers documents* […] *puissent également servir aux études archéologiques et artistiques qui pourraient être ultérieurement entreprises* » [43], il apparait clair que son étude menée en particulier sur le théâtre — mais il en est de même de l'Arc — a tendu à exploiter l'état de conservation exceptionnel de l'ensemble du complexe scénique, et trouvé ainsi le prétexte pour en restituer les éléments fonctionnels

40. A.-N. Caristie, *Notice…*, *op. cit.*, p. 22.

41. A.-N. Caristie, *Monuments antiques d'Orange*, *op. cit.*, pp. 52-60, correspondant à la pl. xli, où l'auteur effectue une comparaison rapide entre les divers théâtres alors connus — outre ceux d'Arles et d'Orange, ceux de Marcellus à Rome et d'Herculanum, d'Aizanoi et d'Aspendos en Asie Mineure, de Sagonte en Espagne, de Taormine en Sicile, d'Hérode-Atticus à Athènes, de Catane et de Ferente en Italie.

42. Idem, *ibidem*, p. 44.

43. Id., *ibid.*, introduction, p. vi.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principaux ainsi que l'ornementation, éléments jusque-là négligés faute de documents probants [44]. L'ensemble de ses planches et de ses explications s'est concentré de fait, d'un côté sur la position des structures du bâtiment de scène par rapport aux restes de la *cavea* [pl. XXXII à XXXIV], et plus particulièrement du *proscænium* [pl. XXXIV], en les rapprochant plutôt qu'en les distinguant d'autres exemples connus [pl. XXXIV et XLI], de l'autre sur l'élévation et la décoration du mur de scène, aussi bien extérieur [pl. XXXV, XXXVI, XLII] qu'intérieur [pl. XXV, XXXVII, XXXVIII], et sur quelques éléments de décor sculpté trouvés au pied de la *scænæ frons* [pl. XXXVIII à XL], enfin sur la couverture du *proscænium* [pl. XLIII] [45]. Travail d'un architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, l'étude tient sans aucun doute davantage du projet d'architecture, tel qu'il se pratiquait dans cette institution, que d'un rapport de fouilles, évacuant tout élément étranger aux structures ou à leurs fragments, et abordant l'« état actuel » de l'édifice à seule fin d'appuyer l'hypothèse de restitution qui constitue en définitive l'aboutissement de l'ouvrage [pl. XLV à L] [46]. Il n'en révèle pas moins l'état d'esprit dans lequel les dégagements ont été effectués, plutôt mises au jour que véritables fouilles, considérant l'édifice comme un tout fini, une « pièce d'architecture » dont l'intérêt résidait dans la forme et l'apparence, au même titre que n'importe quel objet extrait du sol, et dont la restauration pouvait être par conséquent envisagée dans les mêmes termes qu'une restitution graphique, dès l'instant tout de même qu'elle restait vraisemblable et reposait sur des « *autorités bien constatées* » sur le terrain, ou tout aussi bien rapportées par des études antérieures ou contemporaines [47].

Entièrement libéré des constructions étrangères, le monument semble bien, dans ce contexte, avoir constitué plus que jamais un *exemplum* « *utile au progrès de l'art* » [48]. Il apparait clair en tout cas que les procédés de restauration appliqués alors devaient

44. A.-N. CARISTIE, *Monuments antiques…*, *op. cit.*, « Des théâtres antiques », pp. 33-37.
Sur les assertions des architectes et antiquaires du XIXe siècle en matière de théâtre antique, ainsi que sur les points restés dans l'ombre, concernant notamment l'élévation de la *scænæ frons*, l'utilisation des décors de scène ou le mécanisme de suspension du *velum*, cf. *infra*, II. 2. c.

45. A.-N. CARISTIE, *Monuments antiques…*, *op. cit.*, « *Description détaillée du théâtre* », respectivement pp. 45-48, 47-48, 52-60, 48-50 et 60-63, 48-51, 51-52, 63-65.

46. IDEM, *ibidem*, « *Description détaillée du théâtre* », pp. 67-77.
Sur ces relevés et l'interprétation d'A.-N. Caristie, cf. *infra*, II. 2. c., pp. 476 *sqq*.
Sur les principes de l'enseignement de l'architecture à l'Académie de France à Rome, à peine différents, somme toute, du XVIIIe au XIXe siècles, cf. *supra*, I. 2. c., et *infra*, II. 2. b.

47. A.-N. CARISTIE, *Notice…*, *op. cit.*, p. 22 : cf. *infra*, II. 2. c.

48. Argument encore de mise dans un *Extrait des Registres de délibération du Conseil de l'Arrondissement d'Arles, département des Bouches-du-Rhône*, session de 1823 [arch. C.M.H., 329/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tendre principalement à mettre l'accent sur l'apparence générale du monument, ne s'intéressant *a priori* à sa structure et à son agencement que dans la mesure où ils pouvaient y aider, et quoi qu'il en soit dans une connaissance globale du type d'édifice. Les difficultés rencontrées par la municipalité d'Arles pour assurer le dégagement du théâtre, aux vestiges bien inférieurs à ceux d'Orange ou des deux amphithéâtres, ne peut que soutenir cette impression, dans ce qu'il n'a reçu l'approbation de la Commission des Monuments historiques, vingt ans après les premières démarches du baron Laugier de Chartrouse, que sous réserve d'offrir un « *résultat avantageux* » : considérant avant tout la valeur esthétique de l'ouvrage, Ch. Lenormant avait ainsi dû objecter, lors de son rapport « *sur l'extension à donner au déblaiement du théâtre d'Arles* », que l'édifice « *ne pourra produire tout son effet que quand l'ensemble en sera découvert* » [49]. Dès lors, passée la première étape de l'exhumation et des « premiers soins », il apparait légitime que les architectes comme les autorités locales se soient assez mal accommodés des seuls vestiges en place souvent épars, ou de structures limitées à leurs fondations, dans ce que les uns comme les autres demeuraient trop peu évocateurs, à leur sens, du monument proprement dit, ou même de maçonneries incomplètes, voire absentes quand elles pouvaient être restituées avec certitude, telles les parapets des secondes galeries des amphithéâtres. Les municipalités tout particulièrement semblent s'y être d'autant moins accommodées qu'elles souhaitaient les intégrer dans la réorganisation globale et la mise en valeur de l'espace urbain, rendues nécessaires entre autres par les questions d'hygiène et de police que finissaient par poser ces édifices devenus des quartiers trop pauvres et insalubres [50], quand l'exploitation d'« *un bel objet architectural* » tel que les imposants vestiges que constituaient encore les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, voire le théâtre d'Orange, pouvait ajouter au prestige et à l'embellissement de la ville [51]. Ce n'est incontestablement pour aucune autre véritable raison que le Préfet du Gard avait suggéré, en 1809, de reprendre le déblaiement de l'amphithéâtre de Nimes à la fois par les maisons « *formant l'isle à l'Est de la promenade de l'Esplanade* » qui répondait au « dégagement » le plus immédiat du monument, et par celles de l'intérieur, du même côté, ainsi que par l'ouverture des deux arceaux correspondant aux portes est

49. Charles LENORMANT, *Rapport fait à la Commission des Monuments historiques sur l'extension à donner au déblaiement du théâtre d'Arles et aux acquisitions des maisons*, non daté [arch. C.M.H., 342/1].

50. Sur les questions d'insalubrité et d'insécurité posées par ces édifices-quartiers, cf. *supra*, II. 1. c., p. 374 *sqq.*

51. P. PINON, « Réutilisations anciennes… », *loc. cit.*, p. 86 : cf. *infra*, III. 1. a.

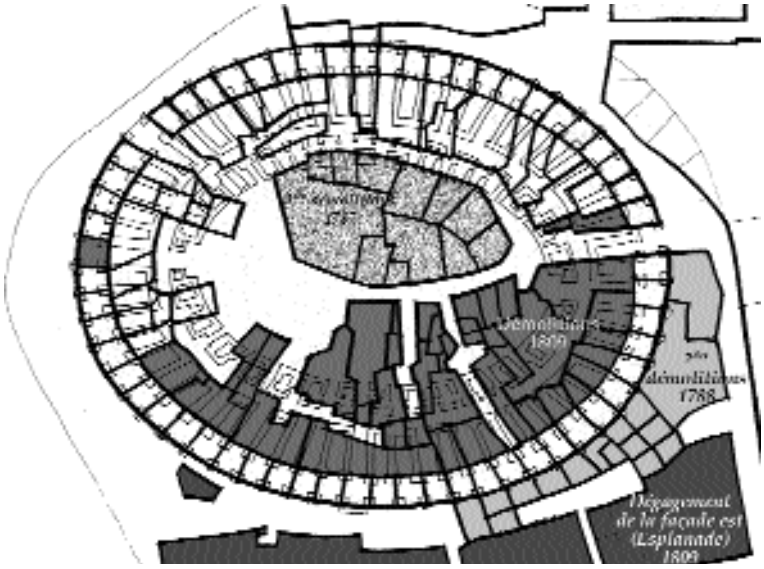


Fig. 241. *Premières étapes du dégagement et de la mise en valeur de l'amphithéâtre de Nîmes (1787, 1788 et 1809), reprises à partir du plan cadastral du* XIX^e^ *s.*



Fig. 242. *Le dégagement de la façade est de l'amphithéâtre de Nîmes par la création d'une place elliptique telle qu'elle se présentait encore au début du* XX^e^ *s. (Phot. anonyme, fonds M. Pradel, Nîmes).*

et ouest, de sorte à « *découvrir une des faces* » de l'édifice et « *faire jouir plus promptement les voyageurs et les amis des arts de l'aspect majestueux et imposant que présente cet antique monument* »[52] [**fig. 241**]. Présenter un « *bel objet architectural* » à son avantage supposait, de fait, non seulement son évacuation mais aussi, et en un sens surtout, son isolement total par la démolition des bâtiments situés à sa périphérie immédiate qui empêchaient d'en apercevoir confortablement l'architecture, jusqu'à créer un espace plus large devant l'une de ses faces. Alors que le déblaiement des arènes de

52. *Extrait des Registres des Arrêtés du Préfet du Département du Gard*, 24 mars 1809 [arch. mun. de Nimes, 1 M 10].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Nimes touchait à sa fin, l'aménagement, au sud-est, d'une grande place elliptique reprenant la forme générale de son enceinte extérieure n'avait eu ainsi pour autre objectif, en affranchissant toute une partie de sa façade des bâtiments modernes qui la masquaient, que de lui rendre son entière indépendance et toute son ampleur [53] [**fig. 242**]. Un tel procédé devait du reste être suivi de manière systématique dans le cadre de mesures de protection devenues plus « officielles » de ce type d'édifices : dans l'esprit de P. Mérimée, alors inspecteur au service nouvellement constitué des Monuments historiques, le caractère général d'un bâtiment importait visiblement davantage en effet, tout au moins dans un premier temps, que l'étude précise des structures internes ou des détails ornementaux, comme en témoigneraient en tout cas ses directives concernant la mise en valeur de l'amphithéâtre d'Arles soumises à la charge de l'architecte Ch. Questel. La démolition des habitations dressées en appendice contre l'enceinte de l'édifice avait laissé de fait un espace très irrégulier, contrit à l'est et au contraire plus large à l'ouest, de sorte que l'architecte a dû établir un projet devant « *assurer le complet isolement de l'édifice* » par l'acquisition de soixante-six propriétés situées pour l'essentiel à l'est et au nord [**fig. 243**] [54]. Tout comme à Nimes, ce projet prévoyait de cette façon de créer une « *rue elliptique* » tout autour du monument, et d'établir, après nivellement du terrain ainsi récupéré, une « *terrasse* » devant l'entrée principale au nord. Adossé à la colline Saint-Eutrope, le théâtre



Fig. 243. *L'isolement de l'amphithéâtre d'Arles et la création d'une* « rue elliptique » *(repris d'après le* Plan géométrique *de J.-B. Nalis).*

53. Victor GRANGENT, *Devis estimatif des ouvrages à faire pour le dégagement extérieur des arènes du côté nord, la construction d'une place au midi* […] *et autres ouvrages accessoirs pour consolider ce monument*, 10 mars 1813, repris le 29 novembre 1815 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

54. D'après Ch. QUESTEL, *Rapport sur la nécessité de procéder à l'expropriation pour cause d'utilité publique de quelques maisons entourant l'amphithéâtre d'Arles*, non daté (1846) [arch. C.M.H., 329/1], faisant suite au « *chapitre second* » de son *Devis estimatif des travaux à exécuter à la consolidation et l'isolement de l'amphithéâtre d'Arles*, en date du 12 octobre 1845 [arch. mun. d'Arles, II M 3/M 12] et approuvé par la loi du 22 juin 1845, ainsi qu'aux évaluations des propriétés à acquérir établies par Guillaume Véran en mai-juin 1845 [arch. C.M.H., 329/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'Orange en revanche ne présentait en définitive que l'imposante façade du complexe scénique au pied de laquelle, par conséquent, P. Renaux avait proposé de former simplement « *une avenue digne du monument* » [55].

La perspective que devait créer l'espace libre aménagé en avant de la façade tendait finalement à reprendre le procédé des représentations graphiques qui, en libérant totalement le premier plan de toute construction sous la forme d'un terrain vague ou d'une esplanade pour ne figurer l'environnement moderne qu'à travers quelques bâtiments relégués dans le fond, parvenaient à isoler l'édifice jusqu'à le rendre plus monumental [56]. Or, il est clair que ce que concédait aisément la gravure, certes artificiellement mais avec toute latitude quant au choix de la vue, jusqu'à envisager même des restitutions au moins partielles, l'aménagement urbain ne pouvait nécessairement le réaliser. Quoique l'absence de documents concernant la création de l'esplanade elliptique devant la face est des arènes de Nimes interdise de connaitre les véritables raisons du choix de son emplacement [57], qui, contrairement à toute attente comme en témoigneraient certaines gravures qui n'ont pas hésité à l'isoler artificiellement [**fig. 244-245**], renie en quelque sorte la face nord, plus complète dans ce qu'elle présentait l'ensemble de l'élévation jusqu'à l'attique et dont la porte en ressaut, « *la seule qui soit décorée de quelques ornemens* », avait été — justement pour cette raison — dévoilée dès 1781 [58], il parait clair que les décisions de la municipalité ont été entravées par diverses complications matérielles, parmi lesquelles les droits de propriété — privée comme publique du reste. Elle aura dû par conséquent se contenter de l'élargissement d'une avenue aboutissant sur le quart ouest du monument [**fig. 246**], tandis qu'au contraire, alors qu'il s'agissait d'une face « secondaire », elle aura pu, visiblement sans trop de difficultés, évacuer les abords sud-est, bénéficiant sans doute de la présence de la promenade de l'Esplanade. À l'inverse, la position des arènes d'Arles, encastrées dans le rocher dans toute leur moitié sud, obligeant la construction d'un mur de soutènement au sud, à près de 10 m de l'enceinte, dominé par des habitations modernes dressées 6 m au-dessus, a offert la

55. P. RENAUX, rapport adressé au préfet du Vaculuse joignant son *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange et des dispositions à faire pour la conservation de ce précieux monument*, 12 février 1841, cités.

56. Sur l'isolement artificiel des édifices antiques dans les représentations des *vedutisti* au XVIII[e] siècle, cf. *supra*, I. 3. a. Plus particulièrement, sur la représentation des arènes de Nimes à cette même époque, cf. *supra*, **fig. 140** à **149**.

57. Absence aimablement confirmée par P. Vazeilles, conservateur aux archives municipales de la ville.

58. D'après P. PINON, « Réutilisations anciennes… », *loc. cit.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

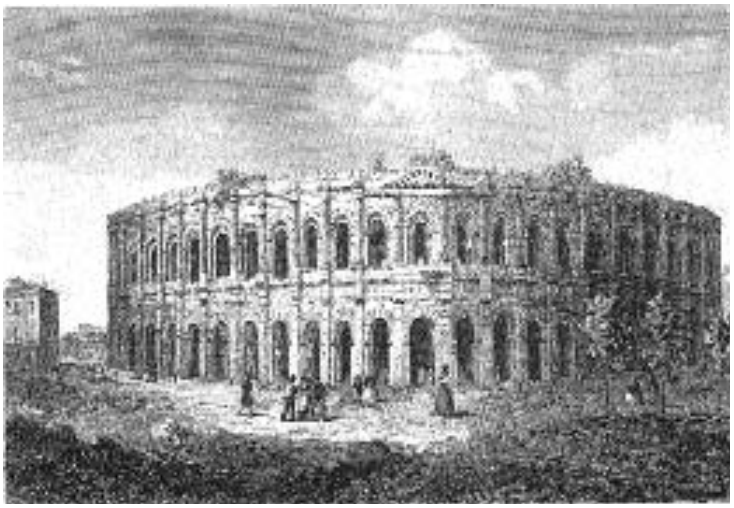


Fig. 244. « Amphithéâtre de Nimes », *façade nord. Dessin de* NATES, *gravure de Lhuillier, début du* XIX^e^ *s.*

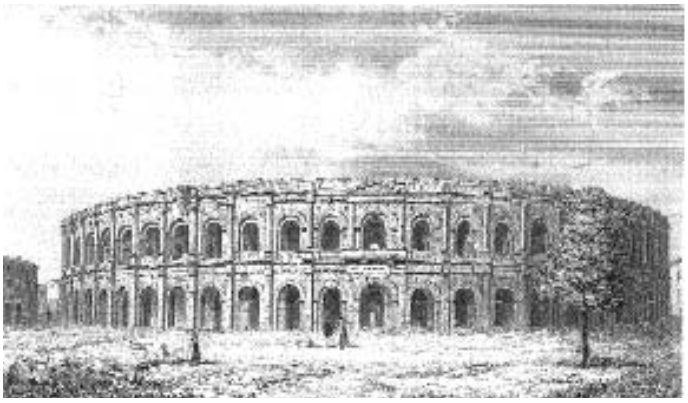


Fig. 245. « Amphithéâtre de Nimes », *façade nord. Dessin de* RENOIR, *gravure de Jourdan,* XIX^e^ *s.*



Fig. 246. « Vue panoramique de la Place des Arènes un jour de Course ». *Vue du boulevard Victor Hugo abordant la face nord-ouest de l'édifice. Aquarelle de* NAVATEL *?, milieu du* XIX^e^ *s. (Musée du Vieux Nîmes.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

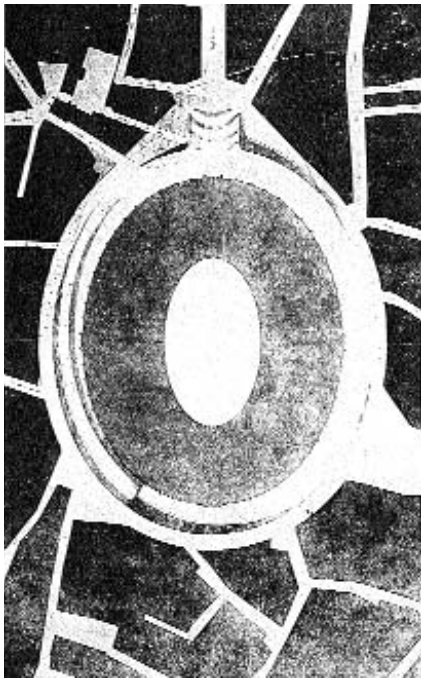
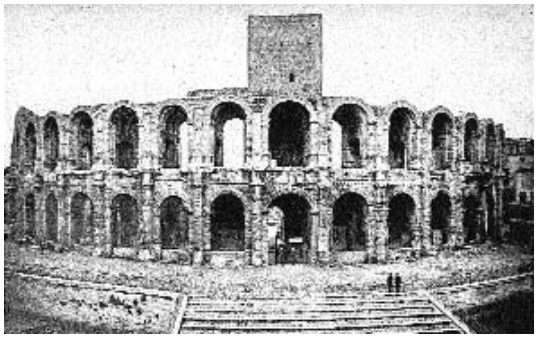


Fig. 247. « Plan général des rues environnant l'amphithéâtre *[d'Arles] ». Plan de Ch. QUESTEL, 1845. (Arch. C.M.H.)*

Fig. 248. « Arles – Les Arènes – Le Grand Escalier ». *Vers 1860. (Carte postale, coll. E.C. n° 102, fonds personnel.)*



possibilité — non sans mal toutefois, ainsi que l'attesteraient les négociations qui ont duré plus de cinq ans [59] — d'élargir la place en avant de l'entrée principale au nord et d'établir un perron surélevant l'édifice dans un véritable « *enclos* »: encore la « *terrasse* » en question tient-elle tout de même une place réduite, contrairement à l'esplanade de Nimes, de sorte que la perspective reste somme toute assez courte, aucune des deux rues lui faisant face n'ayant été élargie **[fig. 247-248]** [60].

Première étape, après le déblaiement, de la nouvelle politique d'organisation urbaine, l'intégration des vestiges antiques dans les villes modernes ne pouvait se satisfaire néanmoins de leur seul « isolement », ni de l'aménagement de leurs abords destiné à les présenter à leur avantage. Dans la mesure où ils devaient être regardés

59. Malgré le projet d'ordonnance déclarant d'utilité publique les travaux d'isolement de l'amphithéâtre, et de ce fait l'expropriation des habitants concernés par ces opérations, mis en œuvre en février 1847 [*Extrait des registres de délibération du Comité*, séance du 9 février 1847], adopté le même mois et effectif en mars de la même année par Ordonnance royale [arch. C.M.H., 329/2]: cf. notamment les démarches répétées du Préfet des Bouches-du-Rhône auprès du Ministre de l'intérieur de 1845 à 1851, qui clamaient notamment la « *nécessité qu'il y a à déclarer d'utilité publique le projet d'isolement des Arènes d'Arles afin que l'on puisse parvenir, par la voie de l'expropriation, à l'acquisition de quelques maisons appartenant à des mineurs ou à des personnes dont les prétentions sont exagérées* » — lettre du 14 décembre 1846, réitérée le 22 janvier et le 8 septembre 1848 [arch. C.M.H., 329/2], ainsi que le 11 avril 1851 [arch. C.M.H., 329/3]; voir aussi la correspondance d'A. Véran et Ch. Questel, 1845 [arch. mun. d'Arles, II M 3. a 3].

60. D'après le *Rapport au Conseil général des Bâtiments Civils par M. Mérimée & Caristie, Inspecteurs généraux*, 27 janvier 1845 [arch. C.M.H., 329/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

comme n'importe quel autre édifice public, il paraissait forcément naturel en effet de les réhabiliter comme tels. On ne peut s'étonner dès lors que la seconde des préoccupations majeures ait été de leur redonner leur forme générale — encore insatisfaisante malgré l'importance des premières interventions — en reconstituant les principaux agencements qui les définissaient comme monument à part entière, et de façon plus spécifique comme édifices de spectacles, à seule fin de les rétablir, sinon tout à fait dans leur fonction, en tout cas dans un premier temps dans leur définition initiale [61]. L'objectif devait tendre en définitive à retrouver et à présenter les éléments constitutifs de ce type de monument et leur organisation, dans le même esprit en somme que les traités de la Renaissance les avaient déterminés : outre la « scène » et l'arène situées nécessairement en contrebas de la *cavea* et créant un espace plan central spécifique réservé au spectacle, il importait notamment de saisir la singularité de l'élévation extérieure composée de deux à trois arcades superposées et couronnées d'un attique, ainsi que de repérer l'organisation générale et les grandes divisions des gradins comme des accès principaux, enfin et plus particulièrement pour les théâtres de distinguer le *pulpitum* de l'*orchestra* et d'imaginer la *scænæ frons*, pour les amphithéâtres de concevoir la forme ovale de l'arène délimitée par un haut mur [62]. V. Grangent avait pu ainsi envisager « *la reconstruction complète* » d'une partie des arènes de Nimes « *sur trois portiques seulement de largeur, & sur toute la hauteur de l'amphitheatre* », ni plus ni moins qu'à la manière d'une restitution graphique destinée à mieux « *connaître la savante distribution de ce vaste édifice sous le rapport de la facilité de la circulation, de la commodité des spectateurs & de l'écoulement des eaux pluviales, & des latrines* », et en ce sens participer à l'« *instruction des architectes et des artistes* » — regrettant d'ailleurs à ce même titre de ne pouvoir l'exécuter par manque de subventions [63]. Quelques années plus tard, P. Renaux avait pu prétendre, dans des termes similaires, que son devis de travaux de consolidation et de conservation au théâtre d'Orange ne concernait que de simples restaurations destinées à « *donner*[…] *une juste idée de l'ancien état des choses* », alors même qu'il y intégrait la reconstruction d'un certain nombre de gradins de la partie inférieure de la *cavea* [64]. Parce qu'il

61. Sur les intentions d'utilisation de ses monuments sinon dans leur fonction d'origine, en tout cas dans une fonction très similaire, cf. *infra*, III. 1. a.

62. Sur la définition, par les architectes de la Renaissance, des éléments constitutifs de ce type de monument, cf. *supra*, I. 2. b.

63. V. GRANGENT, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et la restauration de l'amphitheatre de Nismes*, 10 mars 1813 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

64. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845 [arch. C.M.H., 3093/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

regardait comme incontournable de « *bien faire connaître les rapports de la scène avec les gradins de l'hémicicle* », il était allé jusqu'à affirmer la nécessité d'« *au moins restaurer cette partie du théâtre pour donner de l'ensemble au monument* » et proposer alors de compléter les six premiers degrés encore en place bien que très abimés en construisant au-dessus 14 autres rangs qui, selon lui, devaient constituer, en une seule volée avec les précédents, le premier *mænianum*[65]. Davantage encore, devant les restes arasés et trop peu évocateurs du théâtre d'Arles, H. Révoil n'avait pas hésité, sous prétexte de rendre « *à cette façade un aspect homogène qui serait des plus avantageux pour juger de ce qu'était autrefois cet édifice* »[66], à reconstruire « *jusqu'à la hauteur des archivoltes* » — sous la recommandation de la Commission des Monuments historiques elle-même, au second voussoir[67] — l'ensemble des piédroits de l'enceinte extérieure à mesure qu'ils étaient dégagés, ainsi que leurs « *correspondants intérieurs* » et les refends revêtus d'un « *parement en moellons smillés* » à hauteur de l'ensemble des vestiges en place[68], y compris « *l'arcade qui* […] *touche* [la Tour de Roland] *à gauche* » à seule fin de « *replacer la frise antique* » soustraite au rempart attenant[68]. À peine avait-il reconstitué le niveau inférieur de la façade du théâtre qu'il songeait, ainsi qu'aux arènes, à « *continuer sur une plus grande étendue la silhouette antique de l'intérieur du monument* »[70], en rétablissant « *sur la deuxième précinction* » les quatrième, cinquième et sixième rangs de gradins[71]. La restitution pouvait néanmoins demeurer partielle dès l'instant qu'elle suggérait tout l'ensemble : l'idée de ne rétablir que les cinq premiers degrés de l'amphithéâtre de Nimes apparaissait ainsi satisfaisante dans l'esprit d'H. Révoil dans ce que « *l'intérieur de l'édifice dans sa partie inférieure donnerait*

65. P. Renaux, *Devis* […] *pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845, cité.

66. Henri Révoil, Rapport adressé au Ministre de l'Intérieur accompagnant un *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la restauration des arcades du théâtre antique d'Arles*, 20 décembre 1855 [arch. C.M.H., 342/1].

67. La proposition d'H. Révoil avait été acceptée, en effet, par la Commission des Monuments historiques sous la condition « *qu'on posat un voussoir de plus sur les piliers* » : d'après H. Révoil, *Devis descriptif et détail estimatif supplémentaire des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre antique d'Arles (Exhaussement des Arcades de la Tour Roland)*, 18 août 1856 [arch. C.M.H., 342/1].
Voir, pour la suite de ces travaux, les *Devis descriptifs et détails estimatifs…* établis par H. Révoil, « *pour l'exhaussement de trois piliers découverts dans les dernières fouilles du théâtre antique d'Arles* », 1er juin 1857, « *pour la continuation des Arcades du théâtre antique d'Arles, près la Miséricorde* », 4 novembre 1858, « *pour la continuation des Arcades du théâtre antique d'Arles* », 1er novembre 1859 [arch. C.M.H., 342/1].

68. Devis établi par le même, 1er novembre 1859, cité.

69. Devis établi par H. Révoil, 18 août 1856, cité, dans lequel il alléguait que le « *rétablissement* [de cette frise] *par dessus des constructions neuves nous paraît destiné à justifier le motif du rétablissement de ces arcades* ».

70. H. Révoil, lettre d'accompagnement au *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861 [arch. C.M.H., 329/2].

71. Idem, *Rapport sur les travaux de dégagement et de restauration du théâtre antique d'Arles compris au devis de 50.816/63 approuvé par son Ex. M. le Ministre d'État à la date du 12 mars 1863*, accompagnant son *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre antique d'Arles*, 31 mars 1865 [arch. C.M.H., 342/2].

[et manifestement suffirait à donner…] *une idée exacte de la disposition générale de ces degrés à leurs divers étages* »[72].

Il est probable que la reconstitution intégrale de *l'ima cavea*, conservée le plus souvent uniquement jusqu'aux trois à cinq premiers degrés, se montrait d'autant plus naturelle qu'elle semblait évidente, voire « *très facile* »[73] du fait de la régularité et de l'uniformité du dispositif constitué d'une succession de monolithes identiques ordonnés en escalier. Aidée des indications de Vitruve sur les dimensions théoriques de ces gradins, elle devait se révéler plus aisée encore lorsque les blocs, dont la « *forme courbe ne p*[ouvait] *donner lieu à aucune méprise* », étaient récupérés sur le site, ou mieux encore repérés en place à différents niveaux, voire lorsqu'il en existait des traces indiscutables, comme à Orange, sur les parois des murs d'enceinte[74], produisant ainsi à la fois la hauteur, la largeur et la ligne maitresse[75], à partir desquelles il était *a priori* possible de retrouver la disposition exacte en en suivant simplement le dessin incurvé. La présence d'éléments spécifiques, tels que ces blocs incurvés ou encore des fragments d'entablement, de chapiteaux, de colonnes, semble bien avoir suffi parfois d'ailleurs à assurer l'amorce d'une reconstruction sans qu'il ne se soit jamais agi pour autant de rechercher leur exacte position d'origine, dès l'instant où la place qui leur était désormais allouée permettait de proposer une image plus signifiante du monument et de son ornementation, selon les connaissances que les architectes en avaient. C'est en tout cas clairement ce qu'avait proposé V. Grangent dans un devis concernant le rétablissement des dalles ornant le mur du *podium* de l'amphithéâtre de Nimes, dont l'objectif était de retrouver complète et bien délimitée l'enceinte de l'aire plane centrale. Alors qu'il aurait pu se contenter de redresser celles « *tombées* […] *dans l'arène, au devant de leur antique emplacement* », l'architecte avait prévu en effet, compte tenu de leur nombre restreint, de les transférer du midi où elles gisaient, dans la partie nord dont les structures étaient demeurées presque intactes, et n'a pas hésité à imaginer, outre d'en remplacer un certain nombre par des pierres

72. H. Révoil, lettre d'accompagnement au *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes* (établi en date du 15 février), 26 février 1864 [arch. C.M.H., 885 a/1].

73. Selon le terme même d'un *Rapport fait au Conseil général des Bâtiments civils par M. Mérimée et Caristie, Inspecteurs généraux*, 27 janvier 1845, à propos de la restitution des gradins de la *media cavea* de l'amphithéâtre d'Arles que Ch. Questel songeait à remplacer par un talus engazonné [arch. C.M.H., 329/1].

74. Sur le travail de restitution de la *cavea* du théâtre d'Orange par P. Renaux, et sur les controverses amenées par P. Mérimée puis Jean-Camille Formigé, cf. *infra*, II. 2. c., pp. 476 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

neuves de mêmes dimensions, « *taillées comme les antiques* », d'adapter les pièces cassées encore munies de leur couronnement, voire divers autres fragments de corniche trouvés à l'intérieur du monument en les plaçant au-dessus des dalles neuves et « *en leur donnant la même saillie qu'ils avaient anciennement* » : son seul véritable souci était de « *faire disparaître toutes les épaufrures qui* […] *empêcheraient les joints de se rapprocher immédiatement les uns contre les autres* », et de retrouver « *le même profil antique des fragments conservés* » [76]. Quelque cinquante ans plus tard, reprenant ce même projet abandonné par manque de temps et de subventions, H. Révoil semble avoir conservé cette même préoccupation, soutenue en outre par le « *merveilleux effet de l'enceinte* » telle qu'elle se présentait par contre encore à Arles, arguant du reste que « *cette restauration serait faite avec des éléments suffisants pour être certain de ne pas s'écarter des données antiques* » [77].

Le principe délibéré de relever des éléments entiers, pour l'essentiel tout de même spécifiques au fonctionnement d'un théâtre ou d'un amphithéâtre — l'enceinte extérieure, les gradins, le cadre de l'arène ou de la scène —, s'est de fait couramment appliqué à l'aide de matériaux hétérogènes, mais toujours proches, voire identiques à ceux employés par les premiers constructeurs, jusqu'à entrainer la réouverture d'anciennes carrières et l'extraction des blocs « *dans les mêmes bancs exploités par les Romains* » [78]. Systématiquement utilisée dans les diverses reprises effectuées sur les piles, arcs et entablements des façades depuis la fin du XVIII[e] siècle, la pierre de taille l'a été aussi d'emblée dans l'exhaussement des divers piliers du théâtre d'Arles — restitution amorcée par H. Révoil en 1850, « *dans le même style et appareil que celui du grand pilier et arc intérieur existant du côté de l'entrée du Midi dite Tour de Roland* » [79], et continuée dans le même esprit plus de quarante ans après sur les trois arcs prolongeant la Tour à l'ouest, « *jusqu'au 12ème voussoir de l'archivolte* » à partir des trumeaux déjà en place à seule fin de retrouver la courbe de l'enceinte extérieure de l'édifice [80] —

75. P. Renaux, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre antique d'Orange*, 16 octobre 1841 [arch. C.M.H., 3090/1].
76. V. Grangent, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphitheatre de Nismes*, 25 juin 1812 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].
77. H. Revoil, lettre d'accompagnement à son *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes* (établi en date du 15 février 1864), 26 février 1864 [arch. C.M.H., 885 a/1].
78. *Rapport de l'Ingénieur en chef* […] *sur le Projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808, cité.
79. H. Révoil, *Devis* […]*pour la restauration du théâtre antique d'Arles*, 31 mars 1865, cité.
80. Lettre de H. Révoil au Ministre des Beaux Arts, 1[er] juin 1897 [arch. C.M.H., Médiathèque].

ou encore, et « *posées* […] *sans aucun mortier* », dans la reconstruction de la partie supérieure de la *scænæ frons* du théâtre d'Orange [81], particulièrement ruinée par des incendies, et que P. Daumet justifiait alors par la nécessité de préserver « *les parties les plus intéressantes* […] *qui avoisinent la partie droite du proscenium* » [82]. La récupération des matériaux provenant de l'édifice même, écroulés ou démolis pendant le déblaiement « *pour être employés à sa consolidation* » [83], n'en était pas moins fréquente. Elle participait du même souci de réhabilitation de ces anciens bâtiments dans ce qu'elle devait assurer une certaine harmonisation par la « *patine* » qu'elle offrait naturellement : si la question de la « visibilité » des interventions modernes s'est posée tout de même dès cette époque, il paraissait néanmoins primordial que ces dernières ne déparent pas, ni quant à l'appareil ni quant à la « *teinte que les siècles ont imprimé* » [84], et qu'au contraire elles soient « *exécutées d'une manière convenable et digne du monument* » [85]. Outre qu'elles devaient tendre à « *mieux imiter l'appareil romain* » [86], les reprises devaient par conséquent « *se raccorder parfaitement avec les parties conservées* », les pierres être taillées de sorte que leur parement, « *bien uni* », puisse « *adapter bien jointivement les nouvelles aux anciennes, de manière à ce qu'elles aient une adhérence complète sur tous leurs points de contact* » [87]. L'entrepreneur des travaux était même soumis à des « *conditions particulières* » qui l'obligeaient impérativement à veiller à la qualité de la pierre utilisée — blocs ou moellons —, à sa taille et à sa pose comme au mortier de chaux, de sorte à « *donner aux constructions neuves le caractère des anciennes* » [88].

En d'autres termes, la reconstruction pure et simple de portions entières ne paraît avoir posé aucune réelle difficulté dans l'esprit des architectes dans la mesure où elle se conformait au type d'édifice et où, bien qu'elle utilisait des matériaux hétérogènes,

81. D'après un *Certificat pour travaux* de l'entrepreneur Boyer, daté du 7 septembre 1877 [arch. C.M.H., 3093/1].
82. Pierre DAUMET, *Rapport de l'architecte attaché à la Commission des Monuments historiques et chargé des travaux d'entretien du théâtre d'Orange*, 2 février 1877 [arch. C.M.H., 3092/1].
83. D'après un *Extrait des registres des Arrêtés de la Préfecture du département du Gard*, 24 mars 1809 [arch. mun., 1 M 10].
84. *Rapport de l'Ingénieur en chef* […] *sur le Projet de restauration des Arènes de Nismes*, 7 octobre 1808, cité.
85. D'après P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange…*, 12 février 1841, cité.
86. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la consolidation du théâtre romain d'Orange*, mai 1845 [arch. C.M.H., 3093/2].
87. V. GRANGENT, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre de Nismes*, 25 juin 1812, cité.
88. Voir notamment P. DAUMET, *Conditions particulières et séries de prix applicables aux travaux de maçonnerie à exécuter pour réparer et consolider les diverses parties du théâtre antique d'Orange*, 14 mai 1877 [arch. C.M.H., 3094/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

neufs ou provenant de parties bien distinctes de l'édifice, elle assurait se fonder toujours sur des « *éléments certains* » en matière d'agencement, et se conformer, quoi qu'il en soit, « *à la construction romaine, soit comme forme, soit comme position, et comme nature de matériaux* »[89]. La préoccupation majeure tendait toujours en définitive à respecter l'aspect général de l'édifice, aussi bien dans les travaux de consolidation absolument nécessaires que dans le fervent désir de restitution de ces bâtiments que le remarquable état de conservation paraissait autoriser *a priori*[90]. Bien qu'en un sens superflues, du moins quant à la véritable résistance des vestiges, certaines reconstructions pouvaient dès lors apparaitre comme le prolongement inévitable d'interventions plus fondamentales, d'autant plus lorsqu'elles concernaient les espaces servants, jugé primordiaux dans ce qu'ils permettaient de circuler au sein même de l'édifice et par là d'en appréhender tout le fonctionnement interne. Le rétablissement des quatre gradins du *podium* du côté du petit axe de l'amphithéâtre d'Arles a pu ainsi s'accompagner de la reconstruction intégrale des « *deux escaliers qui y conduisaient* » ainsi que de la voûte qui les recouvrait[91] ; presque cinquante ans plus tard, J.-C. Formigé envisageait, dans des termes tout à fait similaires, la restauration complète des « *passages avec escalier* » toutes les trois travées entre les berceaux isolés de la partie supérieure du même édifice, prétextant que « *l'abri des voûtes, leur buttée et en un mot leur conservation était assurée primitivement par les gradins qui formaient une solide toiture en pierre et aussi une résistance aux poussées des voûtes* »[92], quand la « *dislocation par l'effet de l'infiltration des eaux et de la gelée* » qu'alléguait l'architecte pouvait être limitée par la simple fermeture des joints[93]. L'argument décisif consistait, jusqu'au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, à certifier que la « *restauration p*[ouvai]*t être exécutée avec des données certaines* », de manière d'autant plus sûre « *en consultant les parties identiques qui exis*t[ai]*ent encore* » lorsque le cas se présentait[94], ou tout simplement et de manière ambiguë « *suivant les données*

89. H. Revoil, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861, cité.

90. Sur l'amorce des discussions concernant les limites de la restauration d'un édifice partiellement ruiné, cf. *infra*, II. 3. a., pp. 537 *sqq*.

91. H. Revoil, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861, cité.

92. *Rapport présenté par M. l'architecte en chef* <J.-C.> *Formigé à l'appui d'un projet de restauration*, 12 avril 1905 [arch. C.M.H., 330/4].
Sur les nouvelles réflexions en matière de restauration suscitées par le rôle de protection joué primitivement par les gradins, cf. *infra*, III. 2. c.

93. *Rapport à la Commission par M. Paul Bœswillwald sur l'amphithéâtre romain à Arles, Bouches-du-Rhône*, séance du 21 juillet 1905 tenue à la suite du *Rapport présenté par M. l'architecte en chef Formigé à l'appui d'un projet de restauration*, cité [arch. C.M.H., 330/4].
Sur la reconstitution de ces fragments d'escaliers pris entre les berceaux des arcs supérieurs de l'amphithéâtre d'Arles, cf. *infra*, II. 3. c., pp. 617-619.

94. H. Revoil, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

antiques »[95] : dans la mesure où « *toutes les amorces de construction existaient encore à leur place* », la restitution complète des voûtes soutenant la *summa cavea* du théâtre d'Orange ainsi que des « *parties latérales ruinées* » des *basilicæ* ne constituaient par conséquent ni plus ni moins, selon J.-C. Formigé, que des reprises « *partielles* » parce que concrètes et « *sans hypothèses* »[96]. Il apparait clair par conséquent que dans un tel contexte presque tout pouvait être envisagé, de la réfection des « *voûtes rampantes* » destinées à supporter les gradins, jusqu'au prolongement des murs d'enceinte correspondant aux galeries annulaires, et avec eux l'ensemble des escaliers et corridors. Si, contrairement au théâtre d'Orange, comme plus tard d'ailleurs celui de Vaison-la-Romaine qui, du fait de leur adossement à une colline autorisant de ne rebâtir que partiellement sur le rocher, ont pu retrouver leur *cavea* presque complète, y compris l'ensemble des vomitoires et des divers accès[97], les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ont dû se contenter de leurs gradins inférieurs, ils n'en ont pas moins vu se reconstruire peu à peu l'ensemble de leurs galeries annulaires et rayonnantes, ainsi que les escaliers d'accès des unes aux autres, comme nombre de voûtes destinées à les abriter. Rétablie en partie en 1907-1908, celle du théâtre d'Arles avait, assez curieusement d'ailleurs, trouvé la faveur de la Commission des Monuments historiques « *principalement au point de vue de la Conservation des parties encore existantes* » — l'arase des murs — alors qu'elle s'accompagnait d'une importante reconstruction concernant toute la partie inférieure du premier ambulacre intérieur sur plus de 2 m de haut, comme des passages rayonnants sous voûte ouvrant sur les *vomitoria*[98].

Un tel argument, aussi surprenant qu'il puisse paraitre, n'était pas rare, ni de la part de la Commission ni de celle des architectes, par ce qu'il permettait de manière

95. P. Daumet, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre romain d'Orange*, établi en 1889 [arch. C.M.H., 3092/A].

96. Lettre de J.-C. Formigé datée du 8 février 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

97. Sur Orange, cf. les devis établis par P. Renaux dès 1845-1846, prévoyant la restitution d'un 1er *mænianum* de 22 degrés et trois escaliers rayonnants [arch. C.M.H., 3093/2], suivis de ceux de J.-C. Formigé à partir de 1893 — derniers degrés du 1er *mænianum* et substructures des suivants ; 1897-1903, 2e *mænianum* ; 1904, partie centrale du 3e *mænianum* ; jusqu'au rétablissement complet de la *cavea*, arcades est et ouest comprises, vers 1913 [arch. C.M.H., 3094/4].
Sur les travaux jugés restreints pour une telle reconstitution, où « *il a suffi de préparer l'appui par des massifs en maçonnerie* », cf. plus particulièrement un Rapport de J.-C. Formigé adressé au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts, 8 février 1897 [arch. C.M.H., 3094/4].
Sur Vaison, cf. les devis établis par Jules Formigé entre 1932 et 1934 [arch. mun. de Vaison, 2 R/75].

98. P. Bœswillwald, *Rapport fait à la Commission des Monuments historiques*, 17 octobre 1907 [arch. dép. des B. du-Rhône, 18 F 3/6].
Sur cette reconstitution, cf. J.-C. Formigé, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour le rétablissement des voûtes rampantes et de l'assiette en maçonnerie des gradins de la première précinction de l'hémicycle*, 23 novembre 1907 [arch. C.M.H., 342/3].
Plus généralement, sur l'ensemble de ces travaux, cf. *infra*, II. 2. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

incontestable d'ouvrir formellement en quelque sorte la voie à de véritables restitutions, qui répondaient en définitive à la notion de « *bel objet architectural* ». Or, quoique ardemment souhaitée depuis les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles par l'Académie et les autorités, la restauration complète de ces bâtiments a toujours été nettement écartée, et nombre de projets quelque peu ambitieux retardés, freinés, voire tout simplement refusés. Certes posée en termes d'« éthique » au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, il apparait clair que la question s'est, durant tout le XIX^e^, réduite essentiellement à des difficultés d'ordre financier qui se résumaient souvent même à l'absence totale de solides subventions. Pour tendre à un « *résultat avantageux* », défini d'un côté par l'aspect monumental de l'édifice, de l'autre par la conservation d'une partie au moins de ses éléments fonctionnels, les propositions des architectes responsables n'en demeuraient pas moins en effet constamment sous-tendues par un souci d'« *économie* », et au-delà de « *simplicité* » et de « *fonctionnalisme* », que les Inspecteurs et les membres de la Commission des Monuments historiques n'ont eu de cesse de rappeler dans leurs différents rapports, suivant en cela la politique mise en place dès la fin du XVIII^e^ siècle par le second bureau du Conseil des Bâtiments civils du Ministère de l'Intérieur [99]. À la charge des communes, l'entretien et la mise en valeur de ces monuments fortement ruinés exigeaient de fait des moyens financiers excessivement lourds, que ni l'aide des départements concernés, ni les allocations accordées par l'État compte tenu du nombre important des demandes réparties dans toute la France, ne pouvaient assurer davantage. Il est vrai que, pour tenter de pallier en partie ces difficultés, les architectes sont allés dans un premier temps jusqu'à vendre les matériaux de démolition récupérés sur les sites — des blocs non façonnés provenant des édifices mêmes aux moellons de tous calibres, voire aux déchets de taille —, à seule fin d'ajouter aux premières subventions [100], puis, par souci d'économie, à les réutiliser de toutes les façons possibles, notamment pour « *servir à faire de la maçonnerie de blocage* », alléguant la conservation, par ce biais, de la « *patine* » des structures encore en place [101]. Il est vrai

99. Termes explicitement avancés dans le *Rapport fait par la Commission Archéologique d'Arles*, cité, à propos des travaux menés à l'amphithéâtre jusqu'en 1836, mais aussi par P. Renaux pour soutenir son *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange…*, 12 février 1841, cité.

100. Voir notamment une lettre de BOURDON, architecte du département, au Préfet du Gard, 23 avril 1835 [arch. dép. du Gard, 8 T 250], ou encore la *Notice sur le déblayement de l'amphithéatre d'Arles en 1825*, signée Jean-Baptiste NALIS, 25 mars 1825 [arch. mun., M 12 – II M 3 a 22].

101. Voir notamment le projet de fouilles du sol antique de l'amphithéâtre de Nimes établi par Ch. QUESTEL, 18 mai 1844 [arch. C.M.H., 885 a/1], ou encore, et dans le courant de la première moitié du XX^e^ siècle, une lettre de Jules FORMIGÉ à Auguste Véran, 14 août 1920 [arch. dép. du Vaucluse, 18 F 3/6], qui demandait à ce que « toutes les pierres nécéssaires soient trouvées sur place et un *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la réfection des linteaux de l'amphithéâtre de Nîmes*, établi par A. CHAUVEL, 2 mai 1934 [arch. dép. du Gard, 8 T 277].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aussi qu'ils ont envisagé, quelques rares fois, de remplacer la pierre de taille par un appareil de moellons, particulièrement soigné notamment dans les reprises des hauts murs intérieurs du *postscænium* au théâtre d'Orange [102], ou plus grossier dans le « *calage provisoire de certains blocs désagrégés* » des « *contreforts extérieurs* » des arènes de Nimes [103]. Très souvent néanmoins, les travaux se voyaient, faute de moyens, tout simplement interrompus, laissant les vestiges momentanément à l'abandon au moment même de leur dégagement — tel le théâtre d'Orange entre 1837 et 1838 [104], ou encore celui d'Arles qui a longtemps cédé la place devant l'amphithéâtre [105] —, jusqu'à atteindre un état de dégradation tel qu'ils en devenaient dangereux — tel l'amphithéâtre de Nimes, dont les travaux ont été ralentis entre 1840 et 1850 [106], ou celui d'Arles que J. Formigé voulait interdire définitivement au public en 1937 [107]. V. Grangent s'était du reste très vite résigné à n'effectuer que des travaux ponctuels, de stricte consolidation, sur l'amphithéâtre de Nimes, soulignant avec regret que « *si les réparations qu'il exigerait pour être rendu a sa sublimité ne peuvent être faites, au moins l'on doit faire celles qui peuvent prévenir la dégradation entière* » [108]. Encore fallait-il s'entendre tout de même sur la teneur de ces interventions « préventives » : il semble en effet que malgré — ou à cause — des difficultés financières, bon nombre de travaux imposants ont pu être exécutés sous l'assertion de leur extrême utilité alors même que des opérations de moindre envergure auraient peut-être suffi. Il est indéniable en tout cas que la notion manifestement trop modeste de « consolidation » s'est vue résolument absorbée par l'aspiration très forte à voir ces vestiges réhabilités en tant qu'édifice à part entière. La « *nécessité absolue de consolider* » et de « *protéger contre les infiltrations des eaux pluviales* », argument inlassablement répété tout au long des devis, a pu de cette manière intégrer tout aussi bien des reprises en sous-œuvre d'un mur ou d'une voûte, que le rétablissement d'escaliers, de gradins et de vomitoires, la mise en place

102. P. Renaux, *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange…*, 12 février 1841, cité.

103. D'après une lettre du maire de la ville de Nimes au Directeur des Beaux Arts, 5 décembre 1922 [arch. dép. du Gard, 8 T 277].
Sur cette opération quelque peu étrange qui a suscité des polémiques, cf. *infra*, II. 2. b., p. 582.

104. A.-N. Caristie, *Rapport adressé à M. le Ministre de l'Intérieur sur l'Etat actuel de l'Arc antique d'Orange et du théâtre antique*, 29 novembre 1838 [arch. C.M.H., 3050/1].

105. Voir la correspondance entre le maire de la ville d'Arles et le Ministre de l'Intérieur, entre 1836 et 1840 [arch. C.M.H., 342/1].

106. Une lettre du Préfet du Gard au Ministre de l'Intérieur, datée du 16 juin 1856, soulignait « *la nécessité de faire étudier un projet de réparations générales pour assurer la consolidation de diverses parties du monument qui présentent un danger imminent* » [arch. C.M.H., 885 a/1].

107. D'après une lettre de Jules Formigé adressée au Directeur général des Beaux Arts, 1er novembre 1937 [arch. C.M.H., 330/7].

108. Lettre de l'Ingénieur en chef des Ponts et chaussées du département du Gard, au Ministre de l'Intérieur, 4 prairial an 13 (23 mai 1806) [arch. dép. du Gard, 8 T 270].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sommaire d'une chape de béton destinée à fermer les joints à vif des arases et empêcher les infiltrations d'eau, que la reconstruction pure et simple de structures entières — piliers, arcs, entablements, voûtes. Tout en clamant qu'il était « *de règle dans la restauration d'un monument de cette importance de ne s'occuper que de sa consolidation* », H. Révoil avait pu insérer ainsi, à côté de simples travaux de « *rejointement* » des galeries de l'amphithéâtre d'Arles, l'édification du *balteus* du deuxième *mænianum* ainsi que d'un certain nombre d'accès au premier étage [109]. D'un côté « *le rétablissement des voûtes rampantes et circulaires* » était devenu, selon lui, « *indispensable pour préserver des eaux pluviales et de la gelée tout l'intérieur de l'édifice* », tandis que de l'autre celui d'une partie des gradins — critiqué et refusé dix ans plus tard [110] — était censé « *protéger à leur tour les voûtes insuffisamment garanties par des chapes en mortier que l'action de la gelée et le piétinement de la foule détruis*[ai]*ent rapidement* » [111].

À ce stade, le rôle même de la Commission des Monuments historiques s'avère rétrospectivement quelque peu ambigu, dans ce qu'elle a aussi bien pu refuser un projet jugé trop ambitieux — voire trop onéreux, quand bien même il concernait, certes en grand nombre, uniquement des reprises sur les lézardes des façades et divers travaux de consolidation [112] —, remettre en cause leur urgence et s'interroger sur la nécessité de poursuivre les interventions — notamment à l'amphithéâtre d'Arles dont le Ministre d'État avait jugé, dès 1857, l'état « *assez satisfaisant* » [113] —, qu'à l'inverse contredire parfois certains devis établis dans un souci d'économie pour ratifier des interventions plus coûteuses, et à son tour, tout compte fait, privilégier l'apparence de l'édifice en invoquant sa consolidation. La résolution de Ch. Questel de revêtir les voûtes supportant les gradins manquants du deuxième *mænianum* de l'amphithéâtre d'Arles par une couche de bitume et « *d'établir par-dessus du gazon* » s'est ainsi vue refusée par P. Mérimée et A.-N. Caristie alors membres de la Commission, selon qui « *des gradins en pierre ou au moins en maçonnerie, identique à celle que les degrés recouvrent* », auraient non seulement l'avantage « *de rappeler les*

109. H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876 [arch. C.M.H., 329/3].

110. Émile Bœswillwald, *Rapport fait à la Commission des Monuments historiques*, 14 mars 1887, sur un *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, établi par H. Révoil, 20 octobre 1886 [arch. C.M.H., 329/3] : cf. *infra*, II. 3. b., p. 574.

111. H. Révoil, *Devis* […] *pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876, cité.

112. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Ch. Questel*, 25 avril 1870, sur un devis de H. Révoil, 1er mars 1870 [arch. C.M.H., 329/3].

113. *Extrait du rapport adressé par M. le Ministre d'État à M. l'inspecteur général adjoint*, 14 juillet 1857 [arch. C.M.H., 329/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dispositions primitives de l'édifice », mais surtout « *de préserver les voûtes antiques* »[114]. Plus curieusement, mais dans un esprit tout à fait similaire, A.-N. Caristie avait rejeté le devis de P. Renaux concernant la reprise des murs intérieurs du *postscænium* du théâtre d'Orange en moellons, selon lui « *faciles à manier* » et à sceller[115], arguant qu'« *on peut donner au moins autant de solidité aux constructions en les établissant en pierre de taille au lieu de les faire en moëllons* »[116]. Rétrospectivement du même coup, les travaux apparaissent très inégaux d'une ville et d'un édifice à l'autre, et semblent bien avoir suivi, pour une large part au moins, les efforts financiers consentis par les municipalités, la Commission ajournant telle demande ou l'autorisant manifestement en fonction des ressources disponibles. On ne peut nier en tout cas l'impact du mécénat du riche industriel Maurice Burrus sur la restauration presque complète du théâtre de Vaison-la-Romaine sous la direction de J. Formigé entre 1932 et 1934[117]. Reportée sans cesse, la restitution des tabourets des gradins de la moitié occidentale de l'amphithéâtre d'Arles parait bien par ailleurs avoir reçu l'approbation de la Commission en 1893 du seul fait des « *efforts généreux* » de la ville[118], tandis que la mauvaise volonté de la municipalité de Nimes avait provoqué, à la même époque, le rejet d'un devis accepté pourtant douze ans auparavant[119]. Plus singulièrement, alors qu'elle avait été considérée, quatre ans plus tôt, comme « *très utile pour la conservation des voûtes rampantes qui seraient couvertes par des degrés et le dallage des paliers* »[120], la reconstruction entière des escaliers et vomitoires de la partie supérieure de l'amphithéâtre de Nimes, commencée sur la section sud-ouest, avait dû être arrêtée « *à la corniche* » côté est sur le seul « *motif d'économie* »[121]. À l'inverse, regardées comme tout aussi utiles dans ce qu'elles devaient contribuer « *à soutenir les constructions existantes*

114. *Rapport fait au Conseil général des Bâtiments Civils par M. Mérimée et Caristie, Inspecteurs généraux*, sur un devis établi par Ch. Questel, non retrouvé, 27 janvier 1845 [arch. C.M.H., 329/1].
Sur l'opposition, assez inattendue, de la municipalité selon laquelle, « *indépendamment de ce qu'il serait très coûteux*, [un tel projet] *aurait l'inconvénient de présenter, comme antique, des parties modernes* », cf. *infra*, II. 2. c., p. 525.

115. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange…*, 12 février 1841, cité.

116. A.-N. CARISTIE, *Rapport à la Commission des Monuments historiques* sur le *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange* établi par P. RENAUX en date du 12 février 1841 (cité) non daté <1841> [arch. C.M.H., 3092 A].

117. Voir les devis établis par J. FORMIGÉ entre 1932 et 1934 [arch. mun. de Vaison, 2 R/75].

118. Réponse d'É. BŒSWILLWALD à une lettre de H. Révoil au sujet d'un devis ajourné datant de novembre 1890, avril 1893 [arch. C.M.H., 330/4].

119. D'après un *Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de la ville de Nîmes*, 25 février 1897, relatant les interventions répétées de H. Révoil auprès de la Commission depuis 1889 pour continuer les travaux entamés aux Arènes [arch. C.M.H., 886/2].

120. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre de Nîmes*, 9 mai 1872 [arch. C.M.H., 885 a/1].

121. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre de Nîmes*, 28 novembre 1876 [arch. C.M.H., 886/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en les entretoisant et les reliant entre elles »[122], les grandes dalles brisées couvrant la galerie extérieure de l'amphithéâtre d'Arles ont été partiellement soutenues par une construction en « *armature de fer* » jusque dans les années 1930, la question de leur remplacement, y compris par du béton par souci d'économie, n'ayant été posée explicitement que plus d'un demi-siècle plus tard par J. Formigé[123], et l'utilisation préférentielle de la pierre de taille soutenue par la Commission elle-même[124].

Limitée certes dans un premier temps à de simples travaux de consolidation, ou de « *remises en état* », accompagnés le plus souvent tout de même d'interventions visant à compléter certaines parties fragmentaires, dégradées, voire tout à fait ruinées, la restauration de ces édifices antiques s'est en définitive toujours entendue — et ce jusque dans la première moitié du XX^e^ siècle — en termes de réhabilitation, jusqu'à envisager des reconstructions plus radicales que n'a pas réellement entamé finalement le manque de subventions. S'il n'a *a priori* jamais été tout à fait question de reconstituer le monument dans son intégralité — quoique l'idée soit demeurée latente encore dans l'esprit de J.-C. Formigé et de la municipalité d'Orange dans les années 1905 notamment[125] —, l'idée fondamentale semble bien avoir consisté en effet à rétablir l'ensemble des éléments fonctionnels caractéristiques de l'édifice de spectacles antique, jusqu'à envisager une réutilisation même partielle. À l'image de la statuaire, toujours présentée sous son meilleur jour après diverses interventions de nettoyage, de polissage, voire de retouches, l'architecture devait pouvoir dès lors proposer des formes cohérentes et homogènes, sinon globalement du moins « *par masses* »[126], de manière à « *redonner vie* » aux dispositions principales intérieures comme extérieures, sans « *effet désagréable à l'œil* »[127]. Dans la suite du XVIII^e^ siècle qui, jugeant d'un côté « *irréparables* » les installations et les modifications opérées au

122. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 janvier 1876 [arch. C.M.H., 329/3]. Voir aussi son *Devis* […] *pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876, cité, ainsi que celui de 1902 [arch. dép. du Vaucluse, Fonds Véran, 15 F 5/4].

123. Jules FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 8 octobre 1931 [arch. C.M.H., 330/6].

124. Dans son *Rapport à la Commission*, 4 décembre 1931, H. NODET avait estimé, en effet, que « *pour un monument de cette valeur, il était préférable de conserver la pierre* »… [arch. C.M.H., 330/6].

125. Sur les projets de restauration complète du théâtre d'Orange, cf. *infra*, II. 3. a., pp. 534 *sqq* et III. 2. a.

126. La formule est due à P. Renaux dans une lettre adressée à P. Mérimée, 25 février 1846 [arch. C.M.H., 3093/2], au sujet de son *Devis* […] *pour la consolidation* […] *du théâtre d'Orange*, 23 mai 1845 (cité), concernant tout particulièrement la *media cavea* qu'il songeait restituer seulement dans sa disposition par un talus gazonné, « *pour donner au théâtre sa forme antique par masses* ».

127. L'expression apparait littéralement dans l'*Extrait des registres des délibérations du conseil municipal de la ville d'Arles*, 1^er^ août 1864 [arch. C.M.H., 329/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sein des structures anciennes par leurs occupants, blâmait moins de l'autre l'atteinte à l'authenticité des structures qu'à celle de la façon et acceptait les réparations « *en moellon plat vulgairement appelle* lauze » dès l'instant qu'elles « *suiva*[ie]*nt la courbure de la voute Romaine* » [128], le XIX^e siècle parait avoir assez facilement mêlé la notion de conservation des structures et celle de conservation de l'aspect générique du bâtiment. Considérant fondamentalement les vestiges antiques en termes de « *bel objet architectural* », la Commission a pu par conséquent, aussi bien imposer l'emploi de matériaux coûteux jugés « *dignes du monument* », que refuser des aménagements courants, tels que les grilles destinées à la fermeture des sites, dont les ornements proposés notamment à Nimes ont inquiété les autorités dans ce que, selon le Ministre lui-même, ils « *ne manqueraient pas de* […] *dénaturer* » l'amphithéâtre « *par leur peu d'analogie avec le style grand et noble quoique simple de ce monument* » [129].

Souvent qualifiées aujourd'hui d'« abusives », ces restaurations singulièrement « engagées » trouveraient néanmoins leur légitimité, selon Y. de Kisch, dans « *la situation particulière et certaines conceptions du temps* » : pour autant, s'il est indéniable qu'« *un mécène qui ne refuse rien s'accommode mal du remontage de deux gradins et d'une colonne* » [130], la motivation de l'État peut en revanche apparaitre plus énigmatique. Or, outre qu'elle s'associait inévitablement au souhait des Communes de réutiliser ces bâtiments en même temps qu'elles les réintégraient dans l'organisation urbaine de leurs villes [131], cette tendance participait aussi, à n'en pas douter, des dispositions dictées aux architectes chargés du sort des « Antiquités nationales » depuis la Révolution [132]. En prenant la suite du Conseil des Bâtiments civils du Ministère de l'Intérieur, le service des Monuments historiques s'était engagé en effet à accorder des allocations substantielles au dégagement et à la restauration d'« *établissements antiques plus ou moins considérables* » en fonction essentiellement de « *la grande probabilité d'un résultat avantageux* », lequel concernait non seulement l'apparence

128. *L'Ingénieur en chef de premiere Classe du Corps impérial des Ponts et chaussées dans le departement du Gard, à Monsieur le Préfet*, lettre datée du 14 août 1807, concernant plus spécifiquement les aménagements du « *Sieur Blanc, propriétaire d'un arceau de l'amphithéatre de Nismes, côté est* » [arch. mun. de Nimes, 1 M 9].

129. D'après une lettre du Ministre de l'Intérieur, comte de l'Empire, au Préfet du Gard, 5 février 1811 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

130. Yves de KISCH, « Le théâtre de Vaison-la-Romaine : archéologie d'un monument et de ses spectacles (I^er-XX^e s. apr. J.-C.) », in *Spectacula II. Le Théâtre antique et ses spectacles*, actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades à Lattes du 27 au 30 avril 1989, Lattes, Imago, 1992, p. 138.

131. Sur les projets de restauration et d'utilisation conjointe de ces édifices, cf. *infra*, III. 1. a.

132. Le Conseil des Bâtiments civils, ainsi que le service des Monuments historiques qui lui a succédé, étaient composés, en effet, uniquement d'architectes, pour la plupart formés à l'Académie de France à Rome : cf. *infra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du monument en tant que pièce d'architecture remarquable et « *utile dans l'intérêt de l'art* », mais aussi, et parallèlement, les structures et les agencements les plus caractéristiques dont dépendait son identification, au détriment des singularités même les plus remarquables [133]. De telles orientations ne suivaient ni plus ni moins que celles de l'Académie de France à Rome amorcées deux siècles plus tôt.

2. b. Le principe de restitution et les architectes des Monuments historiques.

Jusqu'au tout début du XIX^e^ siècle, les Antiquités nationales, trop souvent absorbées par les constructions modernes qui en avaient utilisé les structures, ou tout simplement abandonnées et dissimulées sous la végétation, et quoi qu'il en soit par conséquent fragmentaires et ruinées, étaient restées globalement l'affaire d'associations, de commissions, de sociétés d'antiquaires locales. Contrairement à l'Italie bien sûr, mais aussi à l'Espagne et à l'Angleterre qui avaient déjà formé, l'une l'Académie d'histoire de Madrid, l'autre la Société des antiquaires de Londres, le gouvernement français n'accordait guère d'intérêt en effet à ses richesses artistiques si ce n'est contemporaines et, de son propre aveu, ne s'inquiétait non plus tellement de « *veiller à sa conservation* », ni de « *chercher, sous le rapport de l'instruction et de l'histoire nationale, à en tirer parti* » [134]. En dehors d'études isolées et de *Voyages pittoresques* qui tendaient tout de même plutôt vers l'anecdotique et l'insolite, seul l'ouvrage de l'abbé Expilly proposait alors un inventaire relativement exhaustif des monuments français mais aux descriptions succinctes [135], tandis que *L'Antiquité*

133. « Travaux de fouilles – Recherches d'antiquités », circulaire du 13 mars 1838, in *Commission des Monuments historiques. Circulaires ministérielles relatives à la conservation des monuments historiques*, Archives de la Commission, Paris, Impr. nationale, 1875, p. 5 : cf. *infra*, II. 2. b.

134. *Rapport de la Commission chargée de l'examen des mémoires envoyés à l'Académie* [royale des Inscriptions et Belles-Lettres/Institut de France] *par Son Exc. Le Ministre de l'intérieur*, signé WALCKENAER, PETIT-RADEL et LA BORDE, accompagnant une circulaire ministérielle du 8 avril 1819, p. 6 [arch. dép. du Gard, 8 T 250].

135. Abbé Jean-Joseph EXPILLY, *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, Paris, Desaint et Saillant, 1762-1770, 6 vol.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

expliquée et représentée en figures de B. de Montfaucon s'organisait inexorablement autour des vestiges d'Italie auxquels étaient subordonnés ceux de la Gaule [136]. Sans doute cette importante lacune avait-elle, à la charnière du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles, poussé le comte de la Borde à revenir sur une telle entreprise : curieusement toutefois, ses efforts se sont concentrés sur le projet de B. de Montfaucon — laissé sans suite à sa mort — d'entamer un second volume consacré aux châteaux, églises et autres œuvres d'architectures plus récentes. Persuadé de fait que l'Italie possédait « *plus de monumens romains et de palais modernes* », mais conscient en revanche qu'elle avait « *moins d'ouvrages du moyen âge, moins de traces de ce passage du style romain aux* voûtes à tiers point, *moins sur-tout de ce genre élégant d'architecture vulgairement nommée* gothique » [137], il semble qu'il a volontairement laissé de côté l'ensemble des vestiges d'époque grecque et romaine, craignant peut-être en outre que, parce « *qu'ils appartiennent à un genre d'étude qui n'est pas aussi répandu dans les provinces, ni aussi familier aux personnes uniquement occupées d'administration* » [138], ils ne soient mal exploités. À sa demande quoi qu'il en soit, le ministère de l'Intérieur s'était enquis en 1810 de renseignements « *exacts* » auprès des Préfets de tous les départements, « *principalement sur les anciens châteaux de France* », voire « *les anciennes abbayes* », « *les différents tombeaux, ornemens ou débris curieux* », omettant formellement toute l'Antiquité [139]. L'objectif était alors de constituer un inventaire réunissant « *dans un grand ouvrage, et par ordre chronologique* », non seulement « *la description et les dessins de tout ce qui nous reste encore de précieux dans ce genre d'édifices* », mais aussi des renseignements suppléant au défaut de documents réels « *sur ceux qui avaient été détruits* », notamment pendant la Révolution [140]. Or, si d'un côté l'absence de moyens, financiers et administratifs, qu'aurait pourtant forcément

136. Dom Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Delaune, 1722 : cf. *supra*, I. 3. b. et c.

137. *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, p. 6. Expressions soulignées dans le texte.

138. *Ibidem*, p. 9.

139. Circulaire ministérielle adressée aux Préfets des départements, 4 juin 1810 [arch. dép. du Gard, 8 T 250] : cf. *infra*, les textes en annexe.
S'il existe des textes relatifs à la conservation des « monument historiques » dès 1792-1793 — cf. notamment [VICQ D'AZYR], *Instructions sur la manière d'inventorie et de conserver dans toute l'étendue de la République*, Paris, Impr. nat., an II (1794-1795) —, aucun cependant ne concerne jamais réellement l'architecture antique si ce n'est sous forme de « *modèles* », d'Égypte, de Grèce ou de Rome, qui sont « *mis à part et réservés pour l'enseignement* » [art. 5]. Dans un devis établi en vue de la restauration de l'amphithéâtre d'Arles, 14 juillet 1936 [arch. C.M.H., 330/7], Jules Formigé se plaignait encore d'ailleurs que les monuments romains avaient été délaissés au profit de ceux du Moyen Âge, attitude que J.-M. Leniaud expliquerait par le fait que « *le Moyen Âge, aux yeux des historiens de l'époque et quelles que fussent leurs opinions politiques, représentaient une époque idéale d'union entre la monarchie, la chrétienté et la société pour les uns, annonciatrice d'idées nouvelles pour les autres* » : Jean-Michel LENIAUD, « Patrimoine, affaire d'État», in *L'Architecture aujourd'hui*, n° 310, 1997, p. 7.

140. *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, pp. 6-7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

exigé ce genre de travaux, avait laissé la circulaire ministérielle lettre morte dans nombre de départements — 39 sur les 86 sollicités —, de l'autre l'initiative semble bien avoir fait surgir, en même temps que l'engouement d'antiquaires et architectes locaux, l'importance du fonds patrimonial français, y compris pour la période de l'Antiquité que certains avaient eu à cœur de faire (re)connaitre. Dès lors, loin d'apparaitre secondaires face aux œuvres de Rome, d'Italie ou de Grèce, les monuments de l'ancienne Gaule, celtique comme romaine du reste, ont pu gagner leur place dans un « *tableau chronologique* » considéré comme « *le plus complet du progrès des arts en Europe* », faisant de la France, aux yeux des autorités scientifiques, « *le pays le plus riche en monumens de tous les âges* » [141].

Bien que jugé en conséquence « *éminemment utile* » [142], le projet d'inventaire a dû pourtant être momentanément abandonné faute d'un encadrement institutionnel défini ouvrant droit à des « *moyens d'exécution* » que l'Académie ni le Conseil des Bâtiments civils n'assuraient réellement [143], pour ne reprendre que neuf ans plus tard, suivant une seconde circulaire dont l'objectif de « *Recherches sur les antiquités de la France* », explicitement mentionné cette fois, ne se bornait plus « *aux seuls objets dont il avait été fait mention dans le principe* » et qui se réduisaient aux édifices du Moyen Âge à la Renaissance et au XVIII^e^ siècle, mais comprenait cette fois « *ce qui a rapport aux antiquités gauloises, grecques et romaines* » [144] — des monuments en pierre ou éminences en « *terres rapportées connues sous le nom de* tumuli », des routes et bornes milliaires, aux inscriptions et fragments d'édifices[145]. Or, si d'un côté la notion de conservation d'un bien historique (les monuments de Rome et d'Italie, puis de Grèce) avait depuis longtemps investi le monde des artistes et savants jusqu'à y intégrer, quoique timidement, le patrimoine national à travers des initiatives locales dès le XVII^e^ siècle au moins, y compris celles de l'architecte Ch.-L. Clérisseau, de l'abbé J.-J. Expilly et

141. *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, p. 6.

142. Circulaire ministérielle jointe au *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, citée.

143. D'après le *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, pp. 9-10 : conscients qu'« *en administration il ne suffit pas de vouloir et d'ordonner, il faut encore assurer les moyens d'exécution* », les rapporteurs faisaient observer que si les dépenses nécessaires aux 86 départements sollicités auraient certainement demandé un budget trop important qui, « *dans tous les temps, eût été difficile à obtenir pour des objets scientifiques* » même par le Ministère, encore eût-il fallu qu'au moins il y ait eu un cadre juridique et administratif permettant notamment aux conseils généraux de voter les sommes indispensables, voire de donner un titre correspondant à la fonction des personnes chargées de ces travaux.

144. *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, p. 14, soutenu par la circulaire ministérielle jointe. Voir aussi à ce propos Michel-Robert PENCHAUD, *Mémoire sur les moyens de conserver les monuments antiques du Midi de la France*, novembre 1816 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 4 T 5] : cf. *infra* en annexe.

145. *Questions jointes au Rapport de la Commission des mémoires et des antiquités de la France*, 8 avril 1819, quest. 1 à 7, in *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, pp. 17-19.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de B. de Montfaucon, de l'autre germait difficilement une véritable politique patrimoniale. Relancé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres qui l'avait considéré comme pouvant constituer d'authentiques archives, « *dépôt intéressant de renseignemens utiles pour l'histoire et les monumens de la France* »[146], le projet avait certes trouvé officiellement son cadre scientifique qui en défendait et en dirigeait les axes, sans que les questions juridiques et financières n'en aient été pour autant encore tout à fait résolues : outre qu'il leur fallait choisir « *une personne habile et zélée* » pour mener à bien cette mission, les départements devaient prélever les fonds nécessaires aux déplacements, copies et dessins sur leur propre budget, n'ayant d'autre gratitude à espérer que « *les mémoires et matériaux* […] *ne resteront point ensevelis dans des dépôts ignorés* » mais au contraire seront immédiatement « *livrés à l'examen de la commission formée* [au sein de l'Académie] *pour le dépouillement et le classement des notices et documens* »[147]. Le « second Bureau » dont s'était doté le Conseil des Bâtiments civils n'avait pas suffi en effet : héritière de la surintendance des *Bâtimens du Roy* et composée d'architectes célèbres, anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, l'institution s'attachait inexorablement aux grandes créations modernes qui entamaient une bonne part de son budget, au détriment de la conservation et de la restauration de monuments existants dont elle avait pourtant désormais aussi la charge, mais aux propensions jugées sans doute bien trop modestes sur le plan « ministériel ». S'il concédait une certaine importance à la conservation du patrimoine national jusqu'à souhaiter la réhabilitation de certains édifices anciens, le gouvernement ne parait pas, de fait, en avoir ciblé d'emblée la portée politique, y compris au niveau international, cédant la suprématie à l'Italie par l'importance de ses vestiges antiques, de sorte qu'elle demeurait nécessairement l'affaire des autorités locales.

Pour prendre pied dans le domaine de la politique générale du gouvernement, l'intention de conservation du bien patrimonial devait trouver, de fait, une justification fondamentale : or il semble qu'à l'image des constructions monumentales récentes qui, en affichant volontairement une « manière française » originale, se voulaient représentatives du royaume de sorte que le roi puisse se flatter « *que dorénavant* [ses] *sujets n'auront occasion de voyager en étrange pays pour en voir de mieux*

146. *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, cité, p. 16.
147. Circulaire ministérielle jointe au *Rapport de la Commission…*, 8 avril 1819, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

composés »[148], elle l'ait eu dans la renommée qu'un certain nombre de monuments « historiques » retenus pouvaient faire rejaillir sur le pays. C'est en tout cas clairement le sens qu'a donné, en 1830, le nouveau ministre de l'intérieur, F.-P. Guizot, à sa proposition de création d'« *une place d'Inspecteur des monuments historiques de la France* », préliminaire à l'institution du service des Monuments historiques proprement dit quelques années plus tard[149]. Loin de reposer néanmoins sur les seules « Antiquités nationales » dans ce qu'elles se révélaient en aussi grand nombre qu'ailleurs et ne pouvaient que difficilement par conséquent le disputer à celles des pays voisins — principale raison sans doute pour laquelle le gouvernement ne s'y était guère attaché —, cette renommée s'énonçait selon lui à travers une plus grande variété de « spécimens », offrant, aux yeux des savants, « *une série complète et sans lacune* » des différents styles architecturaux représentatifs de chaque « *époque mémorable de l'histoire de l'art et de la civilisation* » — de l'Antiquité aux « *temps de décadence et de ténèbres* », de l'époque romane transitoire aux « *merveilleuses constructions gothiques* » jusqu'à « *la grâce élégante mais passagère de la Renaissance* »[150]. Cet « *enchaînement* » sans hiatus faisait dès lors du sol français non seulement un « *précieux objet de recherches et d'études* », mais aussi et en un sens surtout « *l'admiration et l'envie de l'Europe savante* » qu'il importait de soutenir en conséquence[151]. L'Inspecteur devait néanmoins veiller « *à ce que la bonne volonté des autorités ou de particuliers ne s'épuise pas sur des objets indignes de leurs soins* », et ne prenne en compte que les vestiges « *mérit*[a]*nt une attention sérieuse de la part du Gouvernement* », dans ce qu'ils pouvaient mettre en valeur une œuvre architecturale majeure[152].

Pour avoir trouvé une justification qui dépassait le seul intérêt porté jusque-là à des chef-d'œuvre isolés, la nouvelle politique de conservation ne parait pas moins avoir suivi la vision étroitement monumentale de l'Académie, privilégiant pour chaque étape

148. Jacques ANDROUET DU CERCEAU, Livre d'architecture, 1559, préface.
Voir en ce sens tout particulièrement les objectifs définis par l'*Académie royale des architectes du Roy*, d'après le *Registre des comptes rendus des séances* [Institut de France], ou encore par l'*Académie de France à Rome*, notamment d'après le *Rapport sur les travaux envoyés de Rome*, signé CH. DE WAILLY, L.-A. TROUARD, N. JARDIN, P.-A. PÂRIS, 12 juin 1786 [AABA, B. 19, fasc. 5] : cf. *supra*, I. 2. c.

149. Rapport présenté au roi le 21 octobre 1830 par François-Pierre-Guillaume GUIZOT, cité par F. RUCKER, *Les Origines de la conservation des monuments de France. 1790-1830,* Paris, éd. Jouve, 1913, pp. 205-208.

150. *Ibidem* : « *Aussi nombreux et plus variés que ceux de quelques pays voisins, ils n'appartiennent pas seulement à telle ou telle phase de l'histoire, ils forment une série complète et sans lacune; depuis les druides jusqu'à nos jours, il n'est pas une époque mémorable de l'art et de la civilisation qui n'ait laissé dans nos contrées des monuments qui la représentent et l'expliquent* » : cf. *infra*, le texte complet en annexe.

151. *Ibidem*.

152. *Ibid*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de l'histoire de l'art « l'excessivement » pertinent de la grandeur de la culture et du passé du pays, jusque dans une volonté exacerbée de faire revivre les monuments les plus « parlants ». Organisé sous le contrôle de la Direction des Monuments publics et historiques du ministère de l'Intérieur, le tout jeune service des Monuments historiques ne s'est manifestement jamais défait d'ailleurs de cette ligne directrice : sans doute resté longtemps attaché à la même direction et présidé par la même personne que le Conseil des Bâtiments civils, dont l'orientation différait largement et surtout que l'ancienneté rendait plus prestigieux, se débattant entre les prérogatives de ce dernier et celles du Comité des Arts et Monuments, créé à la même époque mais chargé plus spécifiquement de littérature et d'art, il semble avoir eu du mal à convaincre notamment de l'égale importance des témoins de la civilisation celtique — sur lesquels avait déjà insisté pourtant la circulaire de 1819 — et de ceux de la colonisation romaine qui ne montraient souvent que de véritables ruines, face aux églises gothiques encore dressées dans leur intégralité [153]. Dans ce contexte, il ne pouvait de fait y avoir d'autres monuments que ceux particulièrement bien conservés pour répondre à un tel antagonisme. Fatalement, il s'agissait encore et toujours de donner la priorité aux édifices modernes [154], à tel point que, malgré les aspirations de F.-P. Guizot, le ministère de l'Intérieur n'a admis officiellement « *passe*[r] *avec indifférence devant des vestiges qui attestent la grandeur des peuples de l'antiquité* » qu'à partir de 1837 [155], et consenti enfin réellement à étendre son intérêt pour les monuments français au-delà des seuls châteaux, abbayes ou tombeaux, « *et en général sur les monumens du moyen âge* » [156], à travers un certain nombre de nouvelles circulaires relatives aux « *Recherches d'antiquités* » qui invitaient les communes à effectuer des rapports sur les ruines existantes pouvant faire l'objet d'éventuelles allocations du ministère [157] : encore les

153. Sur la création du service des Monuments historiques, son préambule et ses tribulations, voir notamment F. RUCKER, *op. cit.*
Voir aussi *La Naissance des Monuments historiques. La correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848)*, introduction et notes de Maurice PARTURIER, Paris, éd. du C.T.H.S., 1998, ainsi que Françoise BERCÉ, *Les Premiers Travaux de la Commission des Monuments historiques. 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris, Picard, 1979.

154. Manifeste d'après les circulaires « *émanant des ministres dans les attributions desquels s'est trouvé le service des monuments historiques depuis son institution* », et reproduites dans *Commission des Monuments historique…*, *op. cit.*, pp. 1-3.

155. « *Concours des communes et des départements pour la restauration* », circulaire du 10 août 1837, in *Commission des Monuments historique…*, *op. cit.*, p. 4.

156. D'après les deux premières circulaires adressées aux Préfets des départements, émanant du même ministère mais avant la création du service des Monuments historiques, 4 juin 1810 et 8 avril 1819 [arch. dép. du Gard, 8 T 250] : cf. *infra*, annexes.
De la même façon, la première circulaire adressée par la Commission des Monuments historiques, en 1832, ne concernait que les édifices du Moyen âge : « *Interdiction d'exécuter des travaux sans autorisation dans les monuments historiques. Demande de renseignements sur les monuments* », circulaire du 16 novembre 1832, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit.*, p. 3.

157. « *Travaux de fouilles – Recherches d'antiquités* », circulaire du 13 mars 1838, *citée*, p. 5.

vestiges concernés n'en demeuraient-ils pas moins toujours, de toute évidence, en nombre restreint, dans la mesure où les « *secours* » qu'ils pouvaient requérir n'étaient envisagés que pour « *des édifices qui offrent un intérêt réel sous le rapport de l'art* »[158].

Il apparait en définitive de manière assez probante que, pour ne s'intéresser qu'aux œuvres dites « *historiques* », le service des Monuments historiques, organisé matériellement dans la suite de la *Surintendance des Bastimens du Roy* dont il était issu, ne l'a pas moins été aussi intellectuellement dans celle de l'*Académie de France à Rome* et de l'*Académie royale des Architectes du Roy*. Il en aurait constitué en quelque sorte le développement naturel, dans la mesure où, sous l'égide du Conseil des Bâtiments civils, il l'était *a fortiori* sous celle de ses membres, constitués par les anciens pensionnaires de la villa Médicis, Grands prix d'architecture, qui se retrouvaient siéger pour nombre d'entre eux aussi au sein du tout nouveau service. La préoccupation majeure de ce dernier restait d'ailleurs, sous des énoncés très similaires, « *l'étude des artistes* », « *l'enseignement* » et « *les progrès de l'art* », et se concentrait sur les ouvrages les plus prestigieux : pour « *former comme des archives de l'histoire locale* », l'objectif n'en était pas moins clairement exprimé en effet de « *répandre le goût des arts* »[159]. L'attention quelque peu accrue pour certaines pièces d'architecture antique de l'ancienne Gaule romaine, certes déjà remarquées et partiellement étudiées au cours du XVII^e^ siècle, y compris pour quelques rares d'entre elles au sein même de l'Académie d'architecture du fait de leur extraordinaire état de conservation[160], semble ainsi avoir répondu en tout cas au cadre imposé jusque-là par la formation des architectes, dans ce qu'elles étaient parvenues peu à peu — telles les vestiges du théâtre d'Orange — au rang d'*exempla* jusque-là réservé aux édifices de Rome et d'Italie[161]. C'est dire en d'autres termes que pour avoir la charge, en collaboration avec le Comité des Arts et Monuments, de la publication de « tous » les documents inédits de l'histoire de France, et plus particulièrement de l'inventaire de « tous » les édifices, quel que soit *a priori* leur état de conservation, le service des Monuments historiques n'en a pas

158. « *Travaux de fouilles – Recherches d'antiquités* », circulaire du 13 mars 1838, *citée,* p. 5.

159. *Ibidem*, p. 6.

160. D'après le registre des comptes rendus des séances de l'*Académie royale d'Architecture* de 1675 à 1705 : « *deux Arcs qui sont à Autun* » (25 juin 1675) identifiés dix ans plus tard comme ceux d'un aqueduc (23 février 1685), l'arc de triomphe à trois portes à Reims (7 février 1678), l'amphithéâtre de Nimes (1705). Sur les réticences de l'Académie quant à l'étude des antiquités nationales, cf. *supra*, I. 2. c.

161. Sur le rang d'« *exemplum* » donné notamment aux vestiges du théâtre d'Orange par A.-N. Caristie, cf. *supra*, II. 2. a., p. 414.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

moins procédé forcément à une sélection des œuvres, qui participait dès lors d'un même principe : ses critères annonçaient prioritairement de « *beaux et somptueux édifices* », dont la décoration ou l'agencement intérieur présentaient des caractéristiques intéressantes sur le plan strictement architectural et artistique. Il se devait, en définitive à la manière de l'Académie de France, de dévoiler les ouvrages anciens de qualité à seule fin d'augmenter le capital artistique français et de démontrer par là même la « *splendeur passée* » du pays dont les œuvres plus récentes avaient et devaient nécessairement hériter — seule résurgence, finalement, du discours de F.-P. Guizot.

L'élaboration du service des Monuments historiques au sein d'un ministère dont la priorité demeurait tout de même la création de prestigieux édifices publics, voire la réhabilitation de plus anciens dont l'État ne s'inquiétait que dans une optique de (re)mise en valeur et de (ré)aménagement en fonction de besoins modernes, l'un et l'autre quoi qu'il en soit dans le prolongement des instructions émises par l'Académie de France à Rome depuis sa création, ne suffit certainement pas à expliquer son orientation éminemment « sélective ». Peut-être, ainsi que le suggère Fr. Bercé, l'État aurait-il pu jouer un rôle plus indirect et se contenter de subventionner les sociétés locales [162] : la difficulté résidait néanmoins dans ce que, pour accorder des subventions et par conséquent justifier d'un budget particulier, il devait définir une « *doctrine scientifique* » globale ouvrant les critères d'une sélection des ouvrages à prendre en considération. Peut-être alors aurait-il fallu que le « *centre de direction* » souhaité par F.-P. Guizot pour « *régularis*[er] *les bonnes intentions* » et « *imprim*[er] *une direction éclairée au zèle des autorités locales* » [163], ne s'organise pas sous la même tutelle que le Conseil des Bâtiments civils ou prenne plus rapidement son indépendance. Il n'y a sans doute pas d'explication globale, qu'un fait : le discours tenu par les architectes depuis le XVII^e^ siècle au sein de l'Académie, et par conséquent du gouvernement lui-même, a manifestement gardé l'avantage devant les quasi seules tentatives du comte de Caylus d'élargir l'étude de l'Antiquité à des œuvres jugées plus modestes, et malgré l'intérêt épisodique de Louis XVI pour les fouilles de l'habitat gallo-romain du Châtelet près de Saint-Dizier [164]. Par ailleurs, s'agissant d'architecture, il apparaissait

162. Opinion avancée par Fr. BERCÉ, Avant-propos à *La Naissance des Monuments historiques…*, *op. cit.*, p. 11.

163. Rapport présenté au roi par Fr.-P. GUIZOT, 21 octobre 1830, cité.

164. Le même constat est souligné par Alain SCHNAPP, « Le patrimoine archéologique et la singularité française », in *Science et Conscience du Patrimoine*, actes des *Entretiens du Patrimoine* tenus au Théâtre national de Chaillot à Paris du 28 au 30 novembre 1994 sous la direction de Pierre Nora, Paris, Fayard, éd. du Patrimoine, 1997, pp. 73-81.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sans doute naturel de s'adresser aux « spécialistes » : la nomination à la présidence de la Commission, dès 1830, de L. Vitet, initié jeune à l'« archéologie » auprès d'A. Leprévost et A. de Caumont, tous deux fondateurs de la Société des Antiquaires de Normandie, puis celle, en 1834, de P. Mérimée, considéré comme « *l'homme de toutes les curiosités antiquaires* » [165] et déterminé à sauver nombre d'édifices de quelque nature que ce soit comme l'attestent ses différents voyages dans les départements de la France[166], ainsi que la présence, à partir de cette année-là, de personnalités connues dans le monde des antiquaires, telles le baron Taylor, A. Leprévost et Ch. Lenormant, n'en ont pas moins laissé aux architectes en effet un rôle primordial, que l'effort de centralisation de P. Mérimée n'aura fait qu'accentuer.

Chargée dans un premier temps de se prononcer sur les projets d'intervention uniquement en vue d'accorder une aide financière, la Commission était venue très tôt en réalité, non seulement à étendre son pouvoir de décision en interdisant « *d'exécuter des travaux sans autorisation dans les monuments historiques* », mais à en orienter la politique globale en invitant les Préfets à faire valoir l'évaluation d'un Inspecteur général des monuments historiques ou de Commissions d'architectes et d'artistes [167], jusqu'à imposer ses propres architectes sur le terrain même — tels A.-N. Caristie ou Ch. Questel, L. Vaudoyer ou H. Labrouste. Pour les avoir consultés en toute confiance sur ces questions depuis le tout début du XIX^e^ siècle, elle avait fini de cette façon par évincer les correspondants en province qui émanaient pourtant de *Sociétés* ou de *Commissions archéologiques* locales capables de lui fournir des réponses précises sur les édifices de leur région, mais à qui P. Mérimée tout particulièrement avait reproché de prendre de mauvaises initiatives, de ne pas suivre les orientations de la Commission, voire de mal utiliser les fonds qui leur étaient impartis [168] : or, en « implantant » des architectes « *venus de Paris* », la Commission s'assurait inévitablement un meilleur contrôle sur les interventions et esquivait *a fortiori* les particularismes de chacun. Il est probable aussi qu'en l'imposant tout au moins pour les « *édifices très-importants* », elle comptait que le recours à d'anciens pensionnaires de la Villa Médicis, tous formés aux

165. L'expression est due à A. SCHNAPP, *loc. cit*., p. 78.

166. Sur la « tournée » de P. Mérimée dans les départements de la France entre 1840 et 1848 , cf. sa correspondance avec L. Vitet, in *La Naissance des Monuments historiques*, *op. cit*.

167. *« Interdiction d'exécuter des travaux – Demande de renseignements sur les monuments »*, circulaire du 16 novembre 1832, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit*., p. 3.

168. Sur les premières expériences de la Commission des Monuments historiques, cf. notamment Fr. BERCÉ, *Les Premiers Travaux…*, *op. cit*.

« *véritables rudimens de la bonne architecture* », aux règles du « *bon goust* »[169], ainsi qu'à l'analyse et aux techniques de restitution, lui garantirait un résultat remarquable : alors qu'il donnait tout son crédit aux bonnes volontés locales, le baron Taylor n'a pas moins perçu, en tout cas, dans cet envoi « *de grands avantages pour la* bonne *restauration des monuments* »[170]. Émanation en quelque sorte du Conseil des Bâtiments civils, la Commission des Monuments historiques a fini, en définitive, par offrir un « *chantier ouvert à la cohorte des anciens pensionnaires de l'Académie de France* »[171], qui, suivant les termes mêmes du baron Taylor, ont pu dès lors « *compléter d'une manière utile* » leurs études[172].

Rétrospectivement, il apparait clair qu'un tel contexte devait immanquablement favoriser un certain type de monuments dont l'intérêt architectural résidait dans leur seule qualité artistique, au risque de négliger largement d'autres jugés d'un style médiocre ou « *barbare* ». De fait, le classement « *par ordre de priorité* », imposé notamment par le nombre toujours croissant des édifices pouvant *a priori* figurer sur la liste des « *monuments historiques* », dépendait manifestement du seul « *intérêt au point de vue de l'art* »[173], c'est-à-dire de l'importance stylistique de ces derniers, déterminée en fonction d'une échelle de valeurs qui donnait les termes des qualités ou défauts concernant entre autres la justesse des proportions ou leur absence totale, et définissait ainsi des types « dominants » dans le cadre d'une évolution de l'art. La place de chaque monument relevait par conséquent d'un examen particulier, selon qu'il était considéré comme « rustique » ou qu'il appartenait à l'héritage romain, preuve de « *bon goust* », selon aussi le prestige qu'il pouvait procurer en principe à l'architecture nationale et à son histoire, selon enfin — et incidemment — son bon ou mauvais état de conservation et la « *grande probabilité d'un résultat avantageux* » qu'il était susceptible de produire[174]. En d'autres

169. D'après un rapport sur les travaux envoyés par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, signé Ch. de Wailly, L.-A. Trouard, N. Jardin, P.-A. Pâris, 12 juin 1786 [AABA, B. 19, fasc. 5] : cf. *supra*, I. 3. b. Le recours exclusif aux « *architectes de Paris* » pour la restauration « *d'édifices très-importants* » est explicitement rappelé dans le décret du 25 mars 1852, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit.*, p. 15.

170. Cité par Fr. BERCÉ, *op. cit.*, p. 8. Je souligne.

171. Selon Fr. BERCÉ, *op. cit.*, p. 13.

172. Cité par Fr. BERCÉ, *op. cit.*, p. 8.

173. « Classement des monuments historiques », décret du 21 août 1873, Palais-Royal, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit.*, p. 16.

174. Premier critère établi dans le choix des édifices à prendre en considération — d'après une circulaire du 13 mars 1838, « *Travaux de fouilles – Recherches d'antiquités* », citée —, mais qui induisait alors naturellement celui de « qualité artistique » : cf. *supra*, I. 3. a. et b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

termes, l'objectif global proclamé officiellement par F.-P. Guizot de suivre l'« *admirable enchaînement de nos antiquités nationales* » [175] devait se résumer à repérer les exemples les plus significatifs ou jugés tels, dans ce qu'ils étaient censés « *retrace*[r] *l'histoire au double point de vue des grands événements qu'ils rappellent & des transformations successives de notre art national* » [176] : ont été dès lors privilégiés « *ceux qui représentent le point de départ ou le complet développement d'une école d'architecture* », tandis que venaient au second plan « *ceux qui ne sont, par rapport aux précédents, que des dérivés* » [177]. Enfin, la Commission n'ayant que peu de poids sur les décisions du Bureau des édifices diocésains toujours secondé par le ministère des Cultes, les édifices religieux demeuraient certes globalement prioritaires, mais suivaient immédiatement après, dans la suite des préoccupations de l'Académie, les monuments de l'Antiquité, tandis que l'« architecture civile » était considérée comme trop récente et donc rarement prise en considération.

Outre le fait qu'ils étaient d'époque romaine, les édifices de spectacles de Provence offraient, dans ce contexte, un double avantage : d'un côté ils renfermaient des vestiges assez remarquables pour produire « *un résultat avantageux* », de l'autre, quoique ou parce que très proches de ceux déjà observés en Italie, ils représentaient des exemples typiques de ce genre d'édifices « romains » en France, amenant d'ailleurs, après l'expérience individuelle de Ch.-L. Clérisseau en 1767 [178], un certain nombre d'anciens pensionnaires de l'Académie, tels A.-N. Caristie en 1820 [179], à effectuer, en rentrant de Rome, un détour par l'ancienne Narbonnaise. Comptés d'emblée parmi les « *édifices très-importants* » — en témoigne la « *liste des monuments classés* » de 1875, comme celle de 1889, qui plaçaient en tête à Arles et à Nimes chacun des deux amphithéâtres, à Orange l'arc de triomphe suivi immédiatement après des « *cirque et théâtre* », à Vaison l'« *amphithéâtre* » malgré son état de ruine, qui lui a valu sans doute d'être relégué en 1889 en deuxième position après l'église [180] — ils ont par conséquent rapidement

175. Rapport présenté au roi par Fr.-P.-G. Guizot, 21 octobre 1830, cité.

176. « *Rappel des instructions relatives à la conservation des monuments historiques* », circulaire du 8 octobre 1874, Palais-Royal, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit*., p. 17.

177. « *Classement des monuments historiques* », décret du 21 août 1873, cité, p. 16.

178. Cf. *supra*, I. 3. b. Seuls quelques-uns de ces dessins ont été conservés jusqu'à aujourd'hui, et sont dispersés dans différents musées d'Europe (Londres, Cambridge, Essen…).

179. D'après notamment l'une de ses lettres au Président du Conseil des Bâtiments civils pour la publication de son ouvrage sur Orange, 14 août 1838 [arch. C.M.H., 3092/1].

180. « *Liste des monuments classés* », in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit*. (1875), et *ibidem*, 1889. À noter que contrairement à celui de Vaison, pourtant dans un état de ruine similaire, le théâtre d'Arles n'était placé qu'après de nombreux autres édifices que comptait la ville dont l'obélisque, mais s'est vu tout de même lentement remonter de la douzième position en 1875 à la septième en 1889.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

bénéficié de la responsabilité d'anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, puis d'architectes formés à l'École des Beaux-Arts de Paris — que ce soit A.-N. Caristie à Orange et à Arles entre 1820 et 1850, Ch. Questel à Arles et à Nimes dans les années 1840-1850, ou encore dans la seconde moitié du XIXe siècle J.-A. Raymond à Nimes et P. Daumet à Orange, H. Révoil élève de Caristie à Arles et à Nimes, à qui a succédé son propre élève A. Simil, voire au tournant du XIXe et du XXe siècles J. Formigé à la fois à Orange, Vaison et Arles [181]. Leur rôle consistait à juger de l'état de ces monuments et à contrôler les opérations de dégagement, jusqu'à proposer eux-mêmes des projets d'intervention destinés d'une part à consolider les vestiges, d'autre part à tenter de leur redonner leur forme générale [182] : leur connaissance *a priori* précise de ce type d'édifice ainsi que des procédés de construction des Anciens devait leur permettre en effet d'effectuer une étude complète des structures en place à l'aide de relevés détaillés et d'assurer ainsi la pertinence de leurs interventions. Curieusement pourtant, pas plus que lors de leur formation à Rome, ils ne se sont visiblement préoccupés de l'authenticité des vestiges : certes soignés et précis, les dessins n'en demeurent pas moins incomplets en effet, et relèvent davantage d'une certaine systématisation répondant en somme, à la manière de leurs envois de Rome, à une volonté de « *rester dans un registre strictement architectural, c'est-à-dire utile au projet d'architecture* » [183]. Dans un effort d'interprétation similaire à celui engagé par leurs prédécesseurs, il leur importait avant tout par conséquent de déterminer l'apparence générale de l'édifice, la précision du dessin masquant souvent l'absence d'exactitude dans les détails jugés de moindre intérêt, et les restitutions partielles sur le papier — de décors ou pans de murs altérés mais présents — permettant de favoriser leur démonstration et de mieux appuyer leurs projets de restauration proprement dits. L'édifice était en somme toujours appréhendé en tant que « modèle », et son relevé participait davantage des principes fondamentaux d'architecture, soulignant telle utilisation de décor ou d'ordre, tel appareillage, tels matériaux, au détriment de l'état des vestiges et des traces de leur histoire. La précision du trait ni la présence de détails

181. Sur la formation et le parcours professionnel de chacun de ces hommes, cf. *infra*, les biographies sommaires en annexe.

182. Sur les orientations des premières interventions menées sur ces édifices, cf. *supra*, II. 2. a., p. 410 et pp. 414 *sqq*. Voir aussi *infra*, III. 2. a.

183. P. PINON, « La pratique de la restitution chez P.-A. Pâris », in *Archives et histoire de l'architecture*, *op. cit*., p. 329.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

formels qui révéleraient *a priori* une étude analytique minutieuse ne se rapportent en fait à un examen effectif des structures en place, et montrent moins le souci de préserver ces vestiges que peut-être surtout, et en cela dictés inexorablement par leur formation, celui de reconstituer le modèle artistique. Architectes, ils abordaient en réalité tout naturellement l'étude d'un édifice antique sous la forme d'une « *restauration* », ou plus exactement d'une « *restitution architecturale* », où le « style » général du monument importait davantage que le respect de ses particularités, de telle sorte que se confondaient en définitive relevés et restitutions, d'autant plus insensiblement que ces dernières demeuraient toujours partielles du fait de leur nouvelle affectation [184].

Le principe de « *restauration* » n'avait encore de fait aucune réalité concrète au sein du service des Monuments historiques si ce n'est à travers l'expérience des architectes eux-mêmes, et s'inscrivait par conséquent dans l'idée de reconstruction et de réhabilitation régentée jusque-là par le Conseil des Bâtiments civils dans l'intérêt direct de l'État, à cette exception que, l'objectif principal n'étant pas le réaménagement des structures en vue de réutiliser l'édifice, elle devait et pouvait rester partielle. Définie par A.-Ch. Quatremère de Quincy comme un exercice de composition, une formation au projet exigeant connaissances et imagination, la restauration devait certes théoriquement « *consiste*[r] *à retrouver, d'après les restes, les débris ou les descriptions d'un monument, son ancien ensemble & le complément de ses mesures, de ses proportions & de ses détails* », sans pourtant qu'il apparaisse nécessaire de s'attarder véritablement sur les détails de structures singulières, privilégiant invariablement l'ordonnance des façades et accordant plus d'attention au respect particulier des règles de proportion qu'à l'agencement des divers éléments constitutifs, réduits à ceux qui en conservaient en principe les principes fondamentaux : il suffisait ainsi, selon lui, « *très souvent de quelques fragments de colonnes, d'entablements & de chapiteaux d'une architecture grecque pour retrouver du moins* l'ensemble *d'une ordonnance de temple* » [185]. Tout comme dans leurs projets, les pensionnaires de

184. L'assimilation, dans les projets d'architecture des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, entre relevé et restitution était fréquente, en effet, selon P. PINON, « La pratique de la restitution chez P.-A. Pâris », *loc. cit*., p. 326 : cf. *supra*, I. 2. c.

185. Antoine-Chrysostôme QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques… de cet art*, Paris, A. Le Clère, 1832, s.v. < Restauration >. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'Académie de Rome devaient parvenir à cette notion qui devait leur permettre de maitriser les règles du « *bon goust* », en tant qu'architectes il leur fallait manifestement tendre à conférer à leurs ouvrages le même caractère de la « beauté », dont les propriétés n'étaient non pas à « copier » purement et simplement mais à « imiter », principe « *qui se trouve dans l'idée qui exprime la répétition d'un objet, par & dans* un autre objet *qui en devient l'image* » [186]. Voulant se démarquer des antiquaires, P.-A. Pâris en était venu d'ailleurs à justifier, à la fin du XVIII[e] siècle, son refus de toute restitution érudite et définitive dans ce qu'elle ne correspondait pas à son objectif d'architecte [187]. Or, confrontés au problème concret de la conservation des monuments historiques, les anciens pensionnaires de la Villa Médicis paraissent bien avoir travaillé selon ce même concept de « restauration-restitution », malgré les critiques du président de la Commission, L. Vitet, qui objectait déjà en 1830 que corriger les irrégularités, aligner les écarts, retirait inévitablement de l'intérêt archéologique aux anciens monuments [188]. Membre de cette même Commission après 1840, E. Viollet-le-Duc en tout cas considérait encore le monument comme « *une entité isolée de son contexte et uniquement valable par ses caractères stylistiques intrinsèques* » ; il « *estimait que la restauration devait redonner au monument son caractère original — y compris nécessairement sa forme — et lui restituer l'aspect qu'il avait au moment de sa plus grande perfection* », et pensait même pouvoir, en improvisant, « *rétablir dans leur intégralité artistique les édifices inachevés ou partiellement ruinés* » [189]. Le résultat était non plus une restauration mais « *un ensemble d'adaptations imitatives sur un même thème* », qui pouvait aller par conséquent jusqu'à substituer — en quelque sorte dans une première intervention de « dérestauration » — des parties jugées ne pas concorder avec le style dominant de l'édifice par de nouvelles, *a priori* conformes à son unité stylistique, même si celle-ci restait simplement supposée [190]. La politique menée par P. Mérimée autorisait d'ailleurs, lorsque les traces de l'état ancien étaient perdues, la copie de motifs analogues sur un édifice de la même

186. A.-Chr. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'Imitation dans les beaux-arts* [1823], Bruxelles, 1980, p. LI. Je souligne.

187. Pierre-Adrien PÂRIS, *Explication d'un essai de restauration de l'amphithéâtre flavien*, 1783-1806 [Bibliothèque de l'Institut, ms 1036, fol. 18].

188. Sur les premières critiques à l'encontre des architectes des Monuments historiques au regard de l'archéologie naissante, cf. *infra*, II. 3. a.

189. Selon Piero GAZZOLA, *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, Paris, UNESCO, coll. Musées et Monuments n° XIV, 1973, p. 30.

190. IDEM, *ibidem*.
Sur le concept de « *dérestauration* », cf. *infra*, II. 3. c., pp. 604 *sqq*.

époque et de la même province [191]. En d'autres termes, lorsqu'ils parlaient de restauration, au sens de « remise en état » et de conservation, les architectes des Monuments historiques semblent bien en réalité avoir eu à l'esprit avant tout le principe de « restitution architecturale » tel qu'ils l'avaient pratiqué pour la plupart à l'Académie de France à Rome, et qu'ils appliquaient par conséquent sous une même forme : celle de projets d'architecture effectués à partir de ruines existantes et dans un style donné, en l'occurrence « antiquisant », seul point commun au demeurant avec les édifices français dont leur était alors confiée la conservation.

En un sens, les architectes usaient de la typologie des monuments antiques établie à partir du *De architectura* de Vitruve par réduction des formes [192], attribuant d'un côté un seul et même style à une époque sans en chercher les particularités « dérivées », jusqu'à confondre de l'autre, selon C. Ceschi, caractères stylistiques et caractères utilitaires, de sorte que le style devenait l'expression de types particuliers d'édifices : le roman ou le gothique aux édifices religieux, le renaissant aux édifices publics plus solennels, le baroque au palais de la bourse, l'antique gréco-romain aux bains et aux jeux publics [193]. À ce titre, s'ils étaient sans doute « *peu sensibilisés à notre architecture médiévale* » à laquelle ils n'étaient effectivement guère formés — en témoignent entre autres les controverses, depuis E. Viollet-le-Duc, sur la création, pour y faire face, d'un cours d'architecture médiévale, assuré seulement à partir de 1887 [194] —, les architectes des Monuments historiques estimaient en revanche pouvoir aisément rétablir les structures des monuments antiques, quels qu'ils soient, dans la mesure où, bénéficiant de l'expérience de l'Académie de France à Rome depuis le XVII^e^ siècle, tout comme de l'enseignement de l'École des Beaux Arts ou de l'École spéciale d'architecture à Paris fondé sur les mêmes règles [195], ils pensaient connaitre parfaitement les principes fondamentaux de

191. Cité par Carlo CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni ed., 1970 : « *Quando le tracce dello stato antico sono perdute, la cosa più saggia è copiare i motivi analoghi in un edificio dello stesso tempo e della stessa Provincia* », p. 68.

192. Sur l'élaboration, dans les traités d'architecture de la Renaissance, d'une typologie des édifices antiques par réduction des formes, cf. *supra*, I. 2. b.

193. C. CESCHI, *op. cit.* : « *Così lo stile diventava expressione di particolari tipi di edifici* », p. 69.

194. Fr. BERCÉ, *op. cit.*, p. 4.
Sur les controverses concernant la création, au sein de la formation des architectes à l'École des Beaux-Arts, d'un cours d'architecture médiévale, cf. notamment Frédéric SEITZ, *Une entreprise d'idée. L'École spéciale d'architecture. 1865-1930*, Paris, Picard, 1995, pp. 23 *sqq*.

195. Sur la création et l'organisation de ces deux École et sur l'ascendance de l'Académie de France à Rome ainsi que de celle des architectes du Roy, cf. notamment F. SEITZ, *op. cit.*, et Jeanne LAURENT, *A propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, ENSBA, 1987.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

construction et d'agencement des Anciens. La restauration de tels édifices leur paraissait sans doute d'autant plus réalisable qu'il existait en outre suffisamment de vestiges et un assez grand nombre d'exemples types similaires à ceux de Rome et d'Italie, dont l'étude était par conséquent nécessairement conjointe, pour appuyer tout travail de reconstitution « *sans aucune hypothèse* ». S'aidant essentiellement de l'étude générique du type de monument, ils regardaient ainsi comme tout à fait naturel la reconstruction ou la reproduction de portions entières, dans ce qu'elles répondaient à l'optique fondamentale de « *rétablir la forme primitive des masses* » en complétant « *l'ensemble des lignes principales* » de l'édifice : A.-N. Caristie justifiait clairement son option de remonter le mur de la face occidentale de l'arc de triomphe d'Orange à la hauteur de celui de l'est, y compris corniche et attique, ainsi que les murs de refend et les piédestaux des faces nord et sud fortement altérés, à travers l'objectif prioritaire de — et au sens large — « *consolider l'édifice en lui conservant son style antique* » [196].

Outre qu'il a pu légitimer le choix de certains ouvrages prestigieux dans ce qu'ils étaient censés témoigner de manière probante, en l'occurrence de la « romanité » de la Gaule, au détriment de plus modestes ou de moins évocateurs, le recours à d'anciens pensionnaires de la Villa Médicis pour assurer la charge de « restaurateurs » des monuments historiques a eu pour effet en somme de renforcer la situation ambivalente des édifices de spectacle de l'ancienne Narbonnaise qui se présentaient, d'un côté et en tant que témoins d'une civilisation passée, sous la forme d'objets d'art et de musée, de l'autre et du fait de leur extraordinaire état de conservation, de monuments à part entière inscrits profondément dans l'urbanisme de la ville moderne. Loin de n'offrir que des vestiges épars, loin même de ne proposer que de simples jardins d'antiques — ce qui aurait pu être tout particulièrement le cas du théâtre d'Arles compte tenu de son état de ruine —, ces derniers semblent bien avoir en effet acquis un statut particulier dans l'esprit aussi bien des responsables politiques, membres du service des Monuments historiques, que des érudits, artistes ou antiquaires. Devenus objets « *d'intérêt national* », ils représentaient en définitive l'Antiquité de la France, et en tant que tel confortaient plus que jamais

196. D'après le rapport d'A.-N. CARISTIE, *Monuments…*, *op. cit.*, pp. 3-7.

« *l'idée de monuments-type* » développée cette fois à travers l'élaboration, souhaitée par F.-P. Guizot, de l'inventaire des ouvrages d'architecture les plus significatifs des grands courants artistiques[197]. À la mesure de la renommée que ces vestiges généraient, les solutions de consolidation et de restauration adoptées tendaient moins par conséquent à respecter la valeur « archéologique » que la « monumentalité », accordant la primauté aux structures de l'édifice susceptibles d'offrir de ce dernier une définition formelle jugée digne d'être étudiée pour elle-même : morceau d'architecture isolé ou ouvrage conservé dans son intégralité, les vestiges devaient témoigner d'un « style », et l'intervention, de ce fait, privilégier l'aspect et l'harmonie de l'ensemble, à travers modénatures, proportions, couleurs des matériaux, qu'ils soient pierre ou enduit, de sorte qu'il pouvait paraitre naturel non seulement de détruire pour reconstruire « à l'identique », mais de gommer les particularismes régionaux considérés sinon comme les témoins de la « *décadence de l'art* », du moins comme aberration, maladresse, lourdeur au regard du « modèle ». En d'autres termes, en continuant à prendre leurs exemples à Rome puis en Grèce, les architectes ont orienté plus que jamais les antiquaires dans leur appréhension d'une histoire de l'art antique fondée, parallèlement, sur une typologie stylistique dont les archétypes devaient nécessairement être ou romains (de Rome et d'Italie), ou grecs.

Ainsi, comparés aux modèles de la Rome antique, les édifices de l'ancienne Gaule devaient nécessairement montrer des différences notables qui, regardées de prime abord comme signes distinctifs permettant de les singulariser, ont été rapidement (re)placées dans un éloignement spatio-temporel marqué par une forme en quelque sorte « dérivée » de celle d'origine, et de ce fait « imparfaite ». L'idée découlait d'elle-même : devenue province romaine, la Gaule avait dû se soumettre à une nation que l'on disait supérieure, en particulier dans le domaine de l'art, et avait par conséquent forcément subi son influence. Celle-ci apparait avoir été comprise à travers deux notions concomitantes, de « dépendance » et d'« évolution », le premier terme justifiant la présence, en Gaule, de la culture romaine, le second traduisant l'impact de cette dernière qui aurait permis l'essor, en France, de la « Civilisation ». Il semble de fait que la suprématie effective de Rome,

197. Fr. Bercé, « Le recrutement des architectes en chef. Concours et avant-concours : la place du dessin », in *Les Concours des Monuments historiques de 1893 à 1979*, catalogue d'exposition, Paris, C.N.M.H.S., 1981, pp. 7-17.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

sur le plan politique, a instauré dans l'esprit des érudits une fracture « qualitative » entre le développement extraordinaire de cette nation, qui a laissé des témoignages en un sens exubérants, et l'état jugé « primitif » ou « barbare » des autres pays, plus statiques et discrets. Il devenait dès lors évident qu'en colonisant, Rome avait répandu « la » Civilisation à travers le monde, et que la Gaule avait ainsi pu bénéficier d'une « évolution » à travers un apprentissage, en quelque sorte offert par la Puissance dominante [198]. Loin d'apparaitre sous un jour tout à fait négatif, la soumission évoquait en réalité une situation équivoque entre une « romanisation » formelle et une originalité pourtant manifeste. La distance qui séparait la Gaule de la métropole devait pouvoir alors, selon certains, expliquer en grande partie les divergences, ou plutôt les « déviances » au regard du modèle proprement romain, considéré, en définitive, comme un « original », recopié, reproduit, imité, et par conséquent mineur.

L'exercice comparatif, qui semble s'être limité tout de même, jusqu'au XVII^e siècle, à la volonté de compléter artificiellement un édifice très endommagé, application du procédé de restitution des architectes, parait ainsi s'être chargé peu à peu d'un rapport de subordination absolue de la forme architecturale à l'archétype venu de Rome même. Or, la notion d'« exemplarité » qu'a inévitablement véhiculé l'élaboration d'une typologie des monuments et qui scande l'étude de l'architecture tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles jusque dans la première moitié du XX^e dans le cadre d'une nécessaire évolution de l'art, s'est manifestement quelque peu sclérosée dans son principe. Singulièrement en effet, devenant plus prestigieux aux yeux des artistes et *a fortiori* des savants à travers l'enseignement de l'École française d'Athènes, jusqu'à détrôner l'art romain et le transformer à son tour en un dérivé [199], l'art grec parait avoir, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, largement alimenté les querelles nationalistes jusqu'à dévier quelque peu l'approche et la compréhension de certains édifices antiques de Provence.

198. Sur la définition donnée à la « Civilisation », à laquelle s'attache souvent un jugement de valeur, cf. notamment Jean CAZENEUVE, *Bonheur et civilisation*, Paris, Gallimard, 1966.
Sur la notion de colonisation, associée à celle d'évolution, cf. notamment R. REDFIELD, R. LINTON, M.-J. HERSKOVITS, « Memorandum on the study of acculturation », in *American Anthropology*, n° 38, 1936.

199. M. TRÉLIS, « Beaux-Arts. Architecture », in *Notice des travaux de l'Académie du Gard pendant l'année 1808*, Nimes, rappelait ainsi que « *c'est l'antique qui doit être pour le talent la principale source des premières beautés de l'art* », et prônait que « *c'est donc aux Grecs et à leurs disciples, les Romains, qu'il faut en demander les secrets* », p. 437.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Négligés par l'Académie qui les considérait comme secondaires, ou regardés comme « *étrangers* » au développement de l'architecture nationale [200], ces derniers ont pu en effet y puiser une part de leur originalité dans la mesure où, s'ils ne répondaient pas tout à fait aux critères vitruviens, ils n'en proposaient pas moins des caractéristiques jugées exemplaires que ne pouvait justifier théoriquement le seul phénomène d'« imitation » ou d'« interprétation » si ce n'est à travers une influence prestigieuse antérieure, celle des Grecs qui avaient, selon A.-L. Millin, inventé bien avant les Romains « *les beaux ordres d'architecture* » et déterminé les « *justes proportions & leurs décorations* »[201]. Jusque dans la première moitié du XX^e^ siècle s'est ainsi développée une idée aussi singulière que séduisante, qui répondait en définitive à la fois aux revendications du service des Monuments historiques et aux exigences de l'Académie : celle de l'existence en Provence d'« *une école gréco-romaine parfaitement originale et qui se distingue absolument de toutes les autres régions de l'empire romain* » dans ce qu'elle devait compter « *les plus anciens témoins de notre architecture nationale* », d'où serait né l'art roman [202]. L'influence hellénique apparaissait incontestable en tout cas à Arles, reconnue *emporion* phocéen bien avant d'être colonie romaine, comme l'affirmait, au tout début du XIX^e^ siècle, Fr. Noble de La Lauzière. Selon lui en effet, les Grecs s'étaient installés très tôt dans cette ville, et « *voulant procurer aux Gaulois, leurs nouveaux amis, différens amusemens qui leur étoient inconnus, firent construire un magnifique théâtre d'une vaste étendue* » [203]. Bien que controversée tout de même, notamment par la Commission Archéologique d'Arles qui, devant le peu d'apparence du caractère hellénique de l'ouvrage, avait proclamé trente ans plus tard que « *l'opinion que nous avons entendu soutenir si péremptoirement à Arles que notre théâtre était un théâtre grec, n'est plus de mise* », non seulement par sa forme parfaitement semi circulaire « *de milieu du mur de scène comme de l'orchestre* », mais aussi par son style architectonique, en l'occurrence le corinthien, et une disposition des places

200. Lettre de Jules FORMIGÉ au « *Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts* », 6 mars 1919, par laquelle il faisait observer que les monuments de Provence étaient à la fois les plus beaux du monde romain, les plus anciens et les moins connus, et se plaignait de ce que « *les milieux qui étudient les édifices romains se préoccupent uniquement de ceux qu'on voit à l'étranger (Espagne, Italie, Afrique, Asie Mineure). Les pensionnaires de la Villa Medicis ne s'en préoccupent pas ; d'ailleurs ils ne sont pas autorisés à choisir un monument de France pour leur "envoi de 4^e^ année"* » [arch. C.M.H., 3095/6].

201. Aubin-Louis MILLIN, *Introduction à l'étude de l'archéologie*, Paris, 1826, p. 14.

202. Lettre de J. FORMIGÉ à « *Monsieur le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts* », 6 mars 1919, citée.

203. François Noble DE LA LAUZIÈRE, *Abrégé chronologique de l'Histoire d'Arles, contenant les événemens arrivés pendant qu'elle a été tour-à-tour Royaume & République, ensuite réunie à la souveraineté des Comtes de Provence & des Rois de France. Ouvrage enrichi du Recueil complet des Inscriptions & des Planches des Monumens antiques*, Arles, impr. Gaspard Mesnier, 1808, p. 20.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

réservées aux spectateurs dans l'*orchestra* « *ainsi que l'indiquent les précinctions qui le divisent* », caractéristiques fondamentalement étrangères, selon elle, aux édifices grecs [204], cette hypothèse est restée vivace, quoique sous diverses argumentations. Convenant selon ses propres termes du « *goût très barbare* » de son ornementation, Fr. Noble de La Lauzière s'était contenté ainsi d'expliquer « *que les Grecs n'avoient pas eu le tems de finir ce bel édifice, & que les Romains après s'être emparés de la ville d'Arles, s'empressèrent d'y faire travailler pour le finir* », mais qu'« *à cette époque leur goût étoit bien différent de celui des Grecs* » [205]. Trente ans plus tard, la thèse s'est vue quelque peu corrigée, et A.-N. Caristie notamment y reconnaissait, pour d'autres raisons et de manière plus ingénieuse, une véritable influence « *gréco-romaine* », qu'attestaient notamment, selon lui, la forme outrepassée et les caractéristiques de l'*orchestra* qui, loin de répondre aux critères exposés par Vitruve, la rapprochaient au contraire de l'*orchestra* des théâtres grecs [206]. Au début du XX^e^ siècle, J. Charles-Roux présentait encore le théâtre à la fois comme « *très romain* […] *par la masse de ses assises et la solidité de ses substructions* », et portant « *dans sa disposition intérieure et dans l'élégance de sa décoration, le cachet du style grec le plus pur* », concluant que « *l'on a pu dire avec raison, que son architecture est mixte* » [207], tandis que J. Formigé y voyait, comme à Vaison d'ailleurs, les marques de l'influence grecque dans le « *plafond en dalles puissantes* » servant de couverture aux galeries extérieures [208]. Pour des raisons similaires, le marquis de Monclar avait fondé la distinction entre les amphithéâtres d'Arles et de Nimes sur la présence, dans le premier, de linteaux de pierres plates semblables couvrant la galerie annulaire du rez-de-chaussée, qu'il opposait au système de voûtes propres aux Romains, rattachant en outre l'édifice à cette école gréco-romaine par l'absence de tout système d'écoulement des eaux — « *merveilleusement étudié* » à Nimes au contraire —, ainsi que par les corniches et les pilastres qu'il jugeait de style purement grec [209].

204. *Rapport fait par la Commission Archéologique d'Arles*, 1836, cité, pp. 7-8.
La Commission faisait observer par ailleurs que les Grecs « *n'ont jamais eu avec les Arlésiens que des rapports commerciaux* », et donc il est fort peu probable qu'ils « *eussent laissé dans leur pays cet éternel souvenir de leur passage en ces contrées* ».

205. Fr. Noble DE LA LAUZIÈRE, *op. cit.*, p. 20.

206. A.-N. CARISTIE, *Notice…*, *op. cit.*, p. 22 : cf. *infra*, II. 2. c., p. 473 et **fig. 252**.

207. Jean CHARLES-ROUX, *Arles, son histoire, ses musées* [1914], Arles, Marcel Petit, 1984, p. 40.

208. D'après un « *Rapport archéologique* » adressé au Directeur des Beaux-Arts, signé J. FORMIGÉ, 18 avril 1924 [arch. C.M.H., 3103/1].

209. Marquis de MONCLAR, « Quelques mots sur l'amphithéâtre d'Arles », in *C.A.F.*, séances générales tenues à Arles en 1876 par la Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments, Paris, Champion, 1877, p. 203.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Hormis le fait qu'elle aura permis en définitive d'asseoir en quelque sorte l'importance du patrimoine national antique, considéré jusque-là comme une pâle copie des ouvrages proprement romains, l'émergence de cette « *école gréco-romaine* » marque sans doute tout particulièrement les termes de la réflexion des responsables de la protection de ce patrimoine, lequel, pour s'être développé essentiellement tout de même sous l'Empire de Rome, n'en devait pas moins être, à leurs yeux, à la fois symbole et témoin de l'histoire architecturale du pays. Ce dernier devait en conséquence justifier de qualités d'exécution ainsi que de l'appartenance à une « école », garantes de sa place dans l'évolution originale de l'art français définie en l'occurrence à travers la mise en valeur d'un archétype de l'« Antiquité nationale » contenu *a priori* en chacun de ces monuments et dont le cadre ressortissait aux principes fondamentaux de l'« *art de bien bâtir* » établis par les traités d'architecture que les antiquaires avaient fait leurs[210]. Outre qu'elle s'alimentait de toute évidence des querelles de spécialistes tout autant que des rivalités entre les différentes communes — l'amphithéâtre d'Arles était ainsi, dans la première moitié du XX^e^ siècle encore, estimé « *l'un des plus purs comme style, bien supérieur à celui de Nîmes, avec l'influence grecque marquée dans la mouluration et les grands linteaux* »[211] —, la prétendue influence grecque jugée « *plus pure* » ne faisait en somme qu'ajouter au prestige de ces vestiges qu'avait soutenu depuis longtemps du reste leur extraordinaire état de conservation. Parce qu'ils offraient un ensemble relativement cohérent, qui plus est dressés au milieu des habitations modernes et par conséquent partie intégrante de la ville, ces derniers ont semble-t-il en effet tout particulièrement orienté l'intérêt qui leur était porté. Témoignant en quelque sorte d'une « sélection naturelle », ils auraient inéluctablement influé sur la « sélection historique » et entrainé par là même une surévaluation de chacun d'entre eux jusqu'à tout naturellement se distinguer du reste. En un sens, malgré leurs « imperfections » au regard du modèle romain, malgré aussi les ravages qu'ils ont subis tout de même au cours des siècles, la « monumentalité » de leurs vestiges les aura mis au rang des « *monuments-type* », représentatifs d'une époque et d'un style plutôt que d'eux-mêmes. Dans la mesure où l'édifice en tant que tel n'intéressait par conséquent que par le symbole qu'il était

210. Sur la formation des antiquaires à l'art des architectes et son incidence sur l'étude de l'histoire de l'architecture, cf. *supra*, I. 3. b.

211. Copie du *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la confection de gradins en pierre à l'amphithéâtre d'Arles*, établi par J. FORMIGÉ et soumis à M. Herpe, Inspecteur général des Monuments historiques, 21 novembre 1948 [arch. C.M.H., Chauvel/5].

susceptible de véhiculer et que le bon état de conservation rendait plus aisé à obtenir, il apparait légitime qu'interprétations et interventions aient mis en œuvre des moyens destinés en définitive à produire de ces vestiges une image en quelque sorte volontairement artificielle. On ne peut s'étonner dès lors que le principe de restauration ait participé de manière rationnelle au principe de « restitution architecturale », procédant de la même manière à la fois des nécessités techniques propres à l'art de bâtir en vue de « *conserv*[er] *la matière* » existante, et des caractéristiques typologiques — ou génériques — connues par ailleurs de façon théorique, en vue de « *maintenir l'esprit d'origine* » du monument [212].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

2. c. Des relevés aux restaurations : des reconstitutions théoriques.

Si le procédé de restitution graphique, utile dans le cas de l'analyse d'une œuvre architecturale comme de sa restauration, apparait jouer un rôle important pour l'architecte dans ce que rétrospectivement il est « *capable de faire revivre, de visualiser un processus de création, la genèse d'un projet* », il n'en reste pas moins, ainsi que le fait observer S. Kühbacher, « *toujours une abstraction de tous ces éléments hétérogènes et impondérables qui sont à la base d'un projet architectural* » : bien qu'il suppose sans conteste une réflexion préalable sur la matière à étudier, le travail de relevé constitue, de fait, un effort d'interprétation et de traduction sur le papier qui, inéluctablement, « *rapprochera ce qui est inégal, généralisera pour rendre équivalent, affaiblira les contradictions* » [213]. Exercice conçu à l'origine dans le cadre de l'enseignement des lois fondamentales de l'art de bâtir, et envisagé alors sous la forme d'une (re)production d'une œuvre architecturale finie portant en elle les éléments qui la désignaient à un usage précis, il entrait d'ailleurs par définition dans le domaine de l'hypothèse, voire

212. Yves-Marie FROIDEVAUX, « La préparation du concours », in *Les Concours des Monuments historiques de 1893 à 1979*, *op. cit.*, p. 19.

213. S. KÜBAHCHER, *loc. cit.*, p. 274.

de l'« imaginaire », les architectes considérant du reste que « *l'objet le plus important ici, & certes le plus utile, est celui qui a rapport à l'art* »[214] — ou, en d'autres termes, l'apprentissage à la création d'une œuvre nouvelle à travers le mode d'« *imitation* » dans le respect des règles du « *bon goust* ». Certes indispensables dans le cadre d'un projet d'architecture, quelle que soit sa forme, dans ce qu'ils constituent, en définitive, le moyen de percevoir d'un seul regard la complexité de l'édifice envisagé ou étudié à partir de vestiges en place, le relevé ni la restitution ne sont par conséquent jamais tout à fait objectifs. Davantage encore, dans la mesure où ils étaient conçus dans le cadre d'une « recréation » intellectuelle fondée sur un savoir théorique en matière d'art de bâtir et d'habitudes architecturales, ils en constituaient un résumé qui, en n'accordant que peu d'importance aux caractéristiques propres de l'édifice singulier, n'était pas véritablement destiné à apprécier les réalités pratiques en matière de restauration et de conservation proprement dites[215].

Sur le terrain par ailleurs, les architectes se sont trouvés confrontés à diverses difficultés « concrètes », dans un premier temps essentiellement d'ordre matériel et financier, auxquelles le travail sur papier ne les avait pas préparés. Il semble en outre que la politique du gouvernement, qui discernait moins, à travers ces vestiges, un amas de structures fortement ruinées dont l'existence était menacée, que de beaux morceaux d'architecture, se définissait essentiellement en termes de préservation, éventuellement de mise en valeur, réclamant *a priori* peu de moyens. Autrement dit, la notion de « monument historique » instaurée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres était bien loin des préoccupations et des pratiques des architectes, constructeurs par vocation plus que conservateurs. La propension de ces derniers à la restitution s'est ainsi vue d'emblée réduite par des rétributions mineures, qui interdisaient toute entreprise de grande envergure et fractionnaient même la plupart des travaux de sorte que, menés sur plusieurs années, souvent même empêchés par des imprévus, ils n'offraient aucun suivi réel. À l'engagement initial des architectes s'est du reste souvent opposé un réel manque de cohérence et d'homogénéité dans la politique gouvernementale qui, pour souhaiter compter parmi ses monuments

214. P.-A. Pâris, *Explication…, op. cit.*

215. Fr. Bercé, « Formation et recrutement depuis 1830 », in *Monuments historiques de la France. Profession architecte en chef*, n° 113, Paris, 1981, reconnait explicitement que le travail de restitution hypothétique d'un édifice antique tel que le concevaient les anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome « *avait peu de points communs avec les problèmes concrets posés alors par leur métier* » au sein du service des Monuments historiques, p. 12.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

historiques des pièces remarquables, n'argumentait pas moins son choix des travaux à entreprendre sous couvert d'utilité, se réservant le droit de remettre en cause l'urgence des ouvrages proposés, sans manifestement trop savoir parfois où arrêter les opérations de reconstruction « à l'identique » de portions entières, dont le dessein était de préserver moins la matière que véritablement la forme [216]. Les édifices antiques en souffraient sans doute d'autant plus que les interventions demeuraient toujours partielles du fait de l'étendue des dégâts : sur un devis globalement destiné à redonner aux vestiges une forme cohérente et homogène par la reconstitution au moins « *par masses* » de certains éléments, plusieurs points pouvaient ainsi se voir refusés, tels les « *escaliers obliques* » desservant les gradins du théâtre d'Orange, jugés « *inutiles* » sur le plan de la consolidation alors qu'ils complétaient le projet de « *redonner de l'ensemble au monument* », et plus particulièrement en l'occurrence à la *cavea* [217]. Sans être toujours rejetés, il n'était pas rare non plus que des programmes entiers concernant tout particulièrement les structures intérieures, aient été laissés en attente, tels encore au théâtre d'Orange celui de P. Daumet de rétablir l'*ima cavea* ainsi que le dallage du sol de la « *scène* », dont le rôle de protection a, semble-t-il, paru moins flagrant que celui d'aménagement, estimé par nature sans caractère d'urgence d'autant qu'il « *n'intéress*[ait] *somme toute que le Midi* » dans le cadre d'une réutilisation du site [218].

Bien au-delà, et quoique réclamé d'une certaine manière essentiellement par le manque de subventions, l'argument d'« utilité » des interventions sur le plan de la consolidation des vestiges existants a, semble-t-il, plus que simplement freiné les architectes dans leurs projets ambitieux de restitution intégrale, déclenché une problématique d'ordre éthique que ne posait pas la restitution graphique. Renouvelable indéfiniment « *sans qu'il en résultât une solution définitive — au contraire* » même, dans ce qu'elle ne constituait par définition « *que l'idée ingénieuse d'un individu, et non l'expression réelle d'une composition et de formes antiques recomplétées* » [219] — celle-ci se heurtait, de fait, à la restauration proprement dite qui, parce qu'elle supposait très

216. Sur les décisions ambiguës de la Commission des Monuments historiques, cf. *supra*, II. 2. b., pp. 429 *sqq*.

217. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. P. Mérimée sur le théâtre d'Orange*, 14 juin 1845, sur un devis établi par P. Renaux daté du 23 mai 1845, cité [arch. C.M.H., 3093/2].

218. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Paul Bœswilwald sur le théâtre d'Orange (Vaucluse)*, 26 juin 1889 [arch. C.M.H., 3093/3].

219. D'après la définition du principe de « restauration » des édifices antiques tel qu'il était conçu à l'Académie, selon Jean GUADET, *Mémoire*, manuscrit daté de 1867 [BEBA, ms 203].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

souvent de véritables reconstructions touchant directement les vestiges dans leur authenticité, portait instantanément et irrémédiablement atteinte au monument. Consciente que les édifices antiques étaient de cette façon « *exposés à des expériences dangereuses* », l'hypothèse de la restitution graphique y trouvant une application concrète et définitive, la Commission s'était d'ailleurs très vite inquiétée de ce qu'« *un zèle maladroit peut avoir des conséquences aussi fâcheuses que la négligence, &* [de ce que] *des réparations mal dirigées laissent toujours des traces plus funestes que le défaut d'entretien* »[220]. En un sens, l'irrévocabilité de l'intervention *in situ* aura remis en question, en matière de restauration tout du moins, la légitimité de la restitution architecturale dans ce que, appliquée à des édifices passablement ruinés et transformés, elle ne constitue jamais par définition qu'une approximation : les seuls vestiges pour lesquels la restauration pouvait être considérée comme étant « *presque une certitude* » demeuraient, aux yeux des architectes eux-mêmes, ceux de « *monuments assez complets* » dont théoriquement la conservation de tout un côté devait permettre de rétablir le reste « *dans un ensemble nécessairement symétrique* »[221], ce qui était bien loin d'être le cas de la plupart des édifices antiques.

Pour autant, si la restitution architecturale telle qu'elle était pratiquée à l'Académie de France à Rome ne devait avoir aucune réalité pratique directe en matière de restauration, elle n'en a pas moins servi de base aux différents projets et devis soumis à la Commission par les architectes chargés de la conservation de ces édifices. Sur le modèle des *Antiquitez de la France* de Ch.-L. Clérisseau ou de la *Notice sur l'état actuel de l'Arc d'Orange & des théâtres antiques d'Orange & d'Arles* d'A.-N. Caristie, le projet de mise en valeur de l'amphithéâtre d'Arles soumis par Ch. Questel en 1845 reposait ainsi à la fois sur des relevés effectués sur les vestiges plus ou moins dégagés et sur des restitutions complètes en plan, élévations, coupes présentées en sept « *Feuilles* », dont les dernières développaient l'organisation de la substructure de la *cavea* et celle des espaces servants telles que les supposait l'architecte, ainsi qu'une élévation de la façade extérieure « *restaurée* »

220. « Décret du 25 mars 1852 non applicable au service des Monuments historiques », circulaire du 22 avril 1852, in *Commission des Monuments historiques…*, *op. cit.*, p. 15.
221. J. GUADET, *op. cit.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

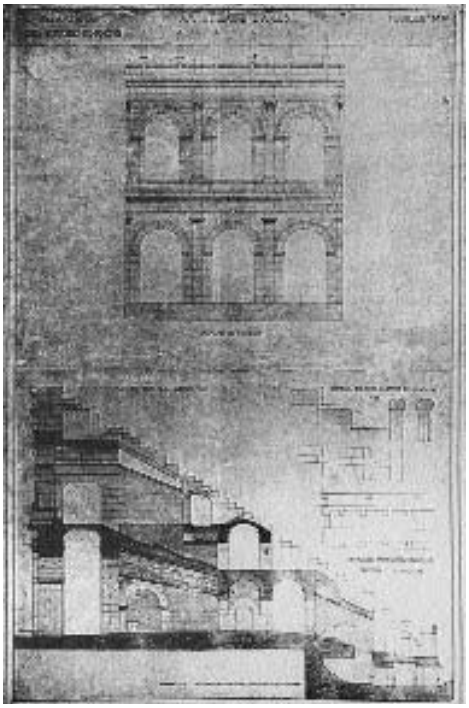


Fig. 249 a « L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône – Façade restaurée, coupe et détail du mur du podium ». *Dessins aquarellés, encre et lavis de Ch. QUESTEL (Feuille VI), 1845 (Arch. C.M.H., plan n° 3838.)*

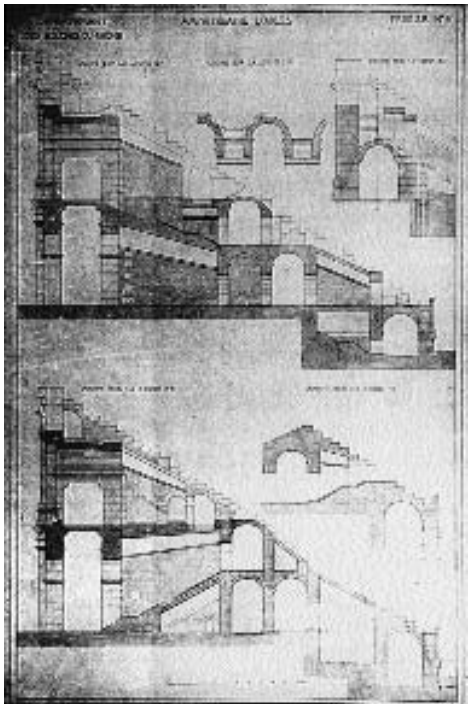


Fig. 249 b. « L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône – Coupes ». *Dessin aquarellé, encre et lavis de Ch. QUESTEL (Feuille V), 1845. (Arch. C.M.H., plan n° 347.)*

[**fig. 249**] [222]. Quarante ans plus tard, P. Daumet établissait quant à lui un devis sur « *le rétablissement de l'assise d'attique qui a disparu sauf à l'extrémité du mur de droite de proscenium* » du théâtre d'Orange, à partir d'une restitution antérieure « *en une seule assise* […] *figur*[ant] *dans l'ouvrage de Caristie* » [223]. De façon similaire, après avoir entièrement dégagé la *scænæ frons* du théâtre d'Arles dans le cadre d'une mission de recherche sur les monuments antiques sollicitée par l'État entre 1912 et 1913, J. Formigé avait proposé une *Étude de reconstitution de la partie centrale de la scène* en élévation [224], sur laquelle il a pu s'appuyer, quelques années après, suivant l'hypothèse encore en vigueur que les deux théâtres d'Arles et d'Orange présentaient d'importantes similitudes, pour relever de manière effective un

222. « *L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône* », plan, élévation, coupes établis par Ch. QUESTEL, 1845 [arch. C.M.H.].

223. Pierre DAUMET, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour le rétablissement d'une assise de couronnement du grand mur de face et retours pour la restauration partielle du théâtre d'Orange*, 23 février 1881 [arch. C.M.H., 3093/3].

224. Étude présentée au Salon des Artistes de France en 1922 par J. Formigé, planche couleur publiée dans « Arles antique », in *C.R.A.I.*, 1920, page de garde du tiré-à-part.

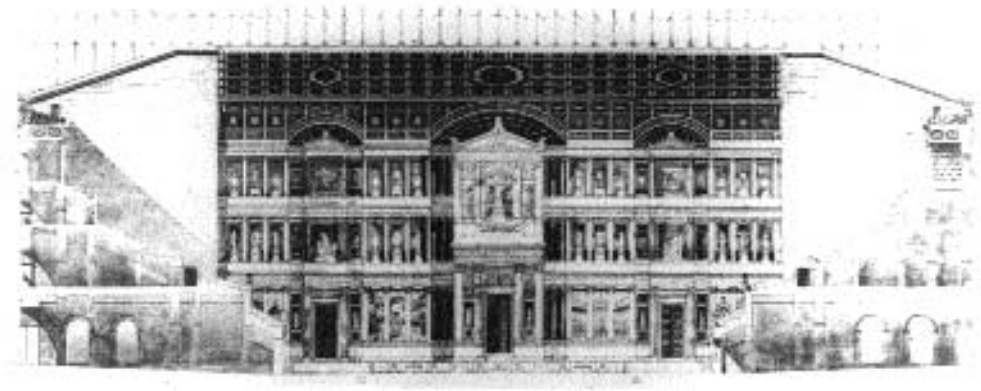


Fig. 250. « Étude de reconstitution de la partie centrale de la scène du théâtre d'Arles ».
Dessin de J. FORMIGÉ, *1912. (Salon des Artistes de France en 1922.)*

« *grand nombre de fragments dont l'emplacement est absolument certain* » sur le mur de front de scène du théâtre d'Orange, « *de manière à évoquer pour le visiteur la vision de cette décoration qui fut somptueuse* »[225] **[fig. 250]**.

Procédant d'un même principe alors qu'elles étaient affectées aux travaux de restauration, il apparait clair que ces restitutions se sont appuyées spontanément sur les mêmes références que les architectes avaient acquises lors de leur formation, qu'il s'agisse du texte de Vitruve et de ses traductions ou des premiers traités de la Renaissance, voire de certaines études postérieures effectuées pour la plupart sur des édifices d'Italie. Destiné non pas à une étude architecturale mais à un véritable projet de conservation demandé officiellement par le Conseil des Bâtiments civils sur l'arc et le théâtre[226], le rapport sur les *Monuments antiques d'Orange* d'A.-N. Caristie semble bien avoir de fait volontairement négligé les descriptions de J. de la Pise ou du comte de Gasparin qui n'offraient selon lui d'intérêt que dans ce qu'elles rappelaient l'état général des vestiges à leur époque, pour explicitement se fonder sur des ouvrages d'un plus grand renom, citant aussi bien les traités italiens de L.B. Alberti, D. Barbaro, A. Palladio, S. Serlio, Pirro Ligorio, qui ne se sont pourtant guère émus devant les édifices de

225. D'après une lettre de J. FORMIGÉ au « *Directeur général* », 11 avril 1933 [arch. C.M.H., 3095/6]. Voir aussi ses deux lettres adressées au « *Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts* », 7 juin 1919 et 10 février 1920, ainsi que celle au « *Directeur* », 9 mai 1922 [arch. C.M.H., 3095/6].

226. D'après une minute provenant du Ministère de l'Intérieur et adressée au Préfet du Vaucluse, 7 février 1824 [arch. C.M.H., 3090/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Narbonnaise, que des travaux plus récents, tels ceux de S. Maffei, B. de Montfaucon, J.-B. de Laborde ou encore d'architectes comme A. Blouet ou Ch. Quatremère de Quincy, qui, pour citer un certain nombre de monuments encore dressés sur le sol français, ne s'organisaient pas moins inexorablement autour des vestiges d'Italie (Pompéi, Ferento, Taormine, Catane, Herculanum), voire d'Espagne (Sagonte pour le plus connu), dans une définition globale des arcs et théâtres antiques [227]. À moins qu'ils n'aient fait l'objet d'une publication particulière, telle l'étude d'A.-N. Caristie ou celle encore de V. Grangent [228], aucun des devis, trop spécifiques, soumis par les architectes au service des Monuments historiques, ne font bien évidemment mention de manière explicite de telles références : pour autant, il parait indéniable que celles-ci demeuraient sous-jacentes, et devaient être du moins implicites et conventionnelles, notamment pour chacun des membres de la Commission eux-mêmes, comme pour tous ceux qui abordaient le sujet, y compris les « antiquaires ». Quelle que soit sa vocation en effet, l'étude des monuments de l'Antiquité commençait de manière obligée par celle des traités d'architecture qui en avaient, les premiers, donnés une définition au moins globale, et au-delà par celle des édifices d'Italie et de Rome *a priori* mieux connus. De la même façon en somme que pour aborder sans trop d'embarras les vestiges d'époque romaine de la ville de Nimes J.-F. Séguier avait, cinquante ans auparavant, senti la nécessité d'un *Parallèle des antiquités de France et d'Italie* [229], P. Véran s'était mis en quête, encore au début du XIX^e^ siècle, d'ouvrages et de reproductions antérieurs dont sont truffés ses portefeuilles, de l'étrange « *théâtre d'Athènes* » tel que l'avait imaginé G. Guillet de Saint-Georges à la fin du XVII^e^ siècle [**fig. 151**] au traditionnel amphithéâtre flavien

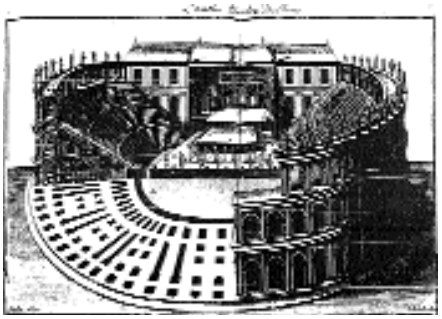


Fig. 251. « L'Ancien théâtre d'Athènes ». *Gravure du Sr* DE LA GUILLETIERE (*Georges* GUILLET DE SAINT-GEORGES — Athènes ancienne & nouvelle & l'estat present de l'empire des Turcs contenant la vie du Sultan Mahomet IV, *Paris, chez Estienne Michallet, 1676*) *reprise par P.* VÉRAN, *1807. (Méd. Arles, ms 734.)*

227. A.-N. CARISTIE, *Monuments…, op. cit.*, pp. 33-37.
Sur le contenu de l'ensemble des travaux cités par A.-N. Caristie, cf. *supra*, I. 3.

228. Victor GRANGENT, Charles DURAND, Simon DURANT, *Description des monuments antiques du Midi de la France*, Paris, impr. le Chapelet, 1819.

229. Jean-François SÉGUIER, *Parallèle des antiquités de France et d'Italie*, 12 mai 1758, manuscrit conservé à la Bibliothèque du Carré d'Art à Nimes [fonds patrimoniaux, ms 129].

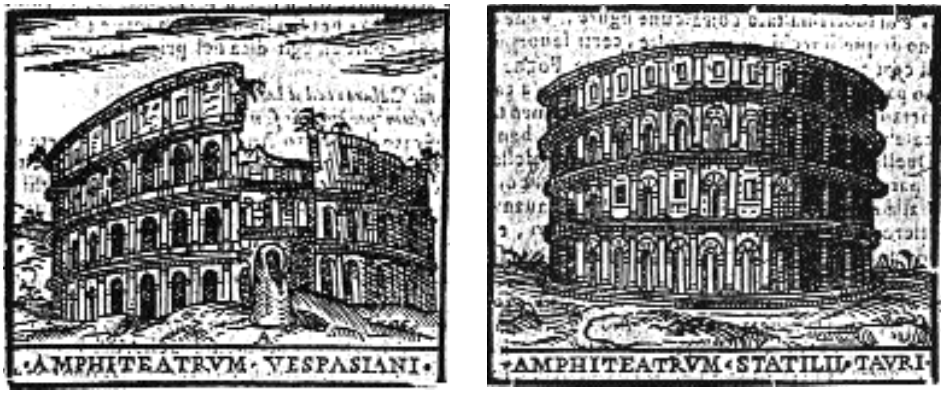


Fig. 252. « Amphitheatrum Vespasiani » *et* « Amphitheatrum Statilii Tauri ». *Gravures du XVII^e siècle, reprises par P. VÉRAN, 1807. (Méd. Arles, ms 734.)*

ou à celui dit de « *Statilus Tauri* » dans une représentation de forme parfaitement circulaire [**fig. 252**], destinés bon an mal an à « *donner une idée de celui d'Arles* » [230] : il ne pouvait manifestement en être que de même dans le cadre de leur restauration et de leur conservation, du moins à ses débuts.

De fait, si le dégagement complet des vestiges a inévitablement permis aux architectes de vérifier en certains points la justesse des descriptions et relevés de S. Maffei ou du P. É. Dumont notamment [231], et de rectifier quoi qu'il en soit nombre d'inexactitudes et d'interprétations curieuses — l'existence d'un perron dressé sur la façade de l'amphithéâtre de Nimes et menant au second niveau ou encore le rez-de-chaussée de celui d'Arles confondu avec son sous-sol, le décalage des *parodoi* du théâtre d'Arles et la réduction du diamètre de son *orchestra* ou encore la présence d'un véritable *podium* surélevant les premiers rangs de gradins de celui d'Orange —, il n'a semble-t-il suscité en réalité aucune observation scrupuleuse de détails supplémentaires avant la fin du XIX^e siècle, si ce n'est pour vérifier ou compléter les éléments connus. Les relevés ne correspondent certes plus aux représentations quelque peu schématiques adoptées jusque-là et dévoilent au contraire davantage de précision dans la mesure où ils ont été menés à partir de vestiges plus complets, mais ils n'en

230. Pierre VÉRAN, *Recherches pour servir à l'histoire des antiquités de la ville d'Arles pour servir de suiteà mes recherches intitulées Musée d'Arles, par le S^r. Pierre Véran de la ville d'Arles*, Marseille, 1807, manuscrit conservé à la Médiathèque d'Arles [ms 734 et 735].

231. Sur les motifs qui ont amené les architectes de la Renaissance à s'intéresser de prêt à l'architecture antique, et plus particulièrement aux formes d'édifices de spectacles, cf. *supra*, I. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

gardent pas moins le même esprit, s'attachant aux éléments essentiels caractéristiques du type de monument : une aire centrale plane de forme elliptique (amphithéâtre) ou semi-circulaire (théâtre), délimitée pour le premier par un *podium*, pour le second à la fois par un mur de scène et un *balteus*, et entourée d'une série de gradins établis en entonnoir sur une substructure de murs rayonnants correspondant à autant d'arcades ouvertes sur la façade extérieure. Certes parfois plus « analytiques », les descriptions des antiquaires comme celles des architectes paraissent clairement s'attacher en tout cas à démontrer la conformité des édifices de Provence avec ceux de Rome et par là même la régularité et la perfection de leur construction. Sensibles à l'ingéniosité de la distribution intérieure, où « *tout y est calculé pour rendre les issues faciles, et pour la commodité des spectateurs* »[232], A. de Seynes comme L. Ménard comptaient ainsi toujours l'amphithéâtre de Nimes « *au rang des plus magnifiques édifices que ce peuple* [les Romains] *ait construits* »[233], dont la configuration demeurait tout de même, selon eux, « *la plus avantageuse et la plus propre à faciliter et rendre générale à tous les spectateurs la vue des exercices* »[234]. Outre qu'ils le regardaient encore comme une réplique absolue du Colisée simplement proportionnée à la population de la ville de développement moindre[235], tous s'accordaient à dire que sa forme était « *semblable à celle de tous les autres amphithéâtres, mais différent de celle de quelques-uns, en ce que c'est un ovale parfait* »[236], et estimaient notamment que les soixante arcades se présentaient « *à égales distances les unes des autres, sur des alignements tirés du centre à la circonférence* »[237] : pour avaliser la symétrie et la régularité parfaite des passages rayonnants en soixante parties égales, V. Grangent était même allé jusqu'à expliquer de façon curieuse l'irrégularité « matérielle » des ouvertures par le fait que les portiques n'avaient, selon lui, pas été achevés[238]. Considérant qu'il ressemblait lui aussi, « *sauf les dimensions, au colysée de Rome et aux autres amphithéâtres romains* », H. Clair s'était d'ailleurs, quant à lui, contenté de décrire celui d'Arles de manière très succincte à travers la définition

232. Alphonse DE SEYNES, *Monuments romains de Nîmes*, Paris, impr. F. Didot, 1818, p. I.

233. J.F.A. PERROT, *Histoire des Antiquités de la ville de Nismes et de ses environs, extrait de M. Ménard*, Nimes, chez Perrot, 1842, pp. 23.

234. IDEM, *ibidem*, p. 25.

235. *Rapport relatif à la circulaire ministérielle d'août 1837*, 6 décembre 1837 [arch. C.M.H., 879/1].

236. Léon MÉNARD, *Histoire civile, ecclésiastique & littéraire de la ville de Nismes avec des notes & des preuves, suivie de dissertations historiques & critiques sur ses antiquités & de diverses observations sur son histoire nationale*, Paris, éd. H.D. Chaubert, 1750, t. VII, p. 3 ; le même argument se retrouve chez A. DE SEYNES, *op. cit.*, p. I ; J.F.A. PERROT, *op. cit.*, p. 25 ; A.-L. MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, 1807-1811, t. II, ch. CXI, p. 212 ; V. GRANGENT, Ch. DURAND, S. DURANT, *op. cit.*, p. 39.

237. J.F.A. PERROT, *op. cit.*, p. 25.

238. V. GRANGENT, Ch. DURAND, S. DURANT, *op. cit.*, p. 40.

générique de ce type de monument, les disant tous « *construits sur un plan circulaire ou elliptique, présentant à l'extérieur un mur vertical, percé dans tout son pourtour d'arcades superposées* », tandis qu'« *à l'intérieur, plusieurs rangs de gradins, inscrits les uns dans les autres, partaient des hauteurs de la circonférence, et descendaient jusqu'au* podium, *balustrade qui sépare les gradins de l'Arène ou sol intérieur* » [239]. Davantage encore, et par un raisonnement en quelque sorte inversé, la prétendue parenté extrême avec ceux de Rome aura même valu à l'amphithéâtre d'Arles de figurer au rang de modèle, et de permettre ainsi à H. Clair, face à l'absence de toute trace de fermeture au niveau des portes ouvertes dans le mur du *podium*, de réfuter l'hypothèse encore fragile selon laquelle les « *loges* » ordinairement pratiquées tout autour de l'arène des amphithéâtres servaient à enfermer les bêtes [240].

En somme, à regarder ces vestiges antiques essentiellement à travers les connaissances générales et théoriques développées à partir des premiers traités sur l'art de bâtir, les architectes du service des Monuments historiques, tout comme les antiquaires, se seraient convaincus en définitive qu'ils se ressemblaient tous, de Gaule en Asie mineure, en passant par l'Espagne et l'Italie — du théâtre d'Orange à celui d'Aspendos [241], de l'amphithéâtre de Nimes à ceux de Capoue ou de Pompéi — et répondaient tous par conséquent aux mêmes principes de base. De la même façon qu'il s'est borné en fin de compte à ne donner que les dimensions de l'amphithéâtre d'Arles, voire à préciser l'ordonnance dorique et corinthienne de sa façade extérieure, estimant qu'« *il serait impossible d'aller au-delà, sans s'exposer à répéter et à redire des observations communes à tous les amphithéâtres en général* » [242], J.-J. Estrangin n'a donné du théâtre voisin, très ruiné, que les grandes lignes directrices, alléguant que « *c'est surtout à ce monument qu'il faut appliquer ce qu'on a dit, en général, des théâtres anciens* » [243], et renvoyant pour ce faire, tout comme l'a fait aussi A.-E.-P. de Gasparin

239. Honoré CLAIR, *Les Monuments d'Arles antiques et modernes*, Arles, D. Garcin impr., 1837, p. 35.

240. H. CLAIR, *op. cit.*, p. 36.

241. Selon Charles-Félix-Marie TEXIER, *Description de l'Asie mineure… Beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques*, Paris, Firmin-Didot fr., 1839-1849, le théâtre d'Aspendos en particulier aurait « *beaucoup de rapport avec le théâtre d'Orange* », p. 718.
Voir aussi sur les différents théâtres du monde antique connus à cette époque et constamment comparés avec ceux de la Gaule — et pour avoir été cités notamment par A.-N. Caristie —, Johann Heinrich STRACK, Das *altgriechische Theatergebäude*, Postdam, 1843; Friedrich Julius August WIESELER, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesen bei den Griechen und Römern*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1851; Edward FALKENER, *A Description of some important theatres and other remains in Crete, from a ms. history of Candia by Onorio Belli, in 1586, being a supplement to the Museum of classical antiquities*, London, Trübner, 1854.

242. Jean-Julien ESTRANGIN, *L'amphithéâtre romain à Arles. Rapport adressé à l'Académie d'archéologie de Rome*, Marseille, impr. Marius Olive, 1836, p. 23.

243. J.-J. ESTRANGIN, *Notice sur les ruines du théâtre antique à Arles*, 1835, p. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pour Orange [244], aux édifices du même type d'Italie et de Grèce décrits notamment par l'abbé J.-J. Barthélémy, A.-L.-J. de Laborde, le comte de Choiseul-Gouffier, B. Poujoulat, y compris même le fameux *Teatro Olimpico* d'A. Palladio, « *le plus bel ouvrage de l'architecture italienne dans la forme des théâtres anciens* » [245]. D'un autre côté, pour relever la soi-disant erreur de S. Maffei selon qui tous les amphithéâtres étaient construits sur le même plan et soutenir qu'au contraire « *les dix qui existent n'ont, à cet égard, aucun rapport entre eux* » si ce n'est de l'arène et des gradins, ainsi que de la forme elliptique « *que des considérations de préséance avait fait préférer à la forme circulaire* », A. Pelet n'en affirmait pas moins une constante division annulaire du plan du monument à l'aide de galeries dont la largeur « *diminuait en raison de leur rapprochement du centre de l'ellipse* », la présence invariable d'un *podium*, « *large massif de maçonnerie qui formait partout la première enceinte de l'arène* » et soutenait systématiquement les quatre premiers degrés correspondant, « *avec les dix qui suivaient* », à « *une agglomération de quatorze gradins réservés à la noblesse* », la présence aussi sur les extrémités du petit axe de « *deux loges d'honneur* », la différence essentielle consistant finalement, selon lui, dans l'organisation des escaliers rayonnants accédant aux niveaux supérieurs de l'édifice [246]. Alors que les antiquaires préféraient en un sens laisser l'imagination reconstituer l'ensemble de ces édifices et ne leur trouvaient, en définitive, de particularités que dans l'ordonnance des façades sur laquelle ils se sont volontiers attardés, insistant sur la sobriété du haut mur de scène à Orange contrastant avec la magnificence probable du décor de la *scænæ frons* ornée de colonnes, statues, marbres et mosaiques [247], ou au contraire la richesse extérieure de l'arc de la Miséricorde à Arles, arborant sa double frise originale et quelque peu

244. Adieu-Étienne-Pierre de GASPARIN, *Histoire de la ville d'Orange et de ses antiquités, ornée de six gravures en taille douce*, Orange, chez J. Bouchony impr., 1815.

245. J.-J. ESTRANGIN, *Notice sur les ruines du théâtre antique à Arles, op. cit.*: l'auteur renvoie tout particulièrement au plan d'un ancien théâtre grec gravé par l'abbé Jean-Jacques BARTHÉLÉMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, de Bure ainé, 1788; aux descriptions et plans de ceux de Sagonte selon Alexandre-Louis-Joseph, cte de LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, impr. P. Didot l'ainé 1806-1820; de Telmissus produit par Marie-Gabriel-Florent-Auguste, cte de CHOISEUL-GOUFFIER, *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, J.-J. Blaise, 1782-1822; d'Assos présenté par POUJOULAT, *Correspondance d'Orient, …* ; de Ségeste enfin selon Jacques-Ignace HITTORFF, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des monumens de Ségeste et de Sélinonte*, Paris, impr. E. Donnaud, 1870.

246. A. PELET, « Des amphithéâtres antiques et surtout de celui de Capoue », in *M.A.G.*, 1842-1844, pp. 117-130.

247. A.-É.-P. de GASPARIN, *op. cit.* insistait sur « *l'étendue, la simplicité, la régularité de ce monument, ces lignes d'architecture qui décorent sans prétention ce vaste mur, fait naître à la fois un sentiment de respect et d'admiration pour les artistes qui l'ont conçu* », p. 63, y consacrant dix pages et à peine autant pour le reste de l'édifice, pp. 73-86. Quarante ans plus tard, Joseph Antoine BASTET, *Histoire de la ville et de la Principauté d'Orange*, Orange, impr. Raphel fils, 1856, écrivait: « *Rien n'est imposant comme cette masse qui s'élève là-haut sans paraître lourde, qui commande l'attention sans jamais la fatiguer.* […] *Cependant, que l'on se garde de croire que l'art n'a point eu sa tâche dans l'érection de ce monument. Si la façade est une admirable page poétique, l'intérieur du Théâtre a offert à l'artiste les moyens de s'abandonner aux influences de son imagination, et de séduire le spectateur par le charme et la variété des détails* », pp. 276-277.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

exubérante [248], les architectes semblent s'être contentés de discuter leurs connaissances en matière d'art de bâtir des Anciens plus que des vestiges eux-mêmes. A.-N. Caristie avait ainsi cherché à exploiter l'état de conservation exceptionnel de l'ensemble du complexe scénique du théâtre d'Orange pour en définir de manière générique les éléments fonctionnels principaux ainsi que l'ornementation, éléments jusque-là négligés faute de documents probants [249], tandis qu'A. Pelet avait manifestement pensé son étude sur celui d'Arles comme une sorte de « révision » des connaissances en la matière, son dessein visant explicitement à redéfinir, à travers la combinaison de celui d'Orange et des indications initiales de Vitruve, les « *noms que les anciens donnaient aux diverses parties de leurs théâtres* » et ainsi « *se faire une idée exacte de la situation et des usages de ces diverses parties dans les théâtres des anciens* » [250]. Les seuls paramètres variables restaient par conséquent encore les dimensions — diamètre des théâtres et hauteur du plancher de scène, grands axes des amphithéâtres —, ainsi que le nombre des gradins et la contenance de la *cavea*, les vestiges permettant seulement de vérifier la présence ou l'absence du mur de scène et du dallage de l'*orchestra*, ou encore la hauteur du mur du *podium* ; la terminologie, si spécifique à l'édifice théâtral — et par extension à l'amphithéâtre et au cirque sur lesquels Vitruve n'a pour ainsi dire laissé aucun détail et que ses commentateurs ont appréhendé, à l'instar de L.B. Alberti, comme dérivant de l'union de deux théâtres aux « *cornes* » plus ou moins allongées [251] —, mais souvent encore aussi imprécise que l'avaient définie les architectes de la Renaissance, semblait par ailleurs suffire à elle seule à reconnaitre et à décrire les dispositions générales.

Tous s'accordaient ainsi, comme leurs prédécesseurs, sur la division verticale des gradins à l'aide de *scalaria*, dessinant six, voire dix « *amas de gradins, s'élevant depuis l'orchestre jusques au haut* » dans les théâtres [252], « *descendant en droite ligne dans le sens des rayons de l'ellipse, jusqu'au gradin le plus bas de la précinction où il était situé* » dans les

248. J.-J. Estrangin, *op. cit.*, pp. 6 *sqq*.
H. Clair, *op. cit.* y voyait en outre « *l'empreinte des différents âges de l'architecture antique* » dont l'intérêt résidait dans ce qu'« *elle est là avec sa forme de jeunesse et de décadence, d'élégance et de mauvais goût* », p. 40.

249. A.-N. Caristie, *Monuments antiques d'Orange*, *op. cit.* : cf. *supra*, II. 2. a., pp. 413 *sqq*.

250. A. Pelet, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », in *M.A.R.G. 1838-1839*, Nimes, 1840, pp. 13-14.

251. L.B. Alberti, *L'Architettura* [*De re ædificatoria*, 1485], testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966 : « *…cuius forma senescenti lunæ est, theatrum nuncupantur* […], *quæ vero duobus theatris iunctis frontibus concludebatur, caveam nuncupabant : quod ipsum opus amphitheatrum dicitur* », l. VIII. 7, p. 729.
Sur les premières études concernant l'amphithéâtre, envisagé schématiquement sous la forme de deux théâtres accolés, cf. *supra*, I. 2. b.

252. A. Pelet, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.*, p. 18.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

amphithéâtres [253], et dont la forme triangulaire ou « *en coin* » que suggérait le nom de *cunei* — et que confortait par ailleurs celui d'« *excuneati* » rapporté par Apulée pour désigner les spectateurs « *qui arrivaient trop tard* […et] *étaient forcés de se tenir debout sur les marches* » [254] —, s'expliquait rationnellement par le dessin même de la *cavea* en entonnoir, plus étroite dans sa partie inférieure qu'à son sommet [255]. Tous convenaient aussi de la division horizontale en trois zones équivalentes, et demeuraient aussi évasifs que les architectes de la Renaissance quant au principe de séparation, utilisant généralement, à partir du *De architectura*, le nom de *præcinctio* pour désigner le mode global de « cloisonnage » entre les différents *mæniana*, qu'il soit « *balteus* » — mur élevé entre deux rangs de gradins et de « *deux fois l*[eur] *hauteur* », soit près d'un mètre ou à peine plus [256] — ou « *pallier* », ou encore les deux réunis, jusqu'à l'étendre « *à tout l'espace compris entre deux* baltei » et confondre au-delà avec la partition des substructures au moyen de galeries annulaires [257]. À vouloir rechercher l'origine du terme, A. Aurès n'était d'ailleurs pas parvenu véritablement à juguler la confusion, bien au contraire : définissant la *præcinctio* comme la réunion d'un *balteus* — mur supportant parfois en même temps un marche-pied supérieur « *entourant la fraction de la* cavea *qui lui était inférieure* » — et « *d'un chemin de ronde, Iter* », il en a conclu curieusement en effet qu'un simple *balteus* n'existait jamais seul dans un théâtre pour des raisons d'acoustique, mais qu'il n'y avait jamais non plus de *præcinctio* dans un amphithéâtre à moins que le terme ne soit alors utilisé pour désigner par extension les « *chemins* [qui] *existent par suite nécessairement* dans l'intérieur […] *puisqu'ils n'y sont pas à l'extérieur* », comme avaient cru le comprendre C. Cæsariano ou L.B. Alberti bien avant lui [**fig. 253**] [258]. De façon



Fig. 253. *Définition du* balteus *et de la* præcinctio. *Dessins de A. Aurès,* loc. cit.*,1889.*

253. A. Pelet, « Des amphithéâtres… », *loc. cit.*, p. 130.

254. Idem, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.*, p. 18.

255. Sur l'explication identique du terme « *cuneus* » par les architectes de la Renaissance, cf. *supra*, I. 2. b.

256. A. Pelet, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.*, p. 17.

257. Idem, « Des amphithéâtres… », *loc. cit.*, p. 128.
À noter que le terme de « *mænianum* » (ou « *mœnianum* » selon H. Révoil) n'était guère utilisé avant le début du XX[e] siècle, et de façon relativement imprécise : selon A.-É.-P. de Gasparin, *op. cit.*, il désignait, au sens de « balcon », le « *pavillon-tour* » dressé à l'ouest du mur de scène du théâtre d'Orange, p. 98.

258. Auguste Aurès, « Quelles étaient, dans les théâtres et dans les amphithéâtres antiques, les parties désignées autrefois, à Rome, sous le nom de *Præcinctiones* », in *M.A.N.*, VII[e] série, t. XI, 1888, pp. 1-7.
Le terme « *præcinctio* » — ou « *persectio* » — était utilisé par les architectes de la Renaissance pour désigner la division des substructures de la *cavea* par des murs annulaires formant les galeries d'accès intérieures : C. Cæsariano, *De Architectura Libri decem*, 1521], a cura di Arnoldo Bruschi, Adriano Carugo et Francesco Paolo Fiore, Milan, Il Polifilo, 1981, l. V.3, p. LXXV, et L.B. Alberti, *op. cit.*, l. VIII.7, p. 737 — cf. *supra*, I. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

similaire d'ailleurs, refusant l'assimilation courante du *proscænium* et du *pulpitum*, qu'A.-N. Caristie distinguait d'ailleurs assez confusément, décrivant le second comme un « *plancher ou échafaudage en bois* », tandis que le premier ne correspondait selon lui qu'au « *sol formé par le* Pulpitum*, espace compris entre l'orchestre et le mur de scène* » [259], A. Pelet en était revenu singulièrement aux explications bien antérieures de N. Boindin et de Cl. Perrault, rappelant que « *l'endroit où les Grecs plaçaient leur symphonie était appelé* yposcenion *parce qu'il était situé au pied du théâtre principal qu'ils nommaient en général la scène, sur le plan même de l'orchestre* » [260]. Il affirmait ainsi qu'il existait, aussi bien chez les Grecs que chez les Romains, deux aires de jeu conjointes, le *pulpitum* proprement dit et le *proscænium* que Pollux désignait par le terme « □πποσχηνιον » — traduit par « *au pied de la scène* » —, mais que « *les Latins appelaient* proscenium*, devant la scène* », espace correspondant à la partie du rectangle la plus proche des spectateurs [261], ou en d'autres termes « *l'avant-scène actuelle* […] *qui s'étend sur le diamètre du théâtre, entre la scène et l'*orchestra*, séparé de ce dernier par un petit mur d'un pied et demi de haut, orné d'espace en espace de petites colonnes de trois pieds* », expliquant dès lors les escaliers communiquant entre les deux [262]. L'interprétation semble avoir renforcé par ailleurs le dessin d'un « podium » intermédiaire entre l'estrade du *pulpitum* et l'*orchestra* tel que l'avait présenté N. Boindin au début du XVIII[e] siècle [**fig. 131**], et tel

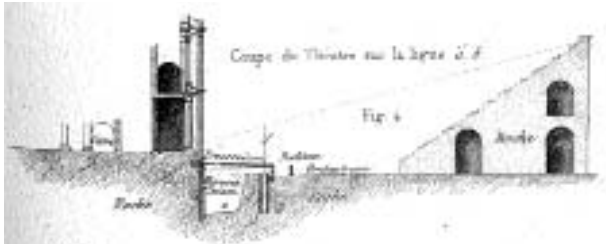


Fig. 254. *Coupe sur le théâtre d'Arles montrant le « podium ». Dessin de D.* HENRY, loc. cit.,*1837.*

259. A.-N. CARISTIE, Notice…, *op. cit.*, respectivement n. 1 p. 11, et n. 2 p. 10.

260. Nicolas BOINDIN, « Discours sur la forme & la construction des théâtres des Anciens où l'on examine la situation, les proportions & les usages de toutes ses parties », in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. I, Paris, 1717, p. 148.
Une explication très similaire, et peut-être plus confuse encore, se trouve chez Claude PERRAULT, *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes & des Figures* [1673], Paris, P. Mardaga, 1988, ch. VI. « *De la configuration du Théâtre*, p. 170, et n. 1 et 2, qui assimilait cependant, dans le théâtre proprement romain, *pulpitum* et *proscænium*, n. 2.

261. Julius POLLUX, *Onomasticon* [*Ονομαστικὸν*], l. I. IV.19.
A. PELET, « Recherche… », *loc. cit.*, pp. 97-101, tout comme et N. Boindin, et plus confusément encore Cl. Perrault selon qui « *L'*Hyposcenium *selon Pollux estoit le devant du* Proscenium *qui contenoit depuis le rez de chaussée de l'*Orchestre*, jusqu'à l'esplanade du* Proscenium » — *op. cit., n.* 2 p. 170 —, traduisent en fait l'adverbe « □πο » par « *dans le prolongement* devant ». À noter en outre que dans sa *Notice…*, A.-N. Caristie utilisait quant à lui le terme d'« *hyposcænium* » pour désigner « *la face du mur du* proscænium », *i.e.* la *frons pulpiti*, p. 17.

262. A. PELET, « Recherche… », *loc. cit.*, pp. 95-97.

que le restituaient, en 1820-1830 au théâtre d'Arles, M.-R. Penchaud et D. Henry, défini en somme comme un « *petit mur à hauteur d'appui où se plaçait l'Empereur* »[263] [**fig. 254**].

C'est dire à quel point visiblement les traités théoriques ont prévalu encore contre l'observation des « *amas de voûtes superposées* », de la « *multitude d'ouvertures qui se croisent* », de « *cette foule insaisissable de détails* »[264], si difficilement déchiffrables, si peu intelligibles dans leur enchevêtrement et leur fragmentation. Hormis les dimensions qui, d'après le *De architectura*, pouvaient varier en fonction de la nature et de la grandeur du lieu sur lequel l'édifice était fondé[265], et par conséquent ont trouvé en l'occurrence pleinement leur justification dans le cadre de la colonisation, chaque structure a été ainsi ramenée, dans sa forme et sa disposition au sein de l'ensemble des vestiges, à des préceptes théoriques au travers desquels elle devait saisir son explication descriptive. Il apparait clair, de fait, que les discussions ne se sont véritablement attachées qu'à vérifier la concordance des prescriptions vitruviennes, voire à les appliquer, moins à rendre compte des divergences sinon en les expliquant par une double influence « gréco-romaine », rendue possible d'ailleurs par le prestige que celle-ci pouvait ajouter[266] : en invitant les membres de l'Académie du Gard à visiter le théâtre d'Orange, A. Pelet avait en tout cas explicitement formulé son intention de « *faire ensemble, Vitruve à la main, l'application du texte au monument lui-même* »[267], jusqu'à établir comme plan théorique du théâtre antique celui d'Orange [**fig. 255**]. Il n'est du reste pas un ouvrage qui n'ait repris, en préambule à la description de l'un ou l'autre des deux théâtres d'Orange et d'Arles, celle générique de l'édifice romain développé à partir de quatre triangles équilatéraux inscrits dans un cercle « *par intervalles égaux* » divisant l'édifice en douze parties identiques réparties entre une zone quadrangulaire (la scène) et une zone parfaitement semi-circulaire (la *cavea*) au creux de laquelle s'insérait l'*orchestra*[268]. Clairement comparatif, l'exercice s'arrêtait

263. Michel-Robert PENCHAUD, « Fouilles du théâtre d'Arles. Extrait d'un rapport fait en 1823 », in *M.A.I.*, t. VII, 1826, pp. 225 *sqq*., et D. HENRY, « Notice sur le théâtre d'Arles », in *M.A.I.*, t. XIII, 1837.
La définition est due à l'Anonyme du Caire, *Les Antiquités d'Arles. Sur la fondation & l'antiquité d'Arles*, vers 1844, f° 7 [Méd. Arles, ms 744].

264. J. A. BASTET, *op. cit.*, p. 286.

265. VITRUVE, *De architectura*, l. V. 7.

266. Sur l'influence grecque, jugée « *plus pure* », et l'émergence d'une « *école gréco-romaine* » en Provence, cf. *supra*, II. 2. b., pp. 454 *sqq*.

267. A. PELET, « Recherches sur la scène antique … », *loc. cit.*, p. 94.

268. A. PELET, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.* suit en effet *stricto sensu* — comme A.-N. CARISTIE avant lui [*Monuments…*, *op. cit.*, pp. 34-35] et d'autres —, la définition donnée par Vitruve et ses commentateurs : cf. *supra*, I. 2. b.. Selon lui, la circonférence du théâtre « *se trouvait ainsi divisée en douze parties égales par le sommet D des angles de ces triangles ; c'était là la place des portes ou vomitoires par lesquelles on entrait dans l'enceinte* », ainsi qu'à l'opposé celle des ouvertures de la *scænæ frons*. Par ailleurs, « *la direction du fond de la*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

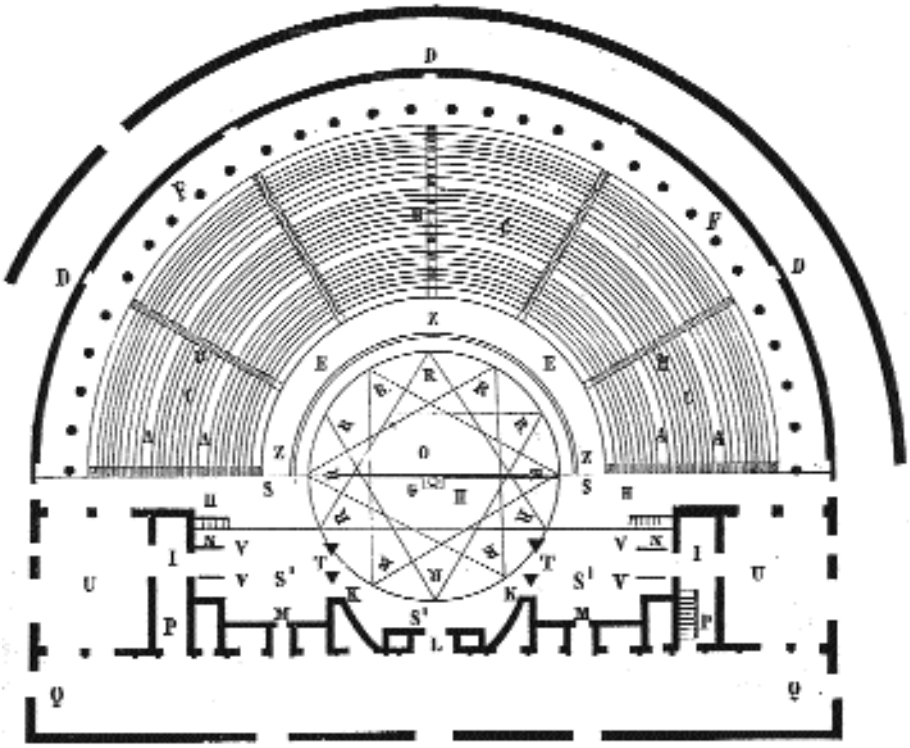


Fig. 255. « Théâtre romain ».
Plan théorique du théâtre romain selon A. PELET,
« Recherches sur la scène antique… », in MAG, *1861.*

Détails des diverses parties du plan.

AA. Paliers appelés par les Latins Baltei *ou* præcinctiones *formant des divisions horizontales dans les amas de gradins des divers* Cunei.

BB. Scalariæ *ou* itineræ*; petits escaliers établis dans la direction des rayons du cercle formant les divisions des gradins par* cunei *et destinés à faciliter la circulation dans les diverses précinctions.*

CC. Cunei*; divisions des gradins dans le sens vertical.*

DD. Enceinte extérieure du théâtre.

*EE. Demi-cercle formant la limite inférieure des gradins et le commencement de l'*orchestra.

FF. Portique appelé cathedra *situé à la partie supérieure des gradins pour les places exclusivement destinées aux femmes.*

G. Place destinée à l'Empereur ou son représentant.

*HH. Grand passage communiquant à l'extérieur pour conduire à l'*orchestra*; la portion de ce passage qui longeait la scène était destinée aux musiciens; c'est là ce que les Romains appelaient le* proscænium.

II. Entrées latérales de la scène, versuræ *dont l'une conduisait aux champs l'autre au port.*

JJ. Portique derrière la scène; promenoir où se retirait le peuple lorsqu'un orage interrompait subitement les jeux.

KK. Emplacements auxquels les Romains n'avaient pas donné de nom et que les Grecs appelaient Periactous*, parce que c'était sur leur direction qu'étaient placées les décorations triangulaires qui tournaient sur un axe.*

L. Entrée principale de la scène dite Porta regia.

*MM. Autres entrées situées également sur le fond de la scène à droite, et à gauche de la précédente; on donnait à ces deux entrées le nom d'*hospitalicæ.

NN. Face du pulpitum *aux extrémités de laquelle sont deux petits escaliers, par lesquels les joueurs de flûte montaient du* proscænium *sur le* pulpitum *lorsque le drame l'exigeait.*

O. Orchestra*; hémicycle qui était, chez les Grecs, la place des musiciens et des mimes chargés d'amuser le public pendant les intermèdes; chez les Romains l'*orchestra *était la place des Sénateurs et des Vestales.*

PP. Escaliers conduisant aux étages supérieurs tant de la scène que des gradins.

QQ. Ligne sur laquelle étaient placées les colonnes qui divisaient le portique en deux parties dans le sens de sa longueur.

*RR. Angles des quatre triangles quilatéraux inscrits dans l'*orchestra *lors de la construction du monument pour indiquer la position de ses diverses parties.*

S'. La scène.

*SS. Diamètre de l'*orchestra.

TT. Emplacement des trigones qui divisaient le pulpitum *en trois scènes.*

UU. Grandes salles communiquant sur la scène, destinées aux acteurs et aux décorations.

VV. Emplacement des décorations appelées ductilis*, dont le mouvement s'opérait comme celui des coulisses dans nos théâtres modernes.*

*ZZ. Espace demi-circulaire formant le premier gradin ou le dernier rang de l'*orchestra*; c'était là probablement le* podium *des théâtres; sa largeur de 1 m 60, permettait d'y placer les* bisselii *ou des chaises curules; les custodes Italiens désignent cette partie sous le nom de* platea *ou* coilia*; elle était élevée de 30 cent. au-dessus du sol de l'*orchestra *et probablement entourée d'une balustrade en marbre comme celle que l'on voit au théâtre de l'Odéon à Pompéi.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nécessairement aux grandes lignes directrices ainsi qu'aux questions de proportions produites par les textes : à l'organisation fondamentale rapportée par Vitruve devait s'ajouter une conception répondant « *exactement aux proportions romaines* » que J. A. Bastet en tout cas, s'appuyant sur le travail d'A.-N. Caristie, affirmait avoir retrouvé à Orange, aussi bien sur la *scænæ frons* « *qui s'étend*[ait] *entre les deux bâtiments latéraux* » sur une longueur égale à « *deux fois le diamètre de l'orchestre* » [(269)], que sur le *proscænium* dont la hauteur donnée par « *les empatements du mur de scène* » ne dépassait pas « *le douzième du diamètre de l'orchestre* » [(270)]. Le *De architectura* ayant en quelque sorte force de loi en matière d'architecture, les écarts observés *in situ*, si minimes fussent-ils, ont dû répondre tout autant aux prescriptions théoriques : alors même qu'il admettait que ces dernières « *ne trouvent généralement point leur application aux théâtres jusqu'alors connus* », A.-N. Caristie n'y a de toute évidence pas échappé, amorçant l'idée d'une parenté grecque du théâtre d'Orange — comme de celui d'Arles d'ailleurs — sur la simple présomption d'une *frons pulpiti* plus en retrait et par conséquent d'une *orchestra* légèrement plus allongée que ne le suggéraient les traités à propos de l'édifice romains [**fig. 256**] [(271)]. Près d'un siècle plus tard, J. Formigé soutenait encore la même thèse, alléguant qu'habituellement les théâtres comprenaient un demi-cercle parfait (la *cavea*) accolé à un rectangle

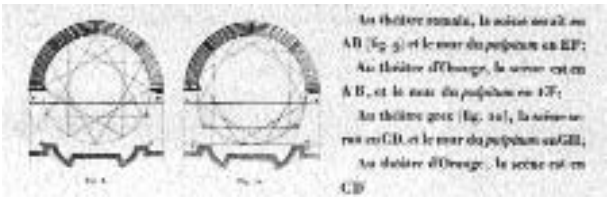


Fig. 256. *Comparaison, dans les théâtres romain et grec, de la position de la scène et du mur du* pulpitum *suivant les préceptes vitruviens, appliqués au théâtre d'Orange, selon A.-N.* CARISTIE, *1856.* (Monuments…, op. cit., *explication de la Planche* XXXIII, *p. 46.)*

scène était indiquée par l'un des côtés HI *de ces triangles. Sur un diamètre* AB, *parallèle à ce côté, on construisait un parallélogramme rectangle* ABST, *dont les autres côtés étaient tangents au cercle primitif* ». Enfin, « *on partageait la* [« *portion demi-circulaire* » restante] *en deux parties par un demi-cercle concentrique ayant pour diamètre la moitié d'un des côtés des triangles primitifs. L'hémicycle* F *du centre était ce que les anciens appelaient l'*orchestrum ». Les gradins du « *theatrum* », ou *cavea* définie par deux cercles concentriques dont le noyau correspondait à l'*orchestra*, étaient divisés quant à eux « *de deux manières* » : « *sur leur largeur totale, par des paliers* A *qui suivaient le contour du théâtre* », et dont le nombre dépendait de l'importance de l'édifice, variant de deux (Arles) à trois (Orange), « *et sur leur circonférence, par des marches* B *dirigées vers le centre, et partant des points* D, *où se trouvaient les sommets des* [sept] *triangles sur la circonférence primitivement tracée* », aboutissant par conséquent à sept vomitoires quel que soit l'édifice, pp. 14-17. Vingt ans plus tard, l'auteur a repris la description du théâtre d'Orange exactement dans les mêmes termes — « Recherches sur la scène antique… », *loc. cit.*, pp. 92-94.

269. J. A. BASTET, *op. cit.*, pp. 279-280.

270. IDEM, *ibidem*, p. 282, d'après A.-N. CARISTIE, *Notice…*, *op. cit.*, p. 11.
Selon Vitruve en effet, « *scænæ longitudo : ad orchestræ diametron duplex fieri debet. Podii altitudo, ab libramento pulpiti, cum corona et lysi : duodecim*[a] *orchestræ diametri* », l. V. 6.

271. A.-N. CARISTIE, *Monuments antiques d'Orange*, *op. cit.*, p. 46, et IDEM, *Notice…*, *op. cit.*, p. 22.
Selon A. PELET, « Recherches sur la scène antique… », *loc. cit.*, pour donner « *le plus d'espace possible* » aux jeux des danseurs, musiciens et mimes auxquels elle était réservée, la place centrale des théâtres grecs devait être, de fait, plus étirée en « *prolonge*[ant] *les deux côtés de l'hémicycle au-delà du centre, de manière que l'*orchestra, *demi-circulaire chez les Romains, eut chez les Grecs, la forme d'un fer à cheval* », p. 94.

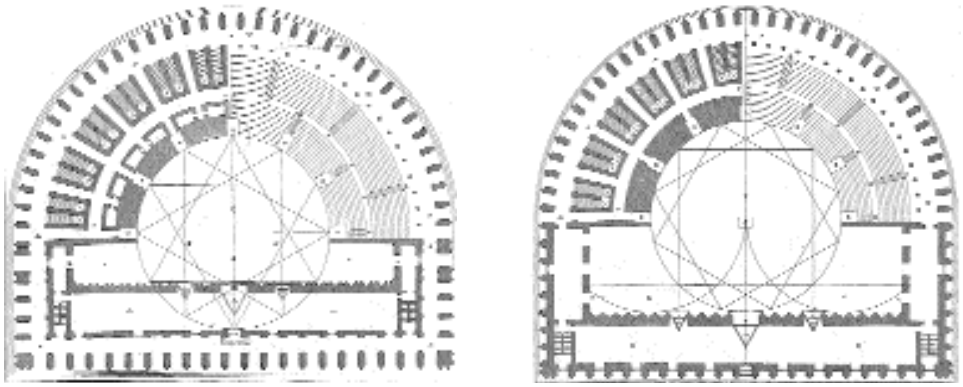


Fig. 257. *Élaboration du théâtre romain et du théâtre grec. Plan théorique selon Cl.* PERRAULT, op. cit. *[pl. XLII & XLV], 1684.*

Explications des planches.

Planche XLII. Le Theatre des Romains:
AA. Portique qui est autour du Theatre par embas en dehors.
BB. Les passages pour entrer dans l'Orchestre.
C. Milieu de l'Orchestre.
DD. Ligne qui sépare l'Orchestre du Proscenium.
EEE. Le Proscenium ou Pulpitum [sur lequel les Acteurs entroient pour joüer].
FF. Face de la Scene.
GG. Le Postscenium [que nous appellons le derriere du Theatre].
H. Grande Porte Royale.
II. Portes des Etrangers appellées Hospitalia.
KK. Portes de Retours.
LM. Chemins montans qui sont entre les Amas de degrez d'enhaut.
MB. Chemins montans qui sont entre les Amas de degrez d'embas.
NN. Portique d'enhaut.
OO. Machines tournantes qui font les changemens de Scenes.
PP. Portique ou passage qui tourne sous les degrez du Theatre.
TT. Escaliers qui sont sous les degrez du Theatre pour monter au Portique d'enhaut.

Planche XLV. Le Theatre des Grecs:
CDD. Tribune où les Chœurs venoient reciter.

(l'ensemble du complexe scénique), tandis que l'*orchestra* des deux théâtres d'Arles et d'Orange apparaissait de forme outrepassée, « *en fer à cheval* »[272]. Fondée chez Vitruve sur un plan initial organisé respectivement autour de quatre triangles ou de trois carrés inscrits dans un cercle, de telle manière que les dimensions de l'*orchestra* et du *pulpitum* différaient de l'un à l'autre[273] [**fig. 257**], la distinction entre théâtre romain et théâtre grec s'amorçait, elle aussi en définitive, sur l'explication de divergences théoriques dont les paramètres finissaient par être pour le moins aléatoires. Hormis sa forme à peine outrepassée décrite tout de même « *en fer à cheval* » — comme le serait en revanche plus nettement



Fig. 258. *Le Théâtre hellénistique d'Assos en Turquie. (Phot. Claude Philip.)*

272. Jules FORMIGÉ, *Les Monuments romains de la Provence*, Paris, éd. H. Champion, 1924, p. 50.

273. VITRUVE, *op. cit.*: « *In Graecorum theatris, non omnia hisdem rationibus sunt facienda; quod primum: in ima circinatione, ut, in Latino, trigonorum IIII: in eo, quadratorum trium anguli, circinationis lineam tangant* […] *Ita: tribus centris, hæ descriptione, ampliorem habent orchestram Græci: et scænam recessiorem; minoreque latitudine pulpitumn quod λογειῶν appellant* », l. V. 7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

celle du théâtre d'Assos alors connu [**fig. 258**] —, l'*orchestra* tout particulièrement a fait l'objet d'interprétations singulières, longtemps ajustées sur les commentateurs du *De architectura* pour tenter ensuite de répondre aux observations *in situ* : si, destinée au chœur chez les Grecs, elle devait ne présenter qu'un espace parfaitement plan s'étendant au pied de l'*ima cavea*, chez les Romains au contraire elle devait accueillir des sièges d'honneur permettant, aux dires des Anciens, de séparer les édiles du peuple, de sorte qu'elle a longtemps été imaginée entièrement occupée par les sénateurs, puis, en l'absence de traces — l'*orchestra* du théâtre d'Arles avait produit en effet un dallage de marbres précieux qu'il paraissait difficile d'imaginer masqué par des sièges [(274)] —, curieusement partagée en un « *podium* » dressé tout près du *pulpitum* et apparemment de forme quadrangulaire dont la partie centrale était en saillie pour recevoir la chaise curule du « prince », et à l'opposé une « *platée* » correspondant par sa forme au tout « *premier gradin, un peu plus élevé que le sol de l'orchestre, dont il était séparé par une balustrade* » [(275)] — en somme la *proedria*, nécessairement absente dans les théâtres grecs. Sans doute la distinction entre une *scænæ frons* « romaine » par la présence d'une abside semi circulaire en son milieu et « *l'entrée du proscénium par les scènes latérales* », d'une « grecque » par la disposition des portes et « *la coupe droite du proscenium* » répondait-elle aux mêmes revendications [(276)].

Parce qu'elles faisaient autorité en la matière, ces références ne peuvent rétrospectivement qu'apparaitre naturelles : encore leur utilisation semble-t-elle avoir été, en un sens, restrictive, dans la mesure où non seulement elle s'avère peu critique, tendant à rapprocher plutôt qu'à différencier les caractéristiques propres des uns et des autres édifices, mais où surtout elle s'est incidemment contentée d'une interprétation conjecturale de ces derniers, dont les dispositions étaient depuis longtemps fixées en un schéma uniforme résultant des grandes lignes fonctionnelles à partir desquelles — notamment en ce qui concerne l'édifice de spectacles antique — les architectes de la Renaissance avaient, eux, cherché à créer une forme théorique modulable susceptible de suivre les besoins modernes en matière de représentations

274. J. Formigé, « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *M.A.I.*, t. xiii, 1914, pp. 28-30.

275. A. Pelet, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.*, p. 16. Quelques années plus tard, l'auteur a limité la présence de sièges d'honneur sur l'*orchestra* des théâtres romains à la seule *proedria* [**fig. 255**] : A. Pelet, « Recherches sur la scène antique… », *loc. cit.*, pp. 94-95.

276. J. A. Bastet, *op. cit.*, p. 287, s'appuie sur A.-N. Caristie, *Monuments…*, *op. cit.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dramatiques, sans se préoccuper de détails qui les auraient plutôt embarrassés [277]. Or, ce qui apparait vrai des monographies, qui avaient toute latitude d'envisager les lacunes produites par des édifices en ruine dans des restitutions verbales ou graphiques aussi théoriques qu'hypothétiques dans la mesure où elles restaient sans effet sur les structures en place et ne constituaient ni plus ni moins qu'une analyse abstraite, semble l'avoir été aussi, en partie du moins, des projets de restauration. C'est ce qui ressort en tout cas clairement de l'ouvrage sur les *Monuments antiques d'Orange* d'A.-N. Caristie qui, pour n'avoir indiqué que « *ce qu*['il] *pens*[ait] *qu'étaient dans l'origine certaines parties de ce théâtre* [d'Orange] » qu'il rapprochait du reste de tous les autres connus, proposant notamment une interprétation de la couverture de la scène dans les termes d'une véritable restitution architecturale, « *sans prétendre que ce soit la seule solution possible* […] *et seulement dans l'intention que cet essai puisse servir à d'autres études sur ce sujet* » [278], n'en a pas moins servi de préliminaire fondamental, non seulement à ses propres travaux de restaurations, mais à ceux des architectes qui lui ont succédé, de P. Renaux et C. Dufeux à P. Daumet, J.-C. et J. Formigé. À en croire C. Roche, secrétaire de La Cigale, l'ouvrage de fait constituait « *un plan complet de restauration qui fai*[sai]*t autorité à la Direction des Beaux-Arts, plan que M. Daumet d'abord, et M. Formigé ensuite, ont scrupuleusement suiv*i » [279]. Pas plus que les projets « académiques » d'ailleurs, les devis relatant les programmes d'interventions ne font réellement état, si ce n'est de manière très imprécise, d'indices concrets pouvant justifier les décisions d'intervention : tout au plus la présence d'un élément, complet ou fragmentaire, semble en appeler un autre dès l'instant qu'il est assuré par l'organisation générique du type de monument, sans qu'il soit désormais possible d'en vérifier la trace matérielle. L'étude objective et l'observation précise d'éventuelles empreintes sur les vestiges s'arrêtaient, en somme, aux méthodes et habitudes de constructions, ainsi qu'aux formes énoncées par Vitruve et ses commentateurs.

Ce n'est certes pas dire que dans leurs interventions et leurs reconstitutions, les architectes des Monuments historiques se soient contentés de suivre de manière systématique les préceptes vitruviens : tout au plus ont-ils cherché à s'en approcher, à

277. Sur les premiers travaux relativement précis de Sc. Maffei (1732) et les manuscrits de P. É. Dumont, de J.-F. Séguier et de J. Raybaud, cf. *supra*, I. 3. c.

278. A.-N. Caristie, *Monuments…*, *op. cit.*, p. 66.

279. Constantin Roche, cité par Paul Coffinières, « Les travaux du théâtre d'Orange », in *Échos de Tamaris à Monaco. Journal du Littoral Méditerranéen*, 2e année, n° 47, 1er mai 1893.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

faire correspondre leurs observations *in situ* avec les explications théoriques telles qu'ils les percevaient. La tentative la plus insolite reste sans doute celle de P. Renaux qui avait, en 1838 au théâtre d'Orange, ordonné la reconstruction, à partir des premières encore en place, de 50 marches de l'escalier central de la *cavea* en une seule volée [**fig. 259**] [280], montant de l'*orchestra* au-delà du mur de *præcinctio* dressé à mi-parcours, visible *a priori* [**fig. 235**] et repéré quoi qu'il en soit déjà par Sc. Maffei sur les façades en retour des *parascænia* qui en avaient conservé la marque [**fig. 188**]. Il est probable qu'il ait emprunté en cela ce que certains avaient admis dans une traduction succincte du *De architectura* — qui dans un premier temps les disait certes engagés « *au bas* » du théâtre [281] —, que les *scalaria* « *commençoient à l'orchestre & alloient tout droit au plus haut du theatre, comme des lignes à leur circonférence* » [282]. À l'inverse, la contestation de P. Mérimée n'apparait pas moins curieuse, qui, pour affirmer qu'en construisant ainsi « *l'escalier antique qui montait du podium à la galerie supérieure* », P. Renaux n'avait pas tenu compte « *des paliers qui devaient exister primitivement* », n'en a pas moins fait

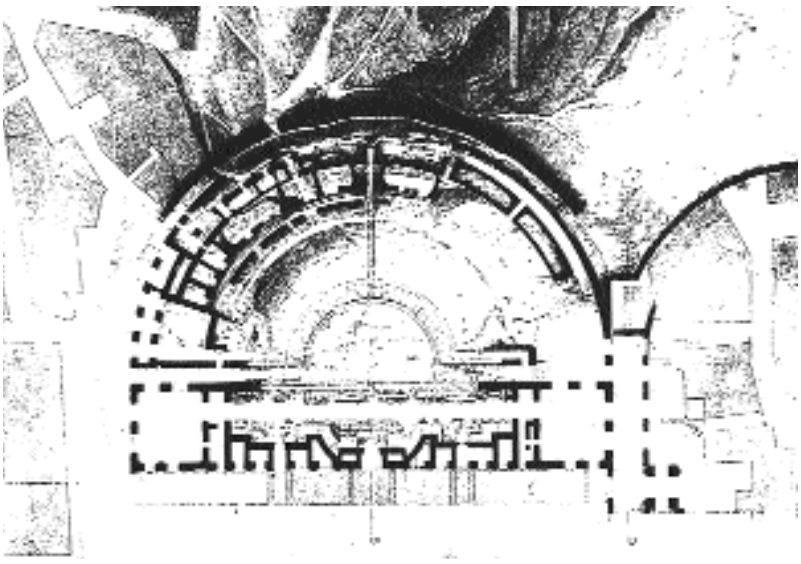


Fig. 259. *Plan du théâtre d'Orange. L'escalier central de la cavea tel que l'a reconstitué P. Renaux vers 1840. (Arch. Patrimoine.)*

280. P. Renaux, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages relatifs à la conservation du Théâtre antique d'Orange*, 15 juin 1838 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46].
Sur les traces des gradins médians et de deux murs de *præcinctio* laissées sur les façades en retour des *parascænia*, cf. *infra*.

281. Vitruve, *op. cit.*: « *Hi autem qui sunt in imo et dirigunt scalaria* », l. V. 6. Par deux fois l'auteur explique certes la division des gradins en *mæniana* ainsi que, à propos du théâtre des Grecs, la disposition des *scalaria* en quinconce, l. V. 3 et 7, mais soit que les vestiges n'en aient pas conservé la trace de manière explicite, soit que certains architectes ne s'en soient guère souciés, la présence de *præcinctiones* n'a pas toujours été observée, ni dans les traités ni dans les restitutions: cf. *supra*, I. 2. b., notamment la restitution confuse de L.B. Alberti, **fig. 37**, ainsi que celle d'A. Palladio, **fig. 74**.

282. Dom B. de Montfaucon, *op. cit.*, t. III, chap. I, p. 232, dont l'affirmation est confortée par le plan du théâtre de Sagonte restitué, **fig. 133**: cf. *supra*, I. 2. c.

abstraction aussi des murs de *præcinctio*[283] : n'ayant probablement guère étudié l'édifice, l'Inspecteur général s'était peut-être, quant à lui, inspiré notamment de la restitution pour le moins théorique du théâtre de Taormine d'E. Viollet-le-Duc qui rétablissait de fait, alors que rien *a priori* ne le laissait deviner, une succession de onze escaliers, dont six partant de l'*orchestra*, interrompus par deux paliers intermédiaires [**fig. 260-261**]. Sans décider d'une manière définitive d'une thèse plutôt que d'une autre, P. Mérimée avait peut-être tenté du moins, face à des monuments aussi délabrés, aux structures intérieures si peu reconnaissables [**fig. 237-238**], de réfréner les ardeurs de l'architecte. Quoi qu'il en soit, une telle contradiction de



Fig. 260. *Restitution du théâtre de Taormine en Sicile (IIe s.). Aquarelle et gouache de E. VIOLLET-LE-DUC, 1839. (Centre de recherche sur les monuments historiques.)*

Cette restitution n'est pas sans rappeler celle du théâtre de Marcellus à Rome par A.-L.-T. VAUDOYER, 1783 [***fig. 118***].



Fig. 261. *Le théâtre de Taormine, état actuel. (Phot. L.-Y. Loirat, Explorer.)*

283. Note laissée par Prosper MÉRIMÉE, 21 septembre 1852 [arch. C.M.H., 3093/2]. Sur cette thèse, cf. *supra*, les restitutions de S. Serlio, et surtout P. Ligorio, I. 2. b., **fig. 41-43**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

points de vue ne parait s'expliquer formellement que par l'assimilation constante, et *a fortiori* le schématisme établi depuis la Renaissance, de dissemblances plus ou moins bien reconnues et en tout cas mal exposées entre les uns et les autres édifices de même type, que corroborerait d'ailleurs la référence indifférente aux auteurs grecs et latins, et du même coup aux édifices de Grèce, d'Asie mineure et d'Italie, sans distinction d'époques non plus, ni pour les premiers ni pour les seconds [(284)]. Peut-être aussi, parce qu'il ne s'agissait pas pour eux de reconstituer ces monuments dans leur intégralité — à la fois par manque de subventions et par l'ampleur des travaux qu'aurait supposé une telle perspective compte tenu des vestiges en place —, mais au contraire de se restreindre aux éléments fonctionnels dans une volonté de rétablir l'édifice au moins dans son ensemble « significatif » [(285)], les architectes ont-ils d'autant plus fortement — et facilement — assimilé les formes. En même temps qu'ils envisageaient de retrouver les principes constitutifs de ce type de bâtiment, notamment à travers le rapport « scène »/salle, ils gommaient en effet les particularismes et tendaient à uniformiser en un sens les structures générales dont la reconstitution devait se révéler d'autant plus assurée qu'il s'agissait en somme, selon eux, de dispositifs communs.

Le cas leur semblait sans doute particulièrement vrai de la *cavea*, dont les restes de gradins et de vomitoires paraissent avoir suffi, à leurs yeux, conjointement à une étude comparative, pour en percevoir l'organisation primitive et en orienter la restauration. S'il demeure certes extrêmement difficile aujourd'hui, même en repérant de façon aussi minutieuse que possible les travaux effectués — qu'il s'agisse de simples consolidations, de compléments ou de véritables restitutions — de juger de leur pertinence, on n'en est pas moins assurément en droit de se demander sur quels critères A.-N. Caristie à Orange, V. Grangent à Nimes, voire J. Formigé à Vaison, ont rétabli certaines portions de chacune des *caveæ* alors que manifestement leur manquaient les éléments concrets essentiels. Bien que parfaitement visibles, les traces laissées sur les murs des *basilicæ* du portique supérieur, de la *summa* et d'une partie de

284. Pline l'Ancien (ca. 23-79) est en effet cité sur le même plan que Cassiodore (ca. 490-580), ou que les Grecs Diodore de Sicile (fin Ier s. av. n. ère), Dion Cassius (ca. 155-235) et Pollux (IIe s.) : cf. *supra*, I. 1. b. et I. 2. b. De la même façon, les édifices de la Grèce hellénistique (Delphes, Assos) servaient d'exemple au même titre que ceux de l'Italie du Ier siècle de n. ère (Marcellus à Rome, Herculanum, Pompéi) ou d'Espagne (Sagonte), d'Asie mineure (Éphèse, remanié au Ier s. ; Milet, milieu du Ier s.), ou encore d'Afrique du Nord (Djemila, milieu du IIe s. ; Sabratha, ca. 180 ; Aspendos, fin du IIe s.).

285. Sur les restaurations « fonctionnelles », cf. *supra*, II. 2. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la *media cavea* du théâtre d'Orange n'ont pu à elles seules en tout cas présumer de l'organisation des gradins inférieurs. Pour les avoir le premier repéré, Sc. Maffei ne s'y était d'ailleurs guère attardé, soit que, prudent, il n'ait pas voulu se hasarder à restituer cette portion encore couverte de maisons et de ruines qui ne laissaient plus rien deviner des structures antiques, soit qu'au contraire, négligent, il l'ait estimée sans grand intérêt [**fig. 180**] [286]. En revanche, à peine plus d'un siècle plus tard, alors que les données n'avaient guère changé en dehors du dégagement des six premiers gradins, « *fort endommagés* » mais dont la position et les dimensions étaient apparemment « *bien constatées* », P. Renaux avait entrepris d'établir un premier devis relatif à la reconstruction intégrale de toute la portion intermédiaire dont il ne restait pratiquement rien [287]. Reprenant l'étude et les relevés assez précis d'A.-N. Caristie concernant sinon les deux derniers *mæniana* du moins leur empreinte [**fig. 262**], il avait cherché à ajuster ainsi la disposition sans interruption de 21 gradins et « *un marche-pied de même hauteur* » divisée verticalement en quatre *cunei* à travers « *trois opérations de nivellement qui établiss*[ai]*ent que la hauteur depuis le podium sur lequel repose le marchepied du premier gradin jusqu'au palier de la place d'honneur au pied du mur concentrique sur lequel s'appuie la deuxième precinction est de 9 m 795* », expliquant les 34 mm restant des 446 de chacun des gradins par le « *léger déversement* » habituel « *des escaliers en plein air* » [288] [**fig. 263**]. En somme, l'absence de toute trace matérielle, ou peut-être une certaine inattention à les repérer, autorisait à combler les lacunes en privilégiant une perception sinon abstraite du moins « comparative » de ce type d'édifice, et P. Renaux pouvait assurer qu'il reconstituait les « *44 marches tout d'un trait* comme du temps des romain*s* » [289]. Une telle disposition n'est pas sans rappeler, en tout cas, les dessins et relevés de nombre d'édifices d'Italie, de Sicile, de Grèce et d'Asie, détruits et néanmoins estimés tous « *semblables* » au théâtre d'Aspendos mieux conservé, et qu'A.-N. Caristie aurait, aux dires de H. Révoil, consulté à travers les portefeuilles de ses confrères et probablement retenus implicitement comme repères formels [290] : au-delà d'une *proedria* plus ou moins importante y sont restitués quinze

286. Francesco Scipione MAFFEI, « *De teatri antichi di francia, Lettera XXXIV al Signor Berdanido Zendrini, matematico in Venezia* », in *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures epistolas distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732 : « *…& niente più vi posso dire per qu*<an>*to spetta all'uditorio ; ma questa non è le parte de' Teatri più oscura* », p. 142.

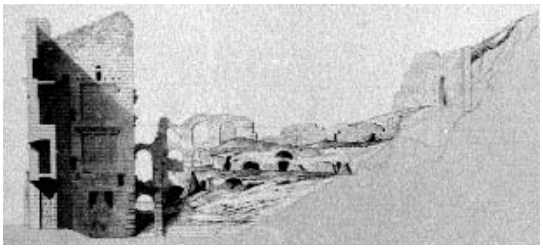
287. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845, cité.

288. Devis établi par P. RENAUX, 23 mai 1845, cité. Souligné dans le texte.

289. D'après une lettre de P. RENAUX à P. Mérimée, 25 février 1846 [arch. C.M.H., 3090/1]. Souligné dans le texte.

290. D'après H. RÉVOIL, « Le théâtre antique d'Orange », in *Congrès archéologique de France*, LXIX[e] session, 1883, p. 7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



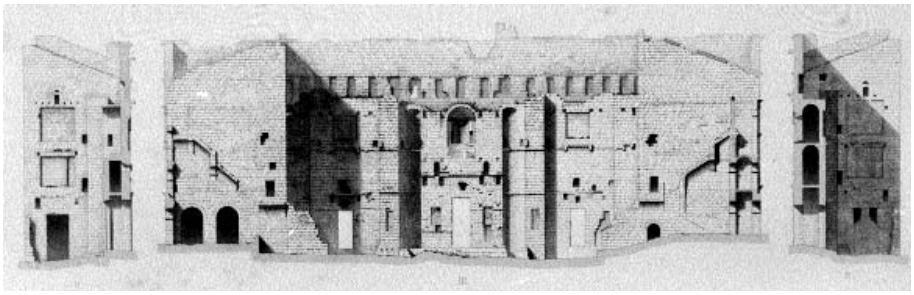
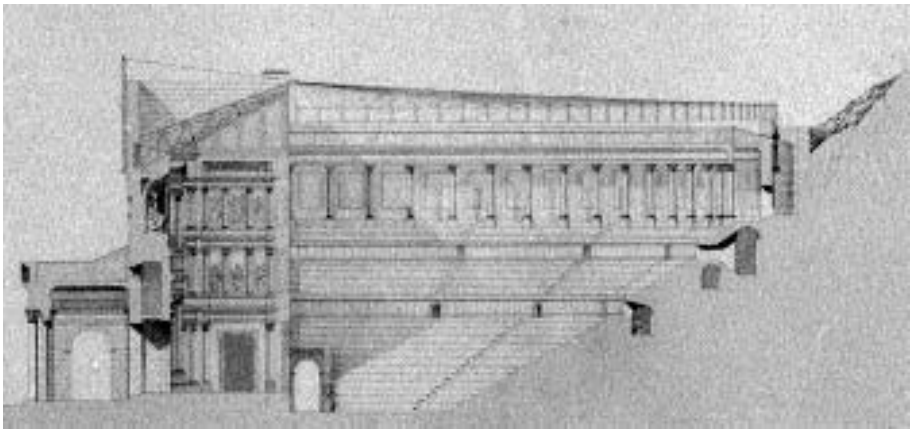


Fig. 262. *Coupe longitudinale et coupe,* « état actuel », *montrant les tous premiers gradins ainsi que les traces des degrés supérieurs et du portique couronnant la* cavea *du théâtre d'Orange.*
Relevés d'A.-N. CARISTIE, Monuments antiques d'Orange *[pl.* XLVIII(I) & XXXV (II, III, IV)*], 1856.*



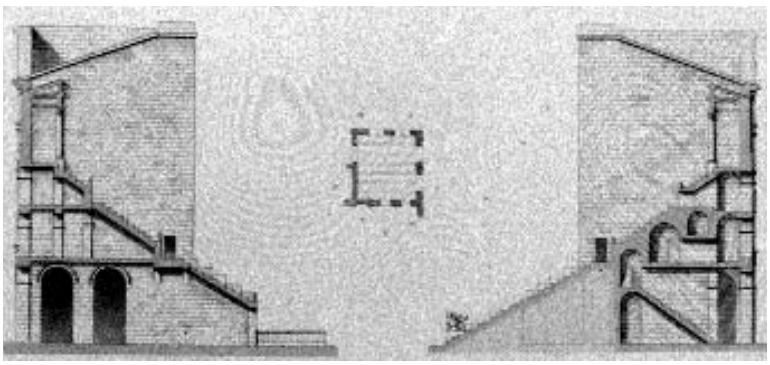


Fig. 263. *Coupe longitudinale et coupe,* « état supposé primitif ». *Relevés d'A.-N.* CARISTIE, Monuments antiques d'Orange *[pl.* XLVIII (II) & XLIX (I, II)*], 1856.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

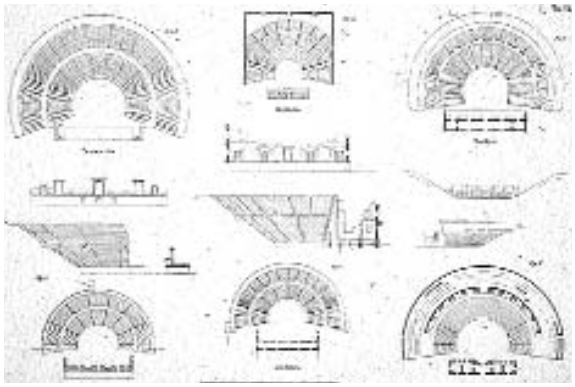
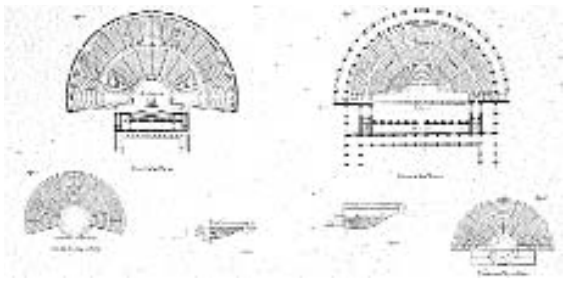


Fig. 264. *Plans et coupes des théâtres de Dide, Knide, Myra, Telmissos, Patara et Aizani. Relevés présentés par J. H.* STRACK, op. cit. *[taf.* VII*], 1843.*

Fig. 265. *Plans et coupes génériques des théâtres grec et romain, et selon les indications de Vitruve. Relevés présentés par J. H.* STRACK, op. cit. *[taf.* VIII*], 1843.*



(Laodicée), vingt (Cnide, Myra, Telmessos, Patara, Aizanoi), voire trente gradins (Épidaure) en une seule volée sans aucune interruption [**fig. 264**], si ce n'est au-dessus des *parodoi* pour le théâtre proprement « *romain* » [**fig. 265**] [291]. Il faut attendre la fin du XIX[e] siècle pour que l'hypothèse d'A.-N. Caristie, et *a fortiori* la restauration amorcée par P. Renaux [292], soient contrées à travers une étude peut-être plus rigoureuse, du moins orientée différemment, menée par J.-C Formigé sur les débris enfin explicitement repérés de « *deux vomitoires adjacents aux couloirs latéraux est et ouest* », c'est-à-dire à mi-parcours, ainsi que d'une tribune qui « *formait une saillie très prononcée sur chacun de ces couloirs* » [293], qu'avait pourtant déjà observé A.-N. Caristie, au moins partiellement [**fig. 266**], sans manifestement y accorder d'importance, jusqu'à les escamoter dans son relevé en « *coupe longitudinale* » [**fig. 262**]. Comme J. Formigé le fera plus tard pour Arles [**fig. 267**], au lieu des 21 gradins qui, selon ses prédécesseurs, « *garnissaient toute la salle d'une manière continue* », J.-C. Formigé a pu dès lors

291. J. H. STRACK, *op. cit.*, not. taf. VII et VIII, ou encore F. J. A. WIESELER, *op. cit.*, not. taf. 1 à 3.

292. Le devis établi par P. RENAUX en date du 23 mai 1845, cité, concernait la consolidation des six gradins antiques en place complétés sur toute la courbe de la *cavea*, la reconstruction de l'amorce des trois montées d'escalier ainsi que la modification de celui établi provisoirement en 1842 pour « *le faire concorder avec les autres* », enfin l'aménagement de 14 autres degrés à la suite des six premiers pour atteindre le premier mur de *præcinctio* et « *donner de l'ensemble au monument* » (cf. *supra*, II. 2. a.) ; il prévoyait pour cela une série de « *banquettes volantes* » disposées sur un talus gazonné préformé (cf. *infra*) ; le 25 novembre 1845, un devis supplémentaire concernait les marches à établir entre les gradins [arch. C.M.H., 3093/1]. La *media cavea* n'a été reconstruite qu'à la fin du XIX[e] siècle par P. Daumet et Jean-Camille Formigé [arch. C.M.H., 3092/A ET 3094/4], et le troisième *mænianum* en 1913 [arch. C.M.H., 3094/4].

293. Lettre de J.-C. FORMIGÉ au Directeur des Beaux-Arts, n.d. (vers 1890-1895) [arch. C.M.H., 3094/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

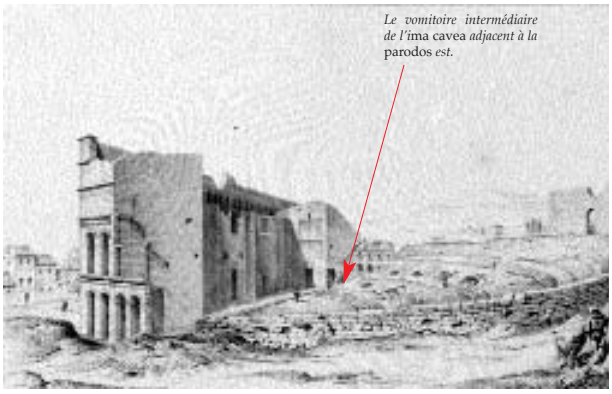
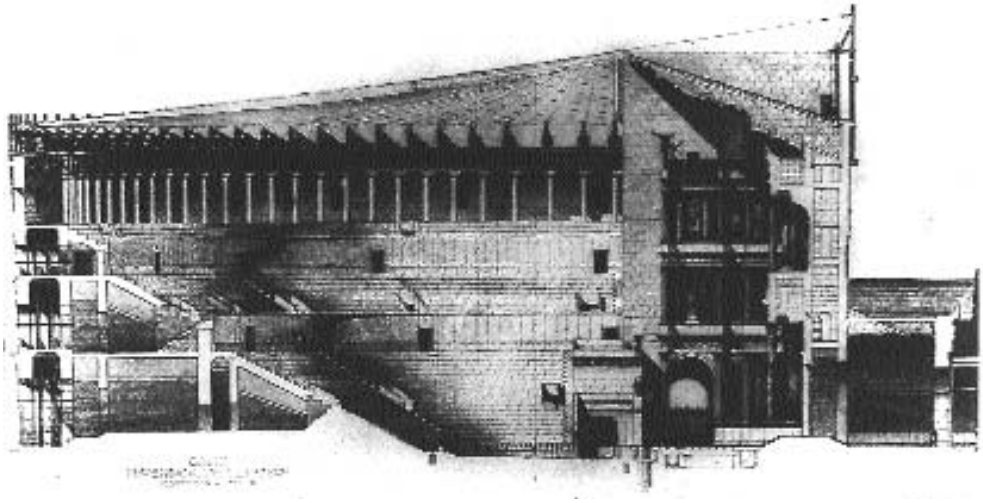


Fig. 266. « Vue du théâtre dans son état actuel ». *Dessin d'A.-N.* CARISTIE, Monuments… *[pl. XXXI (I)], 1856.*

Fig. 267. *Reconstitution du théâtre d'Arles.* « Coupe perpendiculaire à la scène ». *Dessin de J.* FORMIGÉ, *1912. (Salon des Artistes de France, 1922.)*



proposer de rétablir sur le papier du moins, outre « *un espace surélevé de deux marches au-dessus de l'*orchestra » correspondant à la « *proédrie* »[294], un *mænianum* inférieur de 9 gradins, séparé du suivant par un simple *balteus* disposé sur le même niveau que l'ouverture des vomitoires, pour atteindre ensuite le mur de *præcinctio* établi à partir des empreintes laissées sur les façades en retour des *parascænia*, immédiatement au-dessus des *parodoi*. De fait, et singulièrement à peine plus tôt au théâtre d'Arles, H. Révoil avait de façon similaire repéré une partie des voûtes rampantes et l'ouverture très endommagée de trois vomitoires médians — là aussi négligés par A.-N. Caristie [**fig. 268-269**] —, et décidé, sur ce critère, de reconstruire au-dessus des cinq premiers degrés en place, la partie centrale de « *quelques rangs inférieurs* » d'une

294. Lettre de J.-C. FORMIGÉ au Directeur des Beaux-Arts, n.d. (vers 1890-1895), citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 268. *Le théâtre d'Arles pendant son dégagement. Dessin aquarellé d'A.-N.* CARISTIE, Notice…, *1839.*



Fig. 269. *La* cavea *du théâtre d'Arles avant restauration. Dessin de Fr.* HUARD, *1845.* *(Méd. d'Arles, ms 789.)*



Fig. 270. *La reconstruction des premiers gradins inférieurs d'une supposée «* deuxième précinctio *» au théâtre d'Arles, vue du sud.* *(Carte postale, Arch. dép. des B.-du-Rhône, 13* F *8/15.)*



Fig. 271. *La* cavea *du théâtre d'Arles restituée partiellement par H. Révoil, avant 1907.* *(Phot. Gauthier-Descottes, Méd. d'Arles.)*

supposée « *deuxième précinction* » dont aucune trace ne subsistait [295] : contrairement à Orange où la *cavea* était adossée, il restituait ainsi l'ouverture d'un vomitoire central à hauteur du dixième gradin [**fig. 270-271**].

Si A.-N. Caristie s'était clairement fondé sur une connaissance théorique de l'édifice théâtral jusqu'à détourner certains indices matériels de celui d'Orange pour en entreprendre une restitution concordante, on peut supposer qu'il en était encore de même pour H. Révoil : du moins la création de ce palier juste au-dessus du premier mur annulaire parait-elle répondre à une volonté de séparer la partie

295. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages pour la continuation du dégagement et de la restauration du théâtre antique d'Arles*, 31 mars 1865 [arch. C.M.H., 342/2] : cf. *infra*.

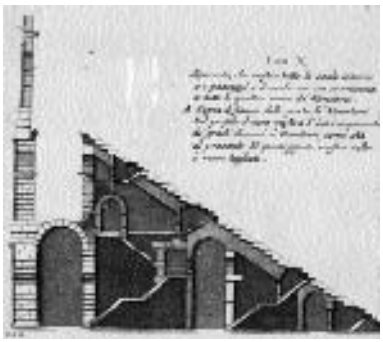
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

adossée de la *cavea* de celle construite sur une structure creuse, et au-delà, suivre l'assimilation latente des *præcinctiones*, propres à l'articulation horizontale des gradins, avec les galeries annulaires, éléments de division des substructures. Pour des raisons similaires semble-t-il, J.-C. Formigé arrêtera l'*ima cavea*, matériellement autant que théoriquement, à l'aplomb de la galerie intérieure en partie reconstruite [296]. Sur le plan technique, la thèse peut certes apparaitre rationnelle dans la mesure où elle fait reposer le mur de *præcinctio* lorsqu'il existe directement sur un mur porteur, *a priori* délimitant l'une des galeries annulaires de la substructure, dont la voûte soutenait alors le « palier ». Encore fallait-il pouvoir les identifier : justifié dans un sens, l'énoncé ne se vérifie pas nécessairement dans l'autre, et peut même suivre les convictions du moment. Restaurés avant le XVIII^e^ siècle, les gradins de l'amphithéâtre de Vérone présentent ainsi aujourd'hui une suite de 43 degrés sans interruption du *podium* jusqu'à ce qui était probablement considéré comme le portique [**fig. 272**], dans le même esprit que J. Lipse en 1584 [**fig. 101**] [297] ou encore Sc. Maffei en 1732 [**fig. 273**] [298] avaient envisagé leur restitution ; encore au tout début du XIX^e^ siècle, A.-L. Millin percevait la *cavea*

Fig. 272. *L'amphithéâtre de Vérone restauré. (Phot. R. Viollet.)*



Fig. 273. « Anfiteatro Veronense ». *Coupe sur les ambulacres extérieurs, de Sc. MAFFEI,* op. cit., *1732*



296. J.-C. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour le rétablissement des voûtes rampantes et de l'assiette en maçonnerie des gradins de la première précinction de l'hémicycle du théâtre antique d'Arles,* 23 novembre 1907 [arch. C.M.H., 342/3].

297. Juste LIPSE, *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, chap. II, pp. 10-15 : cf. *supra*, I. 2. c.

298. Sc. MAFFEI, *De gli Anfiteatri e singolarment del Veronese, libri due né quali si tratta quanto appartiene all'Istoria, e quanto all'Architettura*, in Verona, G.A. Tumermani, 1728.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

des arènes de Nimes sous un aspect très analogue, n'admettant de division qu'à travers la disposition de trente vomitoires sur trois rangs successifs sans autre forme de séparation[299] [**fig. 134-136**]. Une fois dégagés en revanche, les vestiges auraient apparemment offert de nouveaux indices permettant aux architectes de remettre en cause cette organisation uniforme : si aujourd'hui les archéologues hésiteraient — hormis au Colisée dont la disposition des gradins en 80 de notre ère serait indiquée en partie à travers les actes du collège des Arvales[300] — à soutenir une quelconque hypothèse devant des édifices parvenus jusqu'à nous dans un état de conservation similaire, tel l'amphithéâtre de Pouzzoles, ou encore ceux de Capoue et Thysdrus[301], les architectes des Monuments historiques n'ont visiblement pas douté en effet, quant à eux, d'une nécessaire partition en trois zones équivalentes séparées, à Nimes par un « *marche-pied peu élevé* » que V. Grangent décrivait sous la forme d'un gradin de 0m 62 de haut couronné d'une plinthe de 0m 29 formant une légère saillie [**fig. 274**][302], à Arles, selon H. Clair, par un simple « *pallier* » qui « *résultait de la suppression d'un gradin* »[303]. Les remaniements que ces édifices ont subis, certes moins importants qu'aux Arènes de Vérone, n'en facilitent guère l'étude désormais, mais il n'est pas sûr pour autant que l'état tout de même dégradé de la *cavea*, dont manquait toute la partie médiane à Nimes, jusqu'à l'attique à Arles, et dont les seuls jalons demeuraient somme toute quelques voûtes encore debout des passages rayonnants qui indiquaient moins la division des gradins, totalement dépouillée si l'on en croit l'iconographie, que l'organisation des galeries internes [**fig. 293-296**], ait pu réellement dicter cette tripartition, que l'on aurait tendance rétrospectivement par contre à rapprocher des indications avancées

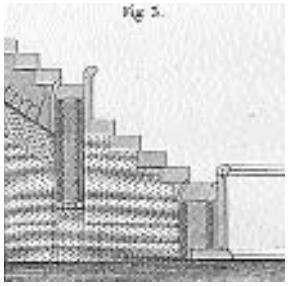


Fig. 274. *Coupe sur le* podium *et la première* præcinctio. *Dessin de V. Grangent,* op. cit.*, 1819.*

299. A.-L. Millin, *Voyage…*, *op. cit.*, t. II, chap. CXI, pp. 12 *sqq.* : cf. *supra*, I. 3. c.

300. Rapporté par L. Lanciani, « Iscrizioni dell'Anfiteatro Flavio », in *Bolletino della Commissione Archeologica Communale di Roma*, 1880, pp. 272 *sqq.* et Ch. Hülsen, « Il posto degli Arvali nel Colosseo », in *ibidem*, 1894, pp. 312 *sqq.* : cf. P. Colagrossi, *L'Anfiteatro Flavio, nei suo venti secoli di storia*, Florence-Rome, 1913.

301. Cf. Jean-Claude Golvin, *L'Amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris, CNRS/diffusion de Boccard, 1988.

302. Pour des gradins de 0 m 51 ou 0 m 50 de haut sur 0 m 80 à 0 m 75 de large : V. Grangent, Ch. Durand, S. Durant, *op. cit.*, p. 48.

303. H. Clair, *op. cit.*, p. 36. Dix ans plus tard, Ch. Questel restituera, à l'image de Nimes, des murs d'une hauteur égale à deux gradins, soit près de 1 m 50 : cf. *infra*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

par les commentateurs du *De architectura* de Vitruve [304]. Pour avoir certifié n'avoir ni « *créé ni supposé ce qui n'existait peut-être pas* », V. Grangent n'en a pas moins négligé, en tout cas, de donner les éléments nécessaires à sa démonstration, en ne mentionnant nulle part de manière exacte l'« état actuel » des vestiges, pour ne s'occuper que de restitutions en plan, coupe, élévation, réduisant ainsi son raisonnement au résultat de l'analyse plus qu'à l'analyse elle-même des indices relevés. Si l'on peut supposer qu'il a tout de même pu repérer les fragments de la première *præcinctio* au-dessus des quatre degrés du *podium* — de la même manière en somme qu'il a formellement reconnu les rainures dans lesquelles s'engageaient les dalles divisant le *podium* en 16 loges [305] —, il semble qu'au contraire il a déduit les deux suivantes — et du moins la seconde dont É. Espérandieu affirme qu'il ne subsistait aucune trace [306] — de la position des vomitoires, dans un schéma identique à la première [**fig. 275**]. La quasi parfaite égalité des trois zones — de 11, 10 et 10 gradins — qui avait manifestement déjà séduit L. Ménard avant lui [**fig. 276**], aura peut-être renforcé le postulat : en reprenant les relevés de Ch.-L. Clérisseau, L. Ménard avait en effet non seulement apporté quelques modifications suivant ses propres observations, mais semble bien être le premier à avoir, sans autres formes d'explications, « inventé » une telle séparation entre les *mæniana*, alors que l'édifice était encore noyé sous le quartier des Arènes, et qu'en dehors de la première

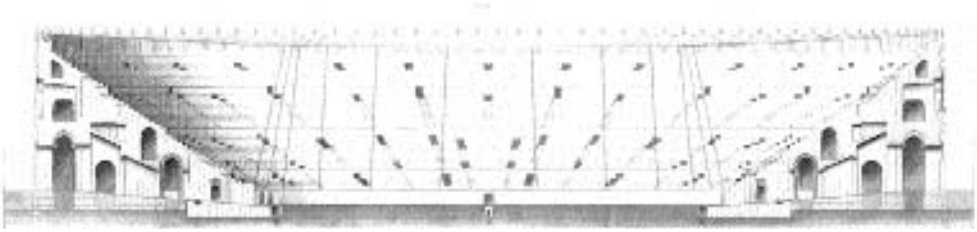


Fig. 275.*La* cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes restituée. Dessin de V.* GRANGENT, op. cit., *1819.*

304. Notamment L.B. ALBERTI, *op. cit.*, l. VIII. 7, p. 737. Sur la division théorique de la *cavea* en trois *mæniana*, cf. *supra*, I. 2. a..
En ce sens, V. Grangent suivrait le *De Architectura* de VITRUVE, d'après lequel les *præcinctiones* étaient déterminées par de véritables murets dont la hauteur devait être égale à la largeur du passage qu'elles déterminaient (l. v. 3), tandis que H. Clair se conformerait quant à lui aux indications de L.B. ALBERTI, *op. cit.*, qui séparait les zones par un gradin deux fois plus large que les autres (l. VIII. 7, p. 737) : cf. *supra*, I. 2. a.

305. V. GRANGENT, Ch. DURAND, S. DURANT, *op. cit.*, p. 45.

306. Émile ESPÉRANDIEU, *L'Amphithéâtre de Nîmes*, Paris, éd. Laurens, 1933 précise en effet que, dans la mesure où aucun vestige ne subsistait de la deuxième section, « *on ne saurait dire, par conséquent, comment ce groupe était séparé du précédent* », mais avait repéré « *quelques restes d'un rang de gradins plus élevé qui l'isole de la troisième section* », p. 12.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

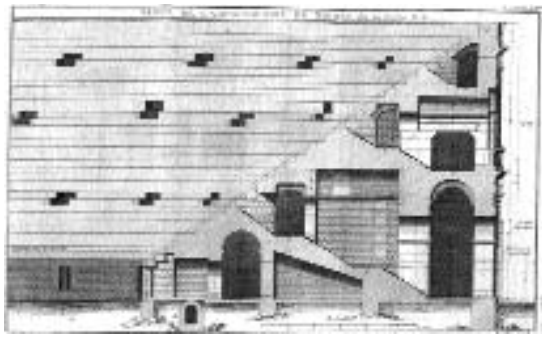
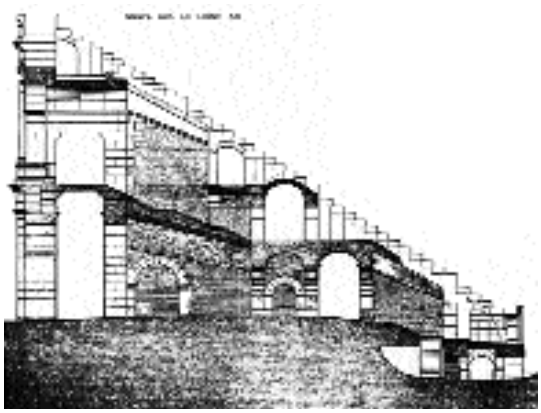


Fig. 276. « Profil de l'amphithéatre de Nismes, sur la ligne K.L. ». *Dessin de P. MOREAU pour L. Ménard,* op. cit. *(pl. IV), 1750.*

Fig. 277. « L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône – Coupes ». *Dessin aquarellé, encre et lavis de Ch. QUESTEL (Feuille V), 1845.* *(Arch. C.M.H., plan n° 347.)*



præcinctio, repérée depuis longtemps par Ch.-L. Clérisseau et dont il estimait rester « *assez de vestiges pour en découvrir l'ordre et la symétrie* », mais que l'un et l'autre confondaient alors avec le mur du *podium*, évinçant les quatre premiers gradins sans doute difficilement repérables [307], rien apparemment ne permettait de déduire une telle formule. Quoi qu'il en soit, sous l'assertion d'une parenté étroite des deux édifices, Ch. Questel l'a à son tour en quelque sorte validée en admettant, sans davantage de démonstration d'ailleurs, une division très similaire à Arles, restituant au-dessus d'un *podium* identique trois zones de 11 degrés chacune séparées par des *præcinctiones* de même largeur qu'un gradin et de deux fois sa hauteur [**fig. 277**] [308]. Curieusement pourtant, si l'hypothèse de V. Grangent n'a certes fait l'objet d'aucune véritable critique à Nimes, celle de Ch. Questel en revanche a été corrigée par deux fois, en 1894 par H. Révoil, puis dans les années 1900 par J.-C. Formigé, augurant que là non plus rien fondamentalement ne permettait de souscrire à la proposition de leur prédécesseur. Le premier *mænianum* s'est ainsi vu réduit à 7 degrés et le deuxième mur de *præcinctio* ramené à l'aplomb de

307. L. MÉNARD, *op. cit.*, t. VII.
Selon M. TRÉLIS, *Notice des travaux de l'Académie du Gard pendant l'année 1810*, Nimes, 1811, « *tous les dessins que l'on a publiés* […] *sont également fautifs* », y compris ceux de Ch.-L. Clérisseau et de L. Ménard, dans ce que l'arène devait être plus basse et par conséquent plus petite, réduisant la hauteur du mur du *podium* de deux toises, soit près de 4 m, à 2 m 69 (selon V. GRANGENT *et alii*, *op. cit.*, p. 44), et qu'en revanche les rangs de gradins étaient « *plus multipliés* », p. 374.

308. « *L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône* », plan, élévation, coupes établis par Ch. QUESTEL, 1845, cité.

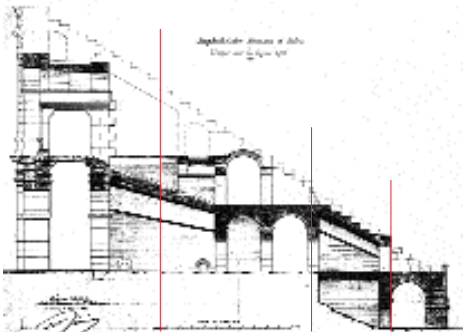


Fig. 278. « Amphithéâtre Romain d'Arles. Coupe sur la ligne GH ». *Dessin de H. RÉVOIL, 1894.* *(Arch. C.M.H., plan n° 134.)*

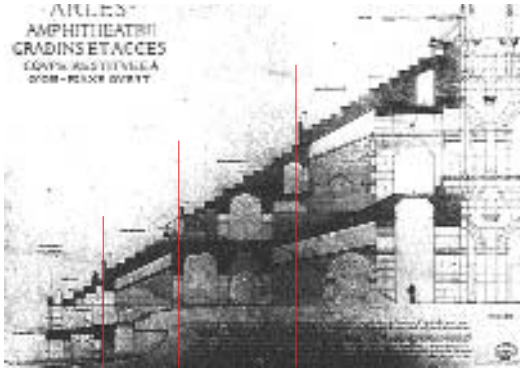


Fig. 279. « Arles. Amphithéâtre. Gradins et accès. Coupe restituée ». *Dessin à l'encre de J.-C. FORMIGÉ, vers 1900.* *(Arch. C.M.H., plan n° 41537/2.)*

la galerie intérieure du rez-de-chaussée, tandis que le troisième mur, conservé dans sa position haute par H. Révoil qui comptait par conséquent 16 et 11 degrés au deuxième et troisième *mæniana* [**fig. 278**], a été à son tour descendu par J.-C. Formigé, à l'aplomb cette fois de la galerie d'entresol du second niveau [**fig. 279**].

Cantonnée sur le papier, la proposition de restitution de chacun pouvait de fait être réexaminée à volonté, reconsidérée dans son ensemble ou par partie, modifiée selon de nouvelles observations, voire tout simplement selon une autre conception sous-tendue par des explications divergentes, telle l'hypothèse de Ch. Questel à l'amphithéâtre d'Arles. Les réserves devenaient en revanche nécessairement plus délicates dès l'instant que le postulat trouvait une application effective sur le terrain. Concrètement il est vrai, l'exécution intégrale de ces restitutions graphiques n'a que rarement vu le jour et le plus souvent s'est arrêtée aux quinze à vingt premiers gradins : il est probable que la lenteur des travaux associée à la faiblesse des subventions ont suffi, sans les détourner pour autant, à freiner les projets les plus ambitieux de reconstitution globale, nécessairement très onéreux, avant qu'ils ne se voient tout à fait désavoués à travers de nouvelles réflexions sur une politique de conservation plus contraignante qui, apparue en filigrane au moins dès la création du service des Monuments historiques, ne s'est réellement développée qu'à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, et plus encore après les années 1950 (309). Il n'en reste pas moins que,

309. Sur le développement d'une politique plus contraignante de conservation des monuments historiques, cf. *infra*, II. 3. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ralentie ou interrompue, l'amorce de certains programmes a pu, sans obstacle, généré de lourds travaux de reconstruction dans le seul but de se conformer aux restitutions graphiques : faisant autorité, celles-ci suffisaient en somme à l'autoriser. Davantage encore, la question ne se posant pas à ce moment-là seulement en termes de simple sauvegarde des vestiges mais aussi et surtout de véritable réhabilitation d'un édifice à part entière, les architectes pas plus que la Commission des Monuments historiques elle-même n'ont visiblement écarté à leur début l'idée d'une reconstitution au moins partielle *in situ*, envisageant notamment celle de l'*ima cavea* d'autant plus sereinement qu'en l'occurrence elle semblait relativement aisée. La nécessaire symétrie du dispositif de la « salle » ne faisant aucun doute, il pouvait apparaitre naturel en effet, quelle que soit la forme des interventions nécessaires, de refermer ou de reformer les brèches produites par les différentes transformations des structures suivant la succession obligée de monolithes identiques ordonnés en escalier et régulièrement interrompus par des vomitoires dont subsistait *a priori* le passage initial [310]. Dans l'esprit de J.-C. Formigé encore, alors que seules les assises inférieures des murs rayonnants subsistaient, le rétablissement au théâtre d'Arles des voûtes rampantes et de l'assiette en maçonnerie des vingt premiers gradins « *n'engage*[aient] *aucune restauration proprement dite* » et n'ouvrait par conséquent aucune difficulté de méthode, dans la mesure où il ne s'agissait ni plus ni moins selon lui que de reprendre les portions manquantes dans la continuité et à l'image de fragments encore en place ou de quelques indices repérés à travers le site [311], suffisants à son sens pour assurer une intervention fidèle et incontestable — « *sans aucune hypothèse* » [312].

C'est dire en définitive à quel point les premières restaurations, bien que partielles, ont pu être étroitement assimilées au principe de restitution architecturale dans ce qu'elles ont consisté souvent et sans embarras en de véritables reconstructions, privilégiant au surplus les connaissances théoriques et générales sur une prudente réserve qu'auraient peut-être dû imposer des vestiges par trop ruinés par endroits, y compris

310. Sur la reconstitution intégrale de l'*ima cavea*, élément éminemment « fonctionnel » et considéré manifestement comme naturel du fait de la régularité et de l'uniformité du dispositif constitué d'une succession de monolithes identiques ordonnés en escalier, cf. *supra*, II. 2. a., p. 425.

311. J.-C. Formigé, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour le rétablissement des voûtes rampantes et de l'assiette en maçonnerie des gradins de la première précinction de l'hémicycle du théâtre d'Arles*, 23 novembre 1907 [arch. C.M.H., 342/3]. Raisonnement entériné par la Commission à travers les *Rapports à la Commission des Monuments historiques* établis par P. Bœswillwald, 8 décembre 1907 et 31 janvier 1908 [arch. C.M.H., 342/3].

312. Argument avancé par J.-C. Formigé dans une lettre datée du 8 février 1906, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ceux des substructures. Alors qu'elles supposaient tout de même une lourde emprise sur les vestiges, les architectes n'ont pas hésité en effet, sous couvert d'une étude comparative et des règles de l'art de bâtir, non seulement à réparer les voûtes en partie écroulées ainsi que les murs abimés, mais aussi, et dans un principe similaire, quoiqu'à une plus large échelle, aux interventions de consolidation et de réfection ponctuelles des XVII^e^-XVIII^e^ siècles, à combler les anfractuosités pratiquées par les anciens habitants jusqu'à remonter des pans entiers de murs et de voûtes, voire à rétablir les éléments que ces derniers soutenaient en principe, sans s'inquiéter de ce qu'avait pu contenir le « vide » malencontreusement créé. En témoignerait tout particulièrement la recomposition presque complète de la *cavea* du théâtre d'Orange, estimée « raisonnable » en somme par son adossement à la colline Saint-Eutrope qui permettait de n'intervenir *a priori* que sur l'assiette des gradins, et que J.-C. Formigé a pu achever sans trop de controverse vers 1908, comme le fera d'ailleurs à son tour trente ans plus tard Jules Formigé au théâtre de Vaison dans sa partie adossée (313). Entamées certes timidement par P. Renaux qui avait envisagé, au-delà des six premiers degrés, de seulement suggérer le « *surplus de l'hémicycle* » à l'aide d'un « *talus gazonné* » sur lequel il était question, à des fins d'utilisation temporaire de l'édifice pour des représentations ou des conférences, de fixer chaque année des « *banquettes volantes* » (314) [**fig. 280**], les opérations menées au théâtre d'Orange n'ont pas consisté en effet en un simple remontage de monolithes ébranlés ou dispersés sur le site suivant des repères bien attestés au sol, ni même en un arasement des parties abattues. Alors que ne subsistait réellement des gradins qu'une



Fig. 280. *L'installation des «* banquettes volantes *» sur l'*ima cavea *du théâtre d'Orange, côté est, 1869. (Phot. Brion, fonds privé Abel, Orange.)*

313. Voir les devis établis par J. FORMIGÉ entre 1932 et 1934 [arch. mun. de Vaison, 2 R/75].

314. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation* […]*du théâtre d'Orange*, 23 mai 1845, cité, 4^e^ point. Sur les premiers aménagements nécessaires à la réutilisation de l'édifice, cf. *infra*, III. 2.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 281. *La* cavea *du théâtre d'Orange, côté est, après les 1ères restaurations de P. Renaux encore visibles en 1870. (Fonds privé Abel photo, Orange.)*

empreinte fragmentaire, évoquant plus que n'assurant l'organisation générale de la *cavea* ainsi que tendrait à le montrer l'iconographie [**fig. 239**], y compris les relevés si détaillés d'A.-N. Caristie [**fig. 261 et 266**], P. Renaux n'a pas hésité au contraire à combler les parties manquantes jusqu'à « *la galerie de la première précinction* » à l'aide des remblais récupérés par le dégagement de la salle dite « *des Mimes* » — la basilique est — et de ses abords, à seule fin de recréer de manière homogène une inclinaison sur l'ensemble de l'hémicycle (315) [**fig. 281**]. Davantage encore, alors qu'elles auraient pu encore être reconsidérées, les opérations de nivellement menées par P. Renaux ont manifestement servi de fondement aux travaux plus conséquents conduits par P. Daumet, et à sa suite J.-C. Formigé. À partir de 1889 en effet, les interventions ont consisté à reconstruire de toutes pièces autour de l'escalier central rétabli par P. Renaux les 21 gradins supposés en une seule volée, conformément aux indications d'A.-N. Caristie qui, tout bien considéré, avait interprété les restes de voûtes rayonnantes prises dans le rocher comme ne constituant ni plus ni moins que le soutien des

315. P. Renaux, *Devis* […] *pour la consolidation* […] *du théâtre d'Orange*, 23 mai 1845, cité, 4e point.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

rangées inférieures, y compris à l'approche des *parodoi*. Si les deux vomitoires extrêmes reconnus par J.-C. Formigé ont tout de même été « *laissés en attente* », la large cavité ouverte à leur côté a été par contre entièrement refermée, entrainant la construction d'une voûte sur une dizaine de mètres « *sur les points où subsist*[ai]*ent les piédroits* »[316], ainsi que l'assiette des gradins et les degrés eux-mêmes [**fig. 282**]. Le deuxième *mænianum* a été préparé de façon similaire par la reconstruction complète, à partir de pans de murs détruits et de quelques départs de voûtes [**fig. 283**], du mur de *præcinctio* et de ses vomitoires, ainsi qu'à l'arrière des substructures correspondant à la galerie annulaire et à ses différents accès, de sorte à recréer là aussi l'inclinaison nécessaire destinée à recevoir de nouveaux gradins [**fig. 284**][317]. Des travaux plus importants encore ont été entrepris pour continuer ces mêmes voûtes jusqu'à la façade des *parascænia* où plus rien ne subsistait qu'une énorme excavation de plus de 6 m de profondeur [**fig. 285**], tels la reconstruction depuis le rez-de-chaussée des deux murs rayonnants détruits et des voûtes intermédiaires, ou encore la pose d'une « *dalle de recouvrement* » sur une partie de chacune des deux brèches latérales est et ouest « *entre la fondation et le niveau supérieur de la seconde précinction* »[318] [**fig. 278**]. En



Fig. 282. *La fermeture de la brèche est attenante au grand vomitoire latéral, après 1890.*
(Fonds privé Abel photo, Orange.)

316. D'après le second chapitre du devis établi par J.-C. FORMIGÉ, 8 février 1897 [arch. C.M.H., 3094/4], prenant la suite de celui établi par P. DAUMET en 1889 concernant le rétablissement de l'*ima cavea* [arch. C.M.H., 3092/A].

317. J.-C. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour l'établissement des gradins de la seconde précinction*, 14 février 1899 [arch. C.M.H., 3094/4], complété par un second devis « *pour l'achèvement de la seconde série de gradins et des escaliers correspondants* », 16 juillet 1903 [arch. C.M.H., 3094/5].

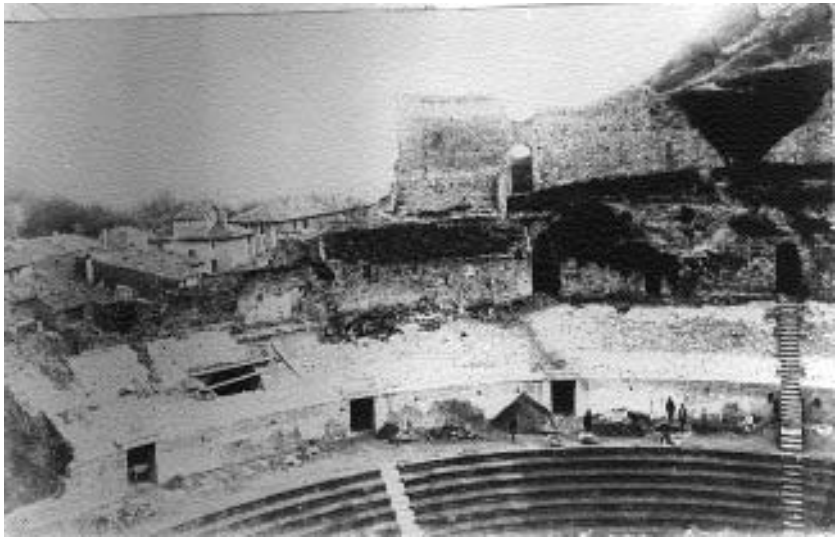
318. D'après un engagement pour travaux signé de l'entrepreneur BOUYER, 29 juillet 1898 [arch. C.M.H., 3094/4]. À noter que, pour des raisons exclusivement liées à l'utilisation de l'édifice, seule la partie centrale du dernier *mænianum* sera reconstituée vers 1913 : cf. *infra*, III. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 283. *Le théâtre d'Orange au cours des opérations menées sur la moitié est de l'*ima cavea *montrant les vestiges particulièrement ruinés du deuxième* mænianum, *vers 1890-1900.* *(Fonds privé Abel photo, Orange.)*

Fig. 284 (a & b). *La reconstruction du mur de* præcinctio *et des substructures destinées à recevoir les gradins du deuxième* mænianum, *1900-1905.* *(Fonds privé Abel photo, Orange.)*



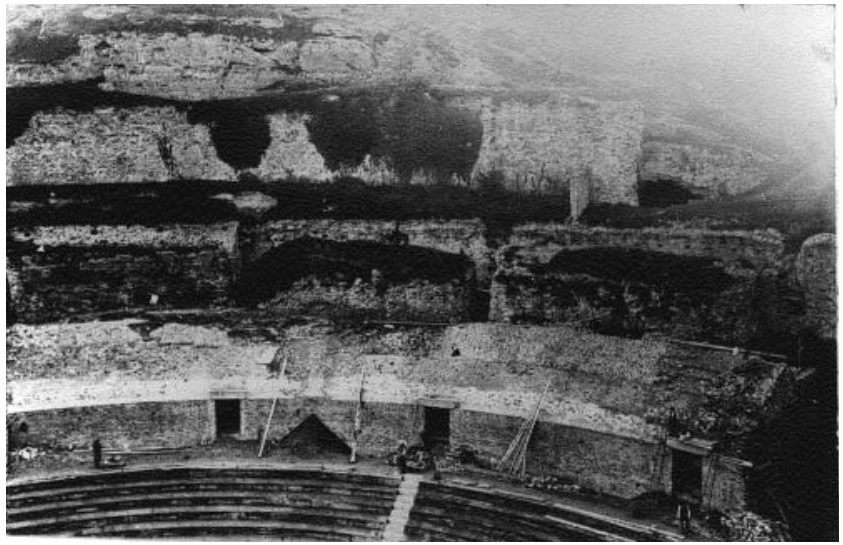




Fig. 285. *Le théâtre d'Orange vu à vol d'oiseau montrant l'excavation à l'arrière de l'*ima cavea, côté est, *1901. (Carte postale,* ND *phot., fonds personnel.)*



Fig. 286. *La fermeture de la brèche est au-dessus du grand vomitoire latéral, après 1905. (Fonds privé Abel photo, Orange.)*

somme, parce que la restauration de toute cette portion de la *cavea* était assurée, de manière absolue aux dires de J.-C. Formigé, par « *les traces anciennes, très nettes sur tous les points* », il pouvait sans doute apparaitre naturel, « *partout où les gradins portaient sur le roc,* […] *de préparer leur appui par des massifs en maçonnerie* », tout autant que là « *où le roc faisait défaut,* […de] *reconstruire des voûtes et leurs points d'appui* »[319].

Aussi indéniables qu'elles aient pu paraitre par endroits, ces interventions pour le moins radicales n'en ont pas moins généré des reconstitutions que l'on jugerait sans doute aujourd'hui aléatoires, telles celles des *scalaria* dont ne subsistait que l'amorce sur l'*orchestra* [**fig. 287**] et qui ont pourtant été rétablis dans la *media* et la *summa cavea*, ou encore celles des vomitoires ouverts sur les *præcinctiones* dont *a priori* n'existait que le passage en amont [**fig. 283 et 285**]. De fait, si elles pouvaient attester en principe une division verticale de l'*ima cavea* en quatre *cunei*, les

319. Rapport adressé au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagnant le devis établi par J.-C. FORMIGÉ cité, 8 février 1897 [arch. C.M.H., 3094/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 287. *Le théâtre d'Orange après le dégagement de l'*orchestra*, montrant clairement l'amorce des scalaria. Aquarelle de* ROUARGUE*, vers 1835. (.)*

quelques marches dégagées au niveau des gradins inférieurs ne préfiguraient incontestablement en rien celle du reste de l'hémicycle. Or, il semble que, tout comme l'escalier central dressé par P. Renaux, la restitution des *scalaria* au niveau des deuxième et troisième *mæniana* s'est conformée à l'idée ordinairement admise alors que dans les théâtres ils « *s'éleva*[ie]*nt depuis l'orchestre jusques au haut* »[320]. Négligée par P. Renaux qui n'avait disposé qu'un petit palier à hauteur de la *præcinctio* — en fait légèrement au-dessus par rapport à la restauration définitive[321] — et franchi en continu les quelque 2 m de haut séparant les deux *mæniana* en reconstruisant sous la forme d'une arche isolée une portion de voûte correspondant à la galerie annulaire totalement détruite[322] [**fig. 235**], la présence des murs aura en revanche imposé une rupture conformément cette fois au mode de division affecté théoriquement aux amphithéâtres selon lequel chaque escalier « *descenda*[i]*t en droite ligne dans le sens des rayons de l'ellipse, jusqu'au gradin le plus bas de la précinction où il était situé* »[323] [**fig. 288**]. Par ailleurs, les huit vomitoires (ré)ouverts sur l'*ima cavea* par espacement régulier auraient incité, en les faisant

320. A. PELET, « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », *loc. cit.*, p. 18.

321. En reconstruisant l'*ima cavea*, il semble en effet que les architectes ont dû descendre le niveau de la *præcinctio* de 0,50 m, ne restituant en définitive que 20 rangées de gradins sur les 21 préconisés par A.-N. Caristie.

322. D'après P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre romain d'Orange* 12 février 1841, cité, 2[d] § « *Moyens de conservation* ».

323. A. PELET, « Des amphithéâtres… », *loc. cit.*, p. 130.
Sur le principe d'une division horizontale des gradins plus marquée et d'une succession en quinconce des *scalaria* d'un *mænianum* à l'autre dans les amphithéâtres, cf. *supra*, I. 3. b. et II. 2. b., pp. 468 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

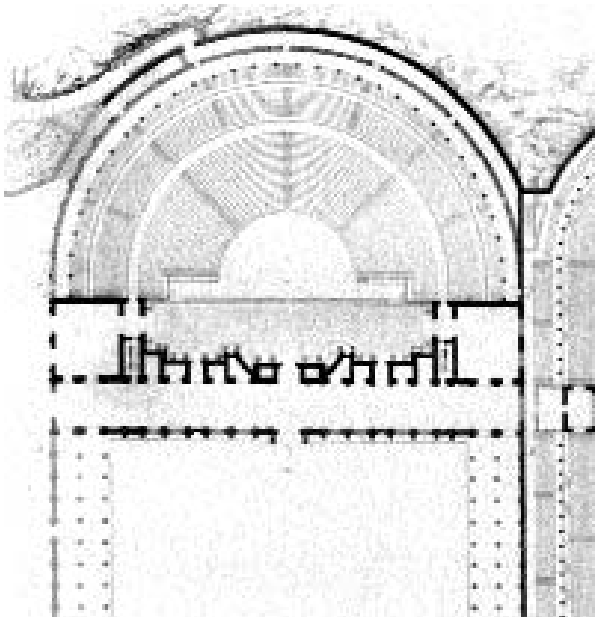


Fig. 288. « Orange. Intérieur du Théâtre Romain ». *Restauration de l'*ima cavea *et de la première* præcinctio*, intégrant l'escalier de P. Renaux, 1908.*
(Carte postale, éd. Giletta, Nice, n° 3106, fonds personnel.)



Fig. 289. « Orange. Le Théâtre Romain ». *Restauration des premiers degrés du deuxième* mænianum *et de l'amorce des* scalaria*, vers 1910.*
(Carte postale, phot. LL, fonds personnel.)

Fig. 290. « Plan du théâtre et partie du cirque supposés dans leur état primitif ». *Dessin d'A.-N.* CARISTIE*,* Les Monuments d'Orange *[pl.* XLIV*], 1856.*



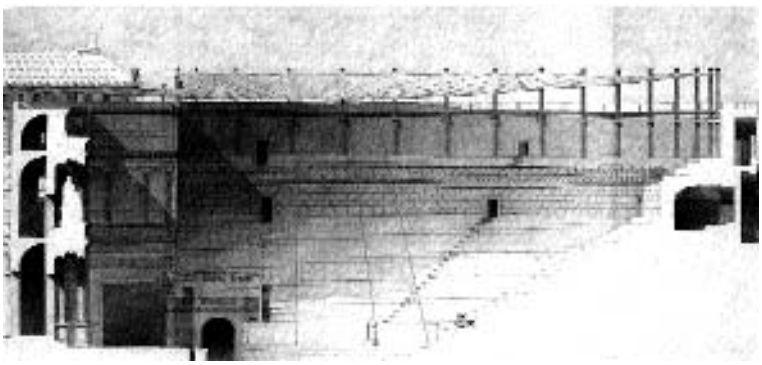


Fig. 291. *Restitution du théâtre de Pompéi (*IIe *s.). Dessin en coupe longitudinale de E.* BONNET*, 1859.*
(Jean-Paul Getty Museum.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

concorder, à doubler le nombre des *scalaria*, uniquement cependant au-dessus de la première *præcinctio*, de sorte que, un sur deux, ces derniers se sont trouvés en quinconce avec ceux du niveau inférieur [**fig. 289**]. Or, si la rupture des escaliers se révélerait relativement cohérente dès l'instant qu'apparait une séparation horizontale plus marquée, il n'est pas sûr en revanche que l'organisation des *cunei*, aussi bien en aval qu'en amont, n'ait pas notamment décalé légèrement les *scalaria* par rapport aux vomitoires, ni intégré d'autres escaliers intermédiaires plus courts, descendant en amont jusqu'au niveau du neuvième ou dixième gradin, ni même, et plus modestement, que l'ouverture des vomitoires sur les *præcinctiones* ait été formée d'un linteau plutôt que d'un arc en plein cintre. Outre qu'elle répond parfaitement à la restitution en plan d'A.-N. Caristie [**fig. 290**], elle-même peut-être inspirée en partie d'ailleurs de celle de P. E. Bonnet au théâtre de Pompéi, lui aussi adossé, et qui rétablissait de façon similaire un haut mur entre les 25 premiers degrés et la *summa cavea* tout en conservant l'alignement des *scalaria* et des vomitoires d'un *mænianum* à l'autre [**fig. 291**], la restauration de J.-C. Formigé proposerait finalement ni plus ni moins qu'un schéma d'ensemble conventionnel auquel il est bien difficile aujourd'hui, compte tenu de son caractère définitif dû aux inévitables travaux de maçonnerie et de refouillement mis en œuvre et quelque peu forcés tout de même, de se soustraire.

D'une certaine manière, pour apparaitre en un sens plus « mesurées », les opérations menées aux Arènes d'Arles et de Nimes, ou encore au théâtre d'Arles n'en procèdent pas moins d'un même principe. Édifices à structure creuse, ces derniers réclamaient en fait davantage de moyens dans la mesure où la reconstruction complète de la *cavea* imposait celle de presque toutes les substructures, en particulier dans les parties hautes le plus souvent largement dégradées et qui, quoi qu'il en soit, supposaient préalablement une remise en état des parties basses, de sorte qu'une entreprise similaire n'a pu se concentrer, dans un premier temps du moins, que sur la moitié inférieure de l'*ima cavea* et le *podium* des amphithéâtres. Contrairement à Orange en effet, où P. Renaux a pu se contenter de remblayer certaines parties du versant de la colline pour obtenir une pente homogène destinée à former le creux du premier *mænianum*, à Arles et à Nimes H. Révoil a été contraint, à partir des tous premiers degrés, y compris le *podium*, de reconstruire l'ensemble des structures basses, en recréant l'inclinaison des murs rayonnants et leurs

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

corniches souvent fortement arasés, en remontant entièrement les voûtes rampantes détruites et en les refermant sur l'extérieur de sorte à établir par-dessus sinon les gradins eux-mêmes lorsqu'ils existaient, du moins les « *tabourets en maçonnerie* » qui les soutenaient, et en tout cas à les compléter aux abords des vomitoires de sorte à remodeler entièrement ces derniers [324]. Partiellement en place dans la partie centrale de l'édifice, la galerie annulaire intérieure du théâtre d'Arles a été ainsi rétablie sur tout le pourtour de l'hémicycle sur une hauteur de près de 6 m à seule fin de recevoir de nouveaux murs rayonnants destinés à soutenir 13 rangées de gradins supplémentaires et leurs vomitoires alors inexistants [325] [**fig. 292**], tandis que celle de l'amphithéâtre de Nimes a vu l'extrados de ses voûtes bétonné et ses entrées axiales, dont la couverture et les piles étaient entièrement ruinées, remontées de sorte « *à relier les deux parties du* podium » en formant une large ceinture prête à épauler de nouveau les substructures du premier *mænianum* [326] [**fig. 293-294**] ; quant à l'amphithéâtre d'Arles, bien que les gradins du *podium* semblent avoir été mieux conservés, la remise en place des degrés manquants n'en a pas moins imposé là aussi la réédification d'une partie des voûtes et des vomitoires, notamment au niveau des grandes entrées qui offraient de



Fig. 292. « Arles. Vue extérieure du Théâtre Antique ». *Rétablissement du mur de la galerie intérieure, vers 1910, côté nord. (Carte postale, phot.* ND, *n° 56, Méd. d'Arles.)*

324. D'après H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la conservation de l'amphithéâtre d'Arles*, 20 octobre 1886 et (probablement) ses *Notes sur les travaux exécutés à l'amphithéâtre d'Arles du 1er janvier 1888 au 31 décembre 1890*, non signées, non datées <début 1891> [arch. C.M.H., 330/4].

325. Le *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration intérieure du théâtre d'Arle*s, établi par H. RÉVOIL, 8 janvier 1896, concernant la « *galerie du milieu* » ainsi que quelques voûtes rampantes supportant les gradins [arch. dép. des Bouches-du-Rhône, 18 F 3/1], a été suivi du *Devis* […] *des travaux à effectuer pour le rétablissement des voûtes rampantes…*, établi par J.-C. FORMIGÉ, 23 novembre 1907, cité, destiné à répondre à la demande du maire de « *porter dans l'ensemble de l'hémicycle les rangs de gradins au nombre de ceux qui existent dans la partie du milieu* » — d'après P. BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission*, 17 octobre 1907 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 18 F 3/6].

326. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 16 avril 1857, chap. 4 et 5 [arch. C.M.H., 885a/1] — restauration entamée de manière ponctuelle seulement par Ch. Questel dix ans auparavant, d'après son *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation des parties inférieures de la galerie intermédiaire du rez-de-chaussée*, 3 octobre 1845, suivi d'un second *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la reconstruction d'une partie de la voûte de la galerie intermédiaire du rez-de-chaussée*, 1er octobre 1846 [arch. C.M.H., 885a/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 293. *Les premières interventions sur la* cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes. Maçonnerie de l'extrados des voûtes de la galerie intérieure, entrée est, vers 1875.* *(Phot. Musée du Vieux Nîmes.)*

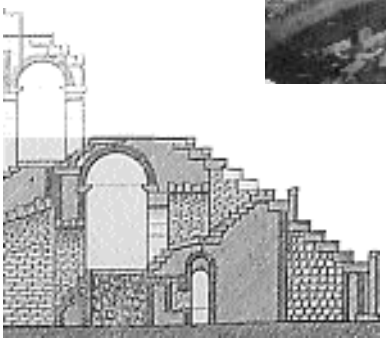
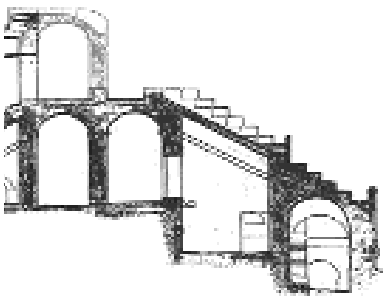


Fig. 294. *Coupe sur le* podium *et l'*ima cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes restaurés.*
(Reprise à partir de la restitution de V. Grangent, ***fig. 269****.)*



Fig. 295. *Les premières interventions sur la* cavea *de l'amphithéâtre d'Arles. Réfection des voûtes rayonnantes soutenant les gradins du* podium *et de l'*ima cavea, côté ouest, *vers 1860.*
(Phot. D. Roman, fonds Gauthier-Descottes, Méd. d'Arles.)

Fig. 296. *Coupe sur le* podium *et l'*ima cavea *de l'amphithéâtre d'Arles restaurés.*
(Reprise à partir de la restitution de Ch. Questel, ***fig. 277****.)*



part et d'autre de leur ouverture une excavation particulièrement étendue [327] [**fig. 295-296**]. Si au théâtre d'Arles aucune séparation n'a été rétablie entre les deux *mæniana* supposés par H. Révoil, à chacun des deux amphithéâtres en revanche, le « *mur de ceinture* » séparant les quatre premiers rangs des suivants et repéré apparemment en plusieurs endroits a été complété sur tout le pourtour de la *cavea* en « *maçonnerie hydraulique et parement de moellons smillés* », et les cinq à six gradins inférieurs du premier *mænianum* ou leurs « *tabourets* » réinsérés par tranches, jusqu'au niveau de l'extrados de la galerie intérieure du rez-de-chaussée[328], y compris au-dessus des grandes entrées axiales à Nimes [329]. Quant aux structures supportant les sections hautes, elles ont globalement subi arasements, nivellements et rejointoiements, *a priori* à chacun de leur niveau de conservation : au théâtre d'Arles en tout cas, le second mur de la galerie annulaire n'a été remonté qu'à une hauteur d'environ 1,50 m, tout comme les murs rayonnants de la seconde zone, produisant en quelque sorte à l'arrière de la partie reconstituée des vestiges uniformisés à la manière d'un relevé en plan [**fig. 317**], tandis qu'aux amphithéâtres, un certain nombre d'interventions supplémentaires, telles à Nimes la reconstruction de la galerie d'entresol sur 11 m de long dans le prolongement de la portion antique en place au sud [330], ou à Arles quelques « *raccords de têtes de voûtes* » lors de « *l'établissement de chapes en béton* » [331], accompagnés plus tard de la réédification pure et simple de la voûte de « *la galerie du premier étage* » (*sic* : d'entresol manifestement) côté sud-ouest rejoignant la partie mieux conservée à l'est [332] [**fig. 297-298**], ou encore et plus souvent la consolidation et la protection à leur extrémité des couloirs rayonnants par recouvrement des reins arasés des voûtes à l'aide d'un mortier à base de chaux hydraulique [333] [**fig. 299**], a tendu à

327. H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la conservation de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861 et 27 novembre 1876 [arch. C.M.H., 329/3].

328. Idem, *Devis* […] *des travaux à effectuer pour la conservation de l'amphithéâtre d'Arles*, 20 octobre 1886, cité.

329. Id., *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 15/25 février 1864, chap. 3 [arch. mun. de la ville, 1 m 14].

330. Id., *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 6 mai 1897, chap. 1er [arch. C.M.H., 886/2].

331. Id., *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la réparation et la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 janvier 1876, chap. 3 et 4 [arch. C.M.H., 329/3].

332. Id., *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 31 mai 1894, chap. 1er [arch. dép. des Bouches-du-Rhône, fonds Véran, 18 F 5/4].

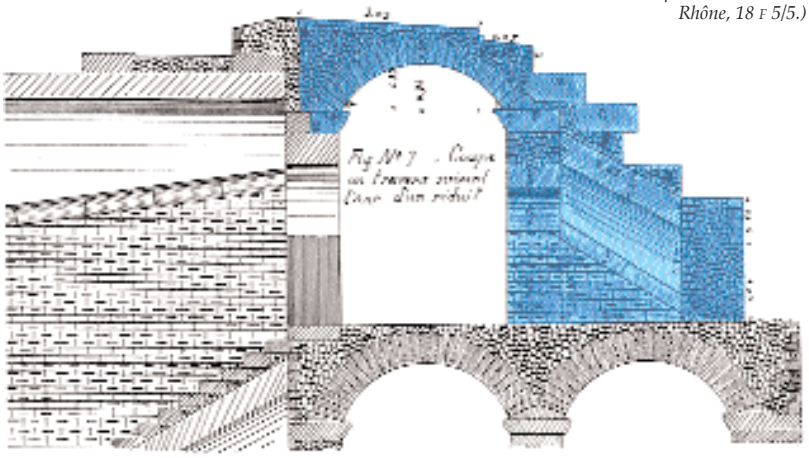
333. Le type d'intervention, apparemment fréquent d'après les résultats obtenus, n'est cependant relaté de manière explicite que dans le *Devis* […] *pour la conservation de l'amphithéâtre d'Arles* établi par H. Révoil, 20 octobre 1886 (cité). L'ensemble des projets ne le mentionne le plus souvent en effet que sous la forme de réparations générales, voire quelques fois de l'établissement de chapes sur les voûtes encore en place ou leur arase « *à la hauteur des naissances des premières voûtes rampantes* » — H. Révoil, *Devis* […] *pour la réparation et la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 janvier 1876, cité.

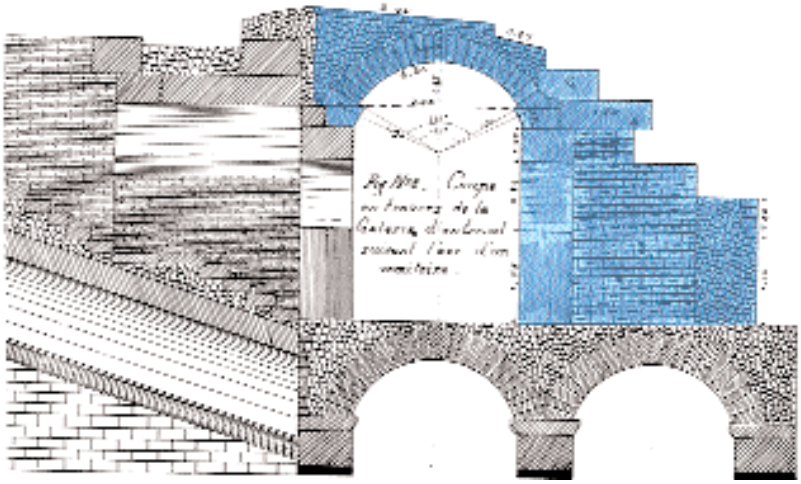
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 297. *La galerie dite « du premier étage » de l'amphithéâtre d'Arles, côté sud-ouest, pendant les restaurations de 1876. (Carte postale, BP 59, fonds Flandreysy, Palais du Roure, Avignon.)*

Fig. 298. *Coupes en travers sur la même galerie d'entresol suivant l'axe d'un réduit et d'un vomitoire. Relevés de A. VÉRAN, carnet d'attachement relatif au devis de H. Révoil de 1894. En bleu, les travaux de reconstruction effectués. (Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, 18 F 5/5.)*





tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

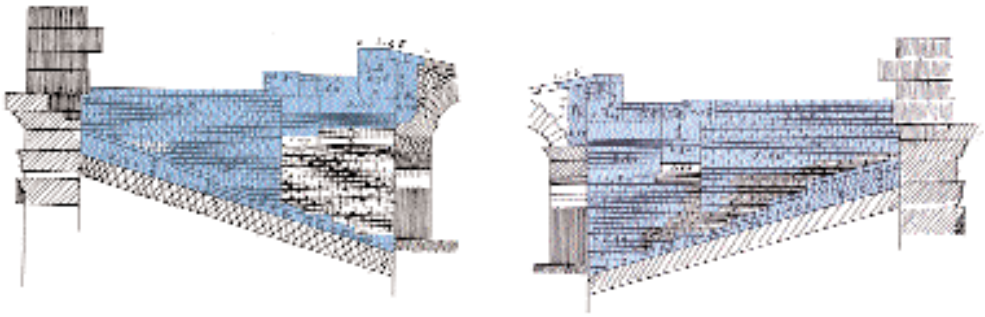


Fig. 299. « Coupe[s] en long sur la montée d'escalier conduisant de la galerie d'entre-sol à celle du 1er étage correspondante à l'arc N° 15 ».
Relevés de A. VÉRAN, carnet d'attachement, 1894-1895. En bleu, les travaux de reconstruction et de nivellement effectués. (Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, 18 F 5/5.)



Fig. 300. *Le nivellement des parties hautes de la* cavea *de l'amphithéâtre d'Arles, côté est, janvier 1876.*
(Carte postale, BP 43, fonds Flandreysy, Palais du Roure, Avignon.)

Fig. 301. *Le nivellement des parties hautes de la* cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes, côté sud, vers 1920.*
(Carte postale, phot. Yvon, fonds personnel.)



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

créer des plates-formes concentriques artificielles, correspondant soit, il est vrai, au passage des galeries proprement dites, soit tout simplement à l'« *assiette* » de gradins sans en suivre la déclivité « utile » [**fig. 300-301**]. Pour s'être cantonnées globalement aux structures existantes, les restaurations menées au-delà des dix (amphithéâtres) à vingt (théâtre) premiers gradins n'en ont du reste pas moins constitué elles aussi des opérations de restitution dans la mesure où elles ont rendu à nombre d'éléments, certes de manière fragmentaire, une partie de leur forme d'origine ou réputée telle, suivant le principe tenu pour fondamental d'« *imitation* »[334], selon lequel non seulement la voûte disloquée peut être prolongée sur des murs écroulés, mais l'existence d'un piédroit dans son entier doit permettre de recomposer *a priori* les piédroits voisins plus ou moins fortement dégradés, celle d'un vomitoire de replacer les autres à l'identique selon un rythme régulier. À Nimes, les vestiges pourtant inégaux de la galerie d'entresol ont été ainsi par endroits partiellement recomposés afin de mieux définir le passage en contrebas par rapport à l'arasement des substructures, d'un côté par l'élévation du mur extrême à près de 2 m de haut, interrompu régulièrement par l'amorce d'escaliers identiques conduisant à la troisième série de vomitoires, de l'autre par le rétablissement jusqu'aux impostes des piles qui soutenaient les arcs disparus, toutes identiques également[335] [**fig. 302**].



Fig. 302. « Nimes. Les Arènes, vue intérieure (détail) ». *Les structures hautes et le passage de la galerie de l'entresol reconstitué jusqu'à hauteur de l'imposte des arcs, vers 1920.* *(Carte postale, ND phot., fonds personnel.)*

Dans tous les cas, qu'il s'agisse du théâtre d'Orange, adossé, ou des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, à structure creuse, la réintégration plus ou moins avancée des maçonneries inférieures qui épaulaient à l'origine les gradins a engendré qui plus est

334. Sur le principe d'« *imitation* » défini par A.-Chr. QUATREMÈRE DE QUINCY, cf. *supra*, II. 2. b., p. 448.

335. D'après deux lettres adressées au Ministère récapitulant l'ensemble des travaux effectués « *pour la conservation des arènes de Nîmes* », signée É. BŒSWILLWALD, 20 mars 1863 [arch. C.M.H., 885a/1], et 15 février 1873 [arch. C.M.H., 886/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

celle de l'ensemble des espaces de circulation internes. Outre les galeries annulaires en effet, la totalité ou presque des escaliers a été rétablie, aussi bien ceux qui conduisaient du rez-de-chaussée à l'entresol et au premier étage que ceux ouvrant sur les vomitoires et les loges, privilégiant non seulement l'« accessibilité » sur la composition « authentique »[336], mais aussi et surtout les lignes fondamentales sur les dérivations éventuelles. *A priori* respectés dans leur disposition globale au sein de l'édifice, en fonction de la distribution des travées, des galeries annulaires et des ouvertures sur les gradins, les accès principaux ne l'ont peut-être pas été autant de fait dans leur combinaison intrinsèque, résultant manifestement davantage du « franchissement » obligé d'un secteur à l'autre que d'empreintes visibles sur les parois délimitant les passages, plus aléatoires encore lorsqu'il s'agissait des degrés d'un escalier. Aux dires d'A. Pelet, la reconstitution de ceux des Arènes de Nimes n'a été conduite, à quelque niveau que ce soit, qu'à partir des tous premiers ou tous derniers degrés conservés, omettant un repos intermédiaire qu'aurait peut-être induit le report de dimensions de marches existantes[337], ou en insérant au contraire un ou deux, apparemment de manière arbitraire, tels les grands escaliers grimpant, une travée sur deux, du portique du rez-de-chaussée à la galerie d'entresol, puis « en retour » au premier étage, curieusement interrompus à mi-parcours par « *un palier fortement incliné* » destiné à



Fig. 303. *L'un des escaliers principaux accédant à la galerie extérieure du premier étage de l'amphithéâtre de Nîmes, reconstruit partiellement en petit appareil de moellons smillés.* (*Carte postale, ND Phot., méd. de Nîmes, BM 153.*)

336. Sur l'objectif mis en avant dans une *Adjudication de travaux …aux Arènes de Nîmes* datée du 15 décembre 1700 (citée), de favoriser la liaison entre les différents niveaux de l'édifice en suivant l'agencement initial mais sans s'inquiéter de quelle manière, cf. *supra*, II. 1. b., pp. 364 *sqq*.

337. A. PELET, *Description de l'amphithéâtre de Nîmes*, 2de éd. revue et corrigée, Nimes, impr. D. Roger, 1859, selon qui la restitution de l'escalier de l'arceau VI au nord-ouest serait erronée dans ce que la largeur des sept marches neuves rétablies à la partie supérieure aurait 4 à 6 cm de trop par rapport aux dernières en place, et aurait ainsi escamoté un repos intermédiaire correspondant à deux degrés juxtaposés, n. 1 pp. 74-75.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

rattraper le dénivelé existant entre les degrés en place [338] [**fig. 303**]. Procédant de son côté du principe d'« imitation » appliqué par ailleurs en nombre d'occasions, A. Véran a cru pouvoir se fonder sur l'organisation partiellement conservée et complétée dans sa partie médiane d'un escalier conduisant à la galerie du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles, « *côté du Levant* » près de la porte sud, pour reconstruire son supposé semblable près de la porte nord dont ne subsistaient que la voûte et le « *palier d'arrivée* » [339]. Au-delà, la primauté accordée aux accès principaux a manifestement souvent tendu à négliger, voire condamner des aménagements subsidiaires tels que les « *petits réduits* » que A. Pelet aurait voulu voir restitués, à Nimes, à hauteur de la huitième marche de part et d'autre des escaliers grimpant de l'ambulacre extérieur du premier étage aux vomitoires du troisième *mænianum* [340], ou encore — et toujours à Nimes — les vides disposés sous les gradins du *podium* « *aux quatre points les plus rapprochés du grand axe* » dont le passage extrêmement étroit en direction de l'arène, laissé apparemment en l'état par V. Grangent après le dégagement complet de toute la partie inférieure de l'édifice [**fig. 304-305**], aurait été au contraire fermé après les années 1855 par H. Révoil,



Fig. 304. *Vue intérieure de l'amphithéâtre de Nîmes, et les «* brèches du *podium » de part et d'autre de la grande entrée orientale, vers 1850. Le mur d'enceinte du* podium *a été remonté en avant de ces brèches sans doute au tout début du* XIX[e] *siècle. (Phot. fonds privé M. Pradel, Nîmes.)*

338. A. PELET, *Description de l'amphithéâtre de Nîmes*, *op. cit.*, p. 68.

339. D'après A. VÉRAN, *Devis des travaux de maçonnerie à effectuer à l'amphithéâtre romain*, 4 mars 1861 [arch. mun. de la ville d'Arles, M 12/II M 3] : l'escalier côté sud avait conservé les cinq premières marches, le premier palier et les deux marches suivantes, ainsi que la dernière marche, de sorte que toute la portion médiane a dû être complétée par quatre nouvelles marches, un second palier et huit marches au-dessus.

340. A. PELET, *Description de l'amphithéâtre de Nîmes*, *op. cit.*, selon qui la reconstruction, « *en moellons smillés imitant parfaitement la construction romaine* », des murs latéraux de la travée XIII au sud-ouest aurait condamné les ouvertures de ces petits réduits existant par ailleurs dans d'autres arceaux, n. 1 p. 75.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

suscitant une polémique virulente répercutée jusque dans le *Courrier du Gard* (341). Qu'elle ait été soulevée à tort ou à raison, la critique d'A. Pelet concernant les « *brèches du* podium » a eu pour mérite du moins d'évoquer l'éventuelle existence de deux petites pièces joignant chacune des portes principales, volontairement négligées pourtant par l'architecte qui n'a voulu y voir, sans doute à cause de leur trop petite taille, que des « *caisses* » dont le vide contrariait, selon lui, le point d'appui primitif, situé « *presque au milieu* », de deux « *gradins d'angle* » renversés à cet endroit (342). Détruit, le mur d'enceinte du *podium* ne pouvait certainement rien révéler, mais l'analogie avec les amphithéâtres d'Arles, de Pouzzoles et de Capoue aura incité l'antiquaire à reconstituer les voûtes supposées couvrir ces réduits ainsi que le corridor étroit aboutissant dans l'arène, que F. Mazois affirmait par ailleurs exister à Pompéi, « *par lequel on faisait entrer peut-être certaines bêtes féroces* » et dont l'étroitesse assurait « *que l'animal ne pût se retourner* » (343) : si leur présence devait en principe répondre à un schéma ordinaire de ce type de monument, confirmé au demeurant selon A. Pelet par une position opposée parfaitement symétrique par rapport à l'arène (344), selon l'architecte au contraire leurs dimensions inhabituelles l'infirmaient. Loin pourtant de reposer sur l'observation d'indices concrets, l'hypothèse de H. Révoil contestait la restitution conventionnelle du premier par un raisonnement analogique finalement très comparable, alléguant une subtile dissemblance par rapport au modèle, tout aussi aléatoire en somme que l'établissement d'une soi-disant



Fig. 305. *Amphithéâtre de Nîmes,* « Grande entrée du côté du levant ». *Dessin d'A.* PELET. *(*MARG*, 1838.) En* A*, la chambre d'environ 16 m² ; en* B*, un passage de 2 m de large, couvert d'une voûte rampante et fermé en* D *par un mur moderne ; en* K*, une niche de 80 cm de large, abritant côté ouest un puits ; en* E*, une porte ouverte sur les grandes entrées ; en* F*, une porte communiquant avec un «* petit ciel-ouvert *» en* G.

341. D'après une lettre d'A. PELET adressée au Préfet du Gard, 29 novembre 1861 [arch. C.M.H., 885a/1]. Le *Courrier du Gard* a publié en effet une première lettre ouverte d'A. Walewski, ministre d'État, le 21 mars 1863, approuvant officiellement la thèse de H. Révoil, et la réponse d'A. Pelet, le 14 avril 1863.

342. Lettre de H. RÉVOIL au « *Ministre d'État* », 2 février 1862 [arch. C.M.H., 885a/1].

343. Lettre d'A. PELET au Préfet du Gard, 29 novembre 1861, citée. L'auteur renvoie notamment à F. MAZOIS, *op. cit.*, 4e vol., p. 83.

344. Lettre d'A. PELET au Préfet du Gard, 29 novembre 1861, citée : en amenant (narquoisement ?) son interlocuteur à se demander si « *le hasard, la fantaisie des démolisseurs sont* […] *de nature à produire un pareil résultat* » — de parfaite symétrie —, A. Pelet parvient certes à établir l'antiquité de ces structures jusqu'à même réfuter la thèse de l'inspecteur É. Bœswillwald selon qui les ouvertures du moins étaient de construction moderne quand, depuis le Moyen âge, elles ont été enfouies sous 6 m de décombres ; il n'en démontre pas pour autant la fonction ni la disposition.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nécessaire similitude. À l'inverse de son contradicteur, il a opté alors pour remblayer définitivement les fameuses « *caisses* », assurant qu'elles l'étaient à l'origine, et murer les deux ouvertures correspondantes, dont l'un des piédroits, trop proche de la grande entrée, aurait supposé en outre la présence d'une dalle du *podium* aux « *dimensions par trop exiguës* » elles aussi [345].

Ce qui apparait vrai des gradins et des espaces de circulation semble l'avoir été, au demeurant, de l'ensemble des éléments constitutifs de ces édifices, dans une propension à privilégier les formes et les organisations « primaires », immédiatement perceptibles, au détriment de celles dont l'existence, décelable peut-être à partir d'une étude plus rigoureuse, n'aurait en fait guère ajouté à l'appréhension globale de ce type de monument. La priorité restant alors d'en restituer avant tout une image générique, qu'elle soit totale ou fragmentaire dès l'instant qu'elle pouvait apparaître éloquente en particulier sur le plan fonctionnel, voire esthétique [346], les architectes s'octroyaient sans doute le droit de négliger les détails. Quand ils ne procédaient pas par simple imitation de parties voisines, ils opéraient tout simplement par démolitions et reconstructions successives à seule fin de refermer les brèches ou encore de rétablir des parties fortement endommagées, sans s'inquiéter de ce que l'absence de matière créée par les diverses destructions aurait pu révéler. Araser un mur ou le refouiller à une profondeur variable selon les cas pour le remonter plus solidement jusqu'à lui restituer sa couverture, et par conséquent un certain nombre d'éléments attenants, constituait de fait une intervention fréquente, qui concernait aussi bien les substructures intérieures en petit appareil de moellons smillés, que les façades en pierre de taille. Dans tous les cas, la restauration procédait à la manière d'une restitution graphique dans ce que les détails de l'appareil original notamment, comme de certaines irrégularités consécutives à d'éventuelles imperfections, importaient peu face à l'agencement théorique des claveaux d'une arcade, quelle qu'elle soit, comme celui des moulures d'un imposte ou d'une architrave. Considérée d'ailleurs comme parfaitement codifiée à travers les traités d'architecture, l'ordonnance d'un édifice, aussi abimée fût-elle, ne pouvait annoncer en principe aucun élément inattendu de sorte que sa restauration participait naturellement du procédé d'« imitation »,

345. Lettre de H. Révoil au « *Ministre d'État* », 2 février 1862, citée.

346. Sur la priorité donnée, aux XVIII[e]-XIX[e] siècles, à la conservation de l'aspect générique du bâtiment et aux restaurations « fonctionnelles » plus qu'à l'authenticité des vestiges, cf. *supra*, II. 2. a.

développant en somme les mêmes motifs réguliers d'un bout à l'autre du monument que la simplicité — ou la « *rusticité & pauvreté* »[347] — de l'ordre toscan rendait sans doute d'autant plus cohérents aux yeux des architectes. Les carnets d'attachement relatifs aux travaux en cours sur la façade de l'amphithéâtre d'Arles menés par l'architecte du département A. Véran révèlent en tout cas de curieuses élévations, tenant davantage d'un canevas théorique que de véritables relevés pierre à pierre de l'état du portique extérieur. De la même façon que les tracés d'A.-N. Caristie se sont ingéniés non seulement à masquer les épaufrures, mais à compléter de manière invariablement symétrique à l'aide d'un appareil parfaitement régulier aux arêtes vives les divers éléments du mur de scène du théâtre d'Orange fortement dégradés par endroits — corniches, arcs, impostes — jusqu'à restituer les chapiteaux ioniques encadrant la porte centrale [**fig. 306**][348], il semble que ceux d'A. Véran se sont fondés sur une sorte de grille réglant exactement les assises de pierre aussi bien horizontalement que verticalement, sur laquelle l'architecte s'est contenté de reporter des mesures en quelque sorte artificielles, ajustées non seulement aux ouvrages voisins en place mais surtout à un dessin systématique des arcs à reprendre, plutôt qu'aux empreintes laissées par les anciens moellons [**fig. 307**]. Il n'est pas sûr en effet que les repères métriques s'appliquent tout à fait à la réalité, et ne révèlent pas plutôt une adaptation des nouvelles pièces envisagées à la portion endommagée laissée d'une certaine

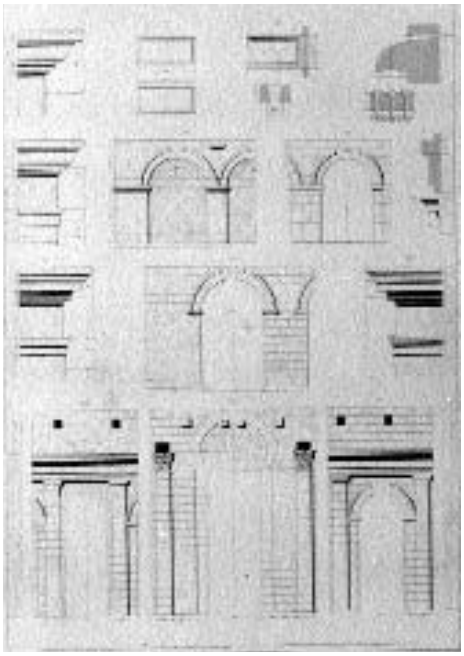


Fig. 306. « Détails des façades principales et latérales » *du théâtre d'Orange. Dessins d'A.-N.* CARISTIE, Monuments…, op. cit. *[pl. XXXVI], 1856.*

347. Qualificatifs dus notamment à Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique & de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres. Sçavoir, Palladio & Scamozzi, Serlio & Vignola, D. Barbaro & Cataneo, L.B. Alberti & Viola, Bullant & de Lorme, comparez entr'eux…* [1650], Paris, chez P. Emery, M. Brunet, 1702, avant-propos, p. 4.

348. A.-N. CARISTIE, *Monuments antiques d'Orange*, *op. cit.*, not. pl. XXXVI à XL. Il est à remarquer que même la « *Vue de la scène, état actuel après le déblaiement* » [pl. XXVII (I)] a muré artificiellement la brèche formée par l'ancienne guérite au sommet du mur de scène alors que celle-ci existait encore comme le montreraient en revanche les autres vues.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

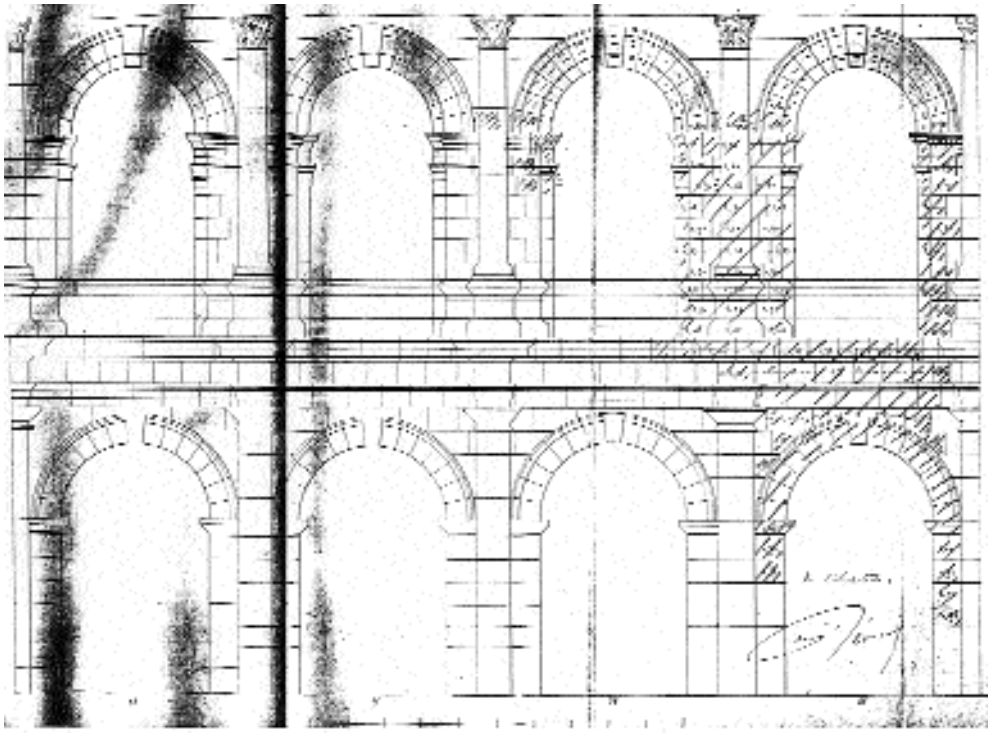


Fig. 307. « Élévation extérieure des travées à reprendre » *sur l'amphithéâtre d'Arles. Dessins et relevés métriques d'A. VÉRAN, carnet d'attachement n° 4, 10 janvier 1886. En hachuré figurent les pierres à remplacer. (Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, 18 F 5 mars.)*



Fig. 308. *Reprises partielles en pierres de taille sur la façade occidentale de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1890. (Phot. Roman, fonds Gauthier-Descottes, méd. d'Arles.)*

façon « en négatif » : d'un croquis à l'autre, seules les indications de reprises changent, d'un arc entier du rez-de-chaussée ou de deux successifs, de l'un ou deux du second niveau immédiatement au-dessus ou de la travée adjacente, de trois à sept assises des piliers et de leurs chapiteaux, d'une partie de l'entablement correspondant à leur appui, tous sur un schéma identique sur lequel ne varient que les dimensions des blocs extrêmes. Concrètement, les opérations consistaient, après refouillement des anciens parements menaçant de tomber, à imbriquer des pierres modernes « *égales à celles des assises antiques avec lesquelles elles dev*[aie]*nt se raccorder* » et dont le parement devait être « *bien uni, afin de pouvoir adapter bien jointivement les nouvelles aux anciennes de manière à ce qu'elles ayent une adhérence complète sur tous leurs points de contact* »[349], l'architecte ne se souciant guère de suivre exactement le tracé originel — qui aurait conduit notamment à remplacer chaque bloc par un autre aux dimensions absolument identiques —, que globalement de « *mieux imiter l'appareil romain* »[350]. Plus que toute autre intervention, elles apparaissent en ce sens comme la véritable application du traitement graphique préliminaire dont l'inconvénient était d'offrir une image uniforme des structures à travers le dessin homogène de l'appareil quand, sur le terrain, les blocs parfaitement équarris venaient en fait se plaquer comme des verrues « *en forte saille sur les parements usés et rongés* », produisant « *un effet de sécheresse et de rupture d'harmonie très désagréable* » que J. Formigé dénonçait au début du XX^e^ siècle et auquel personne avant lui n'avait manifestement songé à remédier si ce n'est de manière sporadique[351] [**fig. 308**].

Le projet de restauration étant toujours sous-tendu par des relevés théoriques qui ne représentaient jamais l'aspect réel de l'appareil dégradé, la reprise envisagée, si importante fût-elle, devait sans doute apparaitre tout à fait pertinente dès l'instant qu'elle disait respecter les techniques de construction originelles et du moins leur aspect, ainsi qu'un certain équilibre de l'ensemble examiné. En ce sens, il est probable que le type d'intervention ne dépendait en définitive que de la quantité des structures

349. V. GRANGENT, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre de Nismes*, 25 juin 1812, cité, art. 2.

350. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation et le déblaiement du théâtre d'Orange*, 23 mai 1845, cité : cf. *supra*, II. 2. a., p. 427.

351. Jules FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter en vue de la restauration partielle de la façade extérieure* [de l'amphithéâtre d'Arles], 21 novembre 1936 [arch. C.M.H., 330/7].
Ch. Questel s'était contenté en effet de pallier la blancheur des pierres neuves de la façade de l'amphithéâtre d'Arles en les faisant peindre — cf. les *Cahiers Véran – Notes laissées à M. Véran. 1847-1850*, et en particulier le 6^e^ point de la note du 8 octobre 1848 [arch. mun. d'Arles, II M 3 – a 1], ainsi que le *Résumé des travaux à l'amphithéâtre d'Arles*, dressé par Ch. QUESTEL, 3 février 1851 [arch. C.M.H., 329/3] : cf. *infra*, II. 3. b., pp. 580 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en place et de l'intérêt de l'élément à consolider ou à rétablir, jamais de l'état réel des vestiges. La crainte d'« empiéter » sur l'authenticité de ces derniers s'est de ce fait naturellement arrêtée à des questions d'homogénéité, notamment en reproduisant au mieux l'appareil de chaque structure sur laquelle une opération était menée, sans jamais aborder celle de l'emprise de cette dernière sur le monument lui-même, ni techniquement ni intellectuellement. Il semble qu'il ait été préférable aux yeux de la Commission en effet que les architectes n'établissent pas de « *différence entre l'antique et la construction moderne* », du moins quant aux matériaux et à la facture, comme l'aurait voulu à ses débuts pourtant P. Renaux qui envisageait d'effectuer, d'une façon très soignée et « *sans nuire à l'ensemble* », certaines reprises sur le mur du *postscænium* du théâtre d'Orange en moellons smillés [352], mais qu'au contraire les travaux, sous quelques formes qu'ils apparaissent, soient toujours « *exécutés d'une manière convenable et digne du monument* » [353], c'est-à-dire conformément aux techniques des Anciens, comme l'avait exigé au tout début du XIX^e^ siècle V. Grangent pour le grand appareil — à sec, sans joints ni cales de bois ou de pierre [354] — et du moins strictement en pierres de taille pour les façades. Par souci d'économie, P. Renaux avait pu toutefois envisager d'appliquer sur le mur de la *scænæ frons* du théâtre d'Orange un faux parement qui, jointé au ciment de Roquefort « *dont la couleur est semblable à la pierre* », devait être indiqué uniquement par des ciselures respectant la hauteur des assises antiques, et dont l'épaisseur moindre aurait été compensée par l'ajout en arrière de moellons et de chaux hydraulique [355]. À y regarder de plus près, quelles qu'elles soient et sous quelque forme qu'elles apparaissent, les reprises opérées tout particulièrement sur les façades de ces monuments participent de ce même « artifice » — qu'il s'agisse de l'arc accolé à la Tour de Roland sur lequel H. Révoil avait replacé un fragment de frise retrouvé dans le mur du rempart de la ville [**fig. 309**], comme des piles, arcs et entablements rénovés des deux amphithéâtres d'Arles et de Nimes [**fig. 308**] : dans tous les cas, le procédé d'imitation mis en œuvre tendait à faire du « faux » tenu pour « vrai », que la blancheur de la pierre neuve n'a en définitive que peu entravé. La question en fait ne se posait pas véritablement en ces termes : habitués aux restitutions graphiques qui offraient toujours une image détaillée de l'édifice dans une reconstitution dite « à

352. D'après un devis établi par P. RENAUX concernant des reprises sur le *postscænium* du théâtre d'Orange, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3090/1].

353. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. A.-N. Caristie* sur le devis daté du 12 février 1841 établi par P. Renaux (cité) [arch. C.M.H., 3090/1] : cf. *supra*, II. 2. a., p. 433.

354. V. GRANGENT, dans un devis concernant l'amphithéâtre de Nimes, 25 juin 1812, cité.

355. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation et le déblaiement du théâtre d'Orange*, 23 mai 1845, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'identique », y compris et surtout des ordonnances qui en constituaient, à leurs yeux, l'un des éléments caractéristiques [356], les architectes ont dû juger préférable de refaire à neuf les portions abimées de ces façades plutôt que d'en défigurer tout à fait l'appareil et la modénature en fermant les brèches par une surface nivelée et neutre, et ce de manière d'autant plus assurée qu'il s'agissait selon eux de motifs répétitifs faciles à reproduire dès l'instant qu'en existait le modèle. Jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, il leur paraissait ainsi primordial de pouvoir « *apprécier les proportions des deux ordres et l'effet produit par la répétition d'une même ordonnance* », de sorte que devant les piles de l'amphithéâtre d'Arles, « *si complètement rongées qu'on ne distingu*[ait] *plus ni le pilastre dorique ni son entablement* », H. Nodet a pu encore en 1929 estimer « *regrettable de pousser trop loin le scrupule de ne pas restaurer ces parties du monument où l'on rebute de circuler actuellement* » et demander qu'elles soient reprises dans les mêmes conditions, en somme, que l'avait fait près d'un siècle plus tôt Ch. Questel, par la reconstruction complète de plusieurs arceaux en pierre de Castellet [357].



Fig. 309. *Le fragment de frise retrouvé dans le rempart de la ville d'Arles et replacé sur deux arcs reconstruits à gauche de la Tour de Roland, vers 1860.*
(Phot. fonds Gauthiers-Descottes, méd. d'Arles.)

Sans doute la patine obtenue après quelques dizaines d'années avait-elle rendu les façades relativement homogènes malgré la présence de pierres neuves, et l'idée de « refaire de l'ancien » pouvait dès lors germer : reprenant les travaux de restauration sur le portique extérieur de l'amphithéâtre d'Arles dans un esprit tout à fait similaire à celui de ses prédécesseurs, c'est-à-dire toujours en termes de restitution et non de simple

356. Sur la place accordée par l'Académie notamment à l'ordonnance des façades dans l'étude de l'architecture, cf. *supra*, I. 2. b.

357. Henri NODET, *Rapport à la Commission* 2 avril 1929, sur un *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration des voûtes et parements des diverses galeries du pourtour à hauteur de la 1^ère ordonnance de façade* [de l'amphithéâtre d'Arles] établi par J. FORMIGÉ, 9 mars 1929 [arch. C.M.H., 330/5].
Sur les travaux de Ch. Questel sur cette même façade, cf. notamment la *Correspondance d'A. Véran et Ch. Questel*, 1845 [arch. mun. d'Arles, II m3 – a3], ainsi que ses devis établis en 1845 [arch. mun. d'Arles, II m3 – m12].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

consolidation, J. Formigé a pu en effet concevoir l'« imitation » jusque dans le vieillissement artificiel des matériaux neufs, suggérant de tailler grossièrement la pierre nouvellement extraite des carrières ainsi que son parement pour obtenir un raccordement plus naturel aux blocs existants, puis de sabler et patiner l'ensemble de sorte que les apports modernes et les anciens substrats s'harmonisent mieux entre eux, jusqu'à ne même plus distinguer la restauration récente [358]. Un tel artifice — ou « maquillage » — ne pouvait en définitive que renforcer le concept d'« imitation », non seulement dans la forme, mais nécessairement aussi dans l'utilisation des mêmes matériaux d'origine, appliquée d'ailleurs très tôt entrainant la réouverture des anciennes carrières [359]. Projetant de replacer sur le mur latéral gauche de la *scænæ frons* du théâtre d'Orange un motif décoratif dont subsistait l'architrave en marbre, autrefois « *soutenue par deux colonnes également en marbre dont l'une* [était] *encore en place & rempli*[ssait]*t son office* » tandis que de la seconde n'existait que l'empreinte sur la pierre, P. Daumet avait d'ailleurs envisagé deux solutions selon que la reconstitution du décor dans son intégralité pouvait être ou non parfaitement « fidèle », c'est-à-dire être conçue dans les mêmes conditions — supposées — que lors de la construction de l'édifice, laissant entendre dans ce cas l'emploi du — ou d'un — marbre [360]. S'il pouvait paraitre naturel en effet, conformément aux pratiques de restauration alors en usage, de (re)sculpter le chapiteau corinthien dans la mesure où le modèle existait sur la colonne encore en place, le principe se voyait tout aussi naturellement rejeté dès l'instant que le support n'était pas analogue à celui d'origine : exactement formé sur du marbre, le chapiteau ne pouvait ainsi raisonnablement qu'être épannelé sur de la pierre, marquant clairement l'importation de l'élément dissemblable ne serait-ce que par la matière [361].

Si, hérité des siècles précédents qui considéraient l'ouvrage architectural avant tout à travers sa vocation de « logement » et de logement (ré-)utilisable, le principe de reconstruction pure et simple pouvait s'appliquer sans trop d'embarras tant qu'il

358. J. Formigé, *Devis* […] *des travaux à exécuter en vue de la restauration partielle de la façade extérieure* [de l'amphithéâtre d'Arles], 21 novembre 1936, cité. Méthode appliquée à l'essai sur une travée en 1939 — d'après une lettre de l'architecte au Directeur des Beaux-Arts, 17 décembre 1936, ainsi que le *Rapport à la Commission* d'André Collin, 27 mars 1939 [arch. c.m.h., 330/7].

359. Sur la réouverture des anciennes carrières de pierre, cf. *supra*, ii. 2. a., p. 426.

360. P. Daumet, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour le rétablissement d'une assise de couronnement du grand mur de face et retours pour la restauration partielle du théâtre d'Orange*, 23 février 1881 [arch. c.m.h., 3093/3].

361. Idem, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

s'agissait d'une adaptation volontaire des structures d'un ancien édifice sans nécessairement en suivre même les caractéristiques fondamentales aussi bien d'organisation intérieure que stylistiques, il ouvrait en revanche des difficultés d'un ordre tout à fait nouveau dès l'instant que surgissait l'idée de « refaire à l'identique » partie ou tout du monument. Avant tout « bâtisseurs », les architectes des Monuments historiques ont inévitablement conféré à leurs interventions la « logique » de la stabilité des structures : il est clair cependant qu'ils ne se sont à aucun moment véritablement préoccupés de l'état des vestiges si ce n'est pour ancrer murs, piliers, arcs et voûtes, le plus souvent suivant un schéma conventionnel. D'un côté, quand bien même leur objectif tendait non plus à transposer un modèle ancien dans le cadre d'une réflexion sur une architecture moderne, mais à respecter pour lui-même son caractère antique qu'ils s'évertuaient à lui rendre, voire à retrouver certains de ses éléments jusque-là peu ou mal connus, ils se sont formellement appuyés sur cette même définition générique et uniforme établie par les traités alors qu'il leur fallait remettre en état des structures singulières, de sorte que leurs observations comme leurs interventions en ont forcément conservé la marque. De l'autre, qu'il se soit agi de rebâtir entièrement ou simplement de consolider, il leur a fallu greffer de nouvelles structures sur les anciennes, et par là même introduire des matériaux étrangers en les harmonisant tant bien que mal aux vestiges en place dont ils voulaient désormais conserver l'aspect. Sans doute au-delà de la seule volonté de (ré)utilisation — bien entendu envisagée — , au-delà même du projet de mise en valeur inscrit dans le cadre de la sauvegarde des « *monuments historiques* », leur souci majeur était-il alors de faire apparaitre sous une forme cohérente ces amas de constructions qui, une fois dégagés, n'offraient rien d'un monument remarquable, bien au contraire, mais n'auraient pu susciter non plus la création de jardins d'antiques. Il est probable qu'un tel contexte aura favorisé une formulation commune réduite aux éléments essentiels d'agencement et de configuration, dont l'objectif visait finalement à authentifier le « monument-type » que ces vestiges étaient censés représenter. Légitimée, l'assimilation n'en a pas moins entrainé des conjectures « *plus ou moins spécieuses* » que chacun soutenait, aux dires de J. Bastet, « *sans se demander si réellement l'hypothèse qu'on abandonne est moins vraisemblable que celle que l'on adopte* » dès l'instant qu'elle reposait sur l'auteur le plus érudit ou jugé tel [362]. C'est dire en d'autres termes qu'en répondant ainsi

362. J. A. Bastet, *op. cit.*, p. 286.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

essentiellement à une volonté de « remise en forme » des éléments constitutifs de l'ouvrage — « *forme primitive des masses* », « *ensemble des lignes principales* » — au détriment des particularités individuelles, la notion de « restauration » a d'emblée instauré un décalage entre l'hypothèse de restitution, fondée prioritairement sur la cohérence interne du modèle, et l'appréciation d'une réalité moins bien déterminée dans ce qu'elle produisait non seulement des bribes de structures mais qui plus est un appareillage de pierres rongées par les infiltrations d'eau et aux joints par conséquent mal dessinés, qu'il restait somme toute difficile à assimiler quand l'idée fondamentale était de conserver l'édifice en l'état tout en songeant à le réhabiliter ne serait-ce qu'en tant qu'ouvrage d'art, même incomplet. On ne peut s'étonner dès lors qu'avant de s'interroger sur la pertinence de leur interprétation, qu'ils certifiaient globalement exacte, les architectes, tout comme la Commission d'ailleurs, se soient tout d'abord inquiétés de l'apparence des apports modernes, et au-delà d'« imitation », comme si l'intervention en soi n'avait d'importance que dans ce qu'elle permettait de consolider et surtout de viabiliser le monument en tant qu'ouvrage d'art.

La notion d'« authenticité » semble de ce fait avoir été constamment ramenée à l'aspect général du monument, intégrant pleinement les parties restaurées — ou reconstruites — dès l'instant que l'architecte en garantissait la véracité. Outre l'ensemble des escaliers rayonnants et des vomitoires de l'amphithéâtre de Nimes, H. Révoil a pu ainsi non seulement replacer les dalles existantes du *podium* mais adapter celles qui étaient cassées, voire remplacer par de nouvelles celles qui manquaient[363] ; de façon tout à fait similaire, P. Daumet a pu rebâtir entièrement l'*ima cavea* du théâtre d'Orange, jusqu'à faire admettre la

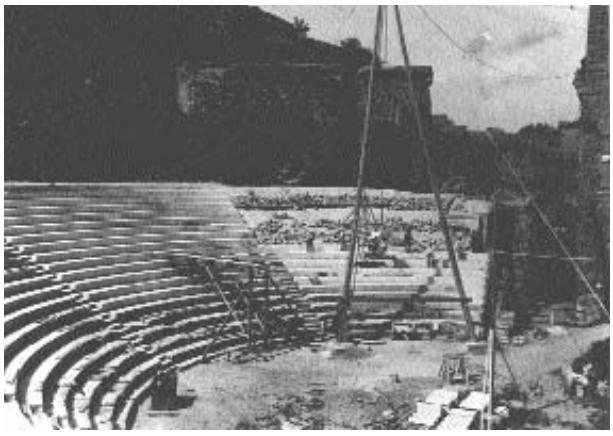


Fig. 310. *Les gradins du théâtre d'Orange repris en pierres de taille, vers 1890.* *(Phot. fonds privé Abel-Photo, Orange.)*

363. H. Révoil, *Devis* […] *pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 15 février 1864, cité : cf. *supra*, II. 2. a., pp. 425 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

reprise des gradins manquants en pierres de taille « *suivant les données antiques* », comme il l'aurait fait en définitive sur un bâtiment qu'il aurait eu véritablement à rénover [364] [**fig. 310**]. Oscillant entre consolidation et protection, entre conservation et restitution, entre restauration et réhabilitation, les architectes n'ont sans doute pu éviter les solutions contradictoires, adoptant une sorte de compromis entre l'ouvrage achevé et l'amas de ruines informe, dont le résultat ne pouvait qu'être l'association de fragments délabrés et de portions neuves, de vestiges épars et d'éléments parfaitement structurés, sans qu'il y ait eu véritablement de règles. Si elle rejetait systématiquement l'intervention qui ne respectait pas de manière manifeste le procédé de construction originel — telles les « *plates-bandes fendues par le milieu* » de la galerie du second niveau de l'amphithéâtre de Nimes que V. Grangent projetait de consolider à l'aide d'arcs doubleaux en brique « *soutenus par des pieds-droits portant à faux sur les arcs de la galerie inférieure* », parfaitement étrangers à cette partie de l'édifice mais qu'il estimait plus solides et curieusement même « *dans l'esprit romain* » [365] [**fig. 311**] —, la Commission

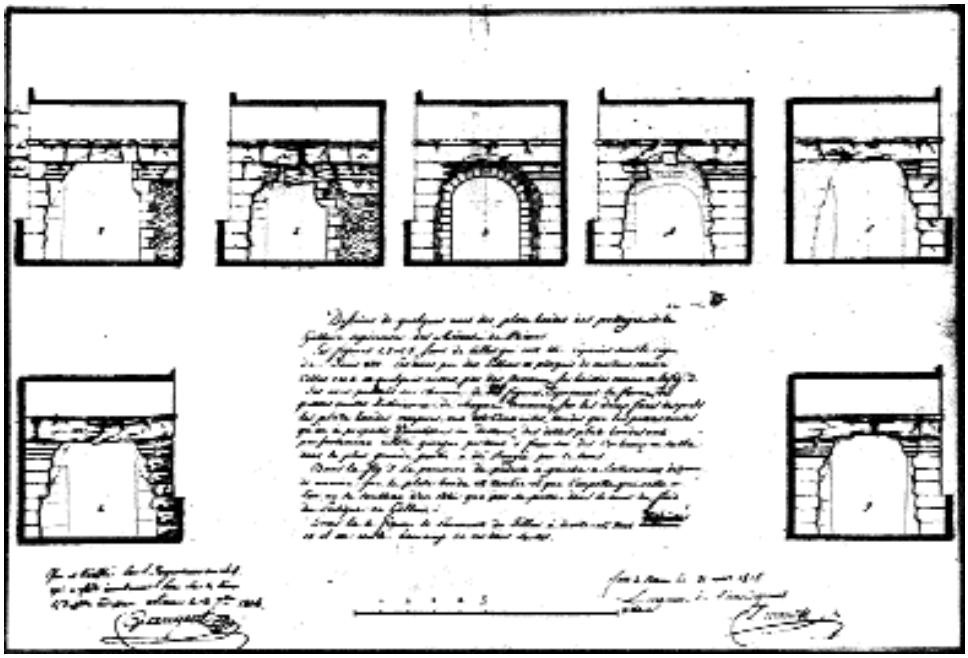


Fig. 302. *Relevé des linteaux brisés de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nîmes. Dessin de Ch. Durand et V. Grangent, 1805.*

364. P. Daumet, *Devis* […] *pour la restauration du théâtre antique d'Orange*, 1889, cité.

365. D'après une lettre du Ministre de l'Intérieur au préfet du Gard, 1er mars 1806 [arch. dép. du Gard, 8 T 274], ainsi que le rapport de Louis-François Petit-Radel présenté alors au Conseil des Bâtiments civils, 3 février 1806 [arch. nat., F13. 1707], sur un *Devis estimatif des ouvrages à faire au cirque de la ville de Nismes, tant pour la conservation que pour la sûreté publique*, établi par Ch. Durand et V. Grangent, 7 février 1805 [arch. nat., F21. 1883].

était visiblement loin d'avoir en effet une position bien arrêtée sur les limites à ne pas dépasser dans la restauration de ces monuments partiellement ruinés [366]. Elle a pu ainsi avaliser la reconstitution presque intégrale de la *cavea* du théâtre d'Orange, jusqu'à admettre la reconstruction des portiques est et ouest, et ralentir au contraire les travaux sur celles des amphithéâtres d'Arles et de Nimes ; approuver au théâtre d'Arles la réédification d'arcs entiers dans le prolongement de celui de la Miséricorde au nord et de la Tour de Roland au sud, et fixer en revanche celle des piles du reste de l'enceinte extérieure à hauteur des archivoltes ; ou encore, dans un autre ordre d'idée, s'inquiéter peu du type d'opérations menées sur l'ordonnance des façades dès l'instant qu'elles en restituaient les caractéristiques ornementales, et à l'inverse s'interroger longuement sur la manière de conserver les deux Veuves dans leur parfaite authenticité. Or, parce qu'elle appréhendait ces vestiges en tant qu'ouvrages d'art, elle a semble-t-il orienté de façon générale les débats en fonction d'une revendication d'ordre esthétique qui aspirait à rendre ces vestiges « *aussi analogues que possible à l'importance du monument et à la beauté des nouveaux quartiers* […] *qui l'environnent* » [367] : harmonie, équilibre, élégance, noblesse, proportion apparaissent comme autant de motifs de restauration contrebalancés seulement par un constant souci de préserver au mieux le caractère antique, et constituent le lien essentiel avec le procédé de restitution graphique, toujours idéal et achevé. Dans un tel contexte, le projet de H. Révoil de renforcer le système d'armature en fer qui maintenait la Tour de Roland par « *la construction complète de l'arcade qui la touche à gauche* » pouvait être jugé « *plus convenable* », alors même que le nouvel arc était moins envisagé pour tenir lieu de contrefort, l'armature de fer semblant « *suffire à sa stabilité* », que de l'aveu même de l'architecte, pour permettre de « *replacer la frise antique* » et ainsi de « *rétablir la configuration de cette façade* » [368], ou en d'autres termes pour donner à la masse isolée de la tour un certain équilibre dans la forme sans forcément la rapporter de manière explicite au théâtre proprement dit, dont le reste du portique extérieur n'a d'ailleurs pas été remonté de manière aussi radicale [**fig. 312**]. L'utilisation préférentielle de matériaux nobles, comme le marbre ou la pierre de taille, n'en serait ni plus ni moins qu'une autre facette, et expliquerait notamment que le même architecte ait insisté, à

366. Sur les décisions parfois contradictoires de la Commission, cf. *supra*, II. 2. b., pp. 429 *sqq*.

367. La formule concernait l'amphithéâtre de Nimes — d'après le rapport de l'Ingénieur en chef V. GRANGENT, 7 octobre 1808, cité —, mais peut largement être appliquée aux autres édifices.

368. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration du théâtre antique d'Arles*, par 1er juin 1897 [arch. C.M.H., Médiathèque].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 312 a. *Les arcs restaurés de part et d'autre de la Tour de Roland et les restes du théâtre d'Arles, vers 1860. (Phot. fonds Gauthiers-Descottes, méd. d'Arles.)*

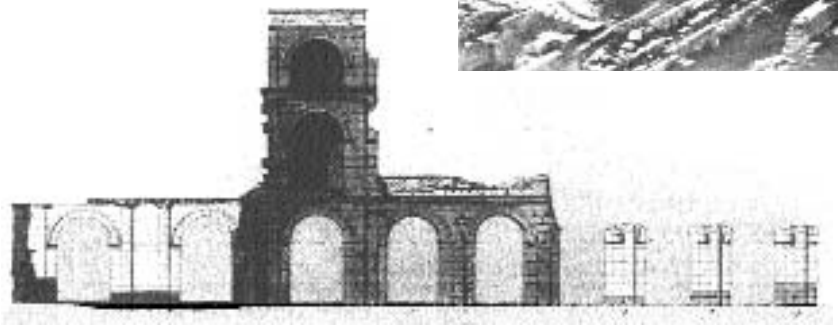


Fig. 312 b. « Restauration exécutée en 1856 et 1857 ». *Dessin de H. RÉVOIL, 1er juin 1857. (Arch. C.M.H., 5569.)*

l'amphithéâtre de Nimes cette fois, pour reprendre d'anciennes réparations faites sur les linteaux de la galerie du second niveau, arguant que « *l'ordonnance architecturale se trouve déparée par des maçonneries en moellons et mortiers remplaçant les magnifiques appareils en pierre de taille* »[369]. Bien qu'elle ne se révélait certes pas toujours très heureuse — exception faite à Orange où, selon J.-C. Formigé, les blocs utilisés « *se distingu*[ant] *très peu de la pierre vieille* » par leur forte coloration n'offraient pas « *l'inconvénient de donner des constructions blanches dans des murs patinés par le temps* »[370] —, l'association du neuf et de l'ancien paraissait toujours préférable à l'ajout d'éléments étrangers, qu'il s'agisse de maçonnerie ou de fer, dans la mesure où elle assurait, par la reproduction « à l'identique » de l'appareil comme de la modénature, une cohésion ornementale au même titre en définitive que les deux arcs reconstruits à gauche de la Tour de Roland assurait, par la création d'une parfaite symétrie avec les deux autres existants à l'opposé, l'équilibre du corps de bâtiment désormais isolé [**fig. 309 et 311**].

À reproduire sans réticence l'ordonnance des façades, on peut s'étonner que les architectes n'aient jamais songé à rénover intégralement l'appareil dégradé d'un bout

369. D'après une lettre de H. RÉVOIL au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Monuments historiques, 26 janvier 1872 [arch. C.M.H., 885a/1].

370. J.-C. FORMIGÉ, *Énumération des travaux projetés dans le théâtre romain d'Orange*, 2 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à l'autre de ces monuments : au-delà des contraintes budgétaires, ce que la restitution graphique autorisait, le « charme » de la ruine, convenu depuis les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, l'aura en fait freiné. Plus que le « *caractère* » de l'édifice et « *son aspect antique* », plus encore que l'authenticité « archéologique » des vestiges, les architectes devaient en effet maintenir l'« *aspect pittoresque* » des ruines [371]. La Commission archéologique de Nimes avait même repoussé le projet de J.-C. Formigé d'effectuer le rejointoiement des gradins de l'amphithéâtre et de son attique ainsi qu'un glacis de béton, dont le seul objectif était de garantir le monument des infiltrations d'eau, s'indignant qu'à force de telles interventions l'architecte modifiait « *l'harmonie admirable des trous et vides, cicatrices des siècles formant sur le couronnement de l'attique, un ensemble unique dans les Gaules* » [372]. La querelle engagée dès 1838 sur la manière de consolider les deux Veuves du théâtre d'Arles n'apparait ni plus ni moins que comme le résultat d'une telle préoccupation : si pour les uns — la Commission des Monuments historiques notamment — il s'agissait avant tout de prévenir leur chute éventuelle, pour les autres — le Préfet des Bouches-du-Rhône et le maire de la ville — la priorité était de conserver intacte leur « monumentalité ». Or, contrairement aux diverses structures intérieures de l'amphithéâtre, ou encore à sa façade, les deux colonnes posaient un problème plus crucial : isolées, celles-ci se présentaient moins en effet comme l'un des éléments du théâtre proprement dit que comme un monument en soi, exposé depuis le XVII^e^ siècle dans un jardin d'antiques au milieu de fragments architecturaux et de statuaire, qu'il était par conséquent impensable de reproduire sinon en en créant une copie tout à fait artificielle, comme on le ferait d'une statue. Davantage encore, elles portaient en elles depuis le Moyen Âge et la Renaissance l'image même de la ruine, rappel symbolique du passé antique — les *reliquiæ* de Pétrarque —, suscitant autant l'admiration que le regret, ou peut-être aussi le rejet, moins cependant de l'édifice renversé que d'une époque révolue, comme tendraient à le montrer les gravures du début du XIX^e^ siècle [**fig. 313-314**]. Aucune intervention ne semblait dès lors possible sans en détruire le témoignage, et plus encore leur « *étrange et incomparable beauté* » que les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles leur avaient manifestement conféré [373] : réclamé par la Commission des

371. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Ch. Questel*, 25 avril 1870, cité.

372. Rapport de la Commission archéologique de Nimes, 28 mai 1902 [arch. dép. du Gard, 8 T 277], sur un *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes* établi par J.-C. FORMIGÉ, 24 décembre 1901 [arch. C.M.H., 886/2].

373. Sur la valeur, morale et/ou esthétique, accordée à la ruine depuis le Moyen Âge, cf. Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, libr. Droz, 1974.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009





Fig. 313-314. *Les vestiges du théâtre antique d'Arles représentés à travers les deux Veuves. Dessin de* BOREL *et* GRUÉ, *lith. de Cangnoin, XIX^e s. / Dessin de* CHANTRON, *lith. de Magny. (Fonds Flandreysy, Palais du Roure, Avignon.)*

Monuments historiques en 1841, le projet de consolidation soumis par P. Renaux n'a d'ailleurs jamais vu le jour. Celui-ci avait pourtant été établi dans un esprit similaire aux reconstructions ponctuelles de la façade de l'amphithéâtre, proposant de gommer les accidents du marbre et ainsi de rétablir le galbe et les cannelures de chacune des deux colonnes à l'aide d'un mastic imitant, pour la première « *la couleur et la dureté* » de la brèche d'Afrique — « *avec du bon ciment romain amalgamé avec de la poudre de marbre et des fragments de brèche africaine concassés* » —, pour la seconde le marbre de Sienne « *peu veiné* » — « *avec du ciment de même nature composé de ciment français de roquefort mélangé avec des marbres gris pulvérisés sans fragment et sans cailloux* »[374]. Or curieusement, loin de contester même l'idée de « *percer un grand nombre de petits trous à l'aide du trépan* » pour y sceller de petites happes en bronze destinées à maintenir les fentes verticales et horizontales provoquées par l'éclatement de la pierre calcinée[375], A.-N. Caristie avait estimé l'opération trop « *complète* » dans ce qu'elle allait rendre aux colonnes un aspect neuf, quand la situation de ces dernières ne pouvait admettre, selon lui, qu'une simple consolidation « *dans l'état où elles se trouv*[ai]*ent* »[376]. Il agréait en revanche l'utilisation de cercles en bronze et d'un arc boutant « *en gros fer rond* » scellé en arrière et à droite de la *valva regia*, sur un massif de pierre correspondant au mur de la *scænæ frons*, exhortant même à leur adjoindre

374. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation des deux colonnes du théâtre romain de la ville d'Arles*, 16 octobre 1841 [arch. C.M.H., 342/1].

375. IDEM, *ibidem*.

376. A.-N. CARISTIE, *Rapport à la Commission*, 21 janvier 1842 [arch. C.M.H., 342/1].

une tige verticale « *de manière à ce que toutes les parties de la consolidation soient toutes reliées entr'elles* »[377]. Peu esthétique, la solution permettait certes de respecter les épaufrures que les vicissitudes du temps avaient imprimé sur les fûts, mais n'a pu convaincre les autorités locales selon qui ces travaux n'étaient peut-être pas d'une « *nécessité avérée* »[378], et quoi qu'il en soit ne pouvaient que « *nuir*[e] *considérablement à l'effet monumental qu*[e les colonnes] *produisent aux yeux de l'observateur* »[379]. La décision se heurtant en définitive à une « *question d'art* » — suivant l'expression du Préfet[380] — la Commission a dû rejeter l'avis d'A.-N. Caristie et se résoudre à un masticage succinct, sous la forme de « repères » permettant de contrôler la stabilité des fissures[381].

Étrangère au principe de restitution architecturale qui tendait au contraire à rétablir et à compléter intégralement les plus beaux vestiges, et malgré tout très présente dans les esprits avant même les premiers travaux de dégagement[382], l'aspiration à préserver l'aspect « pittoresque » des édifices antiques a sans aucun doute permis de limiter des interventions trop radicales. Non que la question se soit jamais réellement posée de savoir s'il était légitime ou non de remonter un mur, une voûte, une arcade à partir de structures ruinées, ni même de savoir jusqu'où ces éléments pouvaient être reconstruits sans porter atteinte à l'apparence générale des vestiges. Dans un premier temps en tout cas, et jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la question n'avait peut-être pas lieu d'être posée en ces termes dans la mesure où les architectes paraissaient se borner à nettoyer, à régulariser et à accomoder les décombres à seule fin de rendre plus accessibles et sans danger les différents fragments de ces monuments ; et même s'ils optaient très souvent pour rétablir de toutes pièces nombre d'agencements, la silhouette globale ne semblait sans doute pas véritablement en pâtir. Ces premiers

377. A.-N. Caristie, *Rapport à la Commission*, 21 janvier 1842, cité. Une telle solution avait été adoptée, à Rome, pour maintenir les trois colonnes du Temple des Dioscures sur le Forum [**fig. 125**].

378. D'après une lettre de l'adjoint au maire (signé Bedel), rapportant l'avis de la Commission archéologique d'Arles au sous-Préfet des Bouches-du-Rhône, 2 avril 1842 [arch. C.M.H., 342/1].

379. Lettre du sous-Préfet au Préfet des Bouches-du-Rhône, 8 avril 1842 [arch. C.M.H., 342/1].
Le sentiment parai unanime en tout cas dans la région, comme en témoignerait un article signé Balthasar, in *Album arlésien*, n° 34, 4^e année, 12 février 1843 : « *…les deux colonnes du théâtre emprisonnées par un échafaud leste et dégagé s'apprêtent à subir un joug jugé nécessaire. Le léger renflement de l'une d'elle* [*sic*] *qui fait craindre dans sa partie inférieure dégradée, tôt ou tard un éboulement, nécessite aux yeux du gouvernement cette mesure conservatoire. J'applaudirais à cette œuvre, si mon goût d'antiquaire ne me portait à m'écrier : périsse plutôt ce monument que de le voir ainsi défigurer* [*sic*] ! »

380. Lettre du Préfet des Bouches-du-Rhône au Ministre de l'Intérieur, 18 avril 1842 [arch. C.M.H., 342/1].

381. D'après une note laissée par P. Mérimée, 7 août 1842 [arch. C.M.H., 342/1].

382. À propos de l'aspiration à conserver l'aspect pittoresque de ces ruines, cf. *supra*, II. 1. b., pp. 368 *sqq*.
En prenant la charge du dégagement et de la consolidation de l'amphithéâtre de Nimes, V. Grangent suggérait déjà en 1808 que les nouvelles constructions ne devaient « *pas déparer ces cicatrices et cette teinte que les siècles ont imprimé à ce magnifique monument* » — *Rapport de l'Ingénieur en chef…*, 7 octobre 1808, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

travaux du moins n'envahissaient pas encore les vestiges, et il pouvait paraitre raisonnable alors de tendre à rendre à l'édifice « *sa vraie mesure* » tout en respectant globalement son état de ruine. Encore fallait-il s'entendre sur l'« état » ou l'« aspect pittoresque » qui devait probablement répondre aussi à une certaine esthétique : de la même façon que la reconstruction des deux arcs à gauche de la Tour de Roland était destinée notamment à contrebalancer les deux autres dressés à même hauteur à l'opposé, celle presque intégrale de la *cavea* du théâtre d'Orange a peut-être été consentie autant pour préparer une réutilisation de l'édifice que pour rendre au grand mur de scène isolé tout son « dynamisme », et en tout état de cause « *pour mieux délimiter* [son] *enceinte* »[383]. Par ailleurs, si le grand appareil de la *scænæ frons* d'Orange a vraisemblablement engagé l'architecte à reprendre les gradins en pierres de taille, à l'inverse la réintégration en moellons de ceux du théâtre d'Arles, arrêtée qui plus est aux « *tabourets* », aura sans doute été induite par l'absence de structures imposantes[384]. D'un autre côté, alors qu'un souci d'économie avait empêché H. Révoil de remonter les six premiers degrés du deuxième *mænianum* de l'amphithéâtre d'Arles de la même façon qu'il l'avait fait de ceux du *podium*, et l'avait amené à fermer simplement les voûtes rampantes et à rétablir là aussi uniquement l'assiette des gradins, une exigence d'un autre ordre devait curieusement le conduire à placer tout de même les têtes de gradins autour de chacun des vomitoires[385] : l'effet étrange qui résulte de ces portes



Fig. 315. « Arles. Les Arènes et la Ville ». *Vue des gradins et des vomitoires* « des secondes » *marqués par les têtes de gradins. (Carte postale, Selecta LL phot., fonds personnel.)*

383. D'après une note laissée par P. MÉRIMÉE, 21 septembre 1852 [arch. C.M.H., 3093/2].

384. Sur les travaux menés aux théâtres d'Orange et d'Arles (respectivement 1889-1903 et 1893-1907), cf. *supra*, pp. 490 *sqq* et pp. 498 *sqq*.

385. D'après É. BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission*, 15 juin 1887, sur un devis de H. RÉVOIL daté du 20 octobre 1886, remanié à la suite d'un premier rapport daté du 14 mars 1887 selon lequel les travaux présentés par l'architecte étaient « *loin de présenter tous un degré d'urgence immédiate* », tout particulièrement ceux concernant les rangées de gradins [arch. C.M.H., 330/4].

désormais en relief comme ornées d'un énorme *balteus* révélerait peut-être quant à lui l'ambivalence de plus en plus marquée alors entre la nécessité d'inscrire précisément les principaux éléments de l'édifice — en l'occurrence les accès et la distribution de la *cavea* — et celle de conserver malgré tout son caractère de ruines aux structures désarticulées [**fig. 315**].

Si le XIX^e^ siècle ne s'est incontestablement guère soucié d'authenticité « archéologique » au sens où on l'entendrait aujourd'hui, il n'en a pas moins posé les premiers jalons d'une réflexion sur les procédés de restauration de ces anciens monuments parvenus jusqu'à nous dans un état de délabrement plus ou moins grand. Il est clair néanmoins que le type d'intervention adopté dépend de ce que l'on veut obtenir : en l'occurrence, il semble que tout devait conduire à des reconstructions intégrales et à une véritable « remise en forme » des vestiges antiques. La propension à produire un « *résultat avantageux* » préconisé par le tout nouveau service des Monuments historiques, doublée au demeurant d'une volonté très forte de réhabiliter ces anciens bâtiments, aura en effet dicté sans grande restriction le rétablissement des éléments significatifs ; il est certain par ailleurs que l'état de conservation de ces vestiges, à la fois remarquable par les hauts murs d'enceinte encore en place et en tout cas, pour le théâtre d'Arles, la quasi parfaite lisibilité de la forme générale, et médiocre par l'amoncellement confus des structures intérieures, obligeait à des interventions parfois lourdes, notamment lorsqu'il s'agissait de maintenir les parties supérieures. Sans doute un tel contexte a-t-il pu favoriser certains écarts : si à aucun moment il n'a été question de remonter l'ensemble des gradins de la *cavea* de l'amphithéâtre d'Arles ni de celui de Nimes, dans la mesure où une telle opération aurait supposé la reconstruction complète des substructures, en revanche dès l'instant qu'il s'agissait de combler un vide sous prétexte de protéger les éléments inférieurs en remontant un fragment de mur ou une voûte, poser un gradin par-dessus pouvait devenir en quelque sorte naturel. On ne peut s'étonner dès lors que la *cavea* du théâtre d'Orange ait été presque entièrement rétablie, ni que nombre de structures de l'amphithéâtre de Nimes aient été restituées : toute la partie supérieure, dont la fameuse galerie d'attique couverte d'une voûte en demi-lune repérée fièrement par les antiquaires du XVII^e^ siècle, aura en un sens attesté l'existence de l'édifice dans son ensemble quand bien même toute

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la partie intermédiaire en était détruite, comme si les « extrêmes » assuraient l'« intervalle » malgré l'absence de données. Il n'en reste pas moins vrai que derrière les reconstructions certes drastiques, entérinées encore à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, se décèlent les premières tentatives d'une définition nouvelle de la notion de « restauration ». Déterminée à la fois par les caractéristiques esthétiques et techniques de l'architecture antique prise dans sa globalité et l'aspect « pittoresque » ou mieux, l'état « incomplet » des structures, celle-ci ne concernait bien évidemment alors ni l'histoire singulière, ni réellement les particularités architecturales de chacun des édifices, mais se rapportait au « monument-type » que les vestiges étaient censés représenter et forçait par là même une certaine cohérence entre les apports modernes et les fragments en place. Du moins était-ce visiblement le parti des architectes et de la Commission des Monuments historiques ; à l'opposé toutefois, les autorités locales et les antiquaires semblent avoir très tôt quant à eux poussé les limites de la restauration bien en amont. Il est patent en tout cas que dès 1845 les membres du conseil municipal d'Arles aient rejeté d'emblée la proposition même des rapporteurs de la Commission, P. Mérimée et A.-N. Caristie, établie dans l'idée conventionnelle alors de « *rappeler les dispositions primitives* » de l'amphithéâtre, s'inquiétant de ce que « *le rétablissement des gradins de pierre qui manquent, indépendamment de ce qu'il serait très coûteux, aurait en outre l'inconvénient de présenter, comme antiques, des parties modernes* »[(386)]. Une telle préoccupation semble, il est vrai, ne s'être plus largement répandue, jusqu'à toucher le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qu'après la seconde moitié du XIX^e^ siècle : devant la quantité toujours croissante des travaux réclamés à l'amphithéâtre de Nimes par H. Révoil, et toujours approuvés jusque-là, P. Bœswillwald s'est en effet tardivement résolu à répondre qu'« *il serait certes à souhaiter que l'on pût s'abstenir de toucher davantage à cette construction antique*[(387)] ». Pour autant, la décision de non-intervention ne s'est jamais véritablement appliquée en France, et G. Maurin pouvait dénoncer avec quelque peu d'ironie le parti nouvellement en vogue de ne plus intervenir sur les vestiges d'anciens

386. D'après un extrait des registres des délibérations du Conseil municipal d'Arles, 3 mars 1845 [arch. C.M.H., 329/1], à propos d'un *Rapport fait au Conseil général des Bâtiments civils par M. Mérimée et Caristie, Inspecteurs généraux* daté du 27 janvier 1845 (cité), qui contestait l'idée de Ch. Questel de revêtir les voûtes supportant les gradins de l'amphithéâtre d'une couche de bitume et d'y « *établir par-dessus du gazon* » : cf. *supra*, II. 2. a., p. 432.

387. É. BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission*, 29 décembre 1876 [arch. C.M.H., 886/2].
Le même souhait a été formulé trente ans plus tard au sujet du théâtre d'Orange par le sous-Secrétaire d'État au ministre de l'Intérieur, 25 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monuments, justifiant notamment les travaux menés à l'amphithéâtre de Nimes par la nécessité incontournable d'en arrêter la destruction :

> « *Vous apprécierez le goût avec lequel ces réparations ont été conduites, et vous direz à votre tour une sentence entre ceux qui les approuvent complètement, et ceux au contraire qui ne voudraient jamais toucher aux ruines du passé, même pour en arrêter l'inévitable destruction. Mais sans doute, votre décision ne sera pas acceptée par tous, sans protestation ; car c'est affaire de goût et de sentiment personnels, plus encore que de science. Il est de très bons esprits qui ne croiraient pas acheter trop cher une impression d'art, en laissant le temps accomplir définitivement son œuvre et faire des plus superbes murailles un tas de cailloux amoncelés au hasard de la chute* […]. *Vous voulez seulement qu'on ne touche aux anciens monuments qu'avec une respectueuse sobriété* [388]. »

L'objectif fondamental des autorités, locales et gouvernementales, n'a de fait cessé de tendre en théorie vers une protection des vestiges dans leur état plutôt que vers une quelconque restitution : A.-N. Caristie et P. Mérimée ne se défendaient-ils pas en 1845 d'entendre par « *restauration complète* […] *la restitution de l'amphithéâtre d'Arles dans son état primitif* », assurant que toutes les interventions envisagées par l'architecte Ch. Questel ne consistaient qu'en travaux de consolidation et de dégagement [389] ? Plus officiellement encore en 1895, face aux revendications de la municipalité d'Orange désireuse d'obtenir d'importants travaux au théâtre, le député M. Faure rappelait qu'« *on ne saurait songer à le restaurer complètement,* [car] *ce serait une injure faite à l'art antique* [390] ». Trente ans plus tard, s'il regrettait presque que l'amphithéâtre d'Arles allait devoir « *porter*[…] *toujours trace de sa transformation en forteresse à l'époque des Invasions* », H. Nodet estimait que « *le mot "restauration" ne d*[evai]*t être employé ici que dans un sens relatif* », reconnaissant qu'il y avait là « *une limite qu'il ne faut pas dépasser* »[391]. La réponse à une telle problématique n'allait assurément pas de soi : comment préserver en effet des structures démunies de leur protection contre les intempéries, notamment lorsqu'il s'agissait de hauts pans de murs instables ou d'éléments perchés dans un équilibre précaire ? Très tôt mis en avant par V. Grangent [392], et

388. Georges Maurin, « Rapport sur l'état des études archéologiques romaines dans le Gard », in *Congrès archéologique de France*, LXIV[e] session, 1899, p. 206.
Sur cette nouvelle tendance à ne plus intervenir sur les vestiges d'anciens monuments, développée très tôt en Angleterre notamment mais qui aura fait peu d'émules en France, cf. *infra*, II. 3. a., pp. 547 *sqq*.

389. *Rapport fait au Conseil général des Bâtiments civils par M. Mérimée et Caristie*, 27 janvier 1845, cité.

390. Propos rapportés par Eugène Guérin lors d'une séance du Sénat, 26 mars 1903 [arch. C.M.H., 3092].

391. *Rapport à la Commission par M. Nodet sur l'amphithéâtre d'Arles. Restauration et consolidation*, 27 novembre 1936 [arch. C.M.H., 330/7].

392. V. Grangent, *Rapport* et *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre de Nismes*, 3 mars 1821 [arch. dép. du Gard, 6 T 275].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à sa suite par H. Révoil selon qui « *la fonction la plus utile* [ét]*ait, au point de vue de la conservation du monument, de préserver les voûtes* [393] » — et au-delà « *tout l'intérieur de l'édifice* » — dont les chapes de mortier, trop fragiles, étaient rapidement détruites par « *l'action de la gelée et le piétinement de la foule* » [394], le rôle de couverture des gradins suffisait-il pour autant à justifier leur rétablissement ? Jusqu'à quel point l'argument d'ordre purement technique pouvait-il d'ailleurs s'étendre à tous les ouvrages, « *en y comprenant les escaliers et les grandes dalles de la galerie extérieure* » de l'amphithéâtre d'Arles par exemple, sous prétexte de « *contribuer*[…] *à soutenir les constructions existantes en les entretoisant et les reliant entre elles* » [395] — de la même façon en somme que, « *solide toiture en pierre* », les gradins généraient de leur côté, selon J.-C. Formigé, « *une résistance aux poussées des voutes* »[396] ? Quelle raison invoquer en revanche lorsque les vestiges en place ne représentaient guère que des murs arasés peu élevés dont l'équilibre n'était par conséquent pas compromis, ou lorsque les gradins reposaient à flanc de colline ? Sans doute les projets de P. Renaux au théâtre d'Arles ont-ils été guidés, en plein XIX[e] siècle, par la revendication du gouvernement d'un « *résultat avantageux* », et ce d'autant plus fortement que l'édifice était inscrit au sein de la ville moderne et entrait de ce fait dans la politique d'organisation urbaine de la municipalité : mais que penser des travaux amorcés dans les années 1925-1930 au théâtre de Vaison-la-Romaine alors que se développait depuis vingt ans déjà une préoccupation d'un ordre nouveau qui avait arrêté notamment la restauration de celui d'Orange sous l'assertion « *qu'elle risquerait de faire perdre au monument de son intérêt archéologique* » [397] ?

Le parti, parfois en usage encore aujourd'hui, de restaurer un monument en en restituant notamment les éléments principaux, sous quelque argumentation que ce soit, avait, selon Y. de Kisch, l'avantage certes de « *préserver le monument, en lui rendant un peu de son aspect primitif, dans le respect de la* [ou d'une ?] *vérité scientifique* », et

393. H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la restauration complète de l'amphithéâtre de Nîmes*, 21 novembre 1876 [arch. C.M.H., 886/2].

394. Idem, *Devis* […] *pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876, cité.

395. Id., *ibidem*. Reprenant son objectif quelques années plus tard, l'architecte arguait qu'« *il y aurait un intérêt de consolidation incontestable à relier et à entretoiser par la réfection de ce plafond les deux grands murs de l'enceinte extérieure qui se trouvent isolés jusqu'à la hauteur du second étage* » : H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 31 mai 1894 [arch. dép. des B.-du-Rh., fonds Véran, 18 F 5/4].

396. *Rapport présenté par M. l'architecte en chef Formigé à l'appui d'un projet de restauration*, cité.

397. Argument invoqué par J.-C. Formigé dans un *Exposé sommaire des travaux qu'on pourrait engager pour répondre à la délibération du Conseil municipal d'Orange, en date du 21 janvier 1906, par laquelle il demande la restauration complète du théâtre antique*, 8 février 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].
Sur le développement de l'archéologie et de ses retentissements sur la restauration des édifices antiques, cf. *infra*, II. 3. a.

répondait en outre aux « *exigences de compréhension des visiteurs* » [398]. J. Formigé ne justifiait-il pas d'ailleurs encore en 1921 ses travaux de nivellement au théâtre d'Orange par la volonté de « *ramener peu à peu les différents endroits à leurs niveaux primitifs, en rendant ainsi à l'édifice sa vraie proportion et son aspect exact* » [399]. Pour autant, à vouloir redonner ainsi à un ancien bâtiment quelque chose de son apparence d'origine, jusqu'à peut-être même, comme le fait observer P. Gazzola, « *lui restituer l'aspect qu'il avait au moment de sa plus grande perfection* » [400], l'architecte ne pouvait que fixer sa propre interprétation au détriment de l'authenticité du monument historique. Il est clair en effet que sont exposés désormais non plus les vestiges d'anciens édifices mais des édifices partiellement reconstruits, aux lignes principales fortement marquées. Dans les deux « cirques » naturels faisant face à la *scænæ frons* d'Orange et aux « *Lunettes* » de Vaison, les architectes ont littéralement reformé chacune des *caveæ* jusqu'au niveau du portique supérieur, que J. Formigé a par ailleurs voulu indiqué, à Vaison, « *grâce aux fûts de colonnes découverts dans la galerie intérieure* » [401] **[fig. 316]** ; au milieu des hautes enceintes de chacun des amphithéâtres d'Arles et de Nimes, ils ont retracé les grands axes de l'organisation des accès et redessiné l'arène ovale et son *podium* ; davantage encore, les travaux entamés au théâtre d'Arles par P. Renaux, et continués par J. Formigé, ont consisté à amorcer au sol tout le plan du monument en replaçant le départ de l'ensemble des piliers du portique extérieur de



Fig. 316. *Le portique supérieur de la* cavea *du théâtre de Vaison-la-Romaine restitué par J. Formigé vers 1930. (Phot. V. Chevrier, 1990.)*

398. Y. de Kisch, *loc. cit.*, p. 138.

399. Lettre de Jules Formigé au Directeur des Monuments historiques, 26 mai 1921 [arch. c.m.h., 3094/5].

400. P. Gazzola, *op. cit.*, p. 30.

401. D'après le chanoine Joseph Sautel, *Vaison dans l'Antiquité. Histoire et description de la cité. Suppléments: travaux et recherches de 1927 à 1940*, t. i, 1941, chap. ii, p. 46 : cf. *infra*, ii. 3. a., pp. 542-546.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

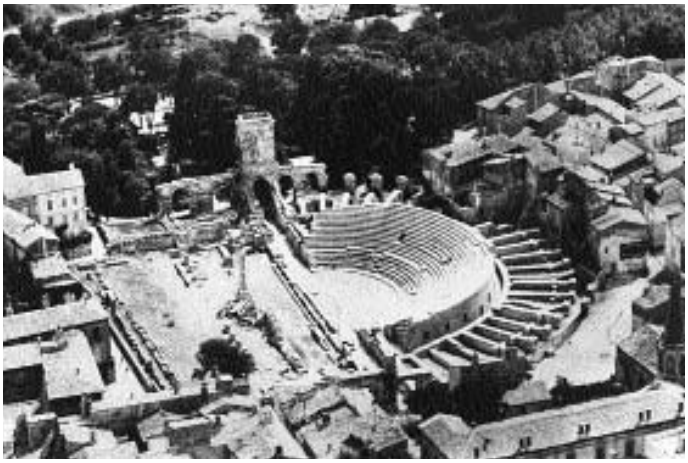


Fig. 317. *La restitution « en plan » sur le site même du théâtre d'Arles. (Carte postale, Méd. Arles.)*

la *cavea* ainsi que les premières assises des murs rayonnants, ou encore la base des piliers du portique du *postscænium* [**fig. 317**]. Tout à fait nécessaires à n'en pas douter pour nombre d'entre elles destinées à suppléer certaines structures de soutien absentes ou fortement endommagées, ces interventions ont cependant forcément gommé de nombreuses données, ne serait-ce que par les opérations de refouillement qu'elles supposaient. Leur caractère définitif empêche en outre aujourd'hui de distinguer les éléments originaux des ajouts modernes qui, par un souci d'esthétique, ont été effectués avec les mêmes matériaux et suivant le procédé d'« imitation » instauré par l'Académie d'architecture et suivi par le service des Monuments historiques, de sorte à se confondre désormais totalement avec les premiers. Le plus à regretter sans doute restent les opérations de restitution, si minimes soient-elles, faites à partir d'observations manifestement trop rapides et procédant quoi qu'il en soit d'un souci de conformité et d'authenticité de la forme et de l'apparence qui, tout en conservant l'aspect de ruine de l'édifice, n'en ont pas moins donné finalement de ces derniers une image des plus conventionnelles. Tendant, dans le cadre d'une histoire générale de l'architecture, à en montrer les caractéristiques génériques, il semble que les architectes n'aient pas fait grand cas en définitive des singularités que pouvaient présenter ces vestiges, et n'ont en tout état de cause laissé que de brèves explications concernant leurs opérations effectives et leurs choix, moins encore de relevés indiquant avec précision les ajouts, les reprises, les refouillements. Longtemps les devis n'ont consisté qu'en rapports succincts justifiant uniquement les actions majeures que complétait une énumération de métrages et cubages estimatifs de maçonnerie ou de matériaux à utiliser, et les « *carnets d'attachement* » relatifs aux

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

interventions effectuées ne se sont développés que tardivement, à l'initiative visiblement de H. Révoil [402] : encore ces derniers ne contiennent-ils que des croquis sommaires signalant les reprises sans indiquer là non plus les refouillements ni relever de façon précise l'état initial des vestiges. Enfin, les quelques instructions laissées par Ch. Questel à A. Véran à Arles laissent à penser que de menus travaux s'ajoutaient inéluctablement aux interventions majeures sans qu'aucune trace n'en ait été systématiquement gardée non plus [403]. Seuls moyens envisagés alors pour sauver ces vestiges — et peut-être l'ont-elles été en un sens —, ces « restaurations » apparaissent aujourd'hui par conséquent relever davantage de véritables opérations de réhabilitation architecturale que l'on aurait tendance à condamner, plutôt que de pure conservation vers lesquelles on voudrait tendre désormais. Ce n'est pas dire que le XIX^e^ siècle ne s'en soit jamais préoccupé : plusieurs facteurs pourtant auront réfréné les réactions, comme ils le feront d'ailleurs aussi tout au long du XX^e^, que ce soit la charge donnée à des architectes, souvent plus enclins à rebâtir qu'à consolider, ou l'écrin qui entoure irrésistiblement ces édifices, dont le tort est peut-être d'avoir été trop bien conservés. Manifestement quelque peu sceptique, l'abbé Sautel était venu singulièrement à considérer les « *réparations* » menées par J. Formigé au théâtre de Vaison au même titre que d'autres réalisées au IV^e^ siècle, ajoutant que « *le XX^e^ siècle a simplement continué la tradition humaine* » [404] : encore aujourd'hui le parti semble difficile à prendre face à un édifice partiellement en ruine, soit d'en restituer « une » image toujours incertaine, soit de tenter de seulement en consolider les fragments en place, sachant que dans un cas comme dans l'autre s'opère irrémédiablement une transformation des vestiges.

402. Les seuls carnets d'attachement retrouvés concernent en effet les travaux de H. Révoil à Nîmes entre 1870 et 1872 [arch. C.M.H., 885a/1] et à Arles entre 1886 et 1895 [arch. dép. des B.-du-Rh., 18 F 5].

403. *Cahiers Véran – Notes laissées à Mr. Véran. 1847-1850* [arch. mun. d'Arles, II M3 – a1].

404. Ch. J. SAUTEL, *Les Découvertes archéologiques de Vaison-la-Romaine de 1907 à 1937*, Avignon, impr. Rullière fr., 1937, p. 29.
La correspondance de J. Formigé révèle clairement que dès 1928, c'est-à-dire dès le début des travaux de restauration menés sur l'ensemble du site de Vaison, l'avis du chanoine Sautel a été très nettement écarté, y compris en ce qui concerne le théâtre : sa participation semble par conséquent s'être cantonnée aux observations et relevés de fouilles [arch. mun. de Vaison, 2 R/3 R 4 : Avancement des travaux. Subventions. Correspondance].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

3. Les édifices comme « témoins archéologiques ».

> « *Les anciens qui ont parlé des théâtres ne pouvaient s'imaginer qu'une chose si connue de leur temps pût jamais être ignorée.* »
>
> Nicolas BOINDIN[1].

À la Renaissance comme déjà au Moyen Âge, « *les antiquités, source de savoirs et de plaisirs, apparaissaient également comme des repères pour le présent, des œuvres qu'on pourrait égaler ou surpasser* »[2]. Étudiées essentiellement pour leurs qualités plastiques, elles n'en étaient pas moins considérées comme les témoins d'une civilisation passée, et très tôt même, la présence sur le sol français de vestiges d'époque romaine établissait dans l'esprit des érudits la valeur d'un héritage prestigieux[3]. Le XIX^e^ siècle ne marque en réalité que peu de divergence dans ce que les mêmes préoccupations, pour se voir il est vrai peu à peu dissociées, n'ont été ni plus ni moins qu'entretenues et développées. Selon Fr. Choay toutefois, parce qu'elle a révélé une rupture et créé une distance entre un passé désormais inerte bien que parfaitement tangible et un futur en devenir sans cesse mouvant, entre tradition et « modernisation », l'ère industrielle a « *consacré* » le monument historique jusqu'à en promouvoir une conception muséologique[4]. Citant les hommes de lettre — de Victor Hugo à Prosper Mérimée, de François Guizot à Honoré de Balzac, de Thomas Carlyle à John Ruskin — selon

1. Nicolas BOINDIN, « Discours sur la forme & la construction des théatres des Anciens où l'on examine la situation, les proportions & les usages de toutes ses parties », in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. I, Paris, 1717, p. 134.
2. Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 102.
3. Sur la valeur proprement « historique » accordée aux vestiges d'époque romaine jonchant le sol français, cf. *supra*, I. 1. a.
4. Fr. CHOAY, *op. cit.*, p. 103.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

qui « *l'industrie a remplacé l'art* » et l'architecture traditionnelle, substantielle et stable, s'opposait à la « *construction moderne* », standardisée et jugée précaire[5], elle souligne l'idée alors manifestement répandue de la « *mort de l'art* », et du moins le sentiment de l'absence d'avenir de l'architecture en particulier, qui ne pouvait qu'engager l'État « *à conserver, à entretenir, à* éterniser *les monuments nationaux et historiques* »[6], comme pour se raccrocher à ce qui apparaissait immuable. La création du service des Monuments historiques a, en ce sens, pensé sa justification dans l'« *intérêt national* » qui appelait à considérer les vestiges d'anciens édifices comme « *précieux non-seulement pour les localités sur le territoire desquelles ils sont placés, mais aussi pour le pays tout entier* »[7] : souvenir des civilisations passées auxquelles nous serions « *redevables de notre identité* » et qui seraient « *constituti*[ves] *de notre être* »[8], ils ne dévoilaient toutefois qu'un rôle mémorial dont il n'importait en définitive que de retracer les grandes lignes fonctionnelles et stylistiques.

Or, l'éloignement graduel de ce passé qui devenait par ce fait même plus énigmatique, ainsi que le développement, en un sens consécutif, de la notion de « patrimoine national » lié au besoin de « fonder » l'histoire du pays, toujours plus dense à mesure des recherches, auront peut-être conduit, au-delà des réflexions sur les questions de restauration menées par L. Vitet, P. Mérimée, E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin ou A. Riegl, à s'interroger sur la valeur de l'authenticité des édifices conçus moins, dès lors, comme ouvrages d'art — quoique cette qualité soit toujours restée, et reste encore très présente —, que comme documents « chargés de sens », susceptibles d'offrir de multiples informations sur les civilisations antérieures. À la différence de ceux du XVII^e^ siècle qu'ils considéraient ne pas avoir possédé toutes les connaissances requises pour parvenir à une description correcte des monuments antiques, nombre d'antiquaires notamment n'ayant jamais voyagé « *dans les pays fertiles en monuments* » et n'ayant eu à disposition ni dessins ni descriptions de ceux de Rome et de Grèce, les érudits des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles tendaient déjà à se montrer

5. Fr. CHOAY, *op. cit.*, pp. 102-103, citant notamment John RUSKIN, « On the opening of the Crystal Palace », reproduit par S. TSCHUDI MADSEN, *Restoration and Antirestoration*, Oslo, 1976, p. 117.

6. Selon Victor HUGO, « Guerre et démolisseurs », in *Revue de Paris*, 1829, reparu avec un texte original in *Revue des deux Mondes*, 1832 : « *S'il est vrai, comme nous le croyons, que l'architecture, seule entre tous les arts, n'ait plus d'avenir, employez vos millions à conserver, à entretenir, à éterniser les monuments nationaux et historiques qui appartiennent à l'État, et à racheter ceux qui sont aux particuliers* ». Je souligne.

7. « Rappel des instructions relatives à la conservation des monuments historiques », circulaire du 8 octobre 1874, in *Commission des Monuments historiques. Circulaires ministérielles relatives à la conservation des monuments historiques*, Archives de la Commission, Paris, Impr. nationale, 1875, p. 17.

8. Fr. CHOAY, *op. cit.*, p. 104.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *plus rigoureux et plus exigeants* », refusant que « *l'examen d'un monument* [soit] *seulement l'exposition des conjectures d'un auteur* » pour viser au contraire à « *apporter toutes les lumières historiques de l'époque et un degré d'exactitude qui supporte le plus scrupuleux examen* »[9]. En ouvrant la voie à l'observation et à la description d'objets autres que purement « artistiques », l'intérêt grandissant pour les civilisations moins prestigieuses en matière d'art, telle l'Étrurie explorée par G. Micali au tout début du XIXe siècle[10], comme l'avait déjà tenté quelques cinquante ans auparavant le comte de Caylus pour l'ancienne Gaule[11], a sans doute permis en outre de concevoir l'étude de l'apport spécifique de ces peuples dominé plus tard par la puissance romaine, et au-delà d'élargir les champs d'investigation en matière d'histoire et d'histoire de l'art à l'ensemble des documents parvenus jusqu'à nous, dans ce que C. Jullian définissait comme une « *double discipline des textes que l'on analyse et de la terre que l'on observe* »[12]. Or, de la même façon que les philologues prétendaient rester au plus près des textes, l'archéologue se devait d'observer tout artefact dans son état originel, qu'il soit œuvre d'art ou menu objet de la vie quotidienne, qu'il soit prestigieux ou insignifiant sur le plan artistique, bien conservé ou fortement dégradé.

En imputant ainsi une valeur proprement historique à l'ensemble des objets mis au jour, y compris les éléments d'architecture, l'archéologue a en définitive pris peu à peu le pas sur l'antiquaire et, affirmant l'unicité de chaque édifice, posé au-delà de façon cruciale la question de la légitimité de sa restauration jusque dans ses moindres parties. Pour autant, s'il est vrai qu'« *à partir des années 1820, le monument historique est inscrit sous le signe de l'irremplaçable, les dommages qu'il subit sont irréparables, sa perte irrémédiable*[13] », la notion de « restauration » n'en a pas moins, tout au long des XIXe et XXe siècles encore, difficilement respecté l'authenticité de certains vestiges. Aisément concevable dans le cas de ruines — le « site archéologique » par excellence, qu'on imagine souvent sous la forme d'un terrain vague jonché de débris, et en tout cas sur lequel les structures dépassent rarement trente

9. Adieu-Étienne-Pierre de Gasparin, *Histoire de la ville d'Orange et de ses antiquités, ornée de six gravures en taille douce*, Orange, chez J. Bouchony impr., 1815, préface, pp. iv-v.

10. Guiseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Florence, 1810.

11. Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Dessaint et Saillant, 1752-1767.

12. Camille Jullian, « L'École des Chartes et notre histoire nationale », in *Revue de Paris*, 1er août 1927, p. 481. Sur l'émergence, au XIXe siècle, de l'archéologie comme nouvelle discipline, cf. notamment Ève Gran-Aymerich, *Naissance de l'archéologie moderne. 1798-1945*, Paris, CNRS éditions, 1998.

13. Fr. Choay, *op. cit.*, pp. 102-103.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à cinquante centimètres de haut, et restent par conséquent relativement stables —, l'absence d'intervention n'apparait jamais comme une solution appropriée dans le cas d'un édifice encore debout : s'ouvrent alors diverses polémiques selon l'état du monument, le type de réparations envisagé dépendant peut-être surtout de la valeur « archéologique » attribuée aux fragments en place. Or, bien qu'admis comme étant un « *document essentiel pour la compréhension du passé* », un bâtiment relativement bien conservé s'avère toujours appréhendé sous la forme d'une « *œuvre éminente d'art architectural* »[14] : en tant que tel, il apparait avant tout comme un « modèle », aussi bien pour l'architecte moderne qui, chargé de garder « vivants » les styles du passé — antique, roman, gothique ou renaissant — se devait de les imiter dans les constructions neuves, que pour l'historien de l'art qui en fait certes un « témoin » historique destiné à nous renseigner directement sur le passé, mais peut-être surtout un exemple stylistique qu'il lui faut dès lors rendre aussi complet et aussi proche que possible de son état d'origine par les dégagements, les « *complementi* », les restitutions destinés à lui redonner une unité de style.

3. a. La notion de restauration et l'archéologie.

Si on parle d'archéologie depuis longtemps, le terme est resté néanmoins étroitement lié à celui, plus ancien, d'« antiquaires », de sorte que la notion de « témoin archéologique » n'a pas toujours eu, au cours des siècles, la même signification ni les mêmes répercussions sur l'appréhension d'un monument, et par là même sur sa « restauration ». En 1906, J.-C. Formigé répondait certes au Maire de la ville d'Orange que la restauration complète du théâtre telle qu'il la souhaitait s'avérait

14. Louis GRODECKI, « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », in *Monuments historiques de la France*, n° 4, octobre-décembre 1965, p. 204.
L'auteur se réfère essentiellement ici à Walter FRODL, *Denkmalbegriffe. Denkmalwerte und ihre Auswirkung auf die Restaurierung* [Notion et valeurs du monument historique, et leur rôle dans la restauration], Vienne, 1963, texte de trois conférences prononcées à l'Université de Rome dans le cadre d'un enseignement proposé aux architectes et conservateurs des monuments, à la Scuola di perfezionamento per lo studio ed il restauro dei monumenti, sous la direction de Guglielmo de Angelis d'Ossat.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

critiquable « *en ce qu'elle risquerait de faire perdre au monument de son intérêt archéologique* »[15], mais n'en effectuait pas moins des interventions « conséquentes » ; à la suite du Congrès archéologique international d'Athènes tenu en 1930, le projet de Jules Formigé de relever les fragments de décor de la *scænæ frons* du même théâtre était reçu favorablement par la Commission, non sans toutefois émettre une réserve, précisant dans des termes similaires à ceux formulés lors du Congrès qu'« *il convient dans la plupart des cas de remettre en place les fragments pour lesquels aucun doute ne peut s'élever, sans donner lieu à des reconstitutions hasardées* »[16]. Aujourd'hui, parce qu'elle dépasse la seule anastylose, une telle « relève » ne serait sans doute plus jugée rationnelle sans pour autant toujours se voir condamnée de manière absolue.

Ces résistances résulteraient, en définitive, d'une « *problématique* » des relations entre art et archéologie qui, selon C. Brice, « *se justifiait pleinement dans les années* [18]*50, lorsque le rapport au passé était fondamental pour la réinterprétation des styles gothiques, renaissance, ou grecs, lorsque l'archéologie était conçue comme un immense répertoire de styles à étudier puis à restructurer soit en fonction des données sociales, politiques, économiques, soit suivant la personnalité de l'artiste* »[17], et pouvait dès lors se contenter de (re)tracer à grands traits l'histoire de l'architecture à travers une typologie de l'ornementation et des formes. Du moins était-ce particulièrement sensible à l'Académie de France à Rome et à l'École des Beaux-Arts que la référence immuable à l'Antique semble avoir placé « *en complet décalage avec les débats qui agit*[ai]*ent alors l'architecture* »[18]. D'un côté en effet s'était instaurée une « archéologie classique », exclusive des institutions qui la définissaient ni plus ni moins qu'à travers l'art gréco-romain, de l'autre une archéologie romane et gothique, qui s'inscrivait davantage dans la recherche de nouvelles origines de la France révolutionnaire et impériale, à la suite notamment de l'ouverture du musée des Monuments français dirigé par Alexandre Lenoir (1796) puis de la création de

15. Jean-Camille FORMIGÉ, *Exposé sommaire des travaux qu'on pourrait engager pour répondre à la délibération du Conseil municipal d'Orange, en date du 21 janvier 1906, par laquelle il demande la restauration complète du théâtre antique*, 8 février 1906 [arch. C.M.H., 3094].

16. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Jean Verrier sur le théâtre d'Orange (Vaucluse)*, 4 juillet 1933 [arch. C.M.H., 3095].

17. Catherine BRICE, « Le débat entre architectes et archéologues à travers la Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics (1840-1890) », *in Roma antica. Envois des architectes français (1788-1924). Forum-Colisée-Palatin*, catalogue d'exposition réalisée par l'Académie de France à Rome, l'École Française de Rome, l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, la Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. XXXVI.

18. IDEM, *ibidem*, p. XXXVI, n. 32.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'Académie celtique (1804), et dont témoigne le premier manuel du Comité des Monuments historiques en 1837. Or, si l'une coordonnait encore « *l'art du bon goust* » et privilégiait pour ce faire les plus beaux exemples, l'autre gênait visiblement par l'objectivité et la précision vers lesquelles elle tendait : admettant certes son autorité, César Daly notamment s'ingérait contre elle, clamant qu'en matière de créations architecturales elle devait absolument demeurer « *une esclave docile non un maître tyrannique* »[19]. Lorsqu'il s'agissait de restauration toutefois, les préoccupations proprement « archéologiques » apparaissaient de façon plus éloquente face aux édifices moyenâgeux ou renaissants auxquels les architectes, « *romains* » par leur formation et par conséquent « *peu sensibilisés à notre architecture médiévale* », n'étaient pas préparés[20], tandis qu'habitués à l'étude des édifices de l'Antiquité, ces mêmes architectes pensaient pouvoir restaurer ces derniers sans avoir à s'inquiéter véritablement d'« archéologie ».

Loin d'avoir permis de poser des jalons précis, la querelle entre « gothique » et « classique » semble avoir entrainé pourtant une certaine confusion quant à la valeur accordée aux monuments historiques que le rôle de l'archéologie naissante n'a visiblement pas réussi à esquiver tout à fait, tendant toujours à regarder ces derniers, dès l'instant que leur état de conservation apparaissait remarquable, en tant qu'œuvres d'art, moins en tant que témoins uniques du passé. De la même façon que l'« archéologie classique » ne faisait guère de différence entre les édifices d'époque romaine d'Italie ou de France — d'autant moins peut-être d'ailleurs que se développaient alors les idéaux de l'impérialisme et du colonialisme —, si ce n'est à travers la notion de « *qualité d'exécution* », ce qui empêchait de s'intéresser aux particularités structurelles de chaque monument, l'école de Viollet-le-Duc définissait la restauration des monuments médiévaux à travers la mise en valeur de l'archétype contenu en chacun d'eux, en vue de créer un classement typologique et chronologique au service d'un mythe national, qui a eu pour résultat là aussi de masquer volontairement les caractéristiques locales des églises de différentes provinces, quand bien même elles étaient reconnues[21]. Tout à fait conscient en effet de l'unicité de chaque monument, à quelque époque qu'il appartienne,

19. César DALY, *Revue générale d'Architecture*, 1853, p. 212.
20. C. BRICE, *loc. cit.*, p. XXXVI.
21. Sur l'école de Viollet-le-Duc, voir notamment Jean-Michel LÉNIAUD, « Patrimoine, affaire d'État », in *L'Architecture aujourd'hui. Beaux-Arts*, n° 310, avril 1997, p. 8.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

E. Viollet-le-Duc n'en a pas moins adopté la même attitude idéaliste de ses pairs, offrant à travers ses restaurations un outil didactique au détriment des données singulières. Disposé à « rénover », il ne pouvait, du reste, songer à « *reproduire une disposition éminemment vicieuse* » que les différentes phases de transformation, au moment même de la construction tout comme lors de restaurations ultérieures, avaient nécessairement inscrit au sein des structures [22]. Face à des bâtiments certes dégradés mais encore bien fondés, l'objectif de l'architecte-restaurateur conduisait par conséquent de manière inexorable vers une « remise en état » accompagnée d'une nécessaire « remise en forme » souvent totale, que dirigeait, au-delà d'une volonté de valorisation et de réhabilitation, celle de protection de l'ouvrage dans son intégralité, ne prenant en compte que les grandes lignes directrices qui, faute de pouvoir conserver les données de son « historicité » propre, le réinscrivaient du moins dans l'histoire globale de l'architecture. En principe capable de décortiquer les structures d'un édifice, existantes ou non, d'en établir le plan, d'en retrouver ou d'en décider les dimensions, voire d'effectuer un relevé des différents éléments constitutifs grâce à sa maitrise des techniques du dessin, l'architecte ne peut en effet pour autant en retrouver l'état originel intégral et interprétera toujours les vestiges en fonction des règles de l'art de bâtir et d'une normalisation stylistique dès l'instant qu'il lui faudra les reconstituer pour les protéger.

Dans un tel contexte, l'argument archéologique pouvait devenir un véritable danger dans la mesure où il justifiait souvent une soi-disant déontologie de la restauration — comme le faisait encore J.-C. Formigé au début du XX^e siècle, à la suite de P. Renaux, Ch. Questel ou A.-N. Caristie — alors même qu'il validait de véritables reconstructions. Visant à « *rendre plus évident le témoignage historique ou la valeur artistique* » [23], il en était arrivé en effet à admettre de restreindre son champ d'action, comme au siècles précédents, à l'édifice antique dans sa forme absolue et théorique, négligeant son caractère propre tout comme les modifications qu'il a subies au cours des siècles et qui font pourtant partie de son histoire : invoquant la précision des relevés, garante d'une connaissance parfaite de l'édifice, l'archéologie se définissait ainsi à travers des reconstitutions et des anastyloses — le départ de colonnes du mur de scène du théâtre d'Arles ou quelques fragments de décor de celui d'Orange —,

22. D'après un avertissement adressé aux inspecteurs diocésains en 1873, cité par F. CHOAY, *op. cit.*, p. 118.
23. L. GRODECKI, *loc. cit.*, p. 206.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

mais aussi des reconstructions pures et simples — les arcades de la partie sud du périmètre du théâtre d'Arles, de part et d'autre de la Tour de Roland, ou les gradins des différents édifices et leurs substructures. Or, toujours théorique, la restitution s'avérait incidemment hypothétique et anéantissait au demeurant nombre d'indices qui auraient pu permettre, comme l'aurait souhaité A. Pelet, à « *de plus habiles que nous* [d']*y trouver*[…] *ce que notre ignorance nous cache encore !* [(24)] » Un demi siècle plus tard, P. Bœswillwald s'interrogera sur les limites à ne pas dépasser en matière de restauration et devra même retenir J.-C. Formigé dans son projet de remonter les voûtes et les gradins de la *summa cavea* de l'amphithéâtre d'Arles : non toutefois qu'il s'inquiétait alors de la validité d'une telle opération mais de l'authenticité de l'édifice, refusant désormais d'amorcer une quelconque reconstitution, si assurée fût-elle, voire de quelconques travaux par trop étendus, jusqu'à préférer « *laisser les choses en l'état* » [(25)]. Regardé comme « *certainement un des plus attrayants problèmes que puisse chercher à résoudre un archéologue* [(26)] », le principe de restitution ne parait pas pour autant avoir été mis en cause avant le milieu du XX^e^ siècle, et sera même envisagé comme une « *leçon d'archéologie* » par J. Formigé qui, en 1922, songera à remettre en place les fragments supposés du décor de la *scænæ frons* du théâtre d'Orange pour « *rendr*[e] *l'échelle et indiquer*[…] *en arrachement tout le principe de la décoration, en justifiant les niveaux, les entailles, etc.* » [(27)]. À la différence des reconstructions précédentes, les restitutions mises en pratique à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècles « *dans toutes les écoles d'archéologie* » — en Algérie, en Tunisie, en Sicile ou en Italie, à Delphes ou à Délos où, aux dires de J. Formigé, « *on repla*[çait] *tout ce qu'on p*[ouvai]*t replacer* » — tenaient cependant leur valeur « archéologique » de ce qu'elles étaient astreintes à n'exploiter que les éléments anciens, garantissant ainsi une forme d'authenticité ; à l'image des études architecturales, elles ne tendaient pas moins toujours à « *accentuer*[…] *la beauté* » de l'édifice et à en « *préciser*[…] *l'enseignement* » [(28)].

24. Lettre ouverte d'Auguste PELET publiée dans *Le Courrier du Gard*, 14 avril 1863, par laquelle l'archéologue remettait en question l'attitude de la Commission des Monuments historiques et de son ministre qui soutenaient les travaux, jugés discutables, menés par H. Révoil à l'amphithéâtre de Nimes : d'après la lettre ouverte d'A. WALEWSKI, ministre d'État, en réponse aux réclamations d'A. Pelet, publiées dans *Le Courrier du Gard*, 21 mars 1863 : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 506-507.

25. Paul BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission*, 21 juillet 1905 [arch. C.M.H., 330/5] : « *Mais où arrêter ce travail ? Ce qui sera fait sur trois berceaux devra l'être sur trois autres et ainsi de suite, ce serait la reconstitution de l 'amphithéâtre dans sa partie supérieure* ».

26. Henri RÉVOIL, « Conférence sur le théâtre antique d'Orange », in *Congrès archéologiques de France*, XLIX^e^ session tenue à Avignon en 1882, Paris/Tours, 1883, p. 354.

27. Jules FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour le remontage d'un groupe de colonnes et de leur entablement faisant partie de la décoration du grand mur face intérieur du théâtre antique d'Orange*, 26 juin 1922 [arch. C.M.H., 3094/5] : cf. *infra*, III. 3. b.

28. IDEM, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Manifestement latente depuis les années 1820-1830 si l'on en croit les réactions de P. Renaux qui songeait déjà à distinguer « *la construction moderne* » que supposaient les travaux de restauration qu'il entreprenait alors au théâtre d'Orange[29], ou encore à peine plus tôt celle du Préfet du Gard qui jugeait « *superflues* » les rénovations de V. Grangent sur les corniches de l'amphithéâtre de Nimes, redoutant notamment qu'elles n'« *augment*[ent], *sans utilité, le contraste déjà si fort, des ouvrages nouveaux avec les ouvrages anciens* »[30], cette ambivalence entre une forte propension à mettre en valeur de tels vestiges en leur restituant une forme en quelque sorte « artificielle » et la crainte d'altérer leur aspect « ancien » — et non véritablement leur authenticité — semble s'être accrue tout au long du XX^e^ siècle, de manière d'autant plus vigoureuse qu'il ne s'agissait ni de ruines ni de véritables monuments qui, *a fortiori* trop exposés, risquaient de disparaitre peu à peu. Il est certes indéniable que les architectes responsables de l'entretien de ces bâtiments se sont fréquemment attachés à préserver certains témoins, « *vestiges isolés insuffisamment protégés, tendant à disparaître et qui constituent de précieux jalons*[31] », tel le départ des voûtes et piliers de la galerie d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles[32], ou les parties de voûtes écroulées de la galerie extérieure surplombant le vide[33], l'amorce « *subsistant encore de quelques-uns de*[s] *escaliers* » établis dans l'épaisseur des murs rayonnants et conduisant aux gradins supérieurs du même amphithéâtre[34], ou encore et de façon plus « méthodique » les « *nombreux vestiges indiquant l'emplacement des constructions se reliant à* [la] *galerie du côté de l'arène*[35] », voire tout simplement les éléments de corniches « *qui avoisinent la partie droite du proscénium* » du théâtre d'Orange jugés « *les plus intéressants à préserver de la ruine* »[36]. Devant remanier le mur en retour d'équerre à droite de la façade de ce même théâtre, P. Daumet était allé jusqu'à prévoir le démontage et le « *numérotage* [*sic*] *scrupuleux* » des blocs de pierre qui le constituaient pour s'assurer un remontage

29. D'après un devis établi par P. RENAUX concernant des reprises sur le *postscænium* du théâtre d'Orange, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3090/1] : cf. *supra*, II. 2. b., pp. 410 *sqq*.

30. D'après une lettre du Préfet du Gard à l'Ingénieur en chef V. Grangent, 16 juillet 1822 [arch. dép. du Gard, 8 T 275].

31. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 3 juin 1894 [arch. C.M.H., 330/4].

32. IDEM, *ibidem*, 20 juin 1897 [arch. C.M.H., 330/4].

33. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour l'entretien de l'amphithéâtre d'Arles*, 16 septembre 1921 [arch. C.M.H., 330/5].

34. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 9 mars 1899 [arch. C.M.H., 330/4].

35. IDEM, *ibidem*, 9 mars 1899 [arch. C.M.H., 330/4].

36. Pierre DAUMET, *Rapport de l'architecte attaché à la Commission des Monuments historiques et chargé des travaux d'entretien du théâtre d'Orange*, 2 février 1877 [arch. C.M.H., 3092/1].

« *dans le même ordre* »[37]. Pour autant, cette vigilance ne parait pas avoir jamais véritablement pris le pas sur les solutions adoptées, et rien, rétrospectivement, ne permet de s'assurer de manière absolue de la pertinence de chacune des interventions qui paraissent, pour nombre d'entre elles, avoir été menées moins sur l'observation précise des vestiges que sur des déductions théoriques jugées plus « efficaces » sur le plan de la restauration pour leur rapidité d'exécution, comme sur celui plus général de l'« enseignement ». Particulièrement évocateur de cette orientation apparait du moins le cas de la partie supérieure de l'amphithéâtre d'Arles restaurée par J.-C. Formigé qui, pour mettre en garde qu'« *en remplaçant en maçonnerie ordinaire tous les intervalles des arceaux indistinctement* » on ne soit amené à « *créer un état de choses qui n'a jamais existé* », n'en préconisait pas moins une intervention systématique en restituant une travée sur deux un escalier dont les traces n'étaient certainement pas régulières[38] : la difficulté résidait en l'occurrence dans le choix de la protection de « témoins » largement exposés qu'une chape de béton aurait, selon l'architecte, définitivement masqués, mais dont la restitution privilégiée, pour crédible qu'elle soit, impose à son tour une interprétation définitive sur laquelle il est désormais impossible de revenir.

On ne peut certes nier que l'objectif majeur, encore d'actualité, de préserver des structures fortement exposées, appelle à adopter, du point de vue de l'architecte, des solutions qui, toujours incomplètes, ne peuvent en fait que difficilement donner entière satisfaction dans ce que, à moins de laisser faire le temps, elles entament inéluctablement l'authenticité des éléments, qu'elles tendent à restituer partiellement et plus ou moins fidèlement, ou qu'elles se limitent à consolider, et menacent peut-être même leur stabilité, à la manière d'un raccord neuf sur une pièce trop usée. L. Jacquemin s'en était déjà inquiété en 1835, qui voyait les édifices antiques d'Arles « *destinés à mourir à la fois de la maladie & du remède* », soit que pour certains d'entre eux l'État en faisait, selon lui, « *peu de cas* », soit qu'« *au lieu de traiter avec des élémens propres à leur constitution, au lieu de leur refaire des membres proportionnés au tronc, & qui s'adaptent convenablement aux parties restées toujours entières, on les force à prendre des substances*

37. P. Daumet, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration du théâtre antique d'Orange*, 18 mars 1875 [arch. c.m.h., 3093/3].

38. D'après le rapport accompagnant le *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation des arceaux du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles*, établi par J.-C. Formigé, 12 avril 1905 [arch. c.m.h., 330/5] : cf. *infra*, **fig. 346**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

contraires à leur tempérament »[39]. Or, il apparait clair que respecter l'édifice, dans son apparence, sa fonction, son style, voire son authenticité, peut se décliner finalement sous différentes formes, selon que la priorité est donnée uniquement à la stabilité des structures encore debout ou aussi à l'« enseignement » que l'on serait susceptible d'y puiser en matière d'esthétique aussi bien que d'« histoire », à une simple mise en valeur ou aussi à une véritable réhabilitation, entrainant autant de solutions que de projets et d'objectifs imaginés, des seules opérations de consolidation à, suivant les motivations, des reprises visibles ou au contraire masquées, des restitutions d'ordre purement fonctionnelle, voire esthétique, une reconstitution complète de l'édifice ou seulement partielle. De ces diverses décisions dépendra la définition que l'on donnera alors au terme et à la notion de « restauration », aux limites à ne pas franchir ou au contraire à la liberté accordée à l'architecte chargé des travaux de mise en valeur, que corrigent du reste souvent l'âge de l'édifice, son état de conservation et la connaissance qu'en a le « restaurateur » ou croit en avoir. Sans songer tout à fait, il est vrai, à reconstruire intégralement l'amphithéâtre d'Arles, A.-N. Caristie et P. Mérimée y intégraient en 1845, outre le dégagement des « *constructions parasites* », sans distinction d'époques mais étrangères en principe à l'édifice primitif, des opérations destinées à en « *rendre l'accès facile* », supposant non seulement un nettoyage complet des débris, mais nécessairement aussi la réparation notamment des escaliers et des corridors à l'aide des mêmes matériaux d'origine, voire si l'on en croit les travaux effectivement mis en œuvre, une certaine « lisibilité » obtenue grâce à des restitutions « fonctionnelles »[40]. Un demi siècle plus tard, remettant plus ou moins en cause les reconstructions abusives menées jusque-là dans ce qu'elles entamaient l'« *aspect pittoresque* » de ces monuments, M. Faure rappelait qu'il ne fallait entendre par « restauration » qu'une « *mise en état*[41] », sans pouvoir visiblement en avancer une meilleure définition : du moins les amphithéâtres, dont la façade semblait inachevée, dessinant « *une série de courbes qui fait penser vues de loin aux arches d'un pont sans tablier* », et dont l'intérieur était presque entièrement détruit, ne se révélaient-ils « *pas restaurables* »[42] sans qu'alors

39. Louis JACQUEMIN, *Le Guide du voyageur dans Arles, renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire & la description des monuments*, Arles, éd. Garcin, 1835, t. 1, pp. 157 et 164-165.
Sur le problème de la stabilité de certaines reprises effectuées aussi bien au XIX^e^ qu'au XX^e^ siècle, cf. *infra*, II. 3. b., pp. 593 *sqq*.

40. Auguste-Nicolas CARISTIE, Prosper MÉRIMÉE, *Rapport au conseil général des Bâtimens civils*, 27 janvier 1845, relatif à un projet de Charles Questel sur l'amphithéâtre d'Arles [arch. C.M.H., 329/1].
À propos des restaurations « fonctionnelles », cf. *supra*, II. 2. a.

41. Propos rapportés par Eugène GUÉRIN lors d'une séance du Sénat, 26 mars 1903 [arch. C.M.H., 3092].

42. Selon Henri NODET, *Rapport à la Commission sur l'amphithéâtre d'Arles, restauration et consolidation*, 27 novembre 1936 [arch. C.M.H., 330/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'intervention n'apparaisse comme une « *injure faite à l'art antique*[43] ». En d'autres termes, les pratiques mises en œuvre jusque-là, de l'utilisation de matériaux similaires au sablage des pierres pour obtenir une patine s'harmonisant mieux avec les anciennes structures et au procédé d'« imitation », se révélaient l'apanage de l'architecte plus que celui d'un « *protecteur des ruines* », comme le reprochait un journaliste orangeois à Jules Formigé qui avait laissé, selon lui, « *des traces douloureuses* » partout où il avait passé, « *rafistolant ceci, rechampissant cela et remplaçant, en fin de compte, les vestiges pathétiques par des reconstructions glacées* »[44].

Il n'était en réalité guère question encore d'archéologie ni de l'authenticité de l'édifice si ce n'est dans son aspect de ruine, de sorte que J. Formigé a pu envisager dans les années 1930, alors même que le Congrès archéologique international d'Athènes proscrivait toute tentative de reconstitution hasardée, la restauration du théâtre de Vaison-la-Romaine dans des conditions très similaires à celle du théâtre d'Orange: pour s'être fondé sur une fouille plus minutieuse, l'architecte n'en a pas moins en effet cherché à restituer certaines parties de manière tout aussi aléatoire que l'avaient fait les générations précédentes. Alors que ne subsistaient, après dégagement, que « *le mur d'enceinte, le dispositif de certains vomitoires et les galeries d'accès* [qui] *gisaient encore sous un amas de ruines et de terre* » ainsi que les traces de deux galeries latérales de 1,25 m de largeur[45] [**fig. 318-319**], il n'a pas hésité ainsi à reconstruire presque entièrement la *cavea* [**fig. 320**], rapprochant l'édifice non plus du théâtre d'Aspendos mais de celui de Dougga

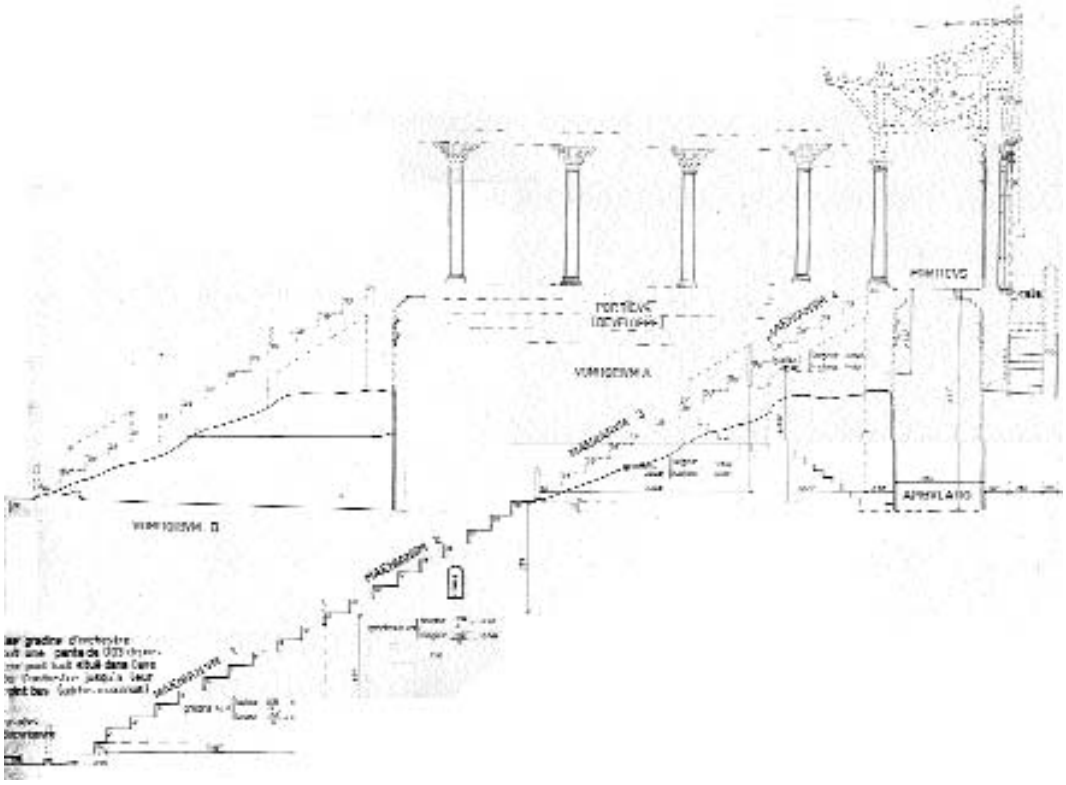




Fig. 318-319. *Le théâtre de Vaison-la-Romaine avant et pendant son dégagement, vers 1920* *(Cartes postales, coll. privée/Doc. CNMH.)*

43. Selon Maurice FAURE, propos rapportés par E. GUÉRIN lors d'une séance du Sénat, 26 mars 1903, citée.
44. Gabriel BOISSY, in *Gazette de France*, 29 août et 5 septembre 1924.
45. D'après le chanoine Joseph SAUTEL, *Vaison dans l'Antiquité. Histoire et description de la cité. Suppléments: travaux et recherches de 1927 à 1940*, t. I, Avignon, impr. Rullière fr., 1941, chap. II, pp. 39-40.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



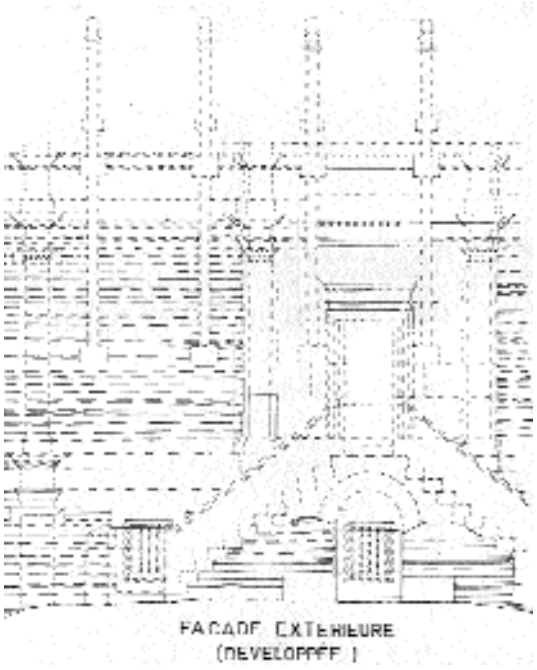


Fig. 320. « Théâtre romain de Vasio Vocontiorum ». *Coupe sur la* cavea *et façade de la porte centrale à l'arrière de l'édifice, restitutions de J.* FORMIGÉ, *août 1931. (Arch. mun. de Vaison.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 321. *Le théâtre de Vaison-la-Romaine pendant la restauration effectuée par J. Formigé, 1932-1934.* *(Phot. fonds privé.)*



Fig. 322. *Le théâtre après les travaux de J. Formigé, et tel qu'il apparaît aujourd'hui.* *(Carte postale, éd. Cellard.)*

(Tunisie) « *dans lequel les gradins se suivent sans interruption de l'*orchestra *au portique supérieur* »[46] ; il abandonnait de cette façon la première hypothèse de l'abbé Sautel — fondée certes sur une fouille arrêtée à cet endroit — d'une séparation des dix-huit premiers gradins à l'aide d'une *præcinctio* qu'aurait desservi « *deux vomitoires taillés dans le rocher* »[47], et inscrivait une partition verticale à l'aide de cinq *scalaria* montant de l'*orchestra* jusqu'à ces mêmes vomitoires et au portique supérieur, auxquels il a dû adjoindre tout de même quatre autres intermédiaires dont l'amorce avait été repérée au niveau du dixième degré et que confirmerait en outre la présence juste au-dessous de trous de scellement d'un *balteus*[48] [**fig. 321-322**]. Par ailleurs, en dehors du portique supérieur qu'il a tenu à indiquer « *grâce aux fûts de colonnes découverts dans la galerie intérieure, et quelques moulures, qui ont été mises au jour* »[49] [**fig. 316**], il est allé jusqu'à reconstituer à l'arrière, « *au moyen de fragments découverts au cours des fouilles* », une porte centrale ornée et couronnée d'une partie

46. Rapprochement repris par l'abbé SAUTEL, *Vaison dans l'Antiquité*, *op. cit.*, chap. II, p. 44.

47. IDEM, « Les fouilles du théâtre de Vaison », in *Bulletin de la société des fouilles archéologiques*, 1922, p. 256.

48. L'abbé Sautel a mentionné plusieurs fois les traces de ce *balteus* mais n'a semble-t-il véritablement reconsidéré sa position quant à l'organisation de la *cavea* que vingt ans après : cf. notamment *Le Théâtre de Vaison et les théâtres de la Vallée du Rhône*, Avignon, impr. Rullière, 1946, p. 21.

49. IDEM, *Vaison dans l'Antiquité*, *op. cit.*, chap. II, p. 46.



Fig. 323. *La porte centrale à l'arrière du portique supérieur du théâtre de Vaison reconstituée par J. Formigé.* *(Phot.V. Chevrier.)*



Fig. 324. *L'escalier à l'arrière du théâtre de Vaison donnant accès à la porte centrale du portique supérieur remontés par J. Formigé.* *(Phot. V. Chevrier.)*

d'entablement[50] [**fig. 323**], ouvrant, à l'extérieur de l'édifice et contre la galerie annulaire, sur un escalier à deux rampes dont n'existait en place que la partie inférieure des murs de soutien[51] [**fig. 324**], mais qui n'est pas sans rappeler, quoique de manière moins monumentale, le dispositif de l'amphithéâtre de Pompéi[52]. À la différence de ses prédécesseurs toutefois, qui auraient tendu vers une reconstruction même fragmentaire de l'édifice, l'architecte parait avoir tenté quant à lui une véritable « mise en forme » de la ruine, comme le montrerait en tout cas toute la *summa cavea*. Au-delà des constantes références aux édifices d'Italie et du monde gréco-ionien qui lui ont manifestement permis de reconstituer un certain nombre d'éléments que les quelques portions en place auraient peut-être eu du mal à soutenir parfois — notamment dans la partie haute du monument dont « *toutes* [l]*es constructions* [avaient] *disparu* » de sorte que « *seuls quelques fragments du mur d'enceinte avec 2 ou 3 bases de piliers laiss*[ai]*ent supposer le plan de ces parties* »[53] —, il a en effet volontairement donné à ses reconstructions l'irrégularité de structures naturellement dégradées, organisant sans ordre apparent sur le portique supérieur les différentes hauteurs des fûts de colonnes, brisés ou entiers et quoi qu'il en soit dépourvus de leurs chapiteaux, laissant sans arase le mur d'enceinte tout comme

50. Ch. J. SAUTEL, *Le Théâtre de Vaison…*, *op. cit.*, p. 21. L'auteur souligne que « *certains éléments, trouvés dans les ruines, ont permis à M. Jules Formigé de faire une restauration judicieuse de cette partie* », p. 19.

51. IDEM, *Vaison dans l'Antiquité…*, *op. cit.*, chap. II, pp. 39-41.

52. Sur l'escalier extérieur de l'amphithéâtre de Pompéi, cf. *supra*, I. 2. b., **fig. 86**.

53. Selon le ch. J. SAUTEL, *Les Découvertes archéologiques de Vaison-la-Romaine de 1907 à 1937*, Avignon, impr. Rullière fr., 1937, p. 29. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 325. *L'escalier de l'un des vomitoires du théâtre de Vaison, côté ouest, restauré par J. Formigé. (Phot.V. Chevrier.)*



Fig. 326. *La porte centrale dominant le théâtre de Vaison traitée par J. Formigé à la manière d'une ruine. (Phot. V. Chevrier.)*

ceux des vomitoires bordant de nouveaux escaliers [**fig. 325**], jusqu'à la porte centrale qui domine l'édifice comme les deux Veuves le théâtre d'Arles, surmontée de son fragment d'entablement et encadrée de pilastres à demi rétablis contre lesquels vient mourir la dernière assise du mur extérieur, telle qu'elle aurait pu se révéler si elle avait résisté réellement aux intempéries [**fig. 326**].

Quoique le long apprentissage des antiquaires pour qui, enfin, de « *ce qu'ils n'entend*[ai]*ent pas une chose, ou qu'ils n'en vo*[yai]*ent pas la beauté, il ne s'en sui*[vai]*t pas toujours qu'elle d*[evait] *être corrigée ou retranchée*[54] » — telle l'ouverture perçue comme énigmatique de la galerie du sous-sol de l'amphithéâtre d'Arles dont « *aucun indice* » n'avait permis d'en « *expliquer la destination* […] *ou son mode de cloture* » et que P. Mérimée avait jugé par conséquent d'une « *conservation* […] *assez peu intéressante* »[55] —, ait amené l'archéologue à « *ne se contente*[r] *de conjectures qu'autant qu'elles sont étayées des preuves matérielles les plus concluantes*[56] », le mode de restauration appliqué depuis la fin du XIX[e] siècle jusqu'aux années 1950 n'a en définitive guère pris en compte ces « nouvelles » données, et du moins n'en a-t-il jamais fait sa priorité. Il semble qu'encore longtemps a primé la valeur plastique de

54. Charles LISKENNE, *Lettres à Palmyre sur l'astronomie. Relation abrégée du voyage de M. Lelorrain en Egypte*, Paris, Brianchon, 1825.

55. P. MÉRIMÉE, *Rapport à la Commission sur l'amphithéâtre d'Arles (Bouches-du-Rhône). Question de la forme à donner au Perron*, 22 janvier 1847 [arch. C.M.H., 329/2].

56. A. PELET, « Recherches sur la scène antique, justifiées par l'étude du théâtre d'Orange », in *M.A.G.*, 1861, p. 102.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ouvrage architectural : la restauration du théâtre de Vaison montrerait même que le mauvais état de conservation de certains monuments n'était pas forcément un obstacle. Il apparait clair dès lors que de l'évolution du concept de « patrimoine architectural » dépend en définitive le rôle que l'on accorde à l'archéologie dans sa restauration. Tant que l'architecture antique a été considérée comme un répertoire de formes destiné aux créations modernes, l'archéologie est restée quelque peu en arrière, se contentant de relever ces mêmes formes sur le terrain ; en revanche, au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, l'édifice ancien prenant davantage une valeur de « témoin historique », le mode de restauration aurait peut-être dû tendre à se limiter aux simples principes de conservation, respectant *a priori* le travail du temps, comme le concevait cinquante ans auparavant — mais en Angleterre — J. Ruskin. Définissant « *toute forme d'architecture noble* » comme « *l'incarnation de la Politique, de la Vie, de l'Histoire et de la Religion des peuples* »[(57)], ce dernier estimait en effet que :

> « *…la conservation des monuments du passé n'est pas une simple question de convenance ou de sentiment.* Nous n'avons pas le droit d'y toucher. *Ils ne nous appartiennent pas. Ils appartiennent en partie à ceux qui les ont construits, en partie à toutes les générations d'hommes qui viendront après nous. Les morts ont encore droit sur eux, et nous n'avons pas le droit de détruire le but de leur labeur, que ce soit la louange de l'effort réalisé, l'expression d'un sentiment religieux ou toute autre pensée dont ils auront voulu voir le témoignage permanent en cet édifice qu'ils édifiaient. Ce que nous-mêmes nous aurons construit, libre à nous de l'anéantir ; mais ce que d'autres hommes ont accompli au prix de leur vigueur, de leur richesse et de leur vie, reste leur bien : leurs droits ne se sont pas éteints avec leur mort. Ces droits, ils n'ont fait que nous en investir. Ils appartiennent à tous leurs successeurs*[(58)]. »

La « conscience » de J. Ruskin s'arrêtait néanmoins toujours à l'ouvrage d'art en tant que tel, et vénérait la mémoire de celui ou ceux qui l'ont conçu à la manière d'un héritage consacré, intangible. À l'instar de W. Morris, et d'accord du reste avec E. Viollet-le-Duc, il dénonçait l'inanité de la reconstitution ou de la copie dans ce qu'elle augure une complète identification de l'architecte moderne avec l'artiste d'une époque qui lui reste malgré tout bien étrangère, et affirmait en quelque sorte

57. J. RUSKIN, *Les Sept Lampes de l'architecture* [*The Seven Lamps of architecture*, 1849], trad. de l'anglais par G. Elwall, Paris, Denoël, 1987, chapitre VII, « *La lampe de l'obéissance* », p. 209.
58. IDEM, *ibidem*, chapitre VI, « *La lampe du souvenir* », p. 206. Souligné dans le texte.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de cette façon l'originalité de chaque « objet »[59]; mais si, à la différence de son homologue français, il prônait pour cette raison la non-intervention, il n'y engageait pas davantage la notion de « témoin » si ce n'est sous la forme d'un « *mémorial* », « *témoignage durable devant les hommes* […qui] *relie successivement l'un à l'autre les siècles oubliés et constitue en partie l'identité des nations* », et que l'état de ruine rend plus noble dans ce qu'il devient « *l'interprète de l'âge, de cet attribut qui est* […] *le plus beau titre de gloire de l'édifice* »[60]. C'est dire en d'autres termes que, pour opposée qu'elle fût à celle des Français[61], la politique de non-intervention des Britanniques restait une affaire de sentiment. En aucun cas en effet elle n'a fait, plus qu'en France, intervenir la notion de témoignage historique qui, bien que présente très tôt dans les esprits, s'est cantonnée longtemps à établir une chronologie des grands styles d'architecture, recouvrant en conséquence les ouvrages les plus remarquables, les uns regrettant seulement que nombre d'entre eux n'aient pu être conservés, les autres cherchant à retrouver, à travers une connaissance théorique, leurs caractéristiques techniques et plastiques dans le but de les protéger tout en leur préservant une intégrité relative.

La notion de témoignage historique n'a pu sans doute, ainsi que le fait observer J.-P. Paquet, « *gagner en profondeur qu'avec l'évolution des connaissances du passé*[62] ». L'archéologie en tant que « *science de faits et d'observations* » se développait certes, et dès les années 1840, le secrétaire de l'Institut de correspondance archéologique de Rome justifiait la création de ce dernier par une volontaire rupture avec la « *science monumentale qui, jusqu'ici, faute d'une base solide de matériaux n'était devenue que trop souvent, et jusque dans les mains des Millin et Göttiger, un champ libre pour de vagues hypothèses*[63] ». Au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, Fr. Lenormant revendiquait même pour l'archéologue le statut d'historien, dans ce qu'il devait « *distingue*[r], *classe*[r], *contrôle*[r], *ce qui nous reste des produits des arts, du dessin et de l'industrie chez les*

59. William MORRIS, « The restoration of ancien buildings », in *The Builder*, 28 décembre 1878.
Même réflexion chez J. RUSKIN, *op. cit.*, chapitre VI, « *La lampe du souvenir* », p. 204 : « *il est impossible, aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer ce qui fut jamais grand ou beau en architecture* […]. *Une autre époque lui pourra donner une autre âme, mais ce sera alors un nouvel édifice* […]. *Quant à une pure imitation absolue, elle est matériellement impossible* […]. *Tout le fini de l'œuvre se trouvait dans ce demi-pouce d'épaisseur disparu ; si vous tentez de restaurer ce fini, vous ne le faites que par supposition ; si vous copiez ce qu'il en reste en admettant la possibilité de le faire fidèlement (et quelle attention, quelle vigilance ou quelle dépense nous le pourront garantir ?) en quoi ce nouveau travail l'emportera-t-il sur l'ancien ?* »

60. J. RUSKIN, *op. cit.*, chapitre VI, « *La lampe du souvenir* », pp. 196 et 203.

61. Sur l'attitude globalement antagonique en matière de restauration entre les Britanniques et les Français, cf. Fr. CHOAY, *op. cit.*, pp. 114-119.

62. Jean-Pierre PAQUET, « Viollet-le-Duc », in *M.H.F.*, vol. XI, fasc. 1-2, janvier-juin 1965, p. 3.

63. Eduard GERHARD, *Notice sur l'Institut de correspondance archéologique*, Rome, 1840, p. 4.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

peuples anciens » de sorte à « *tirer de ces débris des notions certaines sur les idées, les penchants, les habitudes, le degré de culture et l'industrie de ces peuples* »[64] : contrairement à l'antiquaire, il ne pouvait se contenter de recueillir les monuments de l'Antiquité mais devait les analyser ; contrairement à l'architecte, il ne pouvait se cantonner aux seuls monuments prestigieux, mais devait aborder « *depuis la poterie commune jusqu'aux plus grands édifices, depuis le plus humble détail du costume jusqu'aux chefs-d'œuvre de l'art* »[65]. Pour autant, il semble qu'architectes et archéologues aient eu du mal à se comprendre, peut-être « *faute d'un langage commun*[66] »: du moins les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome ont-ils voulu se démarquer des élèves de l'École archéologique naissante, en refusant de traiter les questions d'histoire pour se fier à leur instinct d'artistes, et en affirmant, à l'instar de P.-A. Pâris près d'un siècle plus tôt[67], l'objectif de toute restauration comme une véritable « *étude d'architecture*[68] ». De fait, tel était le but de leur formation, et il ne pouvait sans doute que difficilement en être autrement lorsque, appelés par le service des Monuments historiques, ils ont eu pour mission de restaurer d'anciens édifices. Aucun argument ne s'opposait véritablement, du reste, à une telle conception, qu'au contraire la politique du gouvernement, pour qui importait la renommée artistique du pays[69], a sans doute dû favoriser, du moins dans un premier temps, et que l'archéologie a eu beaucoup de difficultés à investir. Seuls importaient en effet les monuments ayant conservé assez de leurs caractères stylistiques pour constituer un « *objet historiquement déterminé* », c'est-à-dire susceptible d'entrer dans le cadre d'une histoire générale de l'architecture telle qu'elle avait été conçue au sein de l'Académie de France à Rome et telle qu'elle était encore perçue à l'École des Beaux-Arts. N'étant en conséquence apprécié « *ni comme une ruine ni comme une relique qui s'adresse à la mémoire affective* » — seule allégation, en définitive, avancée par J. Ruskin et W. Morris pour condamner toute intervention[70] —, le « monument historique »

64. François Lenormant, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, n° xxxii, 1875, p. 12.

65. Idem, *ibidem*.

66. J.-P. Paquet, *loc. cit.*, p. 3.

67. Pierre-Adrien Pâris, *Explication d'un essai de restauration de l'amphithéâtre flavien*, 1783-1806 [Bibli. de l'Institut, ms 1036] : cf. *supra*, ii. 2. b., p. 449.

68. Louis Noguet, mémoire sur la *Restauration du Forum d'Auguste*, 1869, cité par C. Brice, *loc. cit.*, (p. xxxv) dans lequel le jeune architecte justifiait son refus d'étudier, sur la proposition de l'archéologue Ennio-Quirino Visconti, des magasins mis au jour par l'inondation du Tibre.
Sur le développement de l'Institut de correspondance archéologique de Rome et les querelles qu'elle a engendré au sein de la Villa Médicis, cf. notamment C. Brice, *loc. cit.*

69. À la suite de F.-P. Guizot, P. Mérimée s'était en effet clairement efforcé de concentrer les fonds sur quelques édifices qu'il jugeait de première importance, c'est-à-dire les plus représentatifs de l'art d'une époque et « *qui attestent le génie et la splendeur des siècles passés* »: voir Paul Verdier, « Mélanges », in *M.H.F.*, 3ème année, 1936 (citant les *Notes de voyages*) et « Mélanges. Il y a cent ans », in *M.H.F.*, 4ème année, 1937.

70. Fr. Choay, *op. cit.*, p. 119.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

réclamait d'indispensables opérations de restitution, destinées non seulement à le préserver, mais aussi et surtout à le mettre en valeur, quel que soit son état de conservation dès l'instant qu'en étaient pressenties les particularités typologiques. C'est dire en d'autres termes à quel point la restauration d'un monument apparaissait l'affaire exclusive de l'architecte. Encore celui-ci s'engageait-il à rester tout de même cohérent : sa formation et son expérience l'ont amené en effet à protéger au mieux des vestiges d'un autre temps sans leur ôter le style propre à leur époque, et à mettre en œuvre par conséquent une connaissance architecturale certes importante et précise mais dont le seul avantage était de ne pas dénaturer l'édifice sur le plan esthétique et formel. Pour répondre à ces objectifs, le choix d'E. Viollet-le-Duc, dont « *l'expression de chacune de ses intentions* [était], *en naissant, décomposée par le dissolvant de l'analyse*[71] » que l'on dirait « archéologique » au même titre que celle de L.B. Alberti ou A. Palladio, ne prétendait ni à la copie — on lui reproche souvent peut-être à tort ses « *pastiches* » — ni à la restitution « scientifique » : l'architecte entendait le mot « restauration » au sens de « rénovation », dont les tenants et aboutissants supposaient la nécessaire conservation du style, et respectait à son sens autant que J. Ruskin ou W. Morris l'œuvre du constructeur si ce n'est même le témoin historique, en tout cas dans sa valeur stylistique ; il se définissait de cette façon comme un véritable « *architecte*-restaurateur », capable de ramener les anciens édifices au présent tout en leur conservant leurs spécificités plastiques sans revendiquer aucun travail d'historien.

Domaine quasi exclusif de l'architecte, le principe de restauration a longtemps été de ce fait considéré comme pouvant et devant être « fidèle » dès l'instant qu'il était mené « *avec soin, avec science et avec intelligence*[72] », c'est-à-dire d'une part en « *se dépouill*[ant] *de toute idée actuelle* […] *pour se faire contemporain du monument qu'on restaure, des artistes qui l'ont construit, des hommes qui l'ont habité* », d'autre part en « *connai*[ssant] *à fond tous les procédés de l'art, non seulement dans ses principales époques, mais dans telle ou telle période de chaque siècle* » de telle sorte à pouvoir « *rétablir, s'il le faut*, toute une partie d'un édifice sur la vue de simples fragments, *non par caprice ou par hypothèse, mais par une sévère et consciencieuse induction* »[73].

71. J.-P. PAQUET, *loc. cit.*, p. 8.

72. Victor HUGO, cité par Fr. CHOAY, *op. cit.*, p. 119.

73. Louis VITET (dit aussi Ludovic), *Études sur les Beaux-Arts, essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, Charpentier, 1847, vol. 1, p. 290. Je souligne.
Sur les principes fondamentaux adoptés en matière de restauration par les responsables du tout nouveau service des Monuments historiques, cf. *supra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Dans un tel contexte et contrairement à ce que l'on aurait sans doute pu attendre compte tenu de son orientation, l'archéologie n'a joué — et ce jusqu'au milieu du XX^e siècle — qu'un rôle très secondaire, se contentant de confirmer les reconstitutions, évitant parfois quelques erreurs d'interprétation, sans jamais pouvoir tenter aucune réflexion sur la légitimité ni sur les méfaits de ce type d'interventions, ni même sur la perte irrémédiable de données objectives. Dès l'instant qu'il s'agissait d'édifices relativement bien conservés, elle a en définitive cédé la place aux architectes et n'a, plus qu'eux en tout cas, tenu compte que de grandes ères culturelles, voire de phénomènes classiques d'« acculturation » qui ont fait comparer Vaison à Dougga et Orange à Aspendos, repérer à Arles une forte influence grecque et au contraire à Nimes une domination romaine plus stable, se réservant en somme des sites moins gratifiants pour y poursuivre des examens plus approfondis. Certes il est vrai, P. Mérimée s'était insurgé dès 1834 contre les travaux menés au tout début du XIX^e siècle à l'amphithéâtre de Nimes, observant notamment que, « *faute d'avoir cherché des renseignemens suffisans* », l'inclinaison des paliers reliant la galerie d'entresol à celle du premier étage se révélait « *d'une raideur extraordinaire* », ou encore que « *les vasques qui servait* [*sic*] *à recevoir les immondices entraînées ensuite par ces canaux dans un égout* » avaient certes été « *refaites et taillées avec soin, mais non sur le modèle antique* »[74]. Pour contrer d'éventuelles maladresses du même genre, à Arles comme à Nimes, une Commission archéologique avait été dès lors constituée, à laquelle avait été assignée la charge de surveiller l'ensemble des opérations, de sorte qu'« *aucune réparation ne s'exécut*[ait] *que lorsque la nécessité en* [était] *démontrée, et, si quelques changemens* [étaient] *faits au mode de construction antique, ils* [étaient] *justifiés ou par une impossibilité complète ou bien par les frais énormes qu'il* [aurait fallu] *faire pour y parvenir*[75] ». À aucun moment pourtant il n'a été question de remettre en cause l'attitude fondamentale du service des Monuments historiques : emboitant le pas aux architectes, les Commissions archéologiques ont pu ou dû consentir elles aussi à de véritables reconstructions et assurer une « *restauration scrupuleusement exacte* », telle celle « *d'un grand nombre d'arceaux intérieurs* » entièrement remontés à l'amphithéâtre d'Arles ou tout simplement « *le revêtement en petit appareil, des galeries, des vomitoires et des couloirs*

74. P. MÉRIMÉE, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, présentées par Pierre-Marie AUZAS, Paris, éd. Adam Biro, 1989, « *Nîmes* », pp. 193-194.

75. IDEM, *ibidem*. Voir aussi, pour Arles, le *Registre des délibérations de la Commission archéologique, instituée à Arles par arrêté de M^r le Préfet du Département des Bouches-du-Rhône du 24 janvier 1832* [Méd. Arles, ms 2234].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

servant de communication d'un lieu à l'autre »[76], qu'elles disaient reposer sur un examen rigoureux des vestiges alors même qu'elle résultait d'« *inductions* » jugées légitimes dans la mesure où elles s'appuyaient sur des études comparatives qu'offrait incidemment « *la réunion des connoissances spéciales de chacun des membres* »[77], et quoi qu'il en soit opérait des remaniements irrévocables. Pour s'être tout de même fourvoyée en maint endroit, la reconstruction de l'amphithéâtre de Nimes n'en avait ainsi pas moins trouvé l'approbation de P. Mérimée dans ce que, malgré « *un contraste choquant avec les parties antiques, que le temps a mutilées* », elle n'avait « *rien inventé* » mais au contraire « *copié religieusement* »[78] : un siècle plus tard, celle du théâtre de Vaison semble avoir reçu un accueil très similaire que ne parait avoir entamé que des questions de financements, contournées en l'occurrence par le concours enthousiaste d'un riche industriel, comme en témoigneraient les différentes autorisations accordées par le secrétaire d'État aux Beaux-Arts[79].

Peut-être en un sens « *la notion de témoignage historique* [n'a pu et] *ne pourra rester que confuse tant que balbutiera l'archéologie*[80] » : encore la question du rôle de cette dernière dans la restauration des monuments historiques ne s'est-elle de toute évidence jamais réellement posée si ce n'est sous la forme définie par H. Révoil ou J. Formigé, c'est-à-dire réduite à un exercice de restitution, alors même que la discipline développait un tout autre aspect par ailleurs. Dans les esprits semble s'être établie, de fait, une nette distinction entre le « monument historique », à quelque époque qu'il appartienne dès l'instant qu'il présentait ou augurait d'un « *résultat avantageux* » sur le plan strictement architectural, appelant « naturellement » dès lors à une mise en valeur, et le site archéologique, composé en général de débris épars dont seule pouvait être retenue l'importance scientifique, reconnue du reste officiellement seulement à partir de 1930. La loi relative aux « monuments historiques » proclamée le 31 décembre 1913 concernait en effet essentiellement la « *conservation du passé*

76. D'après le *Rapport fait par la Commission archéologique d'Arles, à son Excellence le Ministre de l'Intérieur*, 1836, pp. 4-5 [Palais du Roure, Avignon].

77. *Registre des délibérations de la Commission archéologique, instituée à Arles…*, séance du 5 mai 1832.

78. P. Mérimée, *Notes…*, *op. cit.*, p. 194.

79. À propos des autorisations et du financement des restaurations menées par J. Formigé sur le théâtre de Vaison, cf. la correspondance entre les autorités gouvernementales et municipales entre 1828 et 1832 [arch. mun. de Vaison, 2 R (Avancement des travaux – Subventions – Correspondance)] et plus particulièrement une lettre du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts adressée au Maire de la ville le 9 juillet 1932 [arch. mun. de Vaison, 75 (Théâtre antique – 1931-1938/Restauration des gradins)] qui relate les difficultés et les « avantages » d'un financement privé — assuré en l'occurrence par un riche industriel député du Haut-Rhin, Maurice Burrus.

80. J.-P. Paquet, *loc. cit.*, p. 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monumental *et* artistique *de notre pays* » (art. 1er), et ne faisait nulle part état, si ce n'est sur un éventuel « *inventaire supplémentaire* » (art. 2d), de vestiges archéologiques autres que des sites préhistoriques, avant la promulgation d'une seconde loi, du 2 mai 1930, dont l'objectif « *de réorganiser la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque* » a permis d'y intégrer, certes plus modestement, les ruines de bâtiments publics comme privés et de sites urbains, peu évocateurs sur le plan monumental et artistique mais considérés enfin comme non moins précieux pour l'histoire du pays[81]. Pour autant il est vrai, le débat sur la notion de restauration n'en est pas moins resté au même stade : tant que la qualité fondamentale d'un ouvrage architectural a été déterminée essentiellement par sa « monumentalité », ses caractéristiques propres comme ses propriétés purement « documentaires » n'ont pu qu'être négligées. Examinant, au tout début du XXe siècle, les prémisses d'une charte de la restauration, A. Riegl établissait clairement cette dissociation à travers une « *valeur d'usage* » qui opposait selon lui le « *monument historique* » proprement dit, défini par la pureté de son « *état originel et achevé* », et par conséquent toujours « entier » et du moins « restaurable » d'une manière ou d'une autre dans sa fonction première[82], aux « ruines » déterminées par une « *valeur d'ancienneté* », relevant davantage du « *mémorial* » au sens où l'entendait J. Ruskin que d'une quelconque approche scientifique ou, selon son expression, d'une « *culture historique* » qu'il leur déniait totalement[83] : d'un côté il devait rester suffisamment d'éléments pour, « *juge*[ant] *de toutes les questions historiques annexes* », remplacer sans équivoques les fragments abimés ou absents, de l'autre la présence de vestiges ne permettait ni plus ni moins, selon lui, que « *de mettre en évidence le cycle de la création et de la destruction* » — non pas toutefois au sens dramatique du XVIIIe siècle mais plus sereinement du « *renouvellement ininterrompu de la vie* » —, interdisant dès lors le plus souvent toute intervention de conservation, à son sens « *injustifiée sur le déroulement des lois de la nature* »[84]. Concevant tout de même la possibilité d'une interaction ou,

81. Sur la *Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques*, cf. le *Journal officiel* du 4 janvier 1914 (je souligne), et sur la *Loi du 2 mai 1930 ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque*, cf. le *Journal officiel*, du 4 mai 1930.

82. Aloïs RIEGL, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [*Der moderne Denkmalkultus*, Vienne, 1903], traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, le Seuil, 1984, p. 73

83. IDEM, *ibidem*, p. 46 : à l'instar de J. Ruskin, A. Riegl définissait en effet « *toute œuvre humaine* […] *comme un organisme naturel, dans le développement duquel personne n'a le droit d'intervenir* » et estimait par conséquent que le temps seul devait intervenir sur les vestiges, sauf dans le cas d'une éventuelle transgression brutale ou « *prématurée* » de la loi d'« altération naturelle » que pourra éviter l'installation d'une protection étrangère à l'ouvrage, tel un auvent au-dessus d'une fresque (pp. 80-81).

84. ID., *ibid*., pp. 67-71 et 80-84. Voir aussi pp. 44-47.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

selon ses propres termes, d'un « *conflit* » entre les deux valeurs d'usage et d'ancienneté, il imposait à la seconde de « *concéder une certaine place à la valeur de nouveauté* », et envisageait par conséquent le rétablissement « *par une restauration complète de* [l]*a forme et de*[s] *couleurs* [d'un édifice ancien, du] *caractère de nouveauté de l'œuvre qui vient de naître* »[85]. En somme, pas plus que ses prédécesseurs, il ne consentait d'interventions sur des ouvrages autres que « *d'art* », à la fois représentatifs « *des étapes particulièrement marquantes dans l'évolution d'une branche déterminée de l'activité humaine* » et, incidemment, remarqués par « *notre vouloir artistique* » ne serait-ce que pour leur intégrité[86] ; par ailleurs, il ne parvenait à concevoir de valeur « historique » qu'intrinsèque à l'édifice, reconnaissant certes, contrairement au XIX^e^ siècle, une éventuelle hétérogénéité des styles, témoin des différentes étapes de construction, rénovation, transformation subies par le bâtiment, sans jamais cependant sortir de l'objectif fondamental de la « restauration » définie finalement moins à travers une intention de pure préservation, qui ne devrait jamais remettre en cause l'état de conservation du « monument », que de réhabilitation, qui tend toujours, quoi qu'il en soit, vers une rénovation, voire une (re)création de l'ouvrage sur le plan strictement artistique et en l'occurrence architectural[87]. S'il recommandait certes que « *le document* […soit] *conservé en état, afin que les générations futures puissent vérifier nos essais de reconstitution et éventuellement leur en substituer de meilleurs et de mieux fondés* », A. Riegl n'envisageait pas moins en effet la légitimité du remplacement ou du remontage de quelques pierres, voire d'une modénature entière dès l'instant que le résultat s'avérait incontestable sur le plan formel et « *artistique* », et n'excluait pas au demeurant la possibilité un jour, grâce aux « *progrès constants des techniques de reproduction* », d'obtenir des « *équivalents aussi parfaits que possible des documents originaux* »[88].

On ne peut sans doute empêcher qu'un édifice aux structures encore largement en place soit perçu avant tout comme un ensemble fini, un objet en soi, « isolé », que l'on aurait, de la même façon en somme que les antiquaires et collectionneurs des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles qui excavaient plus qu'ils ne fouillaient dans le seul but d'exposer de beaux objets, tendance alors à sortir de son contexte géographique — et en

85. A. Riegl, *op. cit.*, pp. 95-101.
86. Idem, *ibidem*, pp. 37-38.
87. Id., *ibid.*, pp. 113-115.
88. Id., *ibid.*, respectivement pp. 75, 101, 84.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'occurrence urbain —, culturel et politique, voire tout bonnement historique, pour ne s'intéresser qu'à sa forme purement architecturale. L'orientation va alors tout naturellement vers une reconstitution des vestiges en tant qu'ouvrage achevé, et du moins comme ouvrage « intelligible », arrêtant la valeur « archéologique » des structures à la seule connaissance de l'architecture et du type de monument. On ne peut s'étonner dès lors que le débat se soit ouvert en définitive non pas tant sur les moyens de conserver la parfaite authenticité de l'édifice que sur la pertinence des restaurations, les responsables — les architectes tout autant que les archéologues — prenant conscience, à l'instar notamment d'A. Riegl, que « *toute spéculation et toute reconstitution sont sujettes à l'erreur subjective* »[89]. Sans doute ce mouvement a-t-il été engagé grâce au développement constant d'études plus précises sur l'histoire et les techniques de l'architecture, y compris et peut-être surtout de Rome et de Grèce que l'examen des Antiquités nationales aura progressivement enrichi : même si, en matière d'édifices de spectacles, il faut attendre la seconde moitié du XX^e^ siècle pour voir émerger, dans le sillage d'A. Maiuri (1955), les premières monographies concernant les amphithéâtres de Cimiez (P. M. Duval, 1943), de Nimes (G. Lugli, 1964-1965), d'Arles (J. Formigé, 1964-1965), ou encore de Lyon (A. Audin, J. Guey et M. Le Glay, 1970), il apparait indéniable que les descriptions tendaient, depuis celle particulièrement détaillée de V. S. Grangent, Ch. Durand et D. Durand sur l'amphithéâtre de Nimes (1822), dont l'ouvrage peut être considéré comme précurseur en la matière, à davantage de précisions jusqu'à permettre de faire ressortir certaines caractéristiques — ornementales d'abord — propres à chacun des édifices, et développer des problématiques d'un genre nouveau, aussi bien d'ordre général — sur les relations des villes du sud de la France avec la Grèce (Lenthéric, 1878), ou les premiers essais de synthèse (A. de Caumont, 1830-1860 ; O. Navarre, 1929 ; É. Espérandieu, 1934) — que plus singulier — sur la profondeur de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles (J.-D. Véran, 1830), la « *détermination de la courbe* » de celui de Nimes ou encore les dimensions verticales de sa façade (A. Aurès, 1859 et 1892), voire un « *examen critique* » de son enceinte intérieure (A. Pelet, 1859), enfin sur la fonction des structures placées en avant du *pulpitum* réexaminée à travers une analyse minutieuse des théâtres d'Arles et d'Orange (J. Formigé, 1914) [90]. Sans encore tout à fait sortir de l'« enclave » romaine et admettre l'existence de particularismes propres à chacune des provinces de

89. A. RIEGL, *op. cit.*, p. 74.
90. Sur ces différentes études, voir la bibliographie.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'Empire — en 1920, J. Formigé envisageait toujours les deux édifices d'Arles et d'Orange comme des exemples types de ce que devait être le théâtre romain[91] —, ces différents travaux auront eu pour mérite en tout cas de permettre de reconsidérer l'état des connaissances en matière d'architecture antique et d'entrevoir même peu à peu les limites de toutes comparaisons dans ce que du moins celles-ci ne peuvent suffire à reconstituer un monument à l'image d'un modèle prédéfini, bien qu'il soit de même époque et de civilisation proche, voire identique. S'il n'était pas tout à fait question encore d'envisager chaque édifice dans sa singularité, l'examen plus minutieux de nombreux vestiges ne pouvait tendre en effet qu'à mettre en évidence, détail après détail, les écarts de technique, de style et de fonction, et au-delà faire émerger une certaine perplexité devant les difficultés à reproduire un monument si connu en son temps et désormais en grande partie ignoré.

Moins assurés par conséquent de l'exactitude de leurs hypothèses, les responsables ont de ce fait, bien avant de s'interroger sur sa légitimité en termes de « raison d'être », remis en question assez rapidement l'irréversibilité de toute intervention moderne sur des structures anciennes, dans ce qu'elle fixe de manière définitive une interprétation donnée quand rien ne prouve qu'elle est la seule concevable. Regardant toujours le monument historique essentiellement en tant qu'ouvrage indépendant, ils concevaient comme tout à fait naturel de relever certains éléments « authentiques », notamment par anastylose, voire par regroupement de fragments dispersés et néanmoins jugés concordants, mais ne commençaient pas moins à s'interroger sur d'autres types d'opérations, aussi bien de restauration — la réfection de segments entiers à l'aide de matériaux neufs — que de dégagement — la destruction de portions considérées comme étrangères aux structures primitives —, reconnaissant qu'il était finalement difficile, quel que soit l'édifice, de « *rétablir un état idéal sur l'existence duquel*

91. Tout comme, près d'un siècle plus tôt, un *Rapport fait par la Commission Archéologique d'Arles, à son Excellence le Ministre de l'Intérieur* (1836) faisait observer que, « *tous les deux romains & d'une époque à peu près la même* », les théâtres d'Arles et d'Orange « *ont conservé, chacun de son côté, des parties qui manquent entièrement à l'autre* », de sorte que « *par une étude tant soit peu approfondie de ce qui reste de chacun de ces deux superbes édifices, il est aisé de parvenir à reconstruire par la pensée un théâtre tout entier auquel plus rien ne manquera* », J. Formigé déduisait des deux théâtres d'Arles et d'Orange une forme type, et une forme type du théâtre romain : dans une lettre au Directeur des Monuments historiques datée du 9 mai 1922 [arch. C.M.H., 3095/6], il soutenait en effet que le « *théâtre d'Orange est* […] *infiniment précieux car on trouve sur ce document unique* l'explication complète, totale du théâtre romain, *non seulement dans ses grandes lignes, mais encore dans ses moindres détails de décoration, de structure ou de machinerie* » (je souligne) ; considérant par ailleurs que celui « *d'Arles, bâti à la même époque, peut-être par le même architecte, et presque identique à tous points de vue, a conservé d'une manière exceptionnelle les parties les plus altérées à Orange* », il a pu répéter « *que l'étude simultanée des deux théâtres fait connaître parfaitement ce qu'était un grand théâtre à l'époque d'Auguste* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nous ne possédons aucune certitude »[92]. Pour autant, maintes fois posée, la question de savoir où arrêter la restauration d'un monument touchait fondamentalement moins le respect de son « authenticité » que, toujours, de sa forme. Dans quelque opération que ce soit, de la simple consolidation à n'importe quelle reconstitution, le seul moyen de restauration envisageable restait en effet celui de rétablir ou de maintenir l'état antique du monument, de façon plus ou moins intégrale et quoi qu'il en soit à l'aide de matériaux et de techniques de construction sinon identiques du moins très proches de ceux d'origine de manière à éviter tout contraste désagréable à l'œil. En revanche, les responsables prenaient conscience de ce que de telles opérations finissaient non seulement par présenter une image artificielle de l'édifice dans ce qu'il ne s'agissait jamais que d'une hypothèse, si assurée qu'elle fut, mais aussi et surtout par recréer un ouvrage possédant en apparence toutes les caractéristiques de « l'antique » sans l'être qu'en partie : bien loin de désavouer pour lui-même le projet soumis par J. Formigé concernant la réfection des travées de l'amphithéâtre d'Arles, la Commission des Monuments historiques s'était ainsi inquiétée de ce « *qu'il y avait peut-être là excès en ce sens que, dans quelques années, ceux qui étudieront l'amphithéâtre d'Arles pourraient être trompés par l'apparence et que si ce procédé était employé partout, le monument risquerait d'être entièrement réparé sans que trace des travaux de notre époque subsistent* »[93]. Ne pouvant trop admettre, par souci d'esthétique et d'homogénéité, de distinguer de manière parfaitement perceptible les « ajouts » modernes, il ne restait plus aux responsables que d'en limiter le développement aux seuls nécessaires à la sauvegarde des structures en place. Mis au jour à peine plus tard que celui de Vaison, le théâtre de Vienne apparait pleinement comme le résultat de ces réflexions : si P. Wuilleumier a alors radicalement rejeté « *la proposition de remettre sur les gradins de Vienne de nouveaux blocs de pierre remplaçant les sièges disparus* », comme l'avait fait J. Formigé en revanche à Vaison, il n'en a pas moins convenu qu'il fallait « *réparer* » et n'a pas hésité à « *couvrir de ciment les soubassements de ces sièges* », ni à « *consolider les voûtes des galeries* », de sorte à obtenir « *seulement le squelette, pour ainsi dire, de ce théâtre* », ne se souciant en définitive de l'emprise obligée de telles interventions sur les structures en place dès l'instant qu'elles restaient identifiables[94].

92. Jean VERRIER, « Les Monuments historiques à l'Exposition internationale de 1937 », in *M.H.F.*, 1937, p. 34.
93. André COLLIN, *Rapport à la Commission*, 27 mars 1939, sur un devis proposé par J. Formigé concernant la réfection d'une travée de l'amphithéâtre d'Arles [arch. C.M.H., 330/7].
94. J. VERRIER, *loc. cit.*, salle V. « *Théâtre de Vienne. Fouilles. J. Formigé et P. Wuilleumier* », p. 47.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *Pour conserver, il faut* [pourtant] *restaurer* »: encore faut-il reconnaitre les finalités de cette conservation. Il apparait clair cependant que, pour tendre à récuser l'argument de la typologie stylistique qui avait fini par éluder le caractère singulier de chaque monument, et au-delà à rejeter globalement tout projet de reconstitution jugé désormais abusif, la politique et les réflexions du XX^e siècle sur les modes de restauration n'en ont pas moins donné encore la priorité à l'ouvrage en tant que tel, dans sa fonction et ses caractéristiques premières. Lors de l'Exposition internationale de 1937, le service des Monuments historiques avait ainsi réduit la « *documentation archéologique* » (1^ère salle) aux carrières de pierre, aux modes de toitures, aux types d'architecture et influences artistiques, tous susceptibles de mieux faire connaitre les qualités et attributs intrinsèques à chaque ouvrage, ne s'intéressant aux « discordances » qu'en tant que témoins d'une phase donnée de la vie du bâtiment dans le cadre d'un ajout d'une époque particulière, et considérées par conséquent comme partie intégrante de ce dernier et de son utilisation en tant que tel[95]. En d'autres termes, bien que le principe de restitution architecturale ait été ainsi remis en cause dans ce que, *in situ*, il touchait directement au monument et lui faisait endosser comme antiques des éléments parfaitement modernes, qui plus est ne correspondant pas forcément à ses structures originelles, la notion de « patrimoine architectural » n'en est pas moins restée distincte de celle de « patrimoine archéologique » qu'avait entériné pourtant la loi de 1930. Si elles se posaient essentiellement en termes de « conservation », laissant entrevoir en principe celle de la parfaite authenticité d'un ouvrage dont on ne peut en aucun cas modifier les données, les exigences qu'imposait la nouvelle politique de restauration portaient en effet inéluctablement sur la stabilité et l'homogénéité du monument. De ce fait sans doute, l'une des questions cruciales, encore d'actualité du reste, a longtemps concerné la place à accorder aux transformations étrangères à l'édifice d'origine qui, y compris les plus récentes, font pourtant partie de son histoire. S'il paraissait intéressant, sortant en cela de la disposition idéale suggérée par la typologie, de conserver dans son intégralité l'ajout d'une époque particulière, il n'en était pas de même en effet de certaines modifications à la fois plus radicales et contraires à la fonction première du bâtiment: au mieux, ces dernières ne pouvaient être

95. J. VERRIER, *loc. cit.*, p. 33. L'exposition suivait en cela le projet de Paul DESCHAMPS, « Création d'un musée des matériaux et d'un office de documentation sur les Monuments historiques », in *M.H.F.*, 1^re année, 1936, pp. 76-81.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

maintenues que de manière sporadique, à condition que leur soit trouvé une justification d'ordre historique, et manifestement aussi et surtout esthétique, de sorte à ne pas dénaturer les structures originelles[96]. Après avoir entièrement démoli, tout au long des XVIII[e] et XIX[e] siècles, les murs moyenâgeux qui fermaient les arcades des périmètres extérieurs des amphithéâtres d'Arles et de Nimes dans l'idée de dégager intégralement chacun des édifices pour en retrouver l'état d'origine, H. Révoil a proposé ainsi, dès 1870, de conserver à Nimes, « *comme souvenir historique* », une arcade « *entièrement garnie du sommet au sol, par les maçonneries de l'ancienne Chapelle de Saint-Martin* »[97]. Pour des raisons tout à fait similaires, il a paru opportun de mettre en valeur les restes des quatre donjons dressés sur chacune des extrémités des axes principaux de l'amphithéâtre d'Arles et de leur faire subir, pour ce faire, des travaux de consolidation[98] : dans la mesure où, de quelque nature qu'apparaissent les projets, il était clair que l'édifice « *portera*[it] *toujours trace de sa transformation en forteresse à l'époque des Invasions* »[99], l'entretien et le maintien de quelques-uns de ces témoins s'avéraient raisonnable dès l'instant qu'ils n'altéraient en rien l'intégrité relative du monument et rappelaient au contraire, certes de manière épisodique, leur utilisation post-antique. En revanche, le bombardement de ce même amphithéâtre en juillet 1944, qui avait « *crevé les gradins* » et provoqué « *l'écroulement de deux travées voisines* »[100], a remis en question cette notion du « *souvenir historique* » appliqué à un événement plus récent, et en l'occurrence à une destruction. Alors Inspecteur général des Monuments historiques, M. Herpe avait présenté en effet son rapport à la Commission à ce propos sous la forme d'une « *question de principe* » : « *celle de savoir si les nouvelles ruines qui viennent de se produire ne doivent pas s'ajouter à celles qui existent depuis longtemps* », ou si au contraire « *il faut rétablir l'édifice dans la situation où il se trouvait avant le bombardement, c'est-à-dire avec l'inconvénient que peut présenter la reconstruction de plusieurs travées dont les assises neuves ne pourraient que soulever des critiques* »[101].

96. J. VERRIER, *loc. cit.*, p. 34.

97. D'après une lettre d'H. Révoil à « *son Excellence M. Le Ministre des Beaux-Arts* », 17 janvier 1870 [arch. C.M.H., 885a/1].

98. Selon un décompte des travaux supervisé par A. Véran, 4 avril 1908, la tour nord et les « *terrasses* » auraient en effet subi des opérations de consolidation dès le début du XX[e] siècle [arch. C.M.H., 330/5].

99. H. NODET, *Rapport à la Commission…*, 27 novembre 1936, cité.

100. Lettre de J. Formigé au Directeur de l'Architecture, 20 novembre 1944 [arch. C.M.H., 331].

101. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Herpé sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 mars 1945 [arch. C.M.H., 331].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Témoin historique dans ce que, en tout état de cause, il appartient à une époque révolue, à une civilisation et à une « manière » antérieures, le patrimoine architectural semble en définitive s'être largement apparenté au « *monumentum* », « *celui qui attire l'attention, celui, aussi, qui "fait se souvenir"* » et qui parait se suffire à lui-même à la manière d'un repère isolé dans le temps : en un sens, celui qui « *n'a pas besoin d'authenticité pour fonctionner* » [102] — du moins ni de son contexte urbain ni de toutes les phases de sa vie dès l'instant que celles-ci le font sortir un peu trop de son « *intégrité fondamentale* » — autrement dit de sa fonction initiale. R. Debray rappelle d'ailleurs que, destiné par définition à perpétuer le souvenir, le « *monumentum* » tient justement dans sa forme plus que dans son authenticité, de sorte que très naturellement l'idée de patrimoine, relevant de biens et monuments publics, s'est vue soumise à une interprétation plus esthétique que « scientifique » [103]. Les débats sur les mesures conservatoires du « monument historique » paraissent bien en tout cas s'être orientés en ce sens depuis le début du XIX^e^ siècle : du refus d'intervention de J. Ruskin, moins par respect de son authenticité que de sa « valeur » artistique, aux réflexions d'A. Riegl sur cette même valeur transposée en un véritable « *culte moderne* » qui lui est désormais voué. En tentant, le premier (1890-1895), d'évaluer de manière concrète les répercussions de toute restauration sur un édifice de quelque nature qu'il soit, C. Boito n'a pas davantage renoncé à cette conception, et n'a, ainsi que le fait observer Fr. Choay, ni plus ni moins que rendu solidaires — et non plus synonymes comme l'avait conçu en revanche E. Viollet-le-Duc — les deux notions de conservation et de restauration. Son action n'en demeure pas moins capitale dans ce qu'elle a ouvert les fondements de ce que l'on pourrait appeler « *une doctrine de la restauration des monuments anciens* » [104], qui, pour ne concevoir le monument qu'en soi, jusqu'à s'interroger aujourd'hui sur « *l'abus monumental* » que la notion de patrimoine a pu générer depuis à travers elle [105], n'en est pas moins parvenu à proposer explicitement le cadre d'une réflexion sur les limites de telles interventions et la mesure de leur pertinence. Réagissant vigoureusement contre les procédés de l'« école » d'E. Viollet-le-Duc, il n'a certes pas récusé totalement le

102. Monique SICARD, « Du *de visu* à l'*in situ* : la production du monument par sa représentation », in *Les Cahiers de Médiologie. La confusion des monuments*, 1999, p. 120.

103. Régis DEBRAY, « Trace, forme ou message ? », in *Les Cahiers de médiologie*, *op. cit.*, pp. 27-44.

104. L. GRODECKI, *loc. cit.*, p. 206.

105. La question de l'« *abus monumental* » a été abordée récemment aux *Entretiens du patrimoine*, Paris, dir. du Patrimoine et CNMHS, 1999. Voir aussi « De l'abus monumental à propos des Entretiens du patrimoine. Entretien avec Anne-Marie Lecoq et Jean-Michel Léniaud, membres de l'Association Momus », in *Les Cahiers de Médiologie*, *op. cit.*, pp. 103-105.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principe de restauration, mais n'a voulu le concevoir que comme un pis-aller, nécessaire uniquement en toute dernière analyse lorsque aucune autre solution ne permet une conservation minimale. Une telle orientation supposait dès lors de savoir évaluer l'obligation d'intervention, la localiser avec justesse et sans excès, enfin en déterminer la nature et l'étendue ; elle envisageait même pour la première fois l'absolue nécessité en ce cas de la diffusion de l'information à l'aide de photographies et de commentaires relatifs aux différentes phases des opérations, ainsi que de la conservation à proximité du monument des parties auxquelles la restauration se sera substituée [106]. Dans l'esprit de C. Boito, il était clair toutefois que toute intervention devait être ostensiblement marquée à l'aide de matériaux et de couleurs différents : sans doute était-ce là une des raisons majeures pour lesquelles il n'a fait aucun émule. Il faut attendre en effet 1931, sous l'impulsion de G. Giovannoni, pour voir émerger, en Italie, la première véritable « doctrine » avec l'élaboration de la « *Carta del Restauro* », suivie très vite, et dans un cadre international, de la Charte d'Athènes en 1933 [107]. Destinées toutes deux à dresser les limites d'une restauration « abusive », elles ont permis d'établir une échelle de valeurs dont devaient dépendre les interventions, également échelonnées, allant de la simple « *consolidation* » à la « *recomposition* », du « *dégagement* » au « *complément* », jusqu'à la « *rénovation* ». Puis peu à peu, « *la sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et plus nuancés* », entrainant la révision de la Charte d'Athènes par celle de Venise en 1964 et, parallèlement, la création de l'ICOMOS (Conseil international des Monuments et des Sites).

Les prérogatives de la Charte de Venise s'énoncent clairement : « *l'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, les considère comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité* » [108]. Les 16 articles qui la constituent tendent à établir, dans ce cadre

106. Camillo BOITO, *Questioni pratiche di belle-arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milan, Ulrico Hoepli, 1893, pp. 15 *sqq*.

107. Gustavo GIOVANNONI, *Vecchie Città ed Edilizia nuova*, Turin, Unione tipografico-editrice, 1931. Un premier article a été publié sous le même titre dès 1913.
Sur la succession de ces différentes chartes, cf. notamment Carlo CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni ed., 1970.

108. « *Décisions et résolutions* » de l'Assemblée générale du IIe Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments historiques [*Congresso Internazionale del Restauro*] tenue à Venise du 25 au 31 mai 1964, publiées par l'ICOMOS, in *Il Monumento per l'Uomo*, Padoue, éd. Marsilio, 1971, pp. xciii-ciii. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

restrictif, un compromis entre l'« attitude conservatoire », définie en somme comme le degré d'intervention *minima*, et la restauration proprement dite dont les termes prescrivent moins des règles à suivre que des résultats à obtenir. Le principe majeur est déterminé par la notion même de « *monument historique* », posée en relation avec l'histoire des civilisations, y intégrant aussi bien les grandes œuvres que de moins prestigieuses (art. 1 à 3), que le rôle des mesures conservatoires doit, à l'aide de tous les moyens techniques disponibles, sauvegarder aussi bien dans leur authenticité historique que dans leur valeur artistique. Conservation et restauration se définissent ainsi chacun en cinq articles :

la conservation :	**la restauration :**
art. 4. suppose un *entretien constant* ;	***art. 9.*** reste une *opération exceptionnelle* destinée à conserver et révéler le caractère historique et artistique du monument en respectant la « *substance ancienne* » et le document authentique : « *elle s'arrête là où commence l'hypothèse* » ; elle peut envisager la possibilité de reconstitution : auquel cas, celle-ci « *portera la marque de notre temps* » et sera toujours précédée d'une étude archéologique et historique ;
art. 5. admet *l'utilisation moderne* de l'édifice tout en respectant ce dernier…	***art. 10.*** utilise même les *techniques modernes* ;
art. 6. …comme ses alentours ;	***art. 11.*** *respecte les ajouts* des différentes époques s'ils sont jugés « *valables* » ;
art. 7. *ne doit rien lui ôter*, ni partie de l'édifice…	***art. 12.*** doit *harmoniser les ajouts* modernes à l'ensemble tout en s'en distinguant ;
art. 8. …ni ses décors.	***art. 13.*** doit *respecter* l'édifice…

Les derniers articles concernent les « *sites monumentaux* » qui subissent les mêmes règles générales (art. 14), ainsi que les sites archéologiques qui doivent suivre la « *recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques* » établis par l'UNESCO en 1956, et qui stipule que les ruines doivent subir une protection permanente et être aménagées afin de faciliter la compréhension du monument « *sans jamais en dénaturer la signification* » et sans reconstruire sinon par anastylose (art. 15). L'article 16 enfin rend obligatoire l'établissement de rapports

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

analytiques et critiques illustrés suivant chacune des phases d'intervention, et si possible leur publication [109].

La mise en place de cette Charte trouve, en fait, sa justification essentiellement dans la détermination de « *l'exigence de la conservation de l'œuvre d'art et du document de l'histoire* » qui a suscité, dans les années 1950-1960, la constitution, décidée par l'UNESCO, d'un *Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels*. La mission d'un tel centre était de chercher « *la définition et le développement d'une nouvelle conception de la restauration ; conception qui serait la rencontre justement des critères généraux et des techniques particulières à travers lesquelles les interventions les plus diverses pourraient retrouver un fondement unitaire et cohérent* » [110]. Or, la mission s'avérait d'autant plus délicate dès l'instant qu'il s'agissait de constructions architecturales « statiques » et monumentales : selon R. Pane en effet,

> « *tandis qu'il est toujours possible d'assurer la conservation d'un objet mobile — même quand il ne participe plus physiquement à la vie culturelle —, la chose est bien plus difficile pour les œuvres d'architecture qui, au contraire, tirent leur seule possibilité d'exister d'une constante participation à l'évolution du milieu et à l'évolution historique* [111]. »

Le monument antique présentait en outre une particularité : bien que cité — l'archéologie aidant — comme « *celui pour lequel, exceptionnellement, c'est l'instance historique, seule, qui dicte les normes* », il porte en lui, comme en convenait R. Pane, « *une valeur d'art, même si elle est sous une forme fragmentaire* », et devait introduire par là même un débat d'un nouveau genre. Il ne s'agissait certes pas, pour R. Pane, « *d'affirmer pour cela que le monument en ruine doit et peut être objet d'une vaste restauration de nature esthétique* » ; insistant toutefois sur « *l'incertitude empirique dans laquelle fatalement l'on tombe, à peine tente-t-on d'introduire des catégories dans l'immense complexité et variété des cas réels* », il ne pouvait que conclure alors que « *même dans la restauration statique des ruines, un critère d'évaluation et de choix intervient pour lequel l'adjonction due à une consolidation ou la substitution de certains morceaux de colonnes posent des problèmes qui nous reconduisent, inévitablement et*

109. « *Décisions et résolutions* » de l'Assemblée générale, in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit*.
110. Roberto PANE, « Conférence introductive », in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit*., « *Sezione prima* », pp. 1-2.
111. IDEM, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nécessairement, à l'instance esthétique et non seulement à celle qu'impose le respect de l'intégrité du document »[112]. En même temps qu'ils proscrivaient toute reconstitution abusive, soit que celle-ci apparaissait superflue, soit qu'elle s'avérait formellement discutable, la Charte et ses instigateurs privilégiaient par conséquent encore l'objet en soi au détriment du témoin purement archéologique et légitimaient même en quelque sorte certaines restaurations que le XIX^e^ siècle avait opéré sur des vestiges antiques, donnant raison tout compte fait aussi bien à J. Formigé à Vaison qu'à P. Wuilleumier à Vienne. Les problèmes posés concernaient en définitive uniquement le cadre de la restauration proprement dite, laissant à chacun le choix d'envisager pour chaque cas particulier une solution allant de la simple maintenance à des opérations de restauration et de restitution selon l'état de conservation de l'édifice et toujours de son importance sur le plan artistique. En d'autres termes, l'« *instance esthétique* » devait garder globalement le pas sur l'authenticité « archéologique » que ne commencera à remettre en cause que l'extrême fin du XX^e^ siècle : si l'on peut admettre que « *la conscience historique est d'abord une conscience optique* » dans ce que l'image, et *a fortiori* l'objet, de quelque nature qu'il soit, est directement perceptible[113], expliquant ainsi la priorité accordée naturellement encore aujourd'hui au « monumental », il reste que le principe de restauration ainsi conçu, qui tend en somme à assurer la cohésion de l'« image », ne parvient manifestement pas toujours à répondre aux caprices de la ruine.

3. b. Entre restauration et conservation.

Si en théorie il n'était question, à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles, non plus tant de retrouver, derrière les ajouts et les transformations successifs, l'édifice d'origine dans une intégrité « subjective » — dans ce qu'elle était obtenue à l'aide de dégagements, sous toutes les formes, et de reconstitutions souvent idéales — que de le

112. R. PANE, *loc. cit.*, p. 3.
113. Marie-Joseph BERTINI, « Vedute », in *Les Cahiers de médiologie*, *op. cit.*, pp. 141-142.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

repérer et de le maintenir autant que possible dans son état de conservation, sans volonté *a priori* d'en restituer partie ou ensemble, ni d'en détruire aucune phase de modifications de quelque nature qu'elle soit, la problématique de restauration n'en est pas moins restée très épineuse et s'avère même s'être fréquemment résolue dans des termes très similaires à ceux du XIX^e siècle. Quelle que soit l'intention fondamentale, l'intervention de « pure » conservation semble de fait invariablement entériner à la fois une destruction, si minime soit-elle, et une reconstruction, que personne aujourd'hui encore ne parait pouvoir véritablement envisager autrement qu'en harmonie avec les structures existantes, et par conséquent sans mettre en œuvre des matériaux et un appareillage analogues à ceux d'origine de sorte à obtenir un aspect extérieur homogène. Certes souvent tributaire des maigres allocations fournies par l'État, elle ne s'en révèle pas moins l'objectif principal des tous premiers projets de restauration, abordant d'emblée les opérations de consolidation en termes de reconstruction pure et simple [114]. C'est en ce sens encore qu'à la fin du XIX^e siècle au théâtre d'Orange, P. Daumet — et non A.-N. Caristie qui ne s'est jamais occupé directement que du dégagement de l'édifice [115] — a reconstruit « *à l'identique* » l'ensemble des parties basses des maçonneries en blocs moulurés du mur de scène de sorte à parer le péril d'effondrement [116], et repris de façon similaire les têtes de ces mêmes murs — tout particulièrement celui en retour d'équerre à droite de la grande



Fig. 327. *Les reprises en pierres de taille posées à joint vif en 1875 sous la direction de P. Daumet, et parfaitement visibles encore aujourd'hui sur toute la partie supérieure du mur latéral à droite de la scène du théâtre d'Orange. (Phot. V. Chevrier.)*

114. Sur les premiers travaux de restauration, souvent résumés à des opérations de consolidation, effectués sur ces édifices, cf. *supra*, II. 2. a.

115. Nombre de travaux de restauration du théâtre d'Orange, telle les reprises encore visibles sur la partie supérieure du mur latéral à droite de la scène [**fig. 327**], semblent en effet attribués de façon erronée à A.-N. Caristie qui, d'après les archives que j'ai pu consulter, pour avoir certes amorcé le dégagement de l'édifice et l'avoir particulièrement bien étudié de sorte à pouvoir en proposer une restitution graphique complète, n'a visiblement suivi l'ensemble des interventions qu'à travers ses rapports à la Commission des Monuments historiques en tant qu'Inspecteur général, et ce seulement jusque dans les années 1855 [arch. C.M.H., 3092].

116. D'après les bordereaux de « *travaux de conservation et de restauration* » exécutés par l'entrepreneur Bouyer, 17 novembre et 31 décembre 1977 [arch. C.M.H., 3093/3].

façade dont les pierres de taille alors « *posées à grande hauteur sans aucun mortier* » [117] sont encore nettement visibles [**fig. 327**] — pour pallier, par le haut, l'érosion due aux eaux pluviales. Reprenant un siècle plus tard l'entretien de cette même façade, D. Ronsseray prévoyait à son tour de remplacer les parties les plus endommagées de la corniche supérieure en pierre de Sérignan en « *reproduisant exactement le profil ancien* » [118] : si, pour répondre aux exigences des Monuments historiques, il s'était alors engagé à « *maintenir le maximum de matériaux d'origine et à ne pas recréer à l'identique* », l'architecte n'a pu de fait écarté l'une des solutions qui lui apparaissait la plus cohérente et qui consistait à « *redonner son rôle fonctionnel à cet élément d'architecture* » [119].

Il s'avère en définitive qu'en matière de restauration d'un édifice, sous quelque forme qu'il apparaisse, les réflexions s'organisent tout naturellement autour de la construction conçue par définition comme un ouvrage dont aucun des éléments constitutifs ne peut être dissocié à moins de briser la stabilité fondamentale de l'ensemble. Si les fondations en assurent l'« assiette » et la couverture la « mise hors d'eau », les murs extérieurs et intérieurs, de soutien ou de cloison, l'organisation formelle, le mode de construction global dépend tout autant d'éléments annexes tels que les ouvertures, les escaliers, les voûtes, et au-delà l'agencement internes des pièces et des passages qui contribuent à l'équilibre des forces — masses, poussées latérales. Or, dès l'instant que cet ensemble est déstructuré, la cohérence ou la « synergie » inhérentes à la solidité et à la stabilité de l'édifice sont inévitablement compromises. Le strict entretien préconisé par la Charte de Venise vise bien évidemment à empêcher qu'une telle situation se produise : encore faut-il que toutes les structures soient en place et jouent le rôle qui leur a été imparti lors de la construction. Par ailleurs, s'ils peuvent certes être envisagés, la restauration et le remplacement de certaines d'entre elles semblent ne pouvoir concerner en fait, et de manière exceptionnelle, que des pièces existantes et fortement endommagées, ou éventuellement connues grâce à des documents adjoints, écartant ainsi toute

117. D'après un *Certificat pour travaux* signé par l'entrepreneur Bouyer, 9 mars 1977, sur un devis de Pierre DAUMET en date du 18 mars 1875, cité [arch. C.M.H., 3093/3]. Voir aussi à propos de la restauration de ce mur, P. DAUMET, *Rapport de l'architecte attaché à la Commission des Monuments historiques et chargé des travaux d'entretien du théâtre d'Orange*, 2 février 1877 [arch. C.M.H., 3093/3].

118. Dominique RONSSERAY, *Orange. Vaucluse. Théâtre antique. Devis estimatif de travaux. Restauration de la façade nord du mur de scène*, 1er octobre 1983, repris à partir d'un devis précédent de « *consolidation des maçonneries du mur septentrional* », 30 août 1981 [arch. dép. des B.-du-Rh., 1664 W 222].

119. IDEM, *ibidem*. Dix ans plus tard, D. Ronsseray a repris les mêmes arguments dans son *Projet de restauration intégrée*, 29 janvier 1992 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

hypothèse de restitution. Une telle « substitution » ne se révèle amplement pertinente toutefois, en matière de conservation, que si elle garantit le rôle initial du « composant » ainsi remanié et au-delà son efficacité dans l'équilibre général de l'ouvrage : il est clair que le problème s'aggrave considérablement dès lors qu'il s'agit d'un monument dont nombre d'éléments porteurs sont entièrement détruits, le bâti intermédiaire fragmentaire, et la couverture pour le moins inexistante. Pour autant, les architectes du XIX^e^ siècle semblent avoir eu tendance à reconstituer littéralement les éléments dégradés sans plus songer qu'en réalité ces derniers ne disposaient d'aucune protection et ne s'agençaient plus aux éléments voisins avec lesquels, à l'origine, ils assuraient une certaine cohésion. Leur réflexe a probablement été de ce fait de rétablir les supports — les piliers, les murs — ainsi que certaines couvertures — les voûtes des portions subsistantes notamment —, comme si l'édifice existait dans son intégralité. Davantage encore, l'épaisseur de la plupart des maçonneries en place, associée au caractère massif donné par le grand appareil, offraient sans doute ensemble une impression de compacité immuable que rien ne semblait pouvoir ébranler et que de simples opérations de consolidation ponctuelles devaient dès lors suffire à sauvegarder. C'est en ce sens visiblement que l'Inspecteur général Ch. Lenormant avait répondu à la lettre d'un journaliste dénonçant l'état de l'amphithéâtre de Nimes qui, selon lui « *tomb*[ait] *en ruine sur bien des points* », que « *le monument dont il s'agi*[ssai]*t ne risqu*[ait] *rien et* [qu']*il import*[ait] *seulement de l'entretenir* » [120]. Quelques années plus tard, alors que les autorités locales avaient senti, malgré plus de dix ans de travaux, la nécessité d'établir un plan général de réparations sur le même amphithéâtre « *pour assurer la consolidation de diverses parties du monument qui présent*[ai]*ent un danger imminent* » [121], le Ministre de l'Intérieur avait à son tour paru surpris, affirmant qu'une telle revendication ne s'avérait « *pas suffisamment démontrée* » : selon lui en effet il ne s'agissait ni plus ni moins que de « *pourvoir à des reprises partielles successives* », qu'il était aisément envisageable de mener « *au fur et à mesure de la disponibilité des ressources* » [122]. Au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, P. Bœswillwald avait encore estimé, devant un nouveau devis de travaux concernant la grande entrée sud de l'amphithéâtre d'Arles, qu'il n'y avait « *pas d'inquiétude immédiate* »,

120. Charles LENORMANT, *Rapport fait à la Commission sur l'amphithéâtre de Nîmes*, 24 novembre 1852 [arch. C.M.H., 885 a/1].

121. D'après une lettre du Préfet du Gard au Ministre de l'Intérieur, 19 mars 1856 [arch. C.M.H., 885 a/1].

122. Réponse du Ministre de l'Intérieur au Préfet du Gard, 20 mai 1856 [arch. C.M.H., 885 a/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

et consenti seulement à ce que J. Formigé « *mette un peu d'ordre dans les maçonneries si maltraitées* » en fonctions des ressources budgétaires [123]. Parfaitement recevable dans le cas d'un édifice qui a conservé son équilibre intrinsèque, il est indéniable qu'un tel argument ne peut que se montrer impropre face à des vestiges désarticulés.

Travaillant directement sur le terrain, les autorités locales ainsi que les architectes semblent avoir, il est vrai, assez rapidement pris conscience que ces vestiges réclamaient des interventions régulières et fréquentes, et qu'il serait bon tout au moins d'envisager de « *coordonner* » ces dernières « *de manière à* ne pas rendre prochainement sans objet *les réparations qui auraient été faites aujourd'hui isolément* » [124]. Pour autant, l'idée ne parait avoir été évoquée officiellement pour la première fois que dans les années 1950 [125], sans qu'au demeurant aucun projet global n'ait jamais été réellement mis en œuvre avant les années 1980-1990 : le seul « suivi » que l'on peut observer se révèle en définitive régulièrement remis en cause au profit de travaux de consolidation ponctuels sur des fragments menaçant de chuter, et concerne du reste le plus souvent ce que l'on pourrait appeler des « campagnes de prestige » touchant l'ordonnance des façades, la stabilité des galeries extérieures conçues à l'image de « *promenoirs* », ou encore les gradins de l'*ima cavea* en particulier, tous destinés quoi qu'il en soit à présenter l'édifice sous son meilleur aspect sans réel souci de cohésion de la « ruine » à proprement parler. C'est du moins ce qui parait ressortir concrètement des opérations établies de manière effective : s'il est vrai qu'à la suite du dégagement des vestiges les architectes ont sans aucun doute dû agir promptement, « parant au plus pressé », de façon en quelque sorte naturelle dans la mesure où ils se trouvaient face à des structures considérablement endommagées et risquant à tout instant de s'écrouler, à partir des années 1850 en revanche ils se sont vus confrontés directement au problème de la ruine, désormais « à nu », sans manifestement en appréhender

123 P. Bœswillwald, *Rapport à la Commission sur la restauration de la grande entrée sud de l'amphithéâtre d'Arles*, 25 juillet 1919 [arch. C.M.H., 330/5].

124. D'après une seconde lettre du Préfet du Gard au Ministre de l'Intérieur, 16 juin 1856 [arch. C.M.H., 885 a/1]. Je souligne.

125. Dans un compte rendu de visite à l'amphithéâtre de Nimes, 16 octobre 1951, la délégation de la Commission des Monuments historiques avait conclu en effet qu'il fallait « *annuellement prévoir sur* [la] *façade la réalisation de travaux de conservation* » [arch. C.M.H., 888/7]. Elle avait aussi réclamé pour l'amphithéâtre d'Arles, dans un compte rendu de séance daté du 5 novembre de la même année, un « *programme général de consolidation et protection* » [arch. C.M.H., fonds Chauvel, n° 5]. La première et seule tentative du genre apparait en fait dans un *Programme général de conservation des maçonneries à l'amphithéâtre de Nimes* proposé par Jean Sonnier, 15 mars 1954, qui suggérait pour cela la mise en place d'un « *crédit d'urgence permanent* », manifestement jamais obtenu [arch. C.M.H., 885 a/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

réellement les écueils si ce n'est à travers une lutte permanente contre le phénomène de destruction. Exposé de toute part aux intempéries, l'édifice continuait inexorablement à se disloquer, de sorte que, pour n'apparaitre que provisoires dans ce que, réduites finalement aux « premiers secours », elles se révélaient insuffisantes, les interventions destinées à garantir les appuis et à protéger les arases ou l'extrados des voûtes à l'aide de chapes de béton (1850-1900) puis d'un rocaillage (1930-1950) sont restées de fait prépondérantes. D'un autre côté néanmoins, il semble que l'attention portée par la Commission des Monuments historiques se soit concentrée essentiellement sur la rénovation des parties significatives en place et de leur aspect extérieur, jusqu'à admettre fréquemment que soit complété pour lui-même un élément instable ou fragile et recréé isolément une couverture artificielle sans lien avec le reste à seule fin de conserver au moins une image « fonctionnelle » de l'ensemble. À aucun moment cependant elle ne parait avoir réellement remis en question le système de protection des vestiges, ni même des restitutions, et par conséquent de leur pérennité, estimant en somme suffisant l'utilisation du béton hydrofuge.

Pour tendre à maintenir chacun de ces fragments désarticulés, les opérations de consolidation et de protection n'en résolvaient par conséquent pas davantage le problème inhérent à la ruine qui, non protégée, est vouée à terme à disparaitre. La difficulté majeure résidait en effet, ainsi que l'a fait observer récemment Y. Boiret, dans ce que « *priver l'architecture de ces éléments de protection technologique, c'est* […] *sortir du domaine ordinaire de l'architecture, de ses règles et même de sa vocation : c'est la mettre en péril* »[(126)]. Dégagés des habitations étrangères qui, somme toute, les avaient préservés jusque-là en leur offrant une série de couvertures, certes individuelles mais garantes d'une certaine étanchéité globale, les édifices de spectacles, entièrement à découvert et fortement dégradés, ont vu de fait l'ensemble de leurs structures tout à coup soumis à l'action de la pluie, des vents, du gel. Or, malgré la persistance des efforts consentis à travers les diverses interventions, les vestiges sont demeurés, et demeurent encore aujourd'hui, dans un état de péril constant. Consignant le bon état relatif de l'amphithéâtre d'Arles, l'Inspecteur général adjoint des Monuments historiques reconnaissait ainsi, dès 1855, que « *l'action du temps se fai*[sai]*t toujours sentir* »[(127)] ; à peine un siècle

126. Yves BOIRET, « Conservation – Lisibilité », in *Entretiens du Patrimoine – 1. Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris, Direction du Patrimoine, 1990, p. 34.

127. D'après un rapport de l'Inspecteur général adjoint au Ministre d'État sur l'amphithéâtre d'Arles, 26 octobre 1855 [arch. C.M.H., 329/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

plus tard, J. Formigé a de fait dû reprendre à nouveau différents arcs du portique extérieur ainsi que l'extrados des « *voûtes hautes* » sur 29 travées [128], et A. Chauvel effectuer à sa suite une purge sur l'ensemble de l'édifice [129]. Davantage encore, pour s'avérer, de l'accord de tous, bien mieux conservé que celui d'Arles, l'amphithéâtre de Nimes n'en a pas moins réclamé, tout au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles, des interventions répétées concernant bien souvent qui plus est les mêmes éléments. Après vingt cinq ans de travaux, le Préfet du Gard faisait en effet observer que, « *quoiqu'à peu près consolidé dans ses diverses constructions* », il « *renferm*[ait] *pourtant encore plusieurs portiques et arceaux qui exigeraient de prompts et dispendieux travaux de conservation ou d'appuyage* » [130] ; vingt ans plus tard, H. Révoil demandait une allocation annuelle pour entretenir l'édifice « *qui se dégrad*[ait] *chaque jour de plus en plus* » [131], et reprenait encore les portiques et les arceaux. En 1875, alors qu'il annonçait l'achèvement des opérations précédentes, P. Bœswillwald insistait sur le délabrement de certaines de ses parties, et tout particulièrement sur « *l'état de ruine des piliers du premier étage et des linteaux qui, dans la galerie, relient les murs extérieur et intérieur* », risquant ainsi « *d'exposer à un désastre plus ou moins prochain une grande partie de l'amphithéâtre* » [132] ; toujours menaçants, ces mêmes linteaux qui avaient déjà subi les interventions de V. Grangent plus d'un siècle plus tôt, ont dû faire l'objet, dans les années 1935, d'une étude particulière visant à développer un nouveau procédé de consolidation imaginé par A. Chauvel [133] ; enfin, entre 1954 et 1966, J. Sonnier s'est vu contraint à nouveau de se concentrer sur les maçonneries extérieures [134]. De façon similaire à Orange, P. Daumet remarquait en 1873 que « *bien que l'état général des constructions du Théâtre soient* [*sic*] *satisfaisantes, il y a*[vait] *lieu de proposer divers travaux pour la conservation de cet édifice* » et prévoyait ainsi, outre la remise en place d'un fragment d'architrave au mur ouest

128. Jules FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour réparations et consolidations urgentes à l'amphithéâtre d'Arles*, 20 août 1935 et IDEM, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour le rejointement de l'extrados des voutes hautes de l'amphithéâtre d'Arles*, 20 mai 1937 [arch. C.M.H., 330/7].

129. Albert CHAUVEL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la purge de maçonneries à l'amphithéâtre d'Arles*, 5 mai 1942 [arch. C.M.H., 331/8].

130. Lettre du Préfet du Gard au Ministre de l'Intérieur, 27 juillet 1837 [arch. C.M.H., 879/1].
L'amphithéâtre de Nimes a été en effet le premier à avoir subi d'importantes interventions de consolidation, menées dès 1805 par Victor Grangent : cf. *supra*, II. 2. a., pp. 425 *sqq*.

131. Henri RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre romain de Nîmes*, 6 mai 1854 [arch. C.M.H., 885 a/1].

132. Extrait d'un rapport d'Émile BŒSWILLWALD, Inspecteur général des Monuments historiques, 1^er^ décembre 1875 [arch. C.M.H., 886/2].

133. A. CHAUVEL, « La consolidation des linteaux de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes (Gard) », in *M.H.F.*, 4^ème^ année, fasc. 5-6, 1938, pp. 132-134 : cf. *infra*, p. 588.

134. Jean SONNIER, *Programme général de conservation des maçonneries*, 15 mars 1964 [arch. C.M.H., 885 a/3], et IDEM, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation des murs extérieurs de l'amphithéâtre de Nîmes*, 20 décembre 1955, complété par six devis successifs, 8 avril 1957, 17 novembre 1958, 6 mai 1960, 20 juin 1962, 15 février 1964, 30 septembre 1966 [arch. C.M.H., 888 a/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

du *proscænium*, la reprise de morceaux d'assises dégradées, la consolidation du mur séparant l'entrée de l'*orchestra* « *à droite d'un passage voûté portant gradins* », ainsi que, plus singulièrement, la réparation de parties altérées de chapes modernes couvrant les voûtes [135]. Pour autant, entre 1954 et 1956 la délégation de la Commission des Monuments historiques remarquait à nouveau le danger que représentait toujours le haut mur de scène et enjoignait J. Formigé à proposer un devis de consolidation [136], que trente ans plus tard J. Sonnier a à son tour repris [137].

Ce n'est certes pas dire que les architectes n'avaient pas pris conscience de la menace : dès le tout début du XIXe siècle, V. Grangent n'a eu de cesse de lutter contre les problèmes d'infiltration des eaux, aggravés l'hiver par les gelées, et tout au long des XIXe et XXe siècles les dégâts causés par les pluies apparaissent comme l'une des préoccupations majeures des responsables. Depuis le début du XIXe siècle, les devis insistent en effet clairement sur l'urgence à « *protéger* » et à « *mettre à l'abri* » les différentes constructions, et tout particulièrement les structures inférieures, telles les escaliers, les galeries et leurs voûtes, voire les amorces de ces dernières, ou encore les piliers, pour la plupart désormais totalement à découvert et largement exposés aux intempéries. Or, imaginer une toiture à deux pentes au-dessus de chacune des structures, comme l'avait déjà envisagé P. Renaux au théâtre d'Orange à seule fin de mettre hors d'eau l'escalier de l'aile occidentale communiquant « *aux loges des acteurs et aux balcons placés au dessus des colonnades* » [138], devait apparaitre inconcevable dans ce que, élément totalement étranger aux structures et au caractère de l'édifice, elle aurait rompu l'harmonie de ce dernier : on ne l'admet guère aujourd'hui d'ailleurs qu'éventuellement sur des vestiges arasés à 30 ou 40 cm de haut renfermant mosaique, peinture, ou tout autre ouvrage fragile, tel le site de Glanum près de Saint-Rémy de Provence. La réponse la plus immédiate fournie pour contrer la dégradation permanente de ces vestiges s'est par conséquent longtemps

135. P. Daumet, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration du théâtre d'Orange* et rapport joint, 12 juillet 1873 [arch. C.M.H., 3093/3]. Voir aussi le *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Bœswillwald sur la conservation du théâtre d'Orange*, 31 juillet 1873 [arch. C.M.H., 3093/3].

136. J. Formigé, *Note concernant la restauration du grand mur du théâtre d'Orange*, 20 juin 1956 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222], établie à la suite d'une tournée générale de la délégation de la Commission des Monuments historiques — compte rendu du 2 février 1954 —, suivie d'une seconde visite presque deux ans plus tard — compte rendu du 7 décembre 1955 [arch. C.M.H., 3096/7].

137. J. Sonnier, *Travaux de maçonneries du mur de scène et purge de la façade principale du théâtre d'Orange*, 28 octobre 1976 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

138. Prosper Renaux, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la conservation du théâtre d'Orange*, 31 janvier 1835 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T46].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

résumée d'un côté à rejointoyer les appareils et les gradins à l'aide d'un mortier de chaux hydraulique — mortier utilisé du reste constamment dans les diverses opérations de consolidation, en arrière des reprises pour ne pas être visible en parement —, de l'autre à pallier l'absence de couverture à l'aide de « *gondoles* », de chapes de béton hydrofuge ou d'enduits en cendrées (sorte de mâchefer aggloméré) étendus sur le restant du bâti et destinés à fermer les joints à vifs — que ce soit l'extrados des voûtes couvrant les galeries [139] ou l'arase des murs désormais isolés [140]. La technique du « *rocaillage* », composé de moellons liés à la chaux hydraulique et par conséquent plus épais qu'un simple enduit, semble avoir été utilisée pour la première fois par H. Révoil en 1890 sur les gradins de l'amphithéâtre d'Arles [141] [**fig. 315**], et préférée finalement, lorsqu'il a fallu songer à protéger l'arase des murs (en partie modernes) du théâtre voisin, à la chape de béton jugée « *plus nuisible qu'utile* » [142] [**fig. 317**]. À l'amphithéâtre de Nimes, H. Révoil était allé jusqu'à prévoir la création d'un pavage artificiel « *établi avec des moellons smillés sur une bonne chappe en béton* » et destiné à préserver les voûtes qui soutenaient la « *première* » galerie à découvert [143], comme il le fera plus tard pour celle d'entresol [144] [**fig. 302**]. Enfin, pour réparer les galeries rayonnantes de l'amphithéâtre d'Arles, le même architecte avait imaginé d'« *araser régulièrement les murs jusqu'à la hauteur des naissances des premières voûtes et* [de] *les recouvrir par un imposte rampant en pierre de taille servant de chaperon* » sur lequel l'eau ne pourrait stagner [145]. Or, pour assurer en principe une certaine étanchéité des structures isolées, la mise en pratique de ces différents procédés attribuait en définitive aux parties inférieures du monument un rôle d'« abri » pour lequel elles n'étaient pas conçues à l'origine et négligeait au-delà les « effets secondaires » résultant notamment de l'écoulement des eaux, rendu désormais

139. V. GRANGENT, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 25 juin 1812 [arch. dép. du Gard, 8 T 274]. Le même système a été employé à Nimes par H. Révoil entre 1857 et 1864 [arch. dép. du Gard, 8 T 275], et en 1918 par Lucien Sallez [arch. C.M.H., 886/3], ainsi qu'à Arles, toujours par H. Révoil — d'après Charles QUESTEL, *Rapport fait à la Commission des Monuments historiques sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 9 mai 1864 [arch. C.M.H., 329/3] — et en 1937 par J. Formigé [arch. C.M.H., 330/7].

140. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation du théâtre d'Orange*, 31 janvier 1835, cité.

141. D'après une *Note sur les travaux exécutés à l'amphithéâtre d'Arles du 1er janvier 1888 au 31 xbre 1890*, non signée, non datée (1890-1891) [arch. C.M.H., 330/4].

142. D'après un compte rendu de visite de la délégation de la Commission des Monuments historiques au théâtre d'Arles, 16 octobre 1951 [arch. C.M.H., fonds Chauvel n° 5].

143. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 12 juillet 1858 [arch. C.M.H., 885 a/1].

144. IDEM, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 9 mai 1872 [arch. C.M.H., 885 a/1].

145. ID., *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la réparation et la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 janvier 1876 [arch. C.M.H., 329/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

anarchique, comme de la synergie originale des différents composants. En recréant le plafond des galeries, en recouvrant les escaliers et les couloirs rayonnants, en maintenant séparés du reste les murs arasés, les architectes ont en effet en quelque sorte entretenu le déséquilibre produit par la succession d'« excavations » et de « saillies », sans réellement contrôler ni le ruissellement pluvial ni le rapport des structures entre elles, de sorte que le sol des galeries est souvent devenu le réceptacle des eaux jusqu'à former des rigoles sinueuses ravinant la base des piédroits et des murs rayonnants, ou encore que certaines voûtes, y compris celles des portiques annulaires, se sont régulièrement ouvertes, provoquant la chute de claveaux.

La singularité de ce type de monument, dépourvu globalement à l'origine de tout système de toiture « classique », mais dont la couverture résultait de l'agencement particulier de divers éléments, dont les gradins, associés à un dispositif sophistiqué d'évacuation des eaux, constituaient la plus grande part, ne rendaient sans doute pas la tâche facile. Ne reconnaissant ces vestiges qu'en tant qu'ils constituaient un édifice complet, c'est-à-dire dans le cadre absolu de l'« architecture » que caractérise notamment — pour reprendre la formule d'Y. Boiret — la présence d'« *éléments de protection technologique* », il apparait naturel en somme que les architectes n'aient pu concevoir de solution cohérente que dans une reconstitution intégrale de leurs éléments fondamentaux. Si, projetant en 1813 de reconstruire entièrement trois portiques de l'amphithéâtre de Nimes, V. Grangent avait certes, dans l'esprit du temps, songé par ce moyen avant tout à « *faire connoître la savante distribution de ce vaste édifice sous le rapport de la facilité de la circulation, de la commodité des spectateurs & de l'écoulement des eaux pluviales, & des latrines* »[(146)], il n'en était pas moins convaincu que la sauvegarde de ces arceaux résidait essentiellement « *dans la pose des gradins depuis le mur d'appui du podium de la première precinction jusques à l'attique, sur une longueur de 8 m, comprenant les trois portiques entièrement rétablis avec leurs escaliers, galeries, issues et vomitoires des quatre precintions* »[(147)]. Il est probable que si les décisions du Conseil des Bâtiments civils, puis de la Commission des Monuments historiques n'avaient pas été tributaires des maigres subventions de l'État, et n'avaient par conséquent procédé par ordre de priorité et d'urgence, rejetant en

146. V. Grangent, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 10 mars 1813 [arch. dép. du Gard, 8 T 274].

147. Idem, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation de l'amphithéâtre de Nismes*, 3 mars 1821 [arch. dép. du Gard, 6 T 275].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principe les travaux de reconstitution, trop onéreux, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes, ainsi que le théâtre d'Orange auraient été remontés intégralement sous le seul argument de leur protection. Or, le projet de V. Grangent a été écarté et l'architecte invité à continuer préférablement ses travaux de consolidation sur les travées suivantes [148]. Soixante ans plus tard, P. Bœswillwald avait estimé, pour des motifs similaires, que les ouvrages proposés par H. Revoil pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles étaient « *loin de présenter tous un degré d'urgence immédiate* », et avait ainsi contesté le second chapitre sur la restitution des six premiers degrés du second *mænianum*, estimant notamment qu'« *il n'y avait* pas lieu *de rétablir les rangées de gradins disparues, ni de compléter celles aujourd'hui incomplètes* » [149] : une *Note sur les travaux exécutés à l'amphithéâtre d'Arles du 1er janvier 1888 au 31 xbre 1890* stipule que ces derniers ont été simplement remplacés par des « *tabourets en maçonnerie parfaitement rejointés sur lesquels reposaient ces mêmes gradins* », jugés suffisants pour protéger les voûtes rampantes du premier *mænianum* comme celles de la galerie intérieure [150]. Deux ans après, le projet de P. Daumet sur la restitution de tous les gradins inférieurs du théâtre d'Orange jusqu'à la supposée première *præcinctio* avait été à son tour jugé sans urgence et laissé en attente [151]. Certains travaux de restitution ont pu néanmoins recevoir l'approbation de la Commission, dès l'instant manifestement qu'ils ne requéraient pas une subvention trop excessive : en 1872, H. Révoil avait ainsi mis en œuvre la reconstruction de l'ensemble des escaliers de la section sud-ouest de l'amphithéâtre de Nimes dont subsistaient en partie les murs d'échiffre, ajoutant qu'elle serait « *très utile pour la conservation des voûtes rampantes qui seraient couvertes par des degrés et le dallage des paliers* » [152]. L'argument parait s'être même subtilement développé au tournant du XIXe et du XXe siècle, présentant certaines restitutions plus complètes comme indispensables, jusqu'à obtenir parfois enfin l'agrément. Soumettant, quinze ans plus tard, un devis concernant la restauration de trois piliers de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles, J.-C. Formigé n'avait fait en définitive que reprendre la proposition maintes fois avancée du rôle des gradins, arguant de

148. D'après une lettre du Directeur général du Conseil des Bâtiments civils au Préfet, 1er avril 1821 [arch. dép. du Gard, 6 T 275].

149. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Bœswillwald sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 14 mars 1887 [arch. C.M.H., 330/4]. Je souligne. (cf. *supra*, II. 2. c., p. 499.)

150. Note non signée, non datée (1890-1891), citée.

151. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Bœswillwald sur la conservation du théâtre d'Orange*, 26 juin 1889 [arch. C.M.H., 3093/3].

152. H. RÉVOIL, *Devis* […] *pour la réparation et la consolidation de l'amphithéâtre de Nîmes*, 9 mai 1872, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

manière plus vigoureuse encore que « *l'abri des voûtes, leur buttée et en un mot leur conservation était assurée primitivement par* [ces derniers] *qui forment une solide toiture en pierre et aussi une résistance aux poussées des voûtes* »[153]. Certes à nouveau rejetée pour l'amphithéâtre d'Arles qui nécessitait d'autres interventions plus urgentes, notamment sur le portique[154], la restitution presque complète de la *cavea* a en revanche été approuvée à la même époque au théâtre d'Orange : outre qu'elle devait assurer une certaine cohésion sur le plan structurel, elle reposait, contrairement à celle d'Arles concernant du moins la partie haute de la *cavea*, sur l'assertion que « *toutes les amorces de construction exist*[ai]*ent encore à leur place* » ou encore que la présence du roc n'entrainerait que peu d'aménagements[155]. Dans le même ordre d'idée, voulant replacer l'ensemble des corniches de l'amphithéâtre d'Arles à seule fin d'empêcher les eaux pluviales de « *s'infiltrer entre les blocs posés à sec qu'elles désagrègent fatalement* »[156], J. Formigé s'était heurté, à la fin des années 1930, à un refus de la Commission l'enjoignant à se contenter d'opérations de protection à l'aide « *soit de petites dalles de pierre aux rives martelées, soit par un revêtement de plomb ou de cuivre, soit par un rejointoiement profond* », et là où elle manquait de « *rocaillages interdisant les infiltrations* »[157]. L'argument n'en était pas moins persuasif et, rapportant le projet devant la Commission, A. Collin avait même officiellement reconnu l'importance du rôle de la corniche non seulement comme élément esthétique, dans ce qu'elle faisait partie intégrante de la « *composition de la façade* », mais comme « *élément constructif* » essentiel pour garantir les murs contre le ruissellement « *en éloignant des parements l'eau qui pourrait les atteindre* », jusqu'à prôner par ailleurs que l'altération de la composition des façades présente un réel danger pour la conservation de l'édifice « *lorsque l'élément protecteur a disparu* »[158] : quelques années plus tard, sous le même argument, A. Collin n'hésitera pas alors

153. *Rapport présenté par M. l'architecte en chef <Jean-Camille> Formigé le 12 avril 1905 à l'appui d'un projet de restauration* [arch. C.M.H., 330/5].

154. D'après un *Rapport à la Commission des Monuments historiques* établi par P. Bœswillwald, 21 juillet 1905 [arch. C.M.H., 330/5].

155. J.-C. Formigé, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration partielle du théâtre antique d'Orange (restitution des gradins en pierre)*, 2 avril 1892 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46], continué par trois devis successifs, datés du 8 février 1897 (20e gradin et substructions du dit second *mænianum*), 14 février 1899 (deuxième *mænianum*), 27 février 1904 (centre du troisième *mænianum*), puis par un nouveau *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécute pour le bouchement de la brèche existant dans la façade latérale est du théâtre d'Orange par le prolongement sur cette face des gradins de la troisième précinction*, 8 juillet 1913 [arch. C.M.H., 3094/5] : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 475 *sqq*.

156. J. Formigé, *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles*, 21 novembre 1936, [arch. C.M.H., 330/7].

157. André Collin, *Rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 mars 1939 [arch. C.M.H., 330/7].

158. Idem, *ibidem*.

à considérer et à affirmer comme « *indispensable de les remplacer dans les travées où elles manqu*[ai]*ent* » à l'amphithéâtre de Nimes[159].

Pour indéfendable qu'elle puisse se révéler dans le cadre d'une ruine, la tentation de restituer les éléments de couverture sous prétexte de contrer les problèmes cruciaux des infiltrations d'eau parait si forte que les débats toujours plus intenses sur les limites et les écueils d'une restauration, sur la pertinence et l'exactitude d'une hypothèse, sur l'irréversibilité d'une intervention, ne semblent jamais avoir tout à fait suffi à entamer la démonstration. Le début du XX^e^ siècle en particulier dévoile d'étonnantes contradictions, rejetant ou approuvant des projets analogues présentés sous les mêmes allégations, reconnaissant d'un côté une utilité discutée de l'autre, ou résolument contestée pour des raisons difficilement appréciables. Les décisions s'avèrent même parfois inextricables : face aux ruines du théâtre d'Arles, P. Bœswillwald avait ainsi refusé dans un premier temps que soient reconstitués les gradins de la *cavea*, pour y consentir deux moins plus tard sans véritable justification. La question devant être envisagée du point de vue de la seule conservation, il n'était pas question en effet selon lui — contrairement à Orange — de refaire les degrés en pierre de taille, alors que l'on pouvait se contenter de reconstruire les massifs de maçonnerie qui devaient les recevoir, protégeant ainsi les substructures inférieures ; paradoxalement, il réitérait dans le même temps la demande, longtemps émise auparavant, du rétablissement des vomitoires et des maçonneries supérieures « *qui sans la restitution des gradins procureraient l*[']*avantage de garantir les parties basses de l'hémicycle…* »[160], et pour lequel il réclamait par conséquent un devis. En fin de compte, assurant que la continuation des gradins « *n'engage*[ait] *aucune restauration proprement dite* » dans la mesure où non seulement les premiers degrés étaient encore en place, mais surtout « *au-dessus, vers le centre, la maçonnerie préparée pour recevoir la pierre de taille form*[ait] *un peu en arrière de nouveaux gradins* »[161], la reconstitution intégrale proposée par J.-C. Formigé a fini par recevoir l'entière approbation de la

159. A. Collin, *Rapport de séance du Comité consultatif des Monuments historiques*, 17 mai 1943, concernant un devis de « *restauration des maçonneries de façades* » aux Arènes de Nimes établi par A. Chauvel, 20 avril 1943 [arch. C.M.H., 888/6].

160. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par P. Bœswillwald sur la restauration du théâtre d'Arles*, 17 octobre 1907 [arch. C.M.H., 342/3].

161. J.-C. Formigé, *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration du théâtre romain d'Arles*, 23 novembre 1907 [arch. C.M.H., 342/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Commission[162]. Brandissant trente ans plus tard l'étendard de la destruction inéluctable et jonglant à son tour entre nécessité impérieuse et légitimité de l'intervention, J. Formigé n'a quant à lui essuyé aucun refus sur sa proposition de reconstituer presque entièrement la *cavea* du théâtre de Vaison que, dit-il, il aurait regretté de voir disparaitre en la laissant « *à l'état de nature* », comme l'était alors un certain nombre de sites dont Saint-Bertrand-de-Comminges[163]. À l'orée du XXIe siècle, la tendance semble bien loin encore d'être tout à fait effacée, même si elle s'efforce de se développer sous d'autres bannières. Proposée dès 1845 par P. Renaux qui les avait alors envisagées « *telles qu'elles ont existé du temps des Romains* »[164], l'idée de réaliser de nouvelles toitures au-dessus de chacune des basiliques du théâtre d'Orange s'est avérée en effet à nouveau d'actualité dans les années 1980 dans ce qu'elle justifiait, de l'accord de tous, une « *disposition qui a l'avantage d'assurer une protection efficace contre les intempéries* » : encore fallait-il tout de même qu'elle se décline sur le mode de la « modernité », s'écartant délibérément de l'aménagement d'origine tout en s'harmonisant avec la construction antique, et quoi qu'il en soit demeurant parfaitement démontable[165]. Au cours de ces mêmes années, l'architecte J.-P. Dufoix invoquait l'intérêt d'une « *meilleure appréciation* » à la fois des désordres subis par l'amphithéâtre d'Arles et du monument lui-même dans le but de réfléchir sur une « *organisation plus rationnelle de la collecte des eaux* », et par là même d'établir les modalités d'une consolidation générale de l'édifice, pour mettre en place un programme de reconstitution complète d'une travée : pour appuyer son projet, il soulignait singulièrement le fait que « *si l'on s'en tient aux éléments incontestables, l'effet voulu ne sera pas atteint, puisqu'il restera dans la partie haute, une brèche incompréhensible* »[166]. Arrêté par le dépôt de bilan de l'une des sociétés associées, le chantier n'en avait pas moins été approuvé par la Commission des Monuments historiques, suivant visiblement l'argument non moins singulier avancé par le conservateur régional selon qui, « *hormis les considérations de doctrine sur ce qu'il faut restituer ou non, le problème majeur est celui de la mise hors d'eau et du*

162. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par P. Bœswillwald sur la restauration du théâtre d'Arles*, 8 décembre 1907 [arch. C.M.H., 342/3].

163. D'après le chanoine Joseph SAUTEL, *Vaison dans l'Antiquité…*, *op. cit.*, pp. 8-16.

164. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845 [arch. C.M.H., 3093/1].

165. Georges DUVAL, *Rapport sur le Programme d'aménagement intérieur présenté par M. l'architecte en chef Ronsseray*, 4 décembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.] : cf. *infra*, III. 2. b.

166. *Projet de restitution d'une travée de l'amphithéâtre d'Arles pour une organisation plus rationnelle de la collecte des eaux*, 1986 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

drainage » que seule la « *travée pédagogique* », par les informations qu'elle allait fournir, devait permettre d'éradiquer [167].

Bien sûr, le procédé de reconstitution est bien loin de s'être généralisé, et quoique parfois ils aient encore et toujours tendance à privilégier l'ouvrage architectural au détriment du témoin historique, les architectes n'en restent pas moins particulièrement contraints désormais par les nouvelles réflexions relatives à la restauration de monuments anciens, et se heurtent de plus en plus souvent aux convictions des archéologues. Le débat n'en est pas nouveau pour autant et s'est même ouvert dès l'instant où les édifices ont dévoilé, à la suite de leur dégagement, à la fois leur « monumentalité » et leur dégradation. Curieusement alors, ce sont les architectes chargés de la restauration eux-mêmes qui ont tenté les premiers de limiter leurs interventions, tandis que le service responsable au niveau gouvernemental tendait, malgré les maigres subventions, à envisager une véritable mise en valeur, rejetant ainsi la suggestion de P. Renaux de distinguer ses opérations de consolidation des maçonneries antiques en effectuant certaines reprises sur le mur du *postscænium* du théâtre d'Orange en moellons smillés [168], comme celle de Ch. Questel de revêtir les voûtes supportant les gradins manquants du deuxième *mænianum* de l'amphithéâtre d'Arles par une couche de bitume et « *d'établir par-dessus du gazon* » [169]. Paradoxe étonnant, ce même service ordonnait dans le même temps aux architectes de se « *borne*[r] *à consolider toutes les parties encore existantes* […et] *à y faire exécuter les travaux nécessaires pour* […] *conserver* [le monument] *dans l'état où il se trouve encore aujourd'hui* » [170] : à plusieurs reprises d'ailleurs, H. Révoil s'était dit « *chargé d'une consolidation et non d'une restauration proprement dite* » [171] et avait rappelé même qu'il était « de règle *dans la restauration d'un monument de cette importance de ne s'occuper que de sa consolidation* » [172]. L'état des vestiges, mi-ruine mi-édifice, leur prestige tout de même reconnu au niveau national au moins, l'auront conduit pourtant à rétablir, aussi bien à Arles qu'à Nimes, nombre de

167. Lettre du conservateur régional de la DRAC – PACA au directeur de la Commission supérieure des Monuments historiques, 9 juillet 1987 [arch. DRAC – PACA, « Travaux et marchés »].

168. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre antique d'Orange*, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3090/1].

169. D'après un *Rapport fait au Conseil général des Bâtiments Civils par M. Mérimée et Caristie, Inspecteurs généraux*, 27 janvier 1845 [arch. C.M.H., 329/1] : cf. *supra*, II. 2. a., p. 432.

170. D'après le même rapport.

171. D'après une lettre d'H. Révoil à l'Inspecteur général adjoint des M.h., 7 mai 1857 [arch. C.M.H., 885 a/1].

172. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876 [arch. C.M.H., 329/3]. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

voûtes rampantes et circulaires, les escaliers principaux ainsi que quelques gradins destinés à la fois à entretoiser l'ensemble des structures déséquilibrées et à les protéger contre les infiltrations d'eau : très vite finalement, il a dû sembler naturel de remplacer les pièces endommagées par de similaires, en respectant la facture et le matériau, comme un maitre d'œuvre l'aurait fait sur un bâtiment en usage, et de reconstituer certains éléments « fonctionnels » dans des conditions techniques similaires à celles d'origine. Aujourd'hui on aurait tendance à penser qu'une intervention réduite à l'existant respecterait mieux l'ouvrage et le témoin : pour autant, certaines pratiques et points de vue paraissent largement perdurer, manifestement régis par le constant souci de ne pas déparer les vestiges en veillant tout particulièrement à l'aspect extérieur de l'enceinte, autant par l'utilisation des matériaux que par l'observation des proportions et des volumes, la préférence allant manifestement toujours, pour ce type d'édifices du moins, à des interventions invisibles sinon discrètes.

Le souci d'esthétique et d'homogénéisation apparait de fait encore aujourd'hui fréquemment s'associer, parfois même résolument se confondre, avec celui de conservation. Depuis les années 1930, les architectes se sont inquiétés en effet autant de la solidité de leurs restaurations que de leur cohérence et de leur harmonie avec les structures anciennes désorganisées ou l'appareillage déformé, corrodé, effrité, aux joints ouverts. Prenant en 1954 la suite des opérations de restauration à l'amphithéâtre de Nimes, J. Sonnier insistait ainsi sur le fait que si « *la stabilité* [était] *assurée, la vérité archéologique* […] *peut-être respectée* », en revanche « *l'aspect sous l'angle esthétique* [était] *déplorable* » ; davantage encore selon lui, les « *parties neuves à la fois par leur couleur et la sécheresse de leur ligne en accrochant anormalement le regard, fauss*[ai]*ent les proportions apparentes et modifi*[ai]*ent les volumes sensibles* »[173]. Il s'avère difficile cependant de suivre un tel point de vue sans chercher à « imiter » la ruine ou à rétablir les éléments « à l'identique » : la restitution du parapet du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles, dont apparemment subsistaient parfaitement les amorces et dont la « *hauteur correspond*[ait] *à celle du socle de l'ordonnance corinthienne et en prolonge*[ait] *la mouluration* », visait assurément moins à garantir les linteaux et la sécurité du public — pour lesquels la mise en œuvre d'un rocaillage et l'installation d'un garde-fou auraient probablement suffi —, qu'essentiellement la « *proportion en*

173. J. Sonnier, *Programme général de conservation des maçonneries*, 15 mars 1954, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

hauteur des arcades extérieures »[174]. D'un autre côté cependant, l'« esthétique » de la ruine s'est révélée peu à peu incontournable, imposant son « ordonnance » : l'un des derniers projets de restauration de D. Ronsseray à Orange précisait en effet que les travaux modernes de conservation — comme d'aménagements du reste — devaient « *respecte*[r] *l'aspect* ruiniforme *du théâtre antique, signe de son histoire* »[175]. Tel a été reconstitué le théâtre de Vaison [**fig. 318-326**], tel aussi ont été remontés les grands escaliers extérieurs du théâtre d'Orange dont ne subsistaient en réalité que la base des murs d'échiffre ainsi que quelques marches, et pour lesquels J. Formigé a indiqué que ne serait remonté que le stricte nécessaire, « *laissant le couronnement en arrachement comme une ruine* »[176]. Cinquante ans plus tard, répondant au projet de reconstitution de la « *travée pédagogique* » aux Arènes d'Arles, G. Barruol, alors Inspecteur général de l'archéologie, recommandait « *de prendre en compte l'état actuel du monument* » dans le secteur concerné en évitant de constituer une coupe latérale rectiligne, et en essayant au contraire d'« *étaler dans l'espace cette reconstitution pour l'intégrer harmonieusement et discrètement à la ruine du monument* »[177] — observation que J.-P. Dufoix s'est appliqué à suivre, prévoyant des « *décrochements irréguliers côté ouest pour venir en mourant rattraper les gradins existants* »[178].

L'attention encore très forte de nos jours à ne pas « défigurer » ces vestiges, notamment par l'apport de techniques modernes ou tout simplement par la « rénovation » qui utilise par principe les mêmes matériaux d'origine, tient indéniablement de ce que, édifices certes en ruine, ils présentent cependant assez de structures imposantes — pour certaines sur plus de 30 m de haut — pour apparaitre sous la forme de bâtiments achevés, et du moins parfaitement accessibles et identifiables par quiconque, voire (ré)utilisables presque spontanément. C'est ce qui, tout au long du XIX^e^ siècle, avait conduit les architectes et le service des Monuments historiques à envisager davantage une mise en valeur qu'une pure conservation des vestiges ; c'est ce qui, au XX^e^ siècle, semble avoir engagé, dans la ligne d'action

174. Henri NODET, *Rapport à la Commission*, 27 novembre 1936, cité, sur un *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, établi par J. FORMIGÉ, 14 juillet 1936 [arch. C.M.H., 330/7].

175. D. RONSSERAY, *Projet de conservation intégrée…*, 29 janvier 1992, cité. Souligné dans le texte.

176. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la reconstruction de l'escalier ouest du théâtre d'Orange*, 31 octobre 1935 [arch. C.M.H., 3095/6].

177. Guy BARRUOL, *Avis de l'Inspecteur général de l'archéologie*, 6 juillet 1987 [arch. DRAC – PACA, Patrimoine].

178. Jean-Pierre DUFOIX, *Rapport de l'architecte en chef des monuments historiques. Travée prototype à caractère pédagogique*, 3 juillet 1987 [arch. DRAC – PACA, « Travaux et marchés »].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

soutenue par la charte d'Athènes (1931), une approche de leur restauration quelque peu ambiguë, fixant à la fois la visibilité de l'intervention — préconisée dans le cas particulier d'une ruine (art. VI) — et son parfait accord avec l'existant, voire sa dissimulation — « *afin de ne pas altérer l'aspect et le caractère de l'édifice à restaurer* » en principe complet (art. IV)[179]. Une antinomie s'est ainsi établie dans les années 1930, selon laquelle « *les pierres neuves, tout en restant identifiables, d*[evai]*ent avoir l'aspect ancien afin de ne pas détruire l'harmonie et les couleurs du monument* »[180]. Admis depuis longtemps, le remplacement d'une pièce dégradée par une neuve tout à fait similaire ne s'est en conséquence jamais véritablement heurté à un quelconque obstacle dès l'instant qu'il assurait une certaine cohésion avec les structures en place : en revanche, le premier terme du principe, respecté en quelque sorte par le XIX^e^ siècle qui à aucun moment n'a modifié ses apports de sorte que ces derniers demeuraient fortement apparents, semble avoir été largement négligé par la suite. Il était — et il reste encore — sans doute difficile, tout particulièrement peut-être dès lors qu'elles se multiplient compte tenu de l'état de dégradation du monument, d'accepter d'en rendre plus visibles encore les cicatrices par l'incorporation de matériaux totalement étrangers ou tout simplement de pierres parfaitement équarries au milieu de parements rongés par les eaux de ruissellement. L'une des préoccupations majeures des années 1920-1930 semble bien avoir concerné en tout cas l'« *effet de sécheresse et de rupture d'harmonie* » que produisait inévitablement le remplacement des blocs hors d'usage par des blocs neufs taillés exactement et venant se plaquer comme des verrues en forte saillie, qu'aggravaient les arêtes vives et la face parfaitement régulière[181]. Or, il n'était manifestement pas question d'opérer les reprises sur le grand appareil des façades autrement qu'en utilisant la pierre de taille, et par conséquent en substituant d'anciennes pièces par de nouvelles conçues comme elles l'avaient été à l'origine : refusant de devoir se contenter de la portion restaurée par Ch. Questel pour pouvoir « *apprécier les proportions des deux ordres et l'effet produit par la répétition d'une même ordonnance* » de la façade de l'amphithéâtre d'Arles, H. Nodet avait, à l'aube des années 1930,

179. *Charte d'Athènes pour la Conservation des Monuments historiques adoptée lors du premier congrès international des architectes et techniciens des Monuments historiques*, Athènes, 1931. La charte précise clairement en effet que « *lorsqu'il s'agit de ruines, une conservation scrupuleuse s'impose* […]*; les matériaux nécessaires à cet effet devraient être toujours reconnaissables* » (art. IV).

180. D'après une lettre d'A. Chauvel au directeur général des Beaux-Arts, 27 janvier 1937 [arch. C.M.H., 887/4].

181. J. FORMIGÉ, *Devis* […] *en vue de la restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles*, 21 novembre 1936, cité : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 509 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

avalisé à nouveau le procédé en soutenant le projet de J. Formigé dont les termes reprenaient globalement ceux de Ch. Questel un siècle plus tôt[182]. Pour ces mêmes raisons aux Arènes de Nimes, et pour provisoires qu'ils aient été, les contreforts montés à l'aide d'« *une multitude de petits moellons de calcaire gris* » contre les piles extérieures du rez-de-chaussée, dont certains blocs étaient, aux dires de l'architecte responsable L. Sallez, particulièrement désagrégés, avaient suscité une réaction immédiate de rejet, aussi bien de la part des autorités locales que du conservateur des monuments archéologiques, le Commandant É. Espérandieu, selon qui ils produisaient « *un effet détestable* », faisaient preuve d'« *un manque de goût absolu* », jusqu'à « *nuire considérablement à l'esthétique du monument* »[183] [**fig. 328**]. Il n'en a manifestement pas été autrement non plus par la suite : vingt ans plus tard, la suggestion d'adopter, pour les deux travées près de la grande entrée de l'amphithéâtre d'Arles détruites par les bombardements de la dernière guerre, une restauration « *très apparente (ciment ou petit appareil)* » n'a en tout cas pas été retenue[184], et J. Formigé a pu tendre à ce que la reconstruction demeure similaire à ce qu'elle était à l'origine, remployant les blocs utilisables ou les remplaçant là encore par de nouveaux[185] [**fig. 329**].

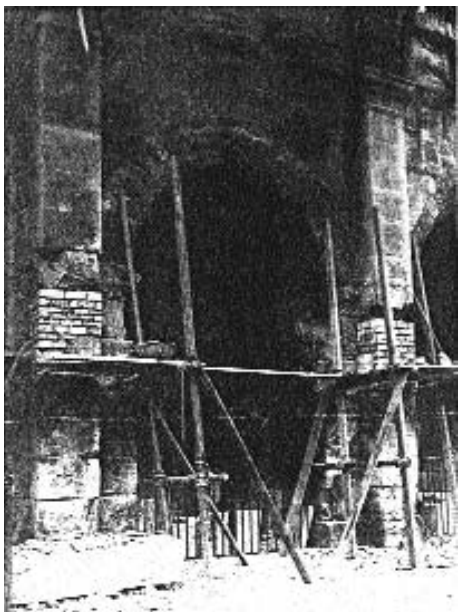


Fig. 328. *Le « calage provisoire » des piles de l'amphithéâtre de Nîmes en petits moellons, 1923. (Phot. Arch. C.M.H., 886/3.)*

182. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par H. Nodet sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 2 avril 1929, sur un *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la restauration des voûtes et parements des diverses galeries du pourtour à hauteur de la première ordonnance de façade*, établi par J. FORMIGÉ, 9 mars 1929 [arch. C.M.H., 330/5].

183. D'après une lettre du maire de la ville de Nimes au directeur des Beaux-Arts, 5 décembre 1922, à la suite d'une contestation vigoureuse du Commandant Émile Espérandieu [arch. dép. du Gard, 8 T 277]. Une réponse du directeur des Beaux-Arts, en date du 19 décembre 1922, annonçait un devis en cours pour une restauration définitive devant reprendre intégralement ces « *calages provisoires* » par une maçonnerie en pierres de taille.

184. Avis énoncé par Dussaud, d'après une lettre d'Albert Grenier au directeur du Service d'Archéologie, 1er février 1945 [arch. C.M.H., 331/8].

185. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration des deux travées de l'amphithéâtre d'Arles détruites par les bombardements*, 26 juin 1945, prévoyait, sur avis du Comité consultatif, un tri des matériaux pour un remploi maximum [arch. C.M.H., 331/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Le « *mauvais effet* » du singulier mélange entre vétusté et « *trop-neuf* » que condamnait *a priori* la charte d'Athènes dans ce que du moins il heurtait le regard, posait cependant un problème plus épineux : il est clair que « *répartir les travaux tantôt en un point du pourtour, tantôt à l'opposé* » pour éviter de cette façon « *l'impression de sécheresse que donnerait le trop-neuf sur une longueur continue* », ainsi que l'avait suggéré alors H. Nodet[186], ne pouvait suffire compte tenu des trop nombreuses reprises sur un même arc, une même pile, une même portion d'entablement. En somme, ce qui, sur un édifice quasi intact ne réclamant que de modestes opérations de maintenance, aurait paru répondre pleinement à l'article IV de la charte d'Athènes, paraissait aléatoire sur des vestiges où chaque élément obligeait à une intervention, multipliant ainsi les fragmentations et modifiant passablement l'aspect de la ruine *stricto sensu*. C'est sans conteste pour cette raison que la « *méthode nouvelle* » imaginée par J. Formigé et consistant à vieillir artificiellement les blocs neufs, dans un premier temps en les « *taill*[ant] *très grossièrement* » afin que leur parement extérieur se raccorde aux blocs voisins[187], puis en opérant un « *piquage à la martelette et la massette* », un « *sablage partiel* », enfin de « *petits refouillements, cassures et brossage* »[188], se voit globalement suivie encore aujourd'hui : appliqué pour la première fois dans son intégralité au théâtre d'Orange sur les piles des basiliques refaites en pierre de Sérignan, ce procédé original l'a été aussi en effet par J. Sonnier à l'amphithéâtre de Nimes, qui envisageait alors de traiter les nouveaux parements « *comme l'étaient à l'origine ceux des*

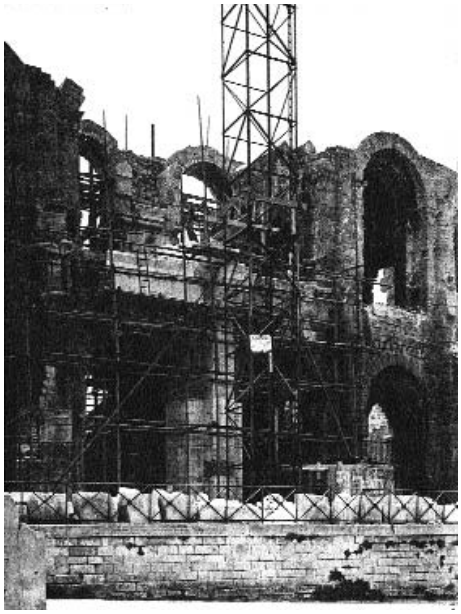


Fig. 329. *Les deux arcades de l'amphithéâtre d'Arles en cours de restauration sous la direction de J. Formigé à la suite de leur destruction par les bombardements de 1945.* (*Phot. Arch.* C.N.M.H.)

186. H. NODET, *Rapport à la Commission des Monuments historiques sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 15 septembre 1936 [arch. C.M.H., 330/7].

187. J. FORMIGÉ, *Devis* […] *en vue de la restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles*, 21 novembre 1936, cité.

188. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour vieillissement et raccordements de parements, réparation de la dernière pile de la galerie circulaire du théâtre d'Orange à l'est*, 10 février 1958 [arch. C.M.H. 3097/9].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pierres antiques, mais en leur donnant en plus un aspect de surface et de couleur analogue à celui des parements qui les entourent et que le temps a usé »[189] ; plus récemment, un *Cahier des clauses techniques particulières* relatives à la restauration des arcs doubleaux du même amphithéâtre invoquait la mise en œuvre d'une « *patine d'uniformisation* » (§ 2.05), et précisait que « *le passage d'une pierre neuve à une pierre ancienne sera accompagné par brisure des arêtes et amollissement des formes, de façon à atténuer la sécheresse des pierres neuves et ménager les transitions avec les patines anciennes* », qu'« *un premier vieillissement des pierres neuves, préalable à la mise en œuvre, est souhaitable* » (§ 2.20), enfin, qu'« *après lavage et exécution des travaux de pierre et parements, il sera réalisé une patine grise d'uniformisation, les galeries des arènes restant dans une tonalité gris-beige* » (§ 2.25)[190]. Jugé pleinement satisfaisant, le vieillissement artificiel a même été appliqué sur les restaurations du XIX^e^ siècle dans le but de les harmoniser à leur tour avec les interventions plus récentes. A. Collin avait ainsi demandé dès 1939 qu'un « *ravalement mouluré* » soit exécuté sur les parties seulement épannelées des travées de l'amphithéâtre d'Arles restaurées plus de cinquante ans auparavant et qui, « *par leur sécheresse altér*[ai]*ent le caractère de l'édifice* »[191]. Vingt ans plus tard, J. Formigé devait proposer de reprendre au théâtre d'Orange un certain nombre de « *restaurations malheureuses* », effectuées selon lui « *avec une brutalité qui choque et qu'il faudrait atténuer par des retailles discrètes, des jets de sable et la patine* »[192], tandis que J. Sonnier critiquait celles appliquées à l'amphithéâtre de Nimes, notamment sur les façades extérieures dont « les *pierres* [étaie]*nt taillées d'une façon sèche et n'*[avaie]*nt pas été patinées* » et dont « *la mouluration* [était] *simplement épannelée* », et proposait de la même façon de les « *retailler* », d'« *user ou briser leurs arêtes trop sèches et* [de] *les patiner* »[193].

De l'accord de tous, il n'était pas question toutefois, en vieillissant artificiellement les parements et en créant ainsi une « *patine* », d'imiter en quoi que ce soit l'appareillage initial, mais simplement de ne pas heurter la vue par des différences de matériaux et d'assemblage trop marquées. La reproduction exacte se révélait

189. J. SONNIER, *Programme général de conservation des maçonneries*, 15 mars 1964, cité.
190. J.-P. DUFOIX, *Gard. Nîmes. Amphithéâtre. Travaux : Restauration des arcs doubleaux. Galerie des entrées. Cahier des clauses techniques particulières*, 25 juillet 1991, chap. II [arch. C.M.H., Méd.].
191. A. COLLIN, *Rapport à la Commission sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 mars 1939 [arch. C.M.H., 330/7].
192. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif* […]*pour vieillissement et raccordements de parements* […au] *théâtre d'Orange*, 10 février 1958, cité.
193. J. SONNIER, *Programme général de conservation des maçonneries*, 15 mars 1954, cité.

d'ailleurs impossible aux dires de J. Sonnier, qui avait pu observer, à l'amphithéâtre de Nimes, « *de notables différences de traitement suivant les travées* », témoignage selon lui du travail de plusieurs ateliers : il s'était ainsi défendu, avant même l'élaboration de la charte de Venise, « *de faire de fausses vieilles pierres* », et avait soutenu au contraire ne songer qu'à « *les mettre en harmonie avec l'ensemble pour ne pas choquer désagréablement le regard* »[194]. Plus récemment, prévoyant de reprendre à nouveau les parements du même édifice, J.-P. Dufoix entendait de façon similaire « *harmoniser les parties refaites avec les parties anciennes* » et non refaire à neuf les portions dégradées (§ 1.03), et définissait l'opération de « vieillissement » en termes d'« *accompagnement* » destiné seulement à « *atténuer la sécheresse des pierres neuves* » et à ménager des « *transitions* » entre les reprises et l'existant (§ 2.20)[195]. Le procédé semble du reste n'avoir eu cours que dans le cadre particulier du traitement des façades, toujours considérées comme élément précieux d'un édifice, ou de structures directement perceptibles : voulant rétablir, dans les années 1930, les deux grands escaliers périphériques du théâtre d'Orange, J. Formigé avait associé en tout cas à une restauration « traditionnelle » concernant les murs d'échiffre et les maçonneries attenantes remontés à l'aide de « *moellons parementés* » et repris au-dessus en pierre de Sérignan vieillie artificiellement, l'introduction de techniques radicalement modernes et de matériaux étrangers à la construction d'origine, optant en guise de substructure — par conséquent dissimulée — pour la création d'un plateau rampant en béton armé destiné à recevoir marches et paliers préparés à leur tour à l'aide de formes en ciment plutôt qu'en pierres de taille[196]. D'utilisation plus aisée que les gros blocs sortis des carrières, qu'il fallait ensuite tailler puis patiner, l'apport du ciment, considéré sous toutes ses formes comme particulièrement résistant et efficace, semble d'ailleurs être devenu des plus courants à partir des années 1920-1930, dès l'instant qu'il s'agissait de travailler en sous-œuvre pour maintenir en place d'anciennes pièces, voire pour accueillir de nouvelles structures qui, quoi qu'il en soit, allaient le dissimuler. La technique mise en œuvre devait en effet rendre possible les opérations de consolidation tout en conservant, sur l'extérieur, les éléments d'origine et leur « *aspect de ruine et d'arrachement* » : employée en ce sens en 1925 sur la partie supérieure du mur de façade du théâtre d'Orange, elle

194. J. Sonnier, *Programme général de conservation des maçonneries*, 15 mars 1954, cité.
195. J.-P. Dufoix, *Cahier des clauses techniques particulières*, 25 juillet 1991, cité.
196. J. Formigé, *Devis* […]*pour la reconstruction de l'escalier ouest du théâtre d'Orange*, 31 octobre 1935, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

avait permis à J. Formigé de replacer notamment l'un des corbeaux et le parement dressé juste au-dessus[197] ; utilisée par A. Chauvel à l'amphithéâtres d'Arles et de nouveau par J. Formigé à Nimes dans les années 1950, elle avait aidé à maintenir les piles des portiques ainsi que différentes parties des parements de façade[198]. Un tel procédé pouvait du reste aussi bien concerner certaines surfaces d'origine, tel que le dallage de l'*orchestra* du théâtre d'Arles jusque-là simplement protégé du passage des touristes par une petite clôture basse : s'appuyant sur les restaurations effectuées à la même époque au Forum d'Auguste à Rome et au Capitole, J. Formigé avait proposé en effet d'« *appliqu*[er] *et* [de] *scell*[er] *sur une dalle en ciment* » les morceaux de chaque plaque de marbre de sorte à les maintenir ensemble avant de les remettre en place et à les garantir contre les infiltrations[199]. Enfin, au béton pouvait être associé la fixation de tirants, nœuds ou clefs de fer, entrainant une opération plus lourde qui nécessitait parfois un traitement supplémentaire en surface : entamant au théâtre d'Orange la consolidation d'une plate-bande appareillée, J. Formigé avait ainsi noyé au ciment une prise de fer en **I** formant chainage en arrière, et injecté du mortier dans les vides ouverts pour certains jusqu'en surface de sorte qu'il a dû « *incorporer au mortier des débris de pierre sur les faces vues, de manière à donner à ces garnissages l'aspect de la pierre antique* »[200].

L'emploi du ciment n'était certes pas nouveau : contrairement au XIX^e^ siècle toutefois, qui l'avait employé de manière moins systématique si ce n'est sous la forme de chapes hydrofuges destinées à protéger l'arase des murs et des voûtes, ou encore d'un rejointoiement entre les blocs de gradins afin de garantir les substructures contre les infiltrations d'eau, voire quelques fois par injection en arrière des maçonneries pour consolider et maintenir entre eux des éléments instables, le début du XX^e^ siècle n'a pas hésité à pousser parfois son application jusqu'à l'intégrer dans la construction même de substructures, voire d'éléments complets, dès l'instant qu'il en assurait à la fois la solidité et le maintien de l'agencement et de la forme extérieurs. Parce que

197. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la consolidation d'un corbeau et d'un parement au-dessus. Partie supérieure façade principale. Théâtre antique d'Orange*, 16 juin 1925 [arch. C.M.H., 3095/6], poursuivi respectivement en février 1927 et en novembre 1932 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 47].

198. Voir les différents devis d'A. Chauvel à Arles pour « *purge de maçonneries* » [arch. C.M.H., 331/8] et J. Formigé à Nimes pour « *consolidations urgentes* » ou « *restaurations partielles* » [arch. C.M.H., 888/7].

199. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration et la consolidation des marbres de l'orchestre et des dégagements sud du théâtre d'Arles*, 1^er^ mars 1935 [arch. C.M.H., 343/5].

200. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la consolidation d'une plate-bande appareillée sur façade principale du théâtre antique d'Orange*, 7 février 1930 [arch. C.M.H., 3095/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

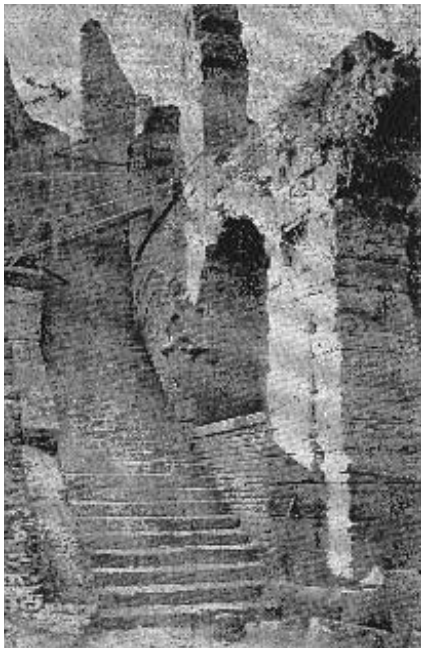


Fig. 330. *Le grand escalier est du théâtre d'Orange rétabli par J. Formigé en 1937 à l'aide d'un plateau rampant en ciment armé et recouvert en pierre de Tavel ou de St-Symphorien.* *(Phot.* C.M.H.*)*

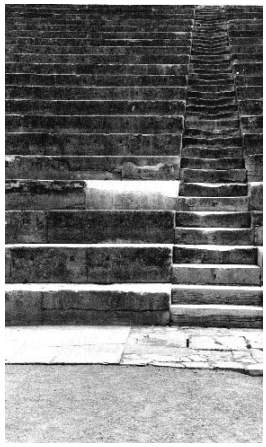


Fig. 331. *L'égout romain recouvert par J. Formigé en pierres de Tavel posées sur une dalle de ciment.* *(Phot. V. Chevrier.)*

selon lui les voûtes d'origine « *ne donneraient pas entre les maçonneries anciennes le même liaisonnement homogène que le ciment armé* », J. Formigé n'avait pas hésité à faire reposer chacun des deux escaliers annulaires du théâtre d'Orange sur un plateau rampant, tandis que l'organisation des marches et paliers devait suivre l'« *épure* » résultant d'une étude minutieuse des traces laissées « *de façon certaine* » sur les vestiges et dont le « *souvenir* [était] *d'ailleurs conservé par des rues d'accès* »[201] [**fig. 330**]. De manière tout à fait analogue d'ailleurs, le même architecte avait, après déblaiement et nettoyage, refermé l'égout qui courrait à l'époque romaine le long du périmètre de l'*orchestra* au pied de l'*ima cavea* du même théâtre au moyen d'un dallage qui, pour être selon lui « *conforme au modèle romain* », n'en était pas moins constitué lui aussi d'une dalle de ciment armé recouverte en pierre de Tavel[202] [**fig. 331**]. À l'inverse des parties dressées à la verticale, marches, paliers, dallages ne menaçaient pas véritablement de fait l'aspect directement perceptible du monument, de sorte que, notamment « *pour éviter la dépense d'un gros cube de pierre de taille* »[203], ils pouvaient être recouverts d'une pierre plus dure provenant des carrières de Tavel ou de St-Symphorien, alors même que celles-ci étaient absentes

201. J. FORMIGÉ, *Devis* […] *pour la reconstruction de l'escalier ouest du théâtre d'Orange*, 31 octobre 1935, cité.
202. IDEM, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour le curage et la mise en service de l'égout demi-circulaire de l'orchestra du théâtre d'Orange*, 28 mai 1928 [arch. C.M.H., 3095/6].
203. IDEM, *ibidem*.

de la construction primitive. Il semble du reste que ce soit là le seul cas où l'intervention ait été volontairement laissée parfaitement visible.

Outre qu'elles étaient plus économiques, il est clair que de telles pratiques ne tendaient ni plus ni moins qu'à assurer une bonne présentation de l'aspect extérieur des vestiges : avec son imperméabilité, la chape de protection sur l'arase des murs avait ainsi, contrairement à une intervention plus lourde, l'extrême avantage d'être « *invisible du bas* » et ne réclamait par conséquent aucun traitement spécial [204], tandis que, reconnues particulièrement efficaces lors de la conférence d'Athènes, « *les consolidations en béton de ciment armé* » non seulement évitaient le remplacement des pierres de taille, toujours onéreux et jamais tout à fait satisfaisant sur le plan esthétique, mais pouvaient rester aisément discrètes, raison indispensable selon A. Chauvel « *pour conserver aux édifices leur aspect ancien, leur caractère et même les déformations qui ont pu naître au cours des siècles* » [205]. Le résultat obtenu visait en somme à redresser visuellement les éléments déstructurés en leur assurant une certaine stabilité sans avoir à effectuer aucun traitement particulier de surface. Pour autant, si l'objectif principal, encore d'actualité, était de « *maintenir le maximum de matériau d'origine et non pas, à l'avenant, de recréer à l'identique* » ainsi que le préconisait récemment encore D. Ronsseray [206], l'utilisation de techniques et de matériaux modernes procédait en fait d'un « maquillage » dans ce qu'elle n'interdisait de toucher qu'aux parements de surface, autorisant en revanche refouillement et évidemment du cœur des maçonneries. Il n'est pas sûr de ce fait qu'elle ait été envisagée si différemment des interventions antérieures qui visaient à rétablir l'aspect général de ces édifices plus qu'à les conserver réellement dans leur état : la reconstruction artificielle de la roche sur laquelle avait dû reposer l'escalier extérieur du théâtre d'Orange, côté ouest, par l'introduction sur la portion subsistante d'une forme en mortier masquée à l'aide d'éléments de rochers rapportés en surface révèlerait assez en tout cas jusqu'où pouvait être mené *a priori* le subterfuge [207]. Pour

204. J. Formigé, *Devis* […] *pour la consolidation d'une plate-bande appareillée sur façade principale du théâtre antique d'Orange*, 7 février 1930, cité.

205. A. Chauvel, *Rapport sur la recherche des causes de la rupture des linteaux de l'amphithéâtre de Nîmes*, non daté (1935-1936) [arch. C.M.H., fonds Chauvel, n° 81], suivant en cela l'art. IV de la charte d'Athènes, citée, qui approuvait « *l'emploi judicieux de toutes les ressources de la technique moderne et plus spécialement du ciment armée* », spécifiant que « *ces moyens confortatifs doivent être dissimulés sauf impossibilité, afin de ne pas altérer l'aspect et le caractère de l'édifice à restaurer* ».

206. D. Ronsseray, *Projet de conservation intégrée du théâtre antique d'Orange*, 29 janvier 1992, cité.

207. J. Formigé, *Devis* […] *pour la reconstruction de l'escalier ouest du théâtre d'Orange*, 31 octobre 1935, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

avoir été présentée comme une simple intervention de consolidation, la solution mise en œuvre dans les années 1935-1940 pour tenter de résoudre le délicat problème des linteaux brisés du second niveau des amphithéâtres d'Arles et de Nimes n'en relève pas moins de fait d'un procédé tout à fait comparable. Se référant à un travail similaire mené par F. Anus sur la grande colonnade de Baalbeck, A. Chauvel n'avait pas hésité en effet à démonter l'ouvrage par en-dessus — c'est-à-dire l'escalier — de sorte à pouvoir couler, soit dans le blocage soit dans le linteau inférieur, lequel devait être à cet effet du reste « *évidé comme un sarcophage* », une poutre en ciment armé ayant à chaque extrémité « *la forme d'une queue d'aronde pour constituer un ancrage dans les maçonneries* » et ainsi servir de chainage [**fig. 332-333**]. Ce procédé prévoyait par ailleurs, dans le premier cas de maintenir les linteaux en pierre à l'aide d'un « *pendillard* » — sorte d'aiguille verticale de fer ou de bronze rond — fixé à l'aide de plaques de serrage, et de ménager pour ces dernières une



Fig. 332. *Blocage au-dessus d'un linteau de la galerie du second niveau à Nîmes devant recevoir une poutre de ciment armé. (Phot. A. Chauvel,* M.H.F., *1938.)*

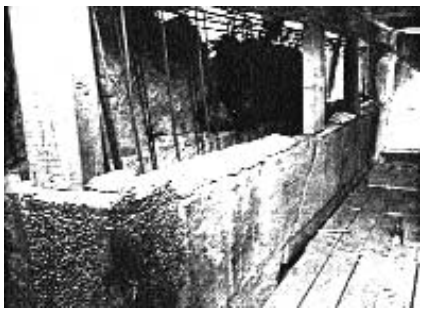


Fig. 333. *Linteau de la galerie du second niveau à Nîmes évidé pour accueillir une poutre en ciment armé sur la hauteur de deux linteaux. (Phot. A. Chauvel,* M.H.F., *1938.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

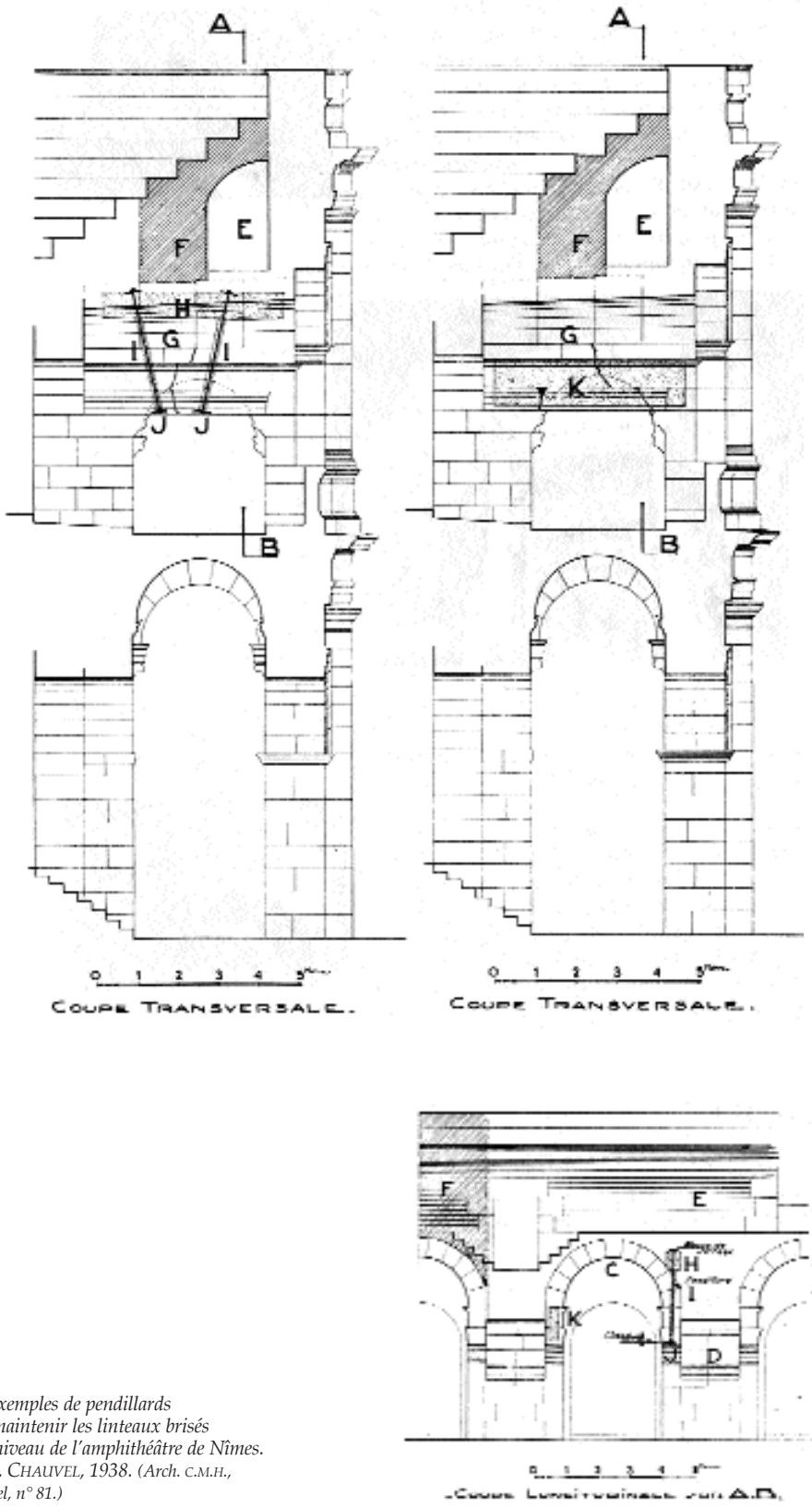


Fig. 334. *Exemples de pendillards destinés à maintenir les linteaux brisés du second niveau de l'amphithéâtre de Nîmes. Dessin d'A.* CHAUVEL, *1938. (Arch.* C.M.H., *fonds Chauvel, n° 81.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

alvéole rectangulaire sous le linteau dont le trou ouvert sur l'extérieur devait être alors fermé au moyen d'un bouchon de pierre, assez petit pour être à peine visible et néanmoins patiné dans le ton de la pierre antique ; dans le second cas, de poser et agrafer en placage contre le ciment armé les parements du linteau supérieur découpés en plaquettes [208] [**fig. 334**]. Parce qu'elle permettait « *de conserver les vieux linteaux sans apporter aucun changement* » — de surface du moins — l'expérience avait « *enchanté* » A. Chauvel qui avait estimé ainsi pouvoir « *en sauver une quarantaine* » sans qu'aucune trace de l'intervention n'apparaisse [209]. Approuvé par la Commission supérieure des Monuments historiques dans ce qu'il permettait de ne remplacer ni modifier aucun des parements extérieurs, un même procédé avait été retenu à Arles, où J. Formigé avait envisagé, à l'instar d'A. Chauvel, de consolider les linteaux suivant leur état, « *1) soit en les évidant et en plaçant dans leur masse des linteaux de ciment armé auxquels on les accroche – 2) soit en les suspendant à des linteaux placés plus haut au moyen de tirants en fer dits pendillards* » [210] ; mais alors qu'à Nimes la galerie était couverte d'un berceau en bon état sur lequel il était possible de s'appuyer, à Arles le délabrement des arcs a nécessité de descendre au cœur des maçonneries formant les piles de soutien, jusqu'au sol.

À vouloir ainsi concilier intervention — toujours indispensable quoi qu'on en dise — et apparence, techniques modernes et appareillage ancien, rétablissement de structures architecturales propres au maintien de l'édifice et conservation de l'aspect d'« usure », on aboutit irrésistiblement à des équivoques. De la même façon en somme que le XIX^e^ siècle privilégiait l'ensemble architectural en tant que tel, plus que jamais aujourd'hui il semble que la priorité soit donnée au maintien du « caractère » des vestiges considérés à leur tour comme un tout fini, justifié cependant par une sorte d'« authenticité de façade ». Sans être tout à fait rejeté mais appliqué uniquement en dernier recours, le remplacement d'une pierre corrodée par une autre parfaitement neuve, laquelle se voit en outre, depuis les années 1930, recassée

208. A. CHAUVEL, « La consolidation des linteaux… », *loc. cit*. Voir aussi son premier *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation d'un linteau de la galerie du premier étage. Amphithéâtre de Nîmes*, 9 mai 1934 [arch. C.M.H., 887/4].

209. Lettre d'A. Chauvel au Comm. É. Espérandieu, 14 novembre 1935 [arch. C.M.H., fonds Chauvel, n° 81].

210. J. FORMIGÉ, *Projet de restauration des linteaux de la galerie du premier étage. Tableau de l'état actuel des linteaux et des travaux envisagés*, accompagné d'un *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles*, 4 décembre 1937 [arch. C.M.H., 330/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

et martelée après équarrissage pour s'harmoniser avec l'ensemble des vestiges, semble se définir désormais comme une « falsification » dans ce qu'il suppose nécessairement l'introduction d'un élément copié sur l'existant et considéré par conséquent comme une véritable contrefaçon : il provoque d'ailleurs aujourd'hui de sérieuses discussions à propos de bâtiments plus récents ne réclamant que des interventions de strict entretien, telle Notre-Dame de Paris, dont quelques-unes des pierres fortement rongées par les pluies et la pollution nécessiteraient d'être renouvelées sous peine de menacer la stabilité de portions entières du monument, et sont pourtant laissées en place sous l'assertion de « *vérité historique* ». Le remède consistant à consolider en arrière des maçonneries de sorte à garder visuellement « intacts » les éléments de façade reste probablement de ce fait largement d'actualité, alors même qu'il ne résout en définitive que partiellement la question de l'authenticité proprement dite. Tout comme A. Chauvel définissait clairement son objectif comme étant celui « *de conserver sans remplacer de pierres* » et s'est félicité ainsi, en intervenant sur les corniches et les linteaux de l'amphithéâtre de Nimes qu'il n'a pas hésité pour autant à entailler, de n'introduire aucun élément nouveau ni d'effectuer aucune substitution [211], J.-P. Dufoix a rappelé plus d'un demi siècle plus tard à l'entrepreneur des travaux que « *les claveaux anciens, relativement complets et qui remplissent correctement leurs fonctions seront conservés en place* dans toute la mesure du possible » (§ 2.17), notamment grâce à l'injection de ciment dans les joints et au-dessus [212]. Davantage encore et à peine plus tôt, D. Ronsseray devait développer le procédé en incisant et en décrochant en surface les blocs de la façade principale du théâtre d'Orange pour y insérer des broches et goujons maintenus à l'aide de mortier, ou en « *recollant* » tout simplement les pellicules de pierres exfoliées, se contentant en outre, lorsque la pierre présentait de petites excavations ou des « *accidents de paremens* », d'incruster des « *brasiers* » ou des « *bouchons* » patinés dans le ton du matériau ancien [213]. Il apparait clairement du reste que la question ne se pose, plus qu'au XIX^e^ siècle, en termes d'identification de la restauration — comme le prescrivait en revanche dans les années 1930 la charte d'Athènes — mais de « *discrétion* », privilégiant de manière absolue l'esthétique sur la solidité de

211. A. Chauvel, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la protection des corniches de l'amphithéâtre de Nîmes*, 25 novembre 1938 [arch. C.M.H., 887/5].

212. J.-P. Dufoix, *Cahier des clauses techniques particulières*, 25 juillet 1991, cité. Je souligne.

213. D. Ronsseray, *Devis des travaux à exécuter pour la consolidation des maçonneries du mur septentrional du théâtre antique d'Orange*, 30 août 1981 et 1^er^ octobre 1983 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ensemble, à travers le maintien des matériaux d'origine jusqu'à l'aspect de ruine. Alors qu'elle aurait certainement contribué à la stabilité des arceaux tout en se montrant à la fois parfaitement distincte et honorable sur le plan esthétique en même temps qu'économique, la solution proposée par J. Formigé en 1931 pour remplacer les dalles brisées du promenoir du second niveau de l'amphithéâtre d'Arles par une dalle de ciment « *coulée à pied d'œuvre* » et enduite en *simili* de pierre ou « *incorporation de brasure de pierre* », puis montée à l'aide de palans et recouverte sur place par du béton de mâchefer et un dallage de pierre d'Oppède[214], s'est vue ainsi rejetée par la Commission selon qui « *pour un monument de cette valeur, il était préférable de conserver la pierre* »[215]. Plus récemment, l'utilisation du béton armé que J.-P. Dufoix avait envisagé cette fois dans le même esprit en somme que J. Formigé avait effectué la restauration du dallage de l'*orchestra* du théâtre antique a été à son tour remise en question, d'un côté par le Directeur régional des Antiquités, de l'autre par l'Inspecteur général : si l'un aurait souhaité, dans la suite de la décision de la Commission supérieure cinquante ans auparavant, « *la mise en place de dalles neuves* »[216], l'autre s'interrogeait quant à lui sur la « *possibilité de maintenir ces dalles* in situ *sans les démonter en les confortant par une armature* plus discrète *que des dalles b. a., métallique par exemple* »[217]. Il semble en définitive que l'idée d'introduire un matériau étranger n'ait jamais pu être validée dès l'instant que celui-ci s'avérait parfaitement visible.

Or peu à peu, ce qui semblait être un avantage sur le plan esthétique s'est révélé un inconvénient sur le plan de la seule conservation : une étude récente concernant la galerie des entrées de l'amphithéâtre de Nimes montre en effet que, pour avoir permis de sauvegarder le monument, les restaurations menées jusque-là « *sont aussi à l'origine de désordres actuels* »[218]. L'introduction du fer apparait comme l'une des causes les plus flagrantes : dès le milieu du XIX^e^ siècle, les membres du conseil municipal d'Arles avaient d'ailleurs alerté des dangers relatifs à son utilisation

214. D'après une lettre de J. Formigé au Directeur des Beaux-Arts, 7 juillet 1931, suivi d'un *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles*, 8 octobre 1931 [arch. C.M.H., 330/6].

215. H. NODET, *Rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 décembre 1931 [arch. C.M.H., 330/7] : cf. *supra*, II. 2. b., p. 434.

216. D'après une lettre de M. Gauthier, Directeur régional des Antiquités, au Directeur régional des affaires culturelles, 15 avril 1986 [arch. DRAC – PACA, « Travaux et marchés »].

217. D'après une lettre de M. Prévost-Marcilhacy, Inspecteur général des Monuments historiques au Directeur régional des affaires culturelles, 16 mai 1986 [arch. DRAC – PACA, « Travaux et marchés »]. Je souligne.

218. J.-P. DUFOIX, *Étude concernant la galerie des Entrées de l'Amphithéâtre de Nîmes*, 27 septembre 1990, p. 6 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans la stabilisation des structures, faisant observer qu'elle « *était loin de produire les résultats espérés et amenait plutôt leur désorganisation que leur consolidation* »[219] ; au même moment, H. Révoil avait remarqué que le métal rouillait dans les scellements et ne pouvait par conséquent qu'être envisagé comme un « *palliatif* »[220]. Pour autant, il a continué à être largement employé, sous différentes formes — brides ou tirants, goujons ou clefs : J. Formigé l'adoptait encore en 1936 pour consolider à l'aide de tirants de suspension les dalles du promenoir de l'amphithéâtre d'Arles[221], et A. Chauvel pour assurer la solidité des arceaux de celui de Nimes[222]. Reprenant quarante ans plus tard les travaux de ce dernier, J.-P. Dufoix avait pu constater, après avoir sondé l'un des linteaux, que le fer était fortement corrodé, provoquant l'éclatement de la pierre ainsi que la réouverture des anciennes fissures, et menaçait à terme de se rompre sur une centaine d'entre eux[223]. À l'oxydation de ces pièces de métal insérées au cœur des maçonneries s'associe en outre l'arénisation des structures qui, selon J.-P. Dufoix et D. Ronsseray, est aujourd'hui aggravée par les travaux menés depuis plus de vingt ans. Il semble en effet que le souci d'harmonisation des interventions modernes avec les structures en place, qui a, jusqu'à très récemment encore, amené les architectes à opter pour un vieillissement artificiel de la pierre neuve et un « sablage » général destiné à apporter une teinte d'ensemble homogène, a lui aussi entrainé d'importants désordres : face à « *l'extrême aggravation du processus de maladie de la pierre* », D. Ronsseray mettait ainsi en cause le nettoyage par sablage[224], tandis que J.-P. Dufoix dénonçait de son côté de manière plus explicite « *une méconnaissance des pierres en œuvre* » dont le « *vieillissement n'a*[urait] *pas été maîtrisé* », notamment par l'utilisation d'agents chimiques tel le silicate de soude qui n'a eu d'autre effet que d'accentuer la cristallisation de la pierre[225]. Il est clair en tout cas que partout celle-ci s'effrite de manière alarmante et se transforme en sable, jusqu'à provoquer, dans les parties hautes du théâtre d'Orange tout particulièrement, des désorganisations

219. D'après un *Extrait des registres de délibération du conseil municipal d'Arles*, 1er août 1864 [arch. C.M.H., 329/3].

220. D'après une lettre d'H. Révoil au Ministre des Beaux Arts, 28 février 1876 [arch. C.M.H., 886/2].

221. D'après H. NODET, *Rapport à la Commission sur l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1936, cité.

222. A. CHAUVEL, *Devis* […] *pour la consolidation d'un linteau de la galerie du premier étage. Amphithéâtre de Nîmes*, 9 mai 1934, cité : cf. *supra*.

223. J.-P. DUFOIX, *Nîmes. Arènes. Consolidation des linteaux du promenoir. Étude préalable*, 12 septembre 1986 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2495]. Voulant éviter le problème parfaitement connu depuis le XIXe siècle, A. Chauvel avait certes prévu des pendillards en bronze, mais a dû, probablement pour des raisons de solidité selon J.-P. Dufoix, opter en dernière analyse pour le fer…

224. D. RONSSERAY, *Projet complet de protection et d'aménagement du théâtre d'Orange*, 28 juin 1982 [arch. C.M.H., Méd.].

225. J.-P. DUFOIX, *Étude sur la galerie des Entrées de l'Amphithéâtre de Nîmes*, 27 septembre 1990, cité, p. 6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

importantes et la perte de cohésion des parements qui se détachent par plaques de 2 à 3 cm d'épaisseur[226]. Par ailleurs, il n'est pas sûr que le bétonnage presque systématique de maçonneries montées à l'origine à vif soit réellement sans effet négatif : fondé sur des sols de nature différente et instables, l'amphithéâtre de Nimes ne peut sans doute que voir les linteaux de la galerie du premier étage se déformer et se briser malgré les multiples interventions sans qu'aucune solution ne parvienne à les consolider de manière définitive, mais on ne peut davantage négliger les résistances contradictoires qu'engendre nécessairement sur un même pan de mur l'association désormais très répandue d'un côté de portions fortement maintenues à l'aide de mortier et de métal, de l'autre de blocs au contraire indépendants et « libres »[227]. Enfin parait se poser de manière chronique un réel problème de maintenance qui, réduite ordinairement à une surveillance annuelle dans le cas d'un bâtiment conservé dans son intégralité, devrait au contraire être plus vigilante dans celui de vestiges qui, pour former tout de même un ensemble relativement bien coordonné, ne présentent plus la cohérence propre à tout ouvrage architectural. Outre la cristallisation de la pierre, le ruissellement des eaux pluviales dû à l'absence presque totale des éléments de protection des parements favorise en effet l'implantation d'une micro-végétation qui ne cesse de se renouveler et de s'enraciner plus profondément au cœur des joints du fait notamment de la désagrégation de la pierre qui lui offre un véritable substrat. On peut regretter d'autre part qu'entamé respectivement dans les années 1920 et 1940[228], l'assainissement du théâtre d'Orange et des Arènes de Nimes grâce à la réhabilitation des égouts antiques se voit aujourd'hui quasiment anéanti par manque d'entretien : J.-P. Dufoix du moins déplorait récemment à Nimes l'engorgement des canalisations d'évacuation entrainant la stagnation des eaux de pluies au niveau des galeries et au-delà des phénomènes de tassement et la détérioration des fondations[229].

226. D'après Claude JATON et Geneviève ORIAL/LRMH, *Rapport n° 567. Orange. Vaucluse. Théâtre antique. Conservation des pierres*, 16 septembre 1982 [arch. mun. d'Orange, 238 W 52]. Voir aussi Catherine de MAUPEOU, directeur du LRMH, *Compte rendu de visite*, 5 février 1981 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1666 W 222].

227. L'association de fragments bétonnés à des blocs de pierre indépendants n'a, à ma connaissance, jamais été remise en question, si ce n'est au début du XIX^e^ siècle par Louis JACQUEMIN, *Le Guide du voyageur dans Arles, renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire & la description des monuments*, 1835, t. 1, pp. 157 et 164-165 : voir cependant les réflexions de l'Inspecteur général du DPLG, Michel JANTZEN, dans un *Rapport* concernant un projet de J.-P. Dufoix relatif à la consolidation des arcs doubleaux de la galerie des Entrées à l'amphithéâtre de Nimes, 14 janvier 1992, selon qui « *se trouve ainsi définitivement perturbée* [l']*organisation antique* » de l'édifice… [arch. DRAC – Languedoc-Roussillon].

228. Voir respectivement, J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la remise en état de l'ancien réseau d'égouts romains du théâtre antique d'Orange*, 21 février 1927 [arch. C.M.H., 3095/6], et A. CHAUVEL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer en vue de la remise en fonctionnement des égouts de l'amphithéâtre de Nîmes*, 17 novembre 1942 [arch. C.M.H., 888/6].

229. J.-P. DUFOIX, *Nîmes. Gard. Amphithéâtre. Galerie des Entrées. Consolidation des arcs-doubleaux de la zone d'accueil et ouvrages de sécurité*, 15 septembre 1989 [arch. DRAC – Languedoc-Roussillon].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Plus que jamais aujourd'hui les efforts des architectes paraissent se concentrer sur la seule protection des vestiges : D. Ronsseray insistait ainsi, au début des années 1980, sur l'urgence de protéger les maçonneries du mur de scène du théâtre d'Orange et d'améliorer l'étanchéité des têtes de mur, tandis que J.-P. Dufoix soulignait la nécessité absolue de mettre hors d'eau le couronnement de l'amphithéâtre de Nimes. Pour autant, et en dehors du remplacement du fer par des métaux inoxydables, ou encore du nettoyage des façades à l'eau claire sans ajout chimique et par simple brossage, les procédés semblent inchangés, d'un côté par le rejointoiement profond des faitages « *avec cordon étanche recouvert de mortier de chaux* », de l'autre le remplacement pur et simple des parties les plus endommagées des corniches en pierre de taille, en reprenant fidèlement le profil ancien. Le souci d'esthétique reste par ailleurs prépondérant, obligeant les architectes à opter pour des interventions discrètes, y compris et surtout lorsqu'il s'agit d'opérations extrêmes telle que la couverture du complexe scénique du théâtre d'Orange : d'un côté la *basilica* est a pu en effet sans difficulté particulière recevoir une toiture complète dans la mesure où elle s'avérait invisible de l'extérieur, de l'autre la reconstitution de l'abat-son de la *scænæ frons*, conçue pourtant dans le même dessein, s'est vu refusé sous l'assertion notamment « *de ne pas voir modifier fondamentalement la présentation du monument* »[230]. De façon systématique néanmoins, depuis les années 1980 et préalablement à tous travaux de conservation, les architectes s'efforcent de préparer une étude complète non seulement de l'édifice mais aussi et surtout de son « comportement » — étude qui intègre à la fois les raisons de l'intervention et l'analyse des conséquences de cette intervention visant à assurer sa pleine compatibilité avec les structures d'une ruine sans créer de désordres supplémentaires. Un « *fichier informatique* » a été ainsi amorcé tout particulièrement dans les régions PACA et Languedoc-Roussillon, dont l'objectif était dans un premier temps de permettre d'apprécier la gravité des dégradations et d'inscrire, en parallèle, les solutions éprouvées pour tendre à y mettre un terme. Le cas particulier de l'amphithéâtre de Nimes, fondé sur un sol instable, a amené en outre J.-P. Dufoix à rechercher l'origine fondamentale des ravages croissants subis par l'édifice, telle la compression des arcs doubleaux qui auraient atteint leur limite de résistance, et proposer en 1990 l'installation d'un « *laboratoire permanent d'observation* » destiné à

230. G. DUVAL, *Rapport sur le Programme d'aménagement intérieur présenté par M. l'architecte en chef Ronsseray*, 4 décembre 1981, cité : cf. *infra*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

en surveiller les mouvements [231]. Il est clair cependant que les solutions sont loin d'être indiscutables, louvoyant entre un « *statu quo* » qui entrainerait à moyen terme la disparition des structures, des travaux de confortation définis par une reconstitution plus ou moins intégrale et quoi qu'il en soit « *une modification profonde de l'état antérieur de la partie traitée* », enfin une solution technique consistant dans une reminéralisation du matériau par imprégnations, qui n'engendrerait certes aucune modification, mais qui reste aujourd'hui encore à l'étude [232].

La difficulté réside en définitive non seulement dans ce que ces vestiges ne possèdent plus les éléments nécessaires à la protection de l'édifice dont ils relèvent, mais peut-être surtout dans ce qu'ils présentent, de ce fait même, des « hiatus » inhérents à leur état de ruine, qu'à moins de recréer intégralement un bâtiment neuf, les architectes doivent en somme, et au sens littéral, « entretenir » ou faire durer. Au-delà même des seules convictions d'esthétique, la préoccupation majeure viserait en effet à éradiquer les causes mêmes de la destruction quand celles-ci font partie intégrante de la notion de ruine, de maintenir en l'état des vestiges dont la vocation est, par définition, compte tenu de la fragilisation des rapports entre les différents éléments constitutifs du monument d'origine, de se démanteler inexorablement — en d'autres termes, de lutter contre les phénomènes d'érosion, de morcellement ou d'effondrement tout en conservant visibles et en l'état les symptômes dus à ces derniers. Plus que dans le maintien de la forme, du style et de la fonction du monument primitif, la restauration d'une ruine pourrait alors se définir davantage dans celle de son aspect fragmentaire et irrégulier, qu'une intervention de restitution destinée en principe à améliorer ou à stabiliser l'état de

231. J.-P. Dufoix, *Étude sur la galerie des Entrées de l'Amphithéâtre de Nîmes*, 27 septembre 1990, cité. En 1995, l'agence Eurogeo avait, par prospection géoélectrique, détecté sous le monument une zone fortement altérée, probablement constituée de vides ; reprenant deux ans plus tard l'étude de l'édifice en vue d'établir un « *diagnostic* », Cete Méditerranée avait conclu à des déformations de la structure et à des « *tassements différentiels* » dus à une instabilité d'ensemble qu'elle attribuait non seulement à la nature des sols de fondation et des réseaux souterrains, mais aussi et surtout aux problèmes d'infiltrations des eaux, aggravé lors des crues ; devant des tests apparemment négatifs, le réviseur principal des Monuments historiques, Guy Barbera, s'est finalement plus ou moins rangé à l'avis de Cete Méditerranée qui affirmait que le sol avait, depuis la construction de l'édifice, nécessairement acquis une quasi parfaite stabilité du seul fait du poids des structures, mais n'en a pas moins proposé, dans une *Note* datée du 22 avril 1997, une mise sous surveillance permanente de l'édifice par capteurs reliés sur micro-ordinateurs et destinés à mesurer les « *mouvements liés au passage du trafic des engins de tout genre* », à effectuer des « *relevés sismiques pendant les spectacles* », enfin à évaluer les écarts thermiques notamment lors de la mise en place de la « *grande bulle* » [arch. drac - Languedoc-Roussillon].

232. Voir notamment Robert Dulau (responsable de la mission informatique à Orange), *À propos de deux monuments antiques en Provence-Côte d'Azur, réflexion sur les antiquités historiques et leur problématique de conservation*, 1980 [arch. c.m.h., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

conservation, ne peut finalement que défigurer par son caractère intégral et, quoi qu'il en soit, toujours « rénové ». C'est ce dont témoignent visiblement en tout cas, au tournant du XIXe et du XXe siècle, les observations de la Commission des Monuments historiques qui alléguait alors, en dehors des raisons budgétaires courantes, l'« *aspect pittoresque* » de la ruine à seule fin de freiner certains projets trop radicaux[233]. Pour autant il est vrai, à aucun moment jusqu'à aujourd'hui les décisions n'apparaissent, plus qu'au XIXe siècle, clairement définies, mêlant bien souvent des opérations de simple consolidation sans prétention à des interventions plus ambitieuses, la mise en œuvre de chapes de mortier étanches sur les arases à la restitution plus ou moins complète de certains éléments de protection, voire l'instauration de techniques de restauration divergentes, les unes imitant l'appareil d'origine, les autres au contraire insérant des matériaux hétérogènes, ou encore opérant en arrière des maçonneries de sorte à rester parfaitement invisibles. Il semble à vrai dire que, fragmentaires par leur état de ruine, ces édifices ont fini par l'être de la même façon dans la restauration de leurs différents éléments, selon que ces derniers ont subsisté intégralement ou non, selon aussi la valeur plastique ou fonctionnelle qui leur est attribuée, voire selon la simplicité ou la banalité supposée de leur restitution, entrainant fréquemment alors des décisions ou l'emploi de procédés *a priori* contradictoires. La tendance générale s'avère quoi qu'il en soit demeurer largement à la conservation d'une authenticité « de façade », qui légitime en définitive la destruction des maçonneries masquées à l'origine ainsi que la dissimulation des interventions modernes, jusqu'à rendre difficile d'en repérer réellement les traces, y compris celles menées au siècle précédent et « patinées » depuis.

Curieusement d'ailleurs, à peine plus qu'au XIXe siècle les architectes n'ont précisé jusqu'aux années 1980, malgré les recommandations de la charte de Venise et le développement de l'archéologie, l'étendue ni la profondeur des refouillements qu'ils pratiquaient de manière obligée préalablement à toute reprise, et n'ont établi davantage d'état des lieux au pierre à pierre avant opération si ce n'est, au mieux, de l'appareil de façade. Les relevés d'étude et les photographies prises par A. Chauvel au moment de la consolidation des linteaux de l'amphithéâtre de Nimes ne font état que de ces derniers, et non des maçonneries démontées en amont pour

233. Sur l'attention portée officiellement à l'« *aspect pittoresque* » de la ruine à partir de la fin du XIXe siècle, cf. *supra*, II. 2. c., pp. 519 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les atteindre [**fig. 332-334**], tandis que l'entreprise chargée des opérations n'a, aux dires de J.-P. Dufoix, gardé « *d'élément d'intérêt capital et de photos en cours de chantier* […que] *pour des interventions ponctuelles et non localisables* »[234]. D'un autre côté, développée depuis les années 1920 pour mettre en évidence sans artifice, contrairement à un dessin, les exfoliations du temps et les éraflures de la pierre, la photographie était quant à elle utilisée pour donner un état de fait plus que pour accompagner les étapes d'une intervention dont elle n'offre par conséquent qu'une vision fragmentaire. Par ailleurs, outre les croquis de détails qui apparaissent du reste encore aujourd'hui très conventionnels, à l'image des canevas théoriques effectués par P. Véran un siècle plus tôt et destinés uniquement à indiquer de façon globale les différentes reprises à prévoir [**fig. 335**], les plans et élévations sur lesquels reposent les projets des architectes demeurent encore et toujours ceux de leurs prédécesseurs, et pour être revus et corrigés n'en sont pas moins essentiellement axés sur la reproduction d'une forme souvent restituée plus que sur un relevé précis de l'état des structures. Outre les planches du théâtre d'Orange établies par A.-N. Caristie que l'on retrouve de façon

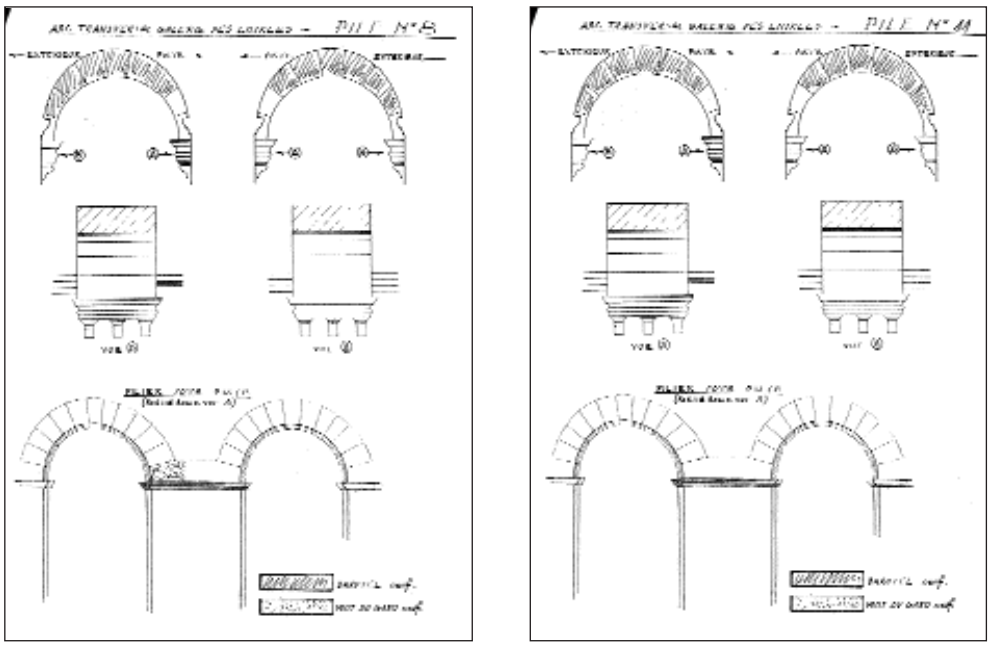


Fig. 335. « Gard. Nimes. Arênes. Restauration des arcs doubleaux de la galerie des entrées. Cahier des croquis localisant les reprises en pierre (suivant chap. II A du C.C.T.P.). Travées n° 08, 11, 12, 13, 14 et 41. » *Dessin de J.-P. Dufoix, 1991. Exemple des piles n° 8 et 11. (Arch. DRAC – Languedoc-Roussillon.)*

234. J.-P. DUFOIX, *Nîmes. Arènes. Consolidation des linteaux du promenoir. Étude préalable*, 12 septembre 1986, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

systématique dans les dossiers des Formigé, ou encore le plan de l'amphithéâtre de Nimes dressé par H. Révoil et encore utilisé par A. Chauvel, on ne saurait réellement distinguer la coupe sur les galeries extérieures de ce même amphithéâtre restituée par J. Sonnier en 1954 de la « *vue perspective* » d'A. Simil tracée près d'un siècle plus tôt [**fig. 336-337**]. Il semble en définitive que dès l'instant que l'aspect extérieur n'était pas à modifier, l'intervention n'avait d'autre intérêt que son rôle de soutien et d'« assistance » et ne nécessitait pas en conséquence d'être plus amplement détaillée. Aujourd'hui encore, malgré la requête explicite de J.-P. Dufoix à l'entrepreneur des travaux d'établir un « *calepinage* » consistant en carnets

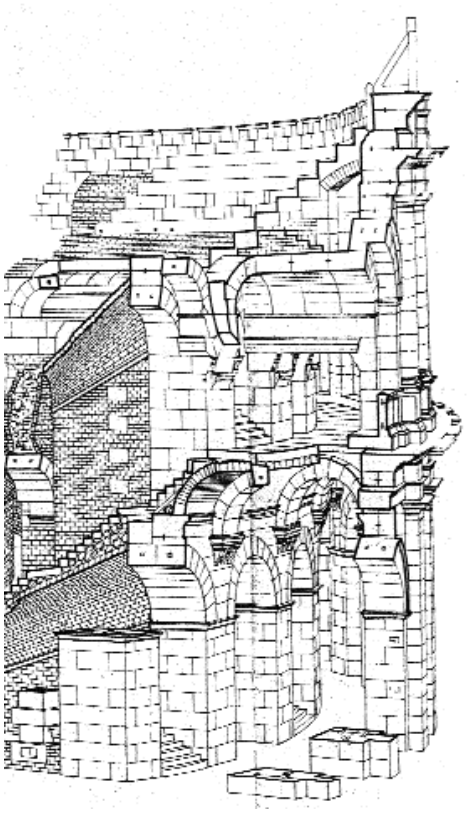
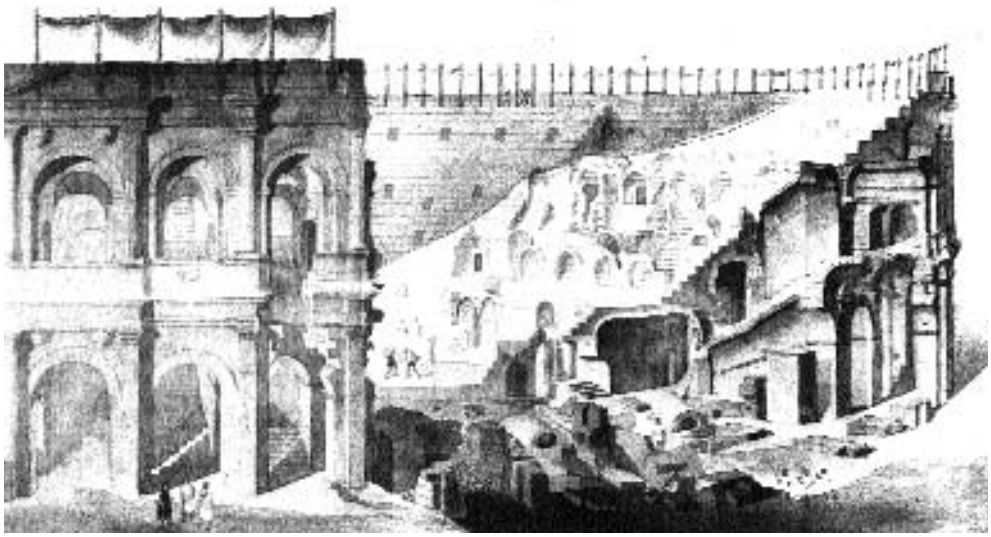


Fig. 336. *L'amphithéâtre de Nîmes, coupe sur les galeries extérieures, dessin de J. Sonnier pour son programme, 15 mars 1954.* (*Arch.* C.M.H., *885 a/3.*)

Fig. 337. *L'amphithéâtre de Nîmes,* « Vue perspective », *dessin d'A.* SIMIL, *1868.* (*Arch.* C.N.M.H., *n° 47654.*)



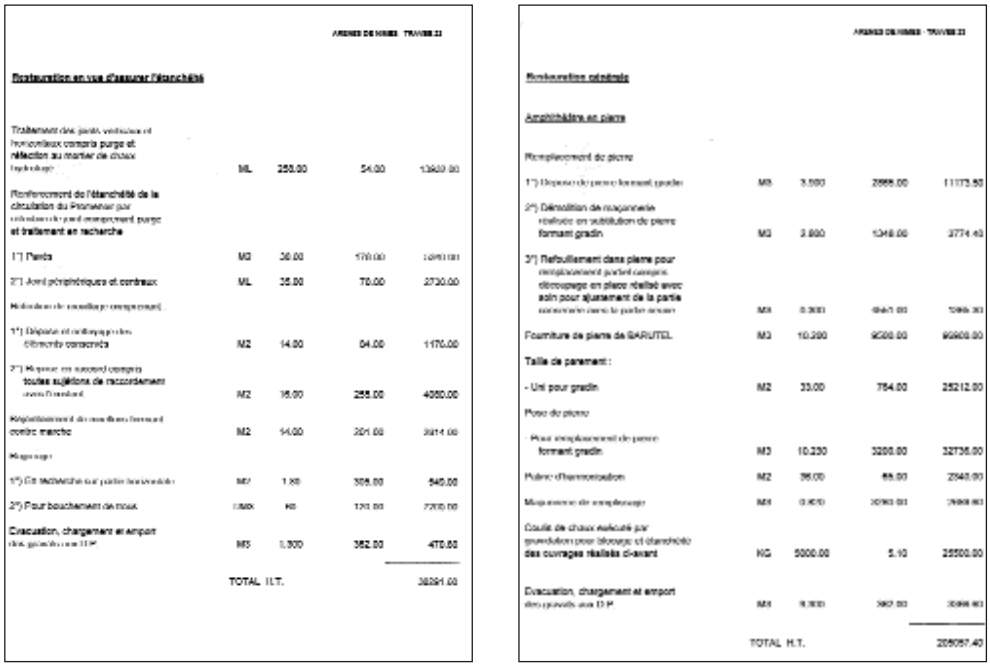


Fig. 338. « Devis n° 97107 des travaux à exécuter à Nimes (30). Arenes travée 23. »
Entreprise SELE, *6 février 1997. Chap. «* Restauration générale ».
(Arch. DRAC*– Languedoc-Roussillon.)*

d'attachements aussi bien écrits que « *figurés* » et concernant notamment les « *travaux cachés ou provisoires* »[235], les rapports de chantier tels qu'ils sont conservés aux archives du patrimoine et des différentes DRAC se résument à des énumérations rapides relatives à chaque portion de l'édifice affectée et du cubage retiré et remplacé [**fig. 338**]. On ne peut négliger par ailleurs qu'à l'image des contreforts montés à l'aide de petits moellons de calcaire gris contre les piles extérieures du rez-de-chaussée de l'amphithéâtre de Nimes, certains travaux de « *confortation* » ont probablement été mis en œuvre sans toujours avoir été consignés[236]. Il est manifeste en tout cas que les devis n'ont jamais été suivis à la lettre, les architectes eux-mêmes avisant par avance, dans un chapitre spécial, d'éventuels imprévus hors devis ou simplement de travaux aléatoires suivant les difficultés rencontrées, de sorte qu'il est vraisemblable que ces derniers aient même parfois pu prendre des proportions plus importantes qu'il n'y

235. J.-P. DUFOIX, *Cahier des clauses techniques particulières*, 25 juillet 1991, cité, § 1.07 et 1.12.

236. Un *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, établi par L. SALLEZ en date du 10 octobre 1920 [arch. C.M.H., 886/3] fait état de la consolidation, demandée par la ville, d'un pilier du rez-de-chaussée (troisième à droite de la porte est vers le nord), mais ne donne aucun détail d'exécution. Il n'est pas sûr par conséquent que les contreforts en petits moellons aient été une initiative de cet architecte : cette intervention n'est et ne m'est connue quoi qu'il en soit qu'à travers la réaction du C[t] É. Espérandieu en 1922 et un certain nombre de photographies prises à ce moment-là : cf. *supra*, p. 582.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

parait. En définitive, s'ils se voyaient plus fermement contraints de restreindre leurs interventions à des opérations de « *simple confortation* », les architectes n'ont visiblement, plus qu'au XIX^e^ siècle, considéré ces vestiges autrement que sous la forme d'ouvrages architecturaux, ne reconnaissant aucune modification ni transformation dès lors qu'ils rétablissaient ou conservaient la forme. Ils répondaient en ce sens — et répondent sans doute encore aujourd'hui — ni plus ni moins qu'à une orientation générale qui, selon L. Grodecki, privilégie plus que jamais la valeur artistique ou « *valeur d'effet produit* » — le « *Wirkung* » d'A. Riegl —, tendant en l'occurrence à concilier la forme architecturale complète et la ruine, comme si la « *conscience patrimoniale* » ne pouvait se fonder essentiellement que sur l'image — y compris et peut-être surtout une image en trois dimensions et grandeur nature [237].

3. c. L'édifice restauré comme témoin archéologique et sa maquette.

Dégagés, consolidés et réparés, puis mis en valeur et passablement reconstitués, enfin maintenus tant bien que mal par phases successives, parfois répétées, soit à l'aide des matériaux d'origine récupérés *in situ* ou dans les anciennes carrières de pierres réouvertes à cet effet et remplacés « à l'identique », soit à l'aide de techniques modernes et pour l'essentiel le bétonnage de l'arase des structures ou en arrière des maçonneries, ces vestiges n'en restent pas moins considérés comme d'importants témoins de l'histoire de la colonisation romaine. Il semble cependant que le cadre de leur analyse doive être désormais déplacé : déblayés plus que véritablement fouillés, reconstitués certes partiellement mais toujours quoi qu'il en soit de manière théorique suivant les grands axes reconnus de l'architecture romaine et/ou à l'imitation d'éléments voisins, retravaillés sous différentes formes selon les époques, ils

237. L. GRODECKI, *loc. cit.*, p. 209 : sur l'importance de la « *valeur d'effet produit* » qui régente aujourd'hui, malgré les fortes préoccupations des archéologues quant à l'authenticité de tels documents littéralement transformés, la présentation de ce type d'édifices, cf. *infra*, III. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

témoignent finalement aujourd'hui d'un passé double, celui de leur construction et de leur utilisation dans l'Antiquité ne pouvant plus être perçu désormais qu'en remettant en cause et en examinant celui de leurs restaurations modernes et de l'interprétation qui en découle. Les reconstitutions effectuées sur ces vestiges, *in situ* et de manière définitive depuis le début du XIX^e^ siècle, semblent bien en effet orienter de manière inéxorable toute nouvelle tentative d'analyse sans qu'il soit possible de s'en dégager véritablement à moins d'en étudier parallèlement les conditions matérielles autant qu'intellectuelles dans lesquelles elles ont été appliquées. Or, la difficulté majeure réside aujourd'hui dans l'absence quasi complète et en tout cas récurrente de documents détaillés et précis relatifs à ces interventions. S'il est certes possible de retracer les grandes lignes d'action, de leur dégagement à leur mise en valeur, la description des nécessaires étapes préparatoires à toute opération de ce genre comme de l'état des structures avant toute intervention manque de manière cruciale : sans elle pourtant, il est clair que le passage de l'un à l'autre peut s'avérer parfois malaisé à déterminer, quand il n'a pas catégoriquement détruit des données. Parce qu'il ne s'agit *a priori* que de travaux de consolidation et de maintenance d'un bâtiment, il apparait sans doute inutile, dans l'esprit d'un architecte, de consigner en détail la moindre intervention qui ne consiste selon lui que dans le rétablissement fidèle d'un élément ou tout simplement dans son maintien. C'est oublier cependant que pour l'archéologue, toute opération de restauration constitue une destruction dans ce qu'elle modifie nécessairement un état antérieur. Au tout début du XX^e^ siècle, craignant qu'il ne « *dénature*[…] *le caractère et le système de construction des façades de l'amphithéâtre* », les archéologues nimois auraient d'ailleurs réagi à un projet de J. Formigé de « *garni*[r] *de mortier les joints d'appareil* », alors qu'il ne s'agissait, selon l'architecte, ni plus ni moins, « *ainsi que cela a*[vait] *déjà été fait avec succès par notre prédécesseur, de boucher les joints et fissures du couronnement, de bétonner divers massifs de maçonnerie et de blocage dans le but d'empêcher une plus rapide désagrégation de nombreuses parties du monument* », et tout particulièrement des voûtes[(238)]. S'il n'est certes pas sûr qu'une telle allégation suffise à assurer l'authenticité des structures d'un édifice, sinon peut-être dans sa forme générale, on ne peut oublier non plus néanmoins que les conditions de conservation n'offraient guère d'autre alternative. C'est très probablement en ce sens que, pour la première fois dans le cadre des

238. J. FORMIGÉ, *Rapport sur l'état de l'amphithéâtre de Nîmes. Travaux effectués et à prévoir*, 11 février 1909 [arch. C.M.H., 886/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

interventions sur l'amphithéâtre de Nimes, un *Cahier des clauses techniques particulières* dressé par J.-P. Dufoix en 1991 prévoyait de manière explicite un suivi archéologique « *sous l'autorité de Monsieur le Directeur Régional des Antiquités* », fixant qu'« *aucune intervention pour exécution ne sera engagée avant concertation avec l'archéologue attaché au chantier* », lequel se devait en l'occurrence « *d'établir le calepinage des piles et arcs concernés par les travaux, le relevé de tout détail, profil, marque… avec état avant et après travaux rendant compte des pierres remplacées* »[239]. Efficace pour le moins dans le cas de vestiges qui n'auraient subi d'autres interventions que leur dégagement, lui-même effectué en étroite collaboration avec des archéologues sinon par eux-mêmes, une telle résolution parait toutefois bien aléatoire dans celui de ces structures maintes fois remaniées, depuis leur transformation en forteresse puis en quartier d'habitations jusqu'à leur déblaiement et leur restauration que n'a jamais véritablement accompagné aucun relevé précis ni aucune description complète. Sans se révéler stérile pour autant dans un tel cas, il lui faudrait en tout état de cause, à moins d'en aggraver les dérives d'interprétation, prendre en compte avant tout les étapes et les orientations des différents remaniements qui ont précédé et reconnaitre ainsi les éléments antiques et modernes, les agencements d'origine et les hypothèses de restitution.

Bien que largement moins atteint par les opérations de conservation menées dans les années 1970, le théâtre d'*Argentomagus* (Saint-Marcel dans l'Indre) n'en a pas moins posé tout récemment la question de l'authenticité de certaines de ses structures, Fr. Dumasy faisant observer notamment que « *faute de texte, les pratiques suivies sur le terrain ne pouvaient se déduire que de l'observation des murs restaurés* » : pour autant, si l'ajout de deux ou trois assises supplémentaires ainsi que leur rejointoiement étaient certes parfaitement visibles, la hauteur et l'aspect des murs n'en avaient peut-être pas moins été modifiés sans qu'il ait été possible de savoir réellement de quelle manière, ni quelles lacunes avaient été comblées avec quels matériaux, si bien qu'aux dires de Fr. Dumasy, « *il était impossible d'être sûr de leur aspect initial* »[240]. Il est vrai cependant que, bien qu'elles aient forcé une interprétation erronée du site, reliant matériellement les murs curvilignes et rectilignes du,

239. J.-P. Dufoix, *Cahier des clauses techniques particulières*, 25 juillet 1991, cité, § 2.18 et 2.28.
Pour accompagner chacun des devis de manière systématique à partir de la fin du XIXe siècle, aucune des *Soumissions pour l'exécution des travaux* ou *Conditions particulières applicables aux travaux de maçonnerie* présentée aux entrepreneurs ne fait état en effet d'une quelconque participation des archéologues dans les décisions ou les opérations de restauration.

240. Françoise Dumasy, *Le Théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre)*, Documents d'archéologie française, n° 79, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2000, p. 38.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ou plutôt des périmètres jusqu'à former une courbe arbitraire, les premières interventions conduites sur ce théâtre n'ont manifestement pas tant entravé le nouvel examen de l'ensemble des vestiges amorcé en 1981, permettant, sous les maçonneries destinées à assurer l'étanchéité des structures, de reconnaitre en tout cas la superposition de deux théâtres et d'en retrouver pour chacun l'étendue et la forme [**fig. 339**] (241). Il est à craindre en revanche qu'il n'en soit pas tout à fait de même des édifices de l'ancienne Narbonnaise que les travaux d'envergure menés depuis le XIXe siècle ont littéralement transformés de sorte qu'on ne peut nier aujourd'hui que, pour ressortir à une perception tout à fait moderne, ils n'en font pas moins désormais partie intégrante de l'histoire de chacun d'entre eux dans ce qu'ils mettent directement en cause désormais à la fois la valeur accordée à ces vestiges et leur conservation proprement dite. Il est clair en effet que si, réduites à une épaisse chape de ciment gris, les opérations de protection portées sur l'arase des murs du théâtre d'*Argentomagus* ont pu sans hésitation faire l'objet d'une « *dérestauration* » dans la mesure où, jugées particulièrement inesthétiques et inefficaces, elles compromettaient l'analyse des vestiges plus qu'elles n'y aidaient, et ne représentaient quoi qu'il en soit que des ouvrages mineurs (242), les transformations des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison, ou les amphithéâtres d'Arles et de Nimes posent de leur côté une question de principe. Bien que les reconstitutions subies par ces derniers soient jugées parfois discutables sur le plan de la « fidélité », il n'est pas sûr en effet que l'on puisse envisager raisonnablement leur destruction quand, ainsi que le fait observer M. Parent, visant « *l'intégrité de la reconstitution d'un état non*

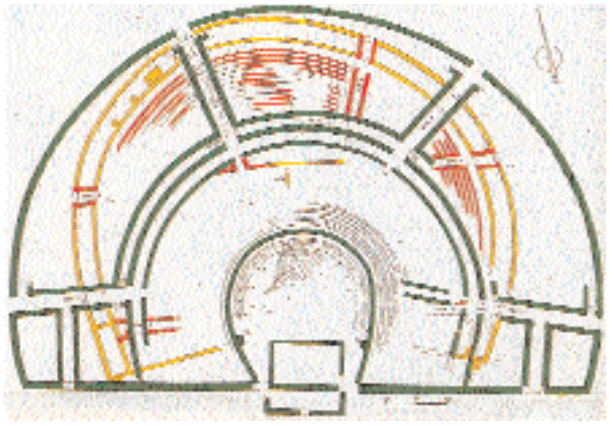


Fig. 339. *Plan des deux théâtres superposés d'*Argentomagus *réalisé à l'issue de la fouille en 1987. Dessin de L. Thomas. En jaune, 1er théâtre, état 1 ; en orangé, 1er théâtre, état 2 ; en vert, 2d théâtre.*

241. Sur l'historique des fouilles entreprises sur ce site en 1820 et les nouvelles recherches amorcées depuis 1981, cf. Fr. DUMASY, *op. cit.*

242. Fr. DUMASY, *op. cit.*, p. 36.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

seulement connu, mais encore en place pour l'essentiel », celle-ci ne pourrait probablement que nuire davantage au monument qu'elle ne le mettrait en valeur[243]. On ne peut perdre de vue non plus que, définie dans le domaine pictural par l'enlèvement de repeints effectués sur un original en principe achevé et toujours existant, la notion de « *dérestauration* » suppose, en matière d'architecture, le dégagement total de l'édifice jusqu'à un état considéré comme « originel », éliminant ainsi tout rajout, restauration, aménagement, modification d'époques différentes et par conséquent en apparence étrangers, pour privilégier à l'inverse une disposition qui resterait quoi qu'il en soit toujours conjecturale dans ce que du moins elle se montrerait foncièrement « réductrice » et n'aboutirait pas nécessairement à un ouvrage fini. Il apparait indéniable de fait que « *toute entreprise de dérestauration consiste plus ou moins à sacrifier un donné historique assuré à une hypothèse archéologique, une forme esthétique achevée — bien que parfois incohérente ou médiocre — à une forme problématique et souvent incomplète*[244] » : or la seule assertion de « *piété historique* » — ou archéologique — peut-elle justifier que l'on ait débarrassé la curie dressée sur l'ancien forum de Rome de l'église du VII^e^ siècle, de la basilique du XIII^e^ siècle et des parements du XVII^e^ siècle, tout comme le Couvent des sœurs de la Miséricorde à Arles a été détruit entièrement dans l'espoir, partiellement déçu, de retrouver quelques-unes des structures du théâtre antique sur lequel il semblait avoir été construit[245] ? Il n'est pas sûr de ce fait — « *le purisme dogmatique n'*[étant] *pas à l'abri de ces entraînements*[246] » — que, même lorsqu'elles se révèlent techniquement fragiles, les restaurations des siècles précédents puissent être résolument supprimées en pensant rétablir un état plus ancien y compris si celui-ci est parfaitement connu. C'est dire en d'autres termes que, « *comme dans une restauration classique, des critères de qualité, de rareté, d'ancienneté motivent l'option fondamentale entre l'attitude conservatoire et l'intervention* »[247], de sorte qu'on peut aisément imaginer que sous l'argument archéologique notamment peut désormais être anéantie aussi bien une interprétation erronée qu'une intervention cohérente et rationnelle, ou privilégiée une hypothèse actuelle contre une jugée

243. Michel PARENT, « Restaurer les restaurations », in *Les Cahiers de la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, 1981, p. 2.

244. Léon PRESSOUYRE, « Rapports généraux – Restauration et dérestauration: un début d'actualité sur la conservation des monuments historiques », in Les *Cahiers de la section française de l'ICOMOS*, *op. cit.*, p. 8.

245. Honoré CLAIR, *Les Monuments d'Arles antiques et modernes*, Arles, D. Garcin impr., 1837, p. 43, regrettait de fait la démolition du Couvent, s'exclamant alors contre « *l'humanité* » dont l'« *instabilité crée et renverse*[,…] *s'agite dans une incessante rotation, abolit d'une main ce qu'elle a édifié de l'autre* ».

246. L. PRESSOUYRE, *loc. cit.*, p. 7.

247. IDEM, *ibidem*, p. 8.

désormais obsolète. Alors qu'en 1937 A. Collin avait estimé presque naturellement que, bien qu'insuffisantes en ce qui concernait la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes, « *les anciennes restaurations ne d*[evai]*ent pas être modifiées* »[(248)], jusqu'à considérer que les quelques linteaux qui avaient entièrement disparu et avaient été remplacés, à l'instigation de V. Grangent, par des arcs devaient « *subsister*[…] *pour éviter l'emploi de pierre neuve d'une part, et conserver d'autre part, des* témoins intéressants d'un ancien procédé »[(249)], une telle question ne s'en est pas moins reposée de manière très aiguë en 1987 lorsque, voulant restituer une travée entière de l'amphithéâtre d'Arles, J.-P. Dufoix s'est trouvé confronté à une nouvelle hypothèse avancée par M. Fincker concernant la « *gradination* » [*sic*], qui menaçait en conséquence la restitution établie *in situ* par H. Révoil dans ce que celle-ci s'écarterait, selon l'architecte, de plusieurs centimètres du « *profil de référence* » fondé sur celui du Colisée[(250)].

Outre qu'il détruirait de manière irrévocable à la fois les « *témoins intéressants d'anciens procédés* », aussi bien techniques qu'« interprétatifs », et, à terme autant que les reconstitutions antérieures, les empreintes, si minimes soient-elles, de structures antiques, l'acte de « *dérestauration* » apparait en définitive, dans le cas particulier de ces édifices maintes fois remaniés, quelque peu illusoire, et quoi qu'il en soit excessivement coûteux autant que complexe à mettre en œuvre. Il supposerait de prime abord en effet de retrouver les vestiges *a priori* tels qu'ils s'étaient révélés après leur dégagement, véritables ruines impraticables autant qu'illisibles, succession de hauts murs isolés et de structures profondément morcelées, bribes de monuments dépourvus de toute cohérence architecturale, quand ingénieurs, entrepreneurs, architectes se sont efforcés jusqu'au milieu du XX^e^ siècle d'en rétablir les éléments fonctionnels fondamentaux de sorte à leur donner les caractéristiques d'édifices à part entière : ce serait en d'autres termes renoncer à la valeur que ces vestiges ont désormais acquise au sein des villes modernes. Quand bien même une telle résolution serait consentie, encore faudrait-il s'assurer de pouvoir repérer exactement les ouvrages modernes alors que ceux-ci

248. A. COLLIN, *Rapport à la Commission des Monuments historiques sur la consolidation des linteaux de l'amphithéâtre de Nîmes*, 1^er^ mars 1937 [arch. C.M.H., 887/4].

249. D'après A. CHAUVEL, *Rapport* et *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la consolidation des linteaux de la Galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nîmes*, 6 août 1937 [arch. C.M.H., 887/4]. Je souligne.

250. Myriam FINCKER (IRAA), *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987 [arch. C.M.H., Méd.]. L'hypothèse a été reprise par J.-P. DUFOIX, *Rapport* […]. *Travée prototype à caractère pédagogique*, 3 juillet 1987, et discutée dans le principe par G. BARRUOL, *Avis de l'Inspecteur général de l'archéologie*, 6 juillet 1987, cités : cf. *infra*, **fig. 377**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ont été exécutés le plus souvent à l'identique, à l'aide des techniques et matériaux d'origine, et « patinés » depuis, c'est-à-dire vieillis artificiellement de manière à se confondre plus ou moins avec l'existant. S'il est certes possible, de la même façon qu'au théâtre d'*Argentomagus*, de reconnaitre l'ensemble des reconstructions, voire de certaines interventions, mineures, de protection et de consolidation, l'emprise obligée de ces travaux au sein des structures antiques reste de fait incontestablement plus délicate à cerner, d'autant que s'y mêlent peut-être encore de façon plus ou moins imperceptible quelques aménagements modernes étrangers, ou ne serait-ce que leur empreinte. Outre qu'il ne serait pas toujours aisé de savoir où arrêter concrètement l'opération de « *dérestauration* », il est presque certain au demeurant que les résidus de structures peut-être encore apparents après les dégagements ont été détruits par les architectes lors des refouillements et nivellements, et s'associeraient probablement désormais avec leurs propres « jalons » sans qu'il soit possible d'en attester la parfaite authenticité compte tenu du caractère et de l'envergure des interventions. Parce qu'il s'agirait en définitive de détruire — et de détruire à nouveau — plus que de « décomposer », il n'est par conséquent absolument pas sûr qu'une « *dérestauration* » offrirait davantage de données et aiderait à mieux appréhender l'antiquité de ces vestiges malgré leurs fortes transformations. Outre qu'elle ne s'avèrerait pas forcément utile, elle ne pourrait en tout état de cause s'effectuer sans au préalable un examen critique de ces dernières, certes malaisé compte tenu du type de documents disponibles, mais qui permettrait d'en révéler du moins les tenants et aboutissants, et au-delà, en même temps que les éventuelles « *erreurs historiques* », d'en faire émerger les singularités : c'est en tout cas ce qu'espèrent aujourd'hui pour l'amphithéâtre de Nimes le conservateur régional des Monuments historiques du Languedoc-Roussillon, R. Jourdan [(251)], ou encore pour le théâtre d'Orange J.-Ch. Moretti de l'IRAA à Lyon, et que souhaiterait voir amorcer le service de l'urbanisme de la municipalité d'Arles avant d'avaliser l'intégralité des ambitieux projets d'aménagement du nouvel architecte des Monuments historiques, A.-Ch. Perrot [(252)].

251. Une « *mission patrimoine* » a de fait été lancée récemment par Robert Jourdan, conservateur régional à la DRAC-Languedoc-Roussillon, donnant lieu pour l'instant à un dossier complet d'archives dressé par Corinne Potay récapitulant l'ensemble des travaux menés à l'amphithéâtre de Nimes depuis ceux de V. Grangent.

252. Aspiration « soufflée » par le responsable du service de l'urbanisme, M. Sabeg.
Sur les projets d'aménagements d'Alain-Charles Perrot concernant l'amphithéâtre et le théâtre d'Arles, cf. *infra*, III. 2. b. et c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

On ne peut sous-estimer cependant l'ampleur, et *a fortiori* l'ambition et l'exigence d'un tel projet dans la mesure où, d'un côté il doit composer avec l'aspect actuel des vestiges sans guère pouvoir revenir concrètement sur des données antérieures, pour nombre d'entre elles qui plus est définitivement perdues, et où de l'autre il se heurte non seulement à une documentation pour le moins succincte mais nécessairement subjective, dont il lui faut mesurer les « dérapages ». L'opération s'avère du reste d'autant plus délicate que l'idéalisation et la forte volonté de valorisation propres aux représentations et aux descriptions des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, ainsi que les analyses des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles davantage fondées sur des principes théoriques que sur un examen effectif des structures en place, semblent avoir marqué profondément aussi bien les édifices qui en portent désormais de manière inéluctable la trace matérielle à travers les différentes interventions, que les architectes responsables de leur conservation, comme peut-être les archéologues eux-mêmes. Curieusement en effet, à aucun moment les restitutions, descriptions, commentaires concernant ces monuments n'ont fait l'objet de véritables critiques, à tel point d'ailleurs que les architectes semblent même avoir suivi, en un sens malgré eux, la voie tracée par leurs prédécesseurs, tendant tout naturellement à rétablir un état « fabriqué », et envisageant pour cela leurs travaux de restauration invariablement en accord avec le modèle donné par les structures voisines, voire celui d'édifices apparentés, garants en somme d'une cohérence finale. En 1945, Ch. Picard n'avait pressenti aucune difficulté à envisager la reconstruction des deux travées de l'amphithéâtre d'Arles abattues par les bombardements dans la mesure où, selon lui, « *les éléments détruits pou*[vaie]*nt être refaits d'après ceux qui ne* [l'étaient] *pas, et qu'il rest*[ait] *des fragments réutilisables* »[(253)] ; dix ans plus tard, les membres de la Commission supérieure suggérait d'effectuer, à l'amphithéâtre de Nimes, un dallage en pierre sur le passage entre les gradins sur le modèle de ceux du théâtre de Vienne où le sol apparaissait similaire et pouvait par conséquent donner « *l'échelle et la disposition qui était généralement adoptée à cette époque* »[(254)] — de la même façon en somme que A.-N. Caristie avait, au théâtre d'Orange, restitué graphiquement les modillons de la corniche du premier ordre au-dessus de la porte Royale, « *ainsi que cela se pratiquait* généralement »[(255)] ; en 1987, la reconstitution de

253. D'après une lettre d'A. Grenier au directeur du Service d'Archéologie, 1^er^ février 1945, citée.

254. Compte rendu de la tournée d'inspection générale à Nimes, 21 décembre 1956 [arch. C.M.H., 885 a/3].

255. A.-N. CARISTIE, *Monuments antiques d'Orange*, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^ie^, 1856, p. 51 et pl. XXXVII, fig. V. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la « *travée pédagogique* » projetée aux Arènes d'Arles devait procéder à son tour par imitation des portions existantes, jusqu'à prendre pour modèle le Colisée cette fois sur lequel M. Fincker a résolument fondé un nouveau « *profil de référence* » des gradins inférieurs ainsi que la « *création* » de toute pièce de l'attique totalement inexistant[256]. Caractéristique fondamentale du principe de restauration, tel qu'il s'est pratiqué en tout cas encore dans les années 1970-1980, malgré les recommandations de la Charte de Venise, dans des villes comme Bruges ou Salamanque, ou sur des monuments comme Notre-Dame de Paris ou le palais d'Hiver de Saint-Petersbourg, et récemment encore sur le théâtre antique de Sagonte, la « copie » ou l'« imitation » d'éléments considérés comme semblables, qu'ils soient partie intégrante du même édifice ou relèvent d'un autre désigné en somme comme son parfait jumeau, ne vise certes ni plus ni moins que l'ouvrage architectural dans le respect *a priori* de son style et de son époque : elle n'en cautionne pas moins finalement, dans le cas du moins des amphithéâtres d'Arles et de Nimes comme des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison, l'ensemble des reconstitutions et reconstructions antérieures en une interprétation formelle fixée par l'idéologie des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

Outre qu'elle détruit de façon irrémédiable au moins une partie des structures qu'elle touche directement, toute intervention sur un édifice, sous quelque forme qu'elle apparaisse, du dégagement à la reprise d'un mur ou d'une voûte, de la réfection d'un plancher ou d'une toiture à la rénovation des appareils, jusqu'à la simple consolidation d'une maçonnerie ou la constitution d'une chape de mortier de protection, ressortit à une nécessaire transformation dans la mesure où, ainsi que le fait observer P. Sanpaolesi, au cours de ce processus « *les bâtiments acquièrent, en tant que témoin d'événements passés et du déroulement de la vie de l'humanité, une signification nouvelle qui s'ajoute à leur beauté formelle* »[257], et prend en ce sens un caractère définitif. Le résultat quoi qu'il en soit affecte rétrospectivement la vision que l'on a du monument — autant que de la ruine du reste — en fonction de l'état d'esprit dans lequel ont été menées aussi bien les « fouilles » que les restaurations, formalisant en quelque sorte une hypothèse qui établit de ce fait comme irrévocable un état qui n'a

256. J.-P. DUFOIX, *Rapport de l'architecte en chef des Monuments historiques. Travée prototype à caractère pédagogique*, 3 juillet 1987 [arch. DRAC – PACA, Patrimoine]. Conscient du « *stade de pure hypothèse dans lequel se situe le débat* », J.-P. Dufoix considérait en effet la restitution de l'attique comme une véritable « *création* ».
Sur l'hypothèse de restitution proprement dite, cf. M. FINCKER, *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987, cité.

257. Piero SANPAOLESI, « Principes généraux », in *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, t. XIV, Paris, UNESCO, 1973, p. 57.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

peut-être jamais existé. On ne peut de fait écarter l'idée que, de la même façon en somme que les reconstitutions ont suivi davantage des données et une interprétation théoriques que les empreintes laissées sur les structures[258], pour élémentaire qu'elle ait pu peut-être sembler de prime abord, la destruction des maisons qui encombraient les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ou le théâtre d'Orange a très vraisemblablement été effectuée selon ce que les architectes croyaient devoir faire apparaitre. Bien qu'aucun rapport précis ne permette de s'assurer de la façon dont ils ont été pratiqués, il n'est absolument pas sûr en effet que ces dégagements n'aient pas plus détruit à certains endroits qu'ils n'auraient dû au seul vu d'agencements jugés désordonnés ou d'appareils estimés imparfaits ou trop rudimentaires, voire au contraire mêlé des aménagements modernes aux anciens notamment du fait de la similitude d'autres appareils en moellons particulièrement soignés de sorte à obtenir des corrélations en apparence cohérentes entre certaines structures. Il apparait clair en tout cas selon Cl. Sintès que, axés essentiellement sur la récupération de beaux objets, les tous premiers sondages effectués sur l'avant-scène du théâtre d'Arles en 1684 — et probablement aussi ceux menés en 1823 qui ont suivi encore l'idée selon laquelle « *le point capital dans l'exhumation du théâtre, c'est la partie parallélogrammatique, parce que ce n'est guère que là qu'on peut découvrir des richesses archéologiques* », entendant par là « *les débris de la décoration du* scenium, *& les pièces de sculpture qui ornaient à demeure cette façade* »[259] —, ont eu pour résultat de « *détrui*[re] *les piliers de séparations des arcades d'entrée, dépouillés de leur revêtement de marbre, et* [d']*éradiqu*[er] *les premières assises des portes du* scenium »[260]. La seule « erreur » de ce genre révélée par les archives, parce que sans doute en partie reconnue, reste celle commise au théâtre d'Orange lors d'un dégagement sans surveillance, en avant de la « *grande porte* » et parallèlement au mur de scène, où « *une ligne de gros blocs irréguliers placés dont quelques-uns étaient renversés* » avait été manifestement dérangée « *pour la seule raison qu'elle n'était pas unie par un ciment et qu'elle ne se trouvait pas dans un ordre parfait* » alors qu'elle reposait sur « *un lit de terre ordinaire* » et non les débris de cendres et de charbon qui, en revanche, l'entourait, attestant selon P. Renaux l'existence d'un mur formant à cet endroit « *la séparation entre la scène et l'*orchestrum »[261] : il n'en demeure pas moins difficile de

258. Sur ces reconstitutions plus conventionnelles que « fidèles », cf. *supra*, II. 2. a. et c.

259. D'après D. Henry, « Nouvelles fouilles au théâtre romain d'Arles. Observations nouvelles », in *M.S.R.A.F.*, t. xv, 1840, p. 63.

260. Claude Sintès, « Arles. Vicissitudes d'un théâtre antique », in *D.H.A.*, janvier 1989, p. 28.

261. P. Renaux, *Note sur le déblaiement du théâtre antique d'Orange*, 12 janvier 1832 [arch. mun. d'Orange, 2 R]; voire aussi une lettre adressée au Préfet sous forme de rapport, 16 janvier 1832 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

savoir dans quelle mesure l'impair a été réellement « récupéré ». Plus singulièrement, le dégagement de l'arène de l'amphithéâtre voisin semble avoir été pratiqué dans l'idée que, pour pouvoir accueillir des combats d'animaux, sa profondeur devait être très élevée et « *calculé*[e] *pour qu'aucune bête féroce ne puisse s'élancer sur les gradins occupés par les spectateurs* », et par conséquent dépasser nécessairement les 3,50 m[262], de sorte qu'il est fort probable que, si elles ont réellement existé ainsi que tout le monde s'accorde à le croire aujourd'hui, aucune des structures du sous-sol n'auraient pu être repérées. Pour s'être tout de même posée dès cette époque face aux traces d'encoches carrées surmontées d'une profonde rainure situées à mi-hauteur du « double » mur de *podium* — en fait exactement au pied du mur d'appui des quatre gradins du *podium* supportant les grandes dalles inscrites et en tête du mur formant l'étage inférieur —, la question curieusement a toujours tendu de fait à nier la présence d'un quelconque plancher, si ce n'est « *amovible* » selon les besoins du spectacle, et quoiqu'il en soit à contester celle d'un sous-sol organisé en salles[263] [**fig. 340**]. Pour certains même, loin de prouver l'existence d'un sol intermédiaire, les encoches carrées ainsi que le « *bourrelet* » avaient dû servir « *à insérer les madriers qui portaient des*

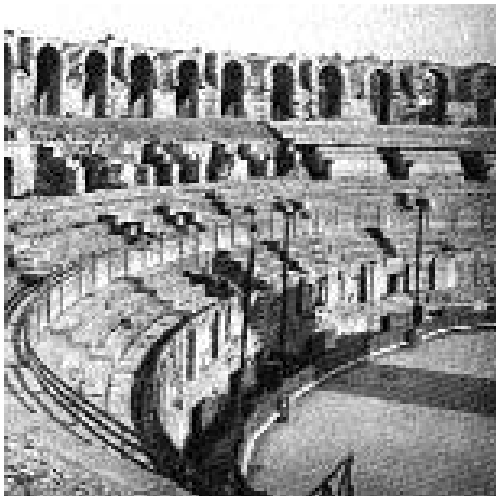


Fig. 340. *Le sol de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles et les « deux niveaux » du mur du* podium *tels qu'ils apparaissent encore aujourd'hui. (Phot. L.-A. Constans, 1928.)*

262. D'après le Marquis de MONCLAR, « Quelques mots sur l'amphithéâtre d'Arles », in *CAF*, XLIII[e] session [26 septembre 1876], 1877, pp. 204-205.
Bien antérieure, l'explication similaire amenée par Jacques-Didier VÉRAN, *Mélanges archéologiques. Opinion sur la profondeur de l'Arène de l'Amphithéâtre d'Arles*, manuscrit, Arles, 1830 [Méd. Arles, ms 777] s'appuyait en outre sur Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi cum æneis figuris*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584, L. I, chap. V, « *De Podio* », selon qui, théoriquement, l'arène d'un amphithéâtre devait avoir une profondeur de 12 à 15 pieds, soit de 4 à 5 m, et le mur du *podium* s'orner de « *filets et divers "versatiles"* [*sic*], *…de grilles de fer* » et d'un euripe…

263. Répondant à J.-D. Véran dans une lettre datée du 4 novembre 1829, A. Pelet justifiait la profondeur moindre de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes — à 3,40 m —, par la présence d'un euripe et de traces de scellements sur le « *boudin* » du mur du *podium* probablement destinés aux « *filets à larges mailles* », absents à Arles et en conséquence selon lui palliés par une profondeur presque deux fois plus importante — à 5,20 m —, le plancher ne correspondant pas à une disposition permanente — in *Correspondance archéologique*, f° 140[v]-141 [Méd. Arles, ms 740]. Quinze ans plus tard, le *Rapport au conseil général des Bâtimens civils* d'A.-N. CARISTIE et P. MÉRIMÉE, 27 janvier 1845, cité, mentionnait encore une « *disposition singulière de l'arène* », précisant que « *le Podium avait deux étages si l'on peut s'exprimer ainsi* », et émettait l'hypothèse de l'existence d'un plancher, mais « *amovible* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

poutres mobiles et tournant eux-mêmes qu'on plaçait contre le mur du podium pour rendre inutiles les efforts des bêtes qui cherchaient à s'y élancer »[264], ou encore à l'image des aménagements modernes, « *des tribunes construites en charpente* […] *qui présentaient l'avantage de rétrécir l'arène et de la ramener à la portée du rayon visuel du spectateur* »[265], ou plus curieusement « *à établir un abri, une espèce de hourd analogue aux refuges ménagés par les "torros" dans les "plazas des torros" d'Espagne et destiné sans doute à offrir aux bestiaires une protection momentanée* »[266] ; J.-D. Véran était même allé jusqu'à décrire les ouvertures pratiquées au second niveau comme de petites fenêtres par lesquelles ni hommes ni bêtes n'auraient pu s'introduire dans l'arène à moins qu'« *on ait été forcé de* [les] *précipiter du haut du podium* »[267].

Si l'on peut certes aujourd'hui tenter de discuter certaines hypothèses défendues jusque-là, et affirmer notamment l'assemblage permanent de madriers insérés dans les encoches pratiquées au pied du soi-disant « premier » *podium* de l'amphithéâtre d'Arles pour soutenir les solives d'un plancher, et au-delà l'existence et l'organisation d'un sous-sol au niveau de l'arène malgré la destruction, d'autant plus probable qu'elles étaient peut-être en bois, des structures elles-mêmes jusqu'à leur empreinte, il n'en reste pas moins vrai que la succession de telles interventions durant près de deux cents ans a finalement rendu presque vain le souci d'H. Révoil de sauvegarder l'authenticité des structures antiques en interposant entre elles et la chape de protection moderne une dalle destinée à « *arrêter le béton* »[268], autant que toute tentative, rarement soutenue au demeurant bien que fréquemment évoquée, de distinguer les « apports » dus aux restaurations des vestiges eux-mêmes par quelque moyen que ce soit, y compris par une simple plaque notifiant les réparations « *avec leur date et leur cause* » comme l'aurait souhaité Ch. Picard au moment de la reconstitution de la travée de l'amphithéâtre d'Arles détruite par les bombardements de la dernière guerre : celui-ci précisait d'ailleurs que « *si cela ne sert pas*

264. Anonyme du Caire, *Les Antiquités d'Arles. Sur la fondation & l'antiquité d'Arles, manuscrit offert par Marcel Bernard*, Arles, vers 1844 [Méd. Arles, ms 744].

265. « *Quel est l'âge de l'Amphithéâtre Romain d'Arles* », rapport non signé, non daté, mais probablement de la main d'A. Véran après 1876 (suivant les sources citées), et annoté par J. Formigé en 1919 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 18 F 5/6, fonds Véran].
Sur l'aménagement moderne de tribunes en bois aux abords de l'arène, cf. *infra*, III. 2. c.

266. Marquis de Monclar, *op. cit*.

267. J.-D. Véran, *op. cit*., f° 5. Plus loin toutefois, l'auteur admet l'existence d'un plancher amovible et le passage alors des hommes par les « *fenêtres* » supposées (f° 13).

268. H. Révoil, *Devis* […] *pour la réparation et la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 12 janvier 1876, cité. Le procédé semble avoir été suivi depuis 1873.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pour l'histoire ancienne, cela servira pour l'histoire moderne »[269], comme si désormais l'opération de restauration, sous quelque forme qu'elle apparaisse, devait appartenir à l'édifice en propre et était validée en tant que telle, quelle que soit l'époque de son « annexion » aux structures primitives. En somme, alors même que l'on a pris amplement conscience, ainsi que le fait observer Fr. Bercé, que « *malgré tous les efforts accomplis pour que cette conservation soit respectueuse du passé, les restaurations entreprises portent la marque même de ceux qui l'assumèrent, archéologues et architectes, de sorte que nous voyons désormais nos monuments gallo-romains* […] *à travers l'image que nous en a laissée le XIX^e siècle* »[270], nombre d'apports légués par ce dernier semblent faire aujourd'hui autorité. L'objectif visé par le XIX^e siècle de rendre à ces vestiges leur rang d'édifice à part entière aura en quelque sorte porté ses fruits : poussées jusqu'à la reconstruction de la plupart des éléments fonctionnels dans le seul but d'offrir une « lecture » quasi parfaite des agencements fondamentaux — et tout particulièrement du rapport scène/salle —, les reconstitutions apparaissent en tout cas difficilement contestables sans remettre en cause l'aspect actuel de chacun des édifices. Davantage encore, il semble que le service des Monuments historiques les ait adoptées comme d'authentiques témoins de la présence romaine en Gaule, continuant les restaurations suivant le même objectif de mise en valeur de l'ouvrage proprement architectural. De ce phénomène « résurgent » en est probablement résultée l'attitude paradoxale de l'archéologue, à la fois intransigeant quant aux nouvelles propositions d'intervention sur ces vestiges qu'il voudrait voir annulées de peur qu'elles n'aggravent la situation en anéantissant davantage le « substrat archéologique », et résolument entreprenant quant à la liberté d'action offerte notamment par les procédés de restitution virtuelle alors même qu'aucune étude de détail n'a été entamée depuis le début du XX^e siècle, de sorte qu'il valide à son tour *a priori* les travaux antérieurs comme leurs pratiques. Peut-être plus que l'architecte pour qui il est clair que seul importe l'ouvrage architectural en soi, l'archéologue contribue finalement à rendre de cette façon la scission entre la véritable antiquité du monument et sa restauration moderne d'autant plus floue.

269. D'après une lettre d'A. Grenier au directeur du Service d'Archéologie, 1^er février 1945, citée. Le *Cahier des clauses techniques particulières* concernant la restauration des arcs doubleaux de l'amphithéâtre de Nimes et dressé par J.-P. Dufoix en 1991 (cité) stipulait à son tour que, « *pour chacune des piles concernées par les reprises : l'entreprise de Gros-œuvre aura la charge de graver la date de l'année des travaux sur l'une des pierres de grand appareil remplaçant une pierre détériorée* ».

270. Françoise BERCÉ, *Les Premiers Travaux de la Commission des Monuments historiques. 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris, Picard, 1979, p. 17.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Pour être volontiers qualifiées d'« *abusives* » par ceux qui s'intéressent exclusivement aux structures antiques, les reconstitutions effectuées sur ces monuments depuis le début du XIXe siècle n'en paraissent pas moins de fait globalement assimilées, soutenant sinon l'exactitude du moins une certaine vérité de l'agencement général, manifestement suffisante pour ne pas être véritablement remise en question. L'appréhension de ces vestiges semble en tout cas ne s'être guère infléchie, le rôle attribué à ces derniers dans l'histoire de l'architecture antique comme dans celle de la colonisation romaine se définissant dans des termes finalement peu éloignés de ceux du XIXe siècle, à tel point que la nécessaire filiation avec les édifices de spectacles de Rome même — tout particulièrement les théâtres, connus essentiellement à travers les textes — finit en quelque sorte par s'inverser : de l'aveu de P. Gros, les restitutions que l'on trouve parfois du théâtre de Marcellus sont « *fondée*[s] *sur le modèle de certains théâtres de Narbonnaise ou d'Espagne* »[271] — citant Arles, Orange, Vaison d'un côté, Merida de l'autre —, de la même façon en somme qu'en 1912 celui de Lyon, à peine dégagé par J.-J. Grisard sur la colline de Fourvière, a été reproduit en plan à l'image du théâtre d'Orange[272], quand les fouilles ultérieures entreprises par P. Wuilleumier et A. Audin (1935-1951) ont finalement montré qu'il ne lui ressemblait en rien [**fig. 341**][273]. C'est dire en d'autres termes que, parce qu'ils ont été érigés en principe dans le cadre des tous débuts de la conquête romaine amorcée à la fin du Ier siècle

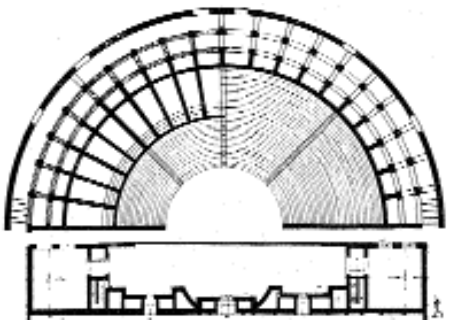


Fig. 341 a. *Le «* Grand théâtre *» de Lyon vu par M. Grisard, 1912. Plan publié in* L'Illustré du sud-est*, 17 août 1912.*

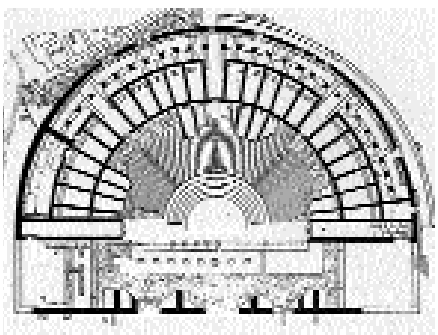


Fig. 341 b. *Le «* Grand théâtre *» de Lyon. Plan restitué par P. Wuilleumier, 1941.*

271. Pierre GROS, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le programme urbain de la Rome augustéenne », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (Ier siècle avant-IIIe siècle après)*, Rome, éd. du CNRS, 1987, p. 341. Et de citer notamment P. FIDENZONI, *Il teatro di Marcello*, Rome, 1970.

272. D'après Rogatien LE NAIL, « Les amphithéâtres de Lugdunum », in *L'illustré du sud-est*, 17 août 1912.

273. Voir notamment Pierre WUILLEUMIER, « Le théâtre romain de Fourvière », in *Société française d'archéologie*, Lyon, 1937 et IDEM, *Les Fouilles de Fourvière*, Lyon, éd. Audin, 1941.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

avant notre ère, et plus particulièrement de l'installation des vétérans de la VI^e^ Légion à Arles (sous César) ou de la II^e^ Légion à Orange (sous Auguste), ou encore de l'instauration du droit romain (Arles, Narbonne, Orange) ou du droit latin (Nimes, Vaison, comme Vienne et Valence plus au nord), il semble que les édifices de spectacles de la Narbonnaise soient inexorablement rattachés au modèle donné par ceux de Rome même. Moins aisément démontrable en ce qui concerne les théâtres, mieux connus à travers ceux de Fiesole ou de Ferento, ou encore ceux des provinces d'Orient plus tardifs, mais que la présence de l'abside centrale entourant la *valva regia* caractériserait comme le développement direct de la *scænæ frons* rectiligne des édifices pré-augustéens, tel celui de Pompée [274], la filiation parait être en revanche définitivement assurée entre les amphithéâtres d'Arles et de Nimes et le Colisée. Pour se démarquer certes quelque peu des recherches précédentes en s'intéressant de plus près aux principes même de construction, l'étude menée au milieu des années 1960 par G. Lugli sur les caractéristiques architectoniques de ces derniers en aura sans doute renforcé l'idée [275]. Établissant les termes d'une chronologie relative en fonction de ce qu'il estimait correspondre au développement d'une technique particulière adaptée au type de couvrement des galeries annulaires — des voûtes « simples » parallèles à la façade reposant sur une architrave unique encastrée aux deux extrémités dans de robustes corniches saillantes sur les piliers (Rome) aux voûtes « doubles » reposant au même niveau que les architraves des arcs et les corbeaux de la voûte intermédiaire (Arles), celle-ci reposant sur un corbeau placé en contrebas de deux

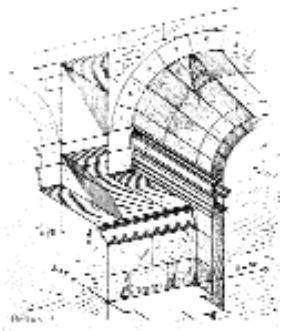


Fig. 342 a. *Section du corridor annulaire du second niveau de l'amphithéâtre d'Arles. (G. Lugli,* op. cit.*, dessin de Durm.)*

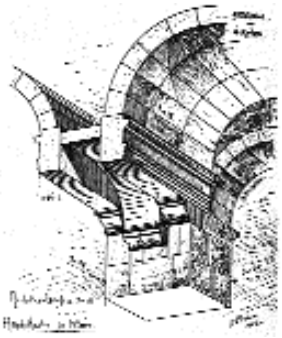


Fig. 342 b. *Section du corridor annulaire du second niveau de l'amphithéâtre de Nimes. (G. Lugli,* op. cit.*, dessin de Durm.)*

274. À propos du développement du théâtre romain, cf. notamment Edmond FRÉZOULS, « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », in *A.N.R.W.*, n° II.12.1, 1982, et IDEM, « Problèmes archéologiques du théâtre romain », in *Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del drama antica*, III^e^ Congresso di Roma, Rome, 1969, pp. 139-156.

275. Giuseppe LUGLI, « La datazione degli anfiteatri di Arles e di Nimes in Provenza », in *R.I.N.A.S.A.*, n° spécial 13-14, Rome, 1964-1965, pp. 146-199.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

autres corbeaux soutenant chaque architrave (Nimes) [**fig. 342**] —, G. Lubli non seulement fixait une forte corrélation entre les deux édifices de Narbonnaise (admise du reste depuis longtemps), mais surtout, rappelant les liens étroits établis entre la province gauloise et Rome aux Ier et IIe siècles de l'Empire, intégrait ces deux constructions dans le cadre même de l'évolution architecturale de la capitale[276]. Reprenant vingt ans plus tard l'examen comparatif des deux monuments, M. Fincker devait confirmer de son côté l'analogie de l'ordonnance des façades caractérisée notamment par la succession d'arcades encadrées par des ordres engagés et surmontées d'un entablement horizontal qui, contrairement à l'amphithéâtre de Vérone notamment [**fig. 52-53**], ne repose pas directement sur l'extrados des arcs[277] [**fig. 343**], ainsi que du mode de construction à travers l'agencement des substructures jugé particulièrement élaboré[278]. Loin toutefois de se contenter de cet examen comparatif qui permet du moins d'établir les *termini ante quem* et ainsi de placer l'érection des Arènes d'Arles à la fin de l'époque flavienne, soit *a priori* à peine plus tard que le Colisée, et celles de Nimes peu après sous les Antonins[279], M. Fincker en a déduit de manière catégorique que « *le Colisée de Rome fut pris comme modèle pour la conception de l'amphithéâtre d'Arles* », celui de Nimes correspondant alors au « *successeur direct du monument arlésien* »[280]. Pour se révéler certes en un sens probablement exacte, l'affirmation ne lui en a pas moins permis alors d'extrapoler



Fig. 343. *La façade nord de l'amphithéâtre de Nîmes : hormis les protomes de taureaux, le rapport arc/entablement apparaît très similaire à celui du Colisée,* ***fig. 55****.*

276. G. LUGLI, *op. cit.*, p. 186.

278. Sur l'évolution de ce motif architectural, appelé aussi « *Theatermotiv* », alliant arcades et entablement horizontal, cf. notamment H. LAUTER, in *R.M.*, n° 89, 1982.

277. M. FINCKER, *Analyse comparée des amphithéâtres d'Arles et de Nîmes*, thèse de 3e cycle dactylographiée, Université d'Aix-Marseille, 1989.

279. La chronologie proposée par de G. LUGLI, *loc. cit.*, a été confirmée par Almut VON GLADISS, in *R.M.*, n° 79, 1972, p. 17 *sqq.*, et Anne ROTH-CONGÈS, in *R.A.N.*, n° 16, 1983, pp. 111 *sqq.* Depuis, aucune étude n'a permis de la remettre en question.

280. M. FINCKER, *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

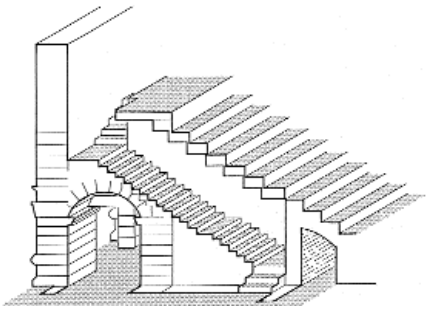


Fig. 344. *L'accès à l'attique* de *l'amphithéâtre d'Arles, d'après M. FINCKER, 1987.*

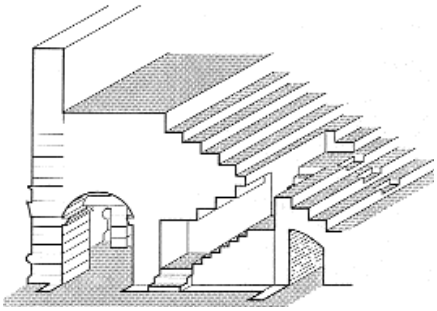


Fig. 345. *L'accès au troisième* mænianum de *l'amphithéâtre d'Arles, d'après M. FINCKER, 1987.*

une restitution de ce dernier en référence étroite avec l'un et l'autre, tout particulièrement dans les parties hautes de l'édifice entièrement détruites. Quoique fondamentalement théorique, le parallèle devait en somme pallier l'absence d'éléments concrets, d'autant plus facilement sans doute qu'il s'avérait suivre certaines reconstructions antérieures. Ainsi, hormis l'attique proprement dit, l'organisation des espaces de circulation dont ne subsiste quasi aucune trace, se voit aujourd'hui calquée sur celle de l'amphithéâtre de Nimes, rétablissant un accès similaire vers l'attique à l'aide d'escalier étroits inscrits régulièrement entre les arceaux, et au niveau de la travée adjacente à celle montant de l'entresol, le départ d'un autre escalier entrant à angle droit dans l'épaisseur du mur rayonnant et grimpant en retour pour rejoindre un hypothétique vomitoire ouvert sur le troisième *mænianum* [**fig. 344-345**]. Conduite par J.-C. Formigé au début du XX^e^ siècle dans la moitié sud de l'édifice, la reconstruction des dernières marches entre les arceaux une travée sur deux corroborerait certes une telle disposition sans que pour autant il soit possible de déterminer sur quels critères l'architecte s'est appuyé[281] [**fig. 346**] : aucune description de fait ne mentionne les traces de degrés à cet endroit de manière aussi systématique sur l'ensemble de l'édifice ; en revanche,

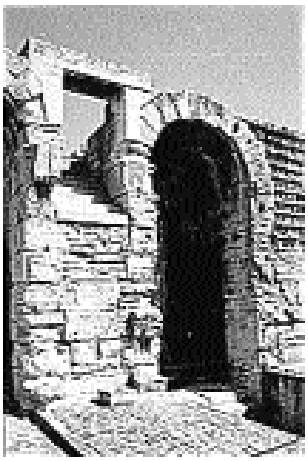


Fig. 346. *L'escalier inscrit en 1905 par J.-C. Formigé de manière systématique une travée sur deux entre les arceaux du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles.* *(Phot. V. Chevrier.)*

281. J.-C. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 31 octobre 1905 [arch. C.M.H., 330/5].

un certain nombre d'éléments, manifestement en place mais vraisemblablement dissimulé sous les divers aménagements modernes, aurait peut-être pu orienter la réflexion vers une autre distribution, soutenue en son temps par quelques antiquaires[282]. Des notes retrouvées dans un manuscrit d'É. Lacaze-Duthiers décrivent en tout cas un couloir annulaire « *jalonné de blocs verticaux (anciens piédroits ou chambranles)* », ainsi que « *deux larges ouvertures avec degrés sectionnant le mur intérieur* », assimilables à des vomitoires, révélant de ce fait un possible accès aux gradins directement par la petite galerie intérieure que dessert le couloir rayonnant ouvert de plain-pied sur le portique extérieur[283]. Ces mêmes notes précisent par ailleurs que, « *vers le sud (en venant de l'ouest), entre deux de ces trous rectangulaires qui laissent voir les escaliers montant de l'entresol, une partie pleine, de plein pied avec la "*galerie corinthienne*", attire l'attention par* trois de ces blocs verticaux […], *et par des degrés (trois ou quatre) montant entre deux de ces blocs (ici chambranles de porte évidemment)* »[284], les mettant en relation avec d'éventuelles « *scalæ* » pratiquées entre les arcades, dont toutefois deux seulement subsistaient au sud, et probablement une à l'ouest, « *utilisée au Moyen Âge comme partie inférieure de l'escalier qui menait en haut de la tour de l'ouest* »[285] — escalier remplacé aujourd'hui par une échelle de fer [**fig. 347**].

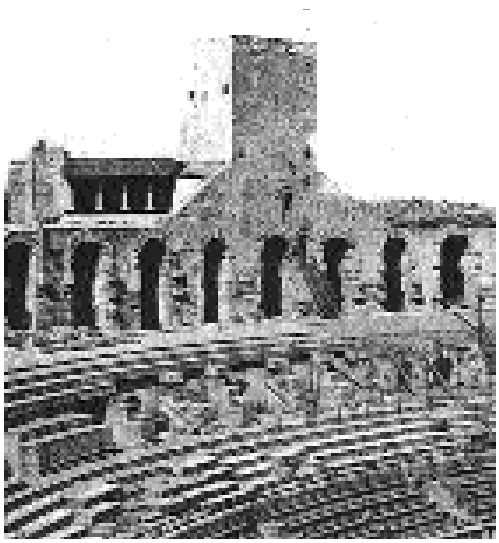


Fig. 347. *La tour ouest de l'amphithéâtre d'Arles et son accès correspondant au mur rayonnant. (Phot. Lévy et Neurdein, carte postale, fonds personnel.)*

Sans vouloir — ni certainement pouvoir, dans l'état actuel des connaissances — décider, de la viabilité des restitutions architecturales ou de la pertinence d'anciennes

282. D'après une *Notice sur l'amphithéâtre d'Arles*, non signée, 28 mai 1872 [arch. C.M.H., 329/3], ainsi qu'une description pour le moins détaillée d'É. LACAZE-DUTHIERS, *Mélanges*, manuscrit, 1904, f° 127-144 [Méd. Arles, ms 850].

283. É. LACAZE-DUTHIERS, *op. cit.*, n. 1 f° 127.

284. IDEM, *ibidem*, n. 1 f° 132. Souligné dans le texte.

285. ID., *ibid.*, f° 126.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

descriptions toujours sujettes à caution ne serait-ce que par leur manque de précision qu'aggrave l'absence de relevés, il semble du moins que se soit développée une « tradition d'interprétation » qui tend inexorablement à privilégier le « *monument-type* » au détriment de l'ouvrage singulier, et au-delà semble instaurer une parfaite identité de construction et d'agencement dès lors qu'il s'agit d'une même catégorie de bâtiments. Il est probable que les traités théoriques développés à la Renaissance et fondés sur l'unique écrit de l'Antiquité conservé en matière d'architecture que sont les « *dix Livres* » de Vitruve aient conçu autant que conforté l'idée d'une application stricte de règles de l'art de bâtir, de l'ordonnance des façades jusqu'aux schémas d'agencement des différentes parties d'un édifice selon des rapports modulaires définis par les notions de *simmetria*, de *commodulatio*, de *consonantia*, de *proportio*, d'*euritmia* [286]. Il est clair en tout cas que tout au long du XIX^e^ siècle et encore au début du XX^e^, les vestiges antiques de Grèce et de Rome se voyaient très souvent complétés selon un modèle bien défini, tel le théâtre de Lyon ou encore celui de Délos dont l'architecte G. A. Blouet avait restitué théoriquement un hémicycle parfaitement semi circulaire [287]. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'erreur a certes pu être corrigée après achèvement de leur dégagement, et ainsi celui de Lyon montrer notamment une *scænæ frons* à trois absides au lieu de l'unique de celle d'Orange [**fig. 341**], et celui de Délos un « *koilon* » bien plus allongé que ne l'imposait le schéma « doctrinal », convenant dès lors que, pour originale qu'elle pût paraitre, la forme « *ovoïde* » n'était « *due ni à une fantaisie ni à une erreur dans l'application des principes de construction des théâtres* » mais entre autres à une adaptation au terrain [288]. Or singulièrement, bien que de telles extrapolations aient montré depuis longtemps — et pour reprendre la remarque faite par H. A. Vasnier dès cette époque — « *combien dans l'étude et les restitutions des monuments antiques, il faut se tenir en garde contre les déductions tirées de prétendues règles telles que les exposent Vitruve et ses commentateurs* » [289], la référence aux prescriptions contenues dans le *De architectura* a visiblement continué à faire son chemin, des remarques de J. Formigé sur le plan

286. Sur les traités théoriques en matière d'art de bâtir développés au moins depuis la Renaissance à partir du *De Architectura* de Vitruve, cf. *supra*, I. 2. b.

287. D'après H.A. VASNIER, « Chronique », in *B.M.*, t. 2, vol. 62, 1897, p. 494, Guillaume Abel Blouet avait proposé en effet, dans les comptes-rendus de l'Expédition de Morée à laquelle il avait participé en 1829, une restitution en plan du théâtre de Délos très conventionnelle.

288. D'après H.A. VASNIER, *loc. cit.*, p. 494. Les fouilles ont été reprises par l'archéologue Joseph CHAMONARD, in *B.C.H.*, novembre 1896, et le nouveau plan du théâtre publié par Wilhelm DÖRPFELD, *Das griechische Theater*, 1896.

289. H.A. VASNIER, *loc. cit.*, p. 495.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *outrepassé* » des théâtres d'Arles et d'Orange et par conséquent jugés plutôt helléniques[290], jusqu'à la controverse soulevée plus récemment entre D.B. Small et F.B. Sear concernant le tracé générique du théâtre vitruvien, qui ne s'appliquerait guère, selon le premier, que dans le cas des édifices grecs et essentiellement pour établir les *cunei* de la *cavea*[291], ou se vérifierait au contraire, selon le second, aussi bien chez les Grecs que dans tout l'Empire romain, quoique avec quelques variantes concernant la disposition des *valvæ* de la *scænæ frons*[292]. Plus singulièrement encore, pour se poser en contradicteur des préceptes vitruviens et reprocher aux archéologues de se montrer trop souvent pressés d'en appliquer les méthodes[293], D.B. Small n'en a pas moins cherché à établir à son tour une normalisation du tracé de la *scænæ frons* fondé sur l'écartement des colonnes de la *valva regia*, défini en quelque sorte comme un module dont la double intersection (α, β) au cercle de base aurait déterminé à la fois la ligne du front de scène (E, F), toujours parallèle au diamètre de l'*orchestra* (A, B) mais plus éloignée que ne le laisse supposer Vitruve, et la disposition des *valvæ hospitales* de chaque côté par la répétition, sur la même ligne (E, F), du même module à l'aide d'un cercle marquant en son centre la tangente de deux autres cercles de même diamètre [**fig. 348**][294]. Si l'on ne peut certes nier qu'il existe des types spécifiques de bâtiments, dont sont les théâtres et les amphithéâtres, tous conçus globalement suivant une même forme et un même agencement, et peut-être en effet aussi selon un même schéma et un même calcul géométriques à tel point parfois qu'ils

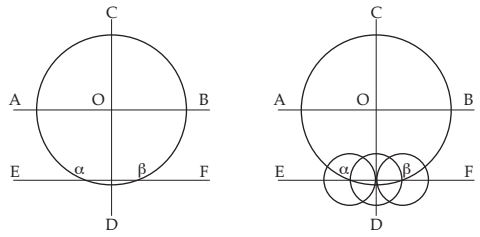


Fig. 348. *Le tracé théorique du théâtre antique selon D.B. Small, 1983. Sur la ligne (E, F) correspondant à la* scænæ frons*, les deux intersections α et β sur le cercle de base dessinant l'*orchestra *déterminent l'écartement de la* valva regia *ainsi que le centre de deux cercles tangents de même diamètre destinés à marquer de chaque côté la disposition de chacune des* valvæ hospitales.

290. J. Formigé, *Les Monuments romains de la Provence*, Paris, éd. H. Champion, 1924, p. 50 : cf. *supra*, II. 2. b., p. 455 et II. 2. c., p. 473 *sqq*. Voir aussi Idem, « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *M.A.I.*, t. XIII, 1914, pp. 25-51.

291. David B. Small, « Studies in Roman theater design », in *American Journal of Archaeology*, vol. 87, Boston, 1983, pp. 55 *sqq*.

292. Frank B. Sear, « Vitruvius and Roman Theater Design », in *American Journal of Archaeology*, vol. 94, n° 2, Boston, avril 1990, pp. 249-258.

293. D.B. Small, *loc. cit.*, p. 55.

294. Idem, *ibidem*, p. 66.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

paraissent être parfaitement identiques, on ne peut contester pour autant non plus les particularités de chacun d'entre eux qui, reconnues dans le cas des fameux « *théâtres-amphithéâtres* » d'Aquitaine, de Lyonnaise et de Belgique, semblent au contraire, et en dehors de celles, à l'image du sous-sol incomplet de l'amphithéâtre d'Arles, nettement justifiées par une adaptation au terrain sur lequel ils sont implantés — comme le préconise Vitruve lui-même du reste[295] — quelque peu négligées dans celui des édifices jugés plus « classiques ». Constatant d'ailleurs qu'aucun système de tracé ne s'applique de manière absolue sur l'ensemble des édifices examinés, et de ce qu'aussi bien il peut s'agir d'un hasard lorsque les mesures et les agencements correspondent à ceux décrits dans le *De architectura* qu'il existe de nombreuses variantes de sa propre codification selon le module utilisé, D.B. Small en était venu tout de même à envisager que le modèle avait dû relever de règles relativement simples, laissant une certaine marge de manœuvre à l'architecte qui, pour le plus capable, pouvait l'adapter avec une certaine dextérité[296]. Plus que cela cependant, et de la même façon en somme qu'il ne décrit le chapiteau ionique, ainsi qu'en convient P. Gros, qu'à travers « *un croquis facial coté, tiré d'un "Skizzenbuch" hellénistique dont il ne retient d'ailleurs que les rapports simples, calculés à partir des points remarquables répartis sur des lignes horizontales et verticales* », de sorte que l'on chercherait en vain aussi bien le moyen de retrouver exactement la combinaison des tracés définissant la courbe de la volute, que des indications concrètes sur les lits de pose du sommet de la colonne comme de l'abaque du chapiteau[297], il apparait clair aujourd'hui que le traité de Vitruve n'a fait que transposer les techniques empiriques de construction et d'implantation d'un type d'édifice en une série de relations arithmétiques d'apparence claire et satisfaisante qui n'ont cependant aucune application dans la réalité. Féru de codification numérique, Vitruve ne s'est de fait appuyé sur aucune doctrine rigoureusement définie dans les domaines structurels et esthétiques, mais a résolument cherché à présenter son ouvrage plutôt sous une forme dogmatique, plus normative que descriptive, privilégiant largement le développement « livresque » sur une

295. VITRUVE, *De architectura*, L. V. 7.

296. D.B. SMALL, *loc. cit.*, p. 68 : « *…the design was not complicated and gave the architect a limited measure of freedom. It was a system which any architect could use, yet also one which a capable architect could adapt with great skill* ».

297. P. GROS, « Structures et limites de la compilation vitruvienne », in *R.E.L.*, t. XXXIV, juillet-septembre 1975, pp. 990-991 ; voir aussi IDEM, « Nombres irrationnels et nombre parfaits chez Vitruve », in *M.E.F.R.A.*, n° 88-2, 1976.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

quelconque exploitation effective de la « formule »: en d'autres termes, si les édifices de spectacles antiques font vraisemblablement intervenir des montages géométriques, simples mais efficaces, on ne peut cependant ni les assimiler à ceux du Livre v du *De architectura*, ni probablement chercher à les appliquer de manière rigide sur chacun d'entre eux.

Ne disposant cependant que d'anciens relevés pour nombre de ces monuments — et notamment pour ceux de Narbonnaise —, la « tradition » pourrait bien avoir du mal à éviter l'impasse. Pour soutenir la « thèse vitruvienne » contre l'analyse de D.B. Small, F.B. Sear n'a manifestement guère cherché en tout cas à s'aider d'autres plans que ceux déjà dressés depuis longtemps — et pour Arles notamment celui de 1914 dû à J. Formigé [**fig. 349**] —, laissant entrevoir des erreurs d'interprétation dont au contraire D.B. Small avait été conscient [298]. On ne peut de fait écarter l'idée que, au-delà des parties restituées, les relevés effectués avant la deuxième moitié du XX^e^ siècle n'aient été quelque peu forcés par les schémas théoriques. Il est clair du moins que les architectes qui se sont intéressés à ce type de monuments et se sont souvent occupés au demeurant de leur dégagement et de leur restauration, ont en quelque sorte « naturellement » tendu à privilégier la forme générale de l'édifice et ses éléments fonctionnels sur les singularités d'agencement sinon manifestes. Par ailleurs, si l'on ne peut douter d'une certaine exactitude de ces relevés compte tenu des structures en place — quant à l'organisation des murs annulaires et rayonnants de la *cavea*, tout au moins dans les parties basses, au plan de la scène des théâtres, à la répartition des escaliers principaux, le plus souvent une travée sur deux ou trois, menant du rez-de-chaussée à une galerie

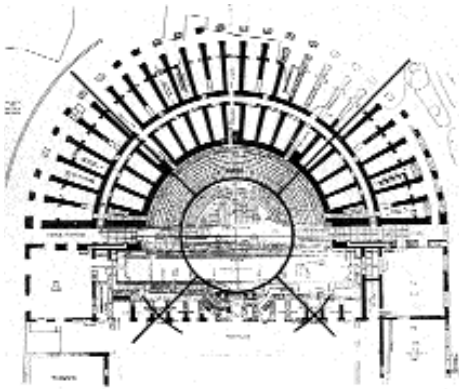


Fig. 349. *Le tracé géométrique du théâtre d'Arles d'après F. B. Sear, conçu sur le plan dressé par J. Formigé (1914).*

298. D.B. Small, *loc. cit.*, p. 55. L'auteur avait repris en effet les plans donnés par A. Neppi-Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florence, L.S. Olshki, 1961, Margaret Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, New Jersey, Princeton University Press N.J., 1961, P.C. Hammond, *The Excavation of the main Theater at Petra*, London, 1965, ainsi que W. Lepik, *Mathematical Plannign of Ancien Theaters*, Warsaw, 1949.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'entresol et en retour, sur la travée adjacente, à celle du premier étage, à l'ordonnance générale des façades et plus particulièrement à la succession des différents niveaux du mur nord du théâtre d'Orange, jusque probablement à la disposition des tous premiers gradins, voire à l'agencement des arcs, voûtes et dalles de couverture —, il n'est pas sûr en revanche que les métrages présentent de leur côté une parfaite rigueur. Du moins l'irrégularité tant remarquée des ouvertures du portique extérieur de l'amphithéâtre d'Arles, et *a fortiori* celle des galeries intérieures, ou encore l'arcade de la porte sud qui pénètre largement dans l'architrave ne sont-elles jamais représentées, laissant place à une remarquable symétrie des arcs et du rayonnement des travées vers

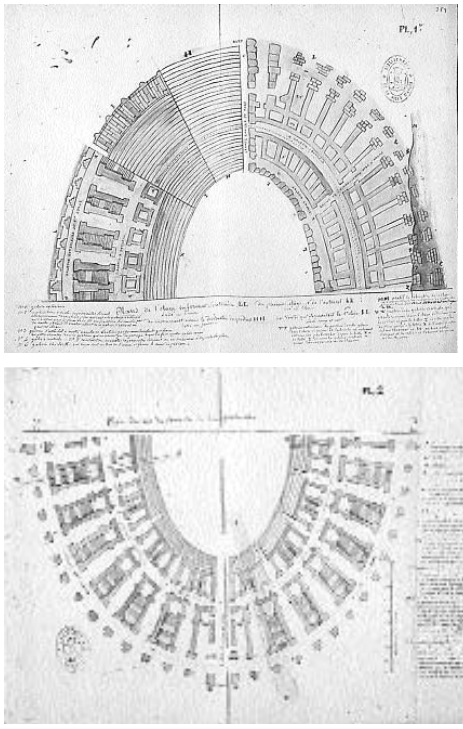


Fig. 350. *Représentation en plan de l'amphithéâtre d'Arles, d'après l'*ANONYME DU CAIRE, Les Antiquités d'Arles. Sur la fondation & l'antiquité d'Arles, *manuscrit offert par Marcel Bernard, Arles, vers 1844. (Méd. Arles, ms 744.)*

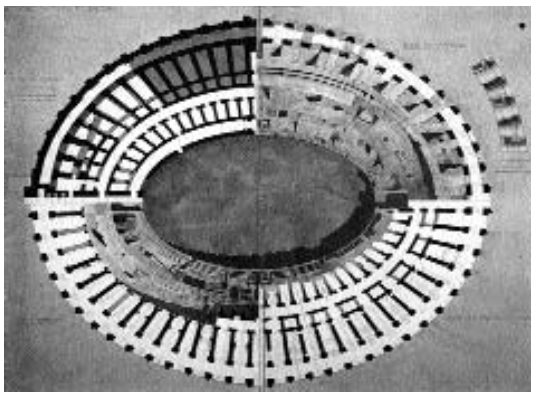


Fig. 351. *«* L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône *», plan établi par Ch.* QUESTEL, *1845. (Arch.* C.M.H.*)*

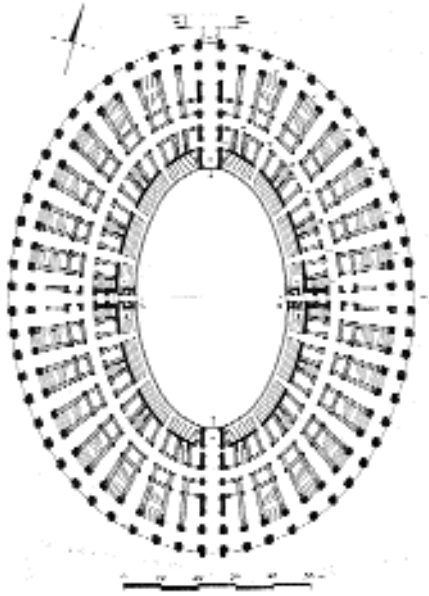


Fig. 352. « Amphithéâtre d'Arelate », *plan établi par J.-Cl.* GOLVIN. (L'Amphithéâtre romain…, *1988, pl.* XXXV.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

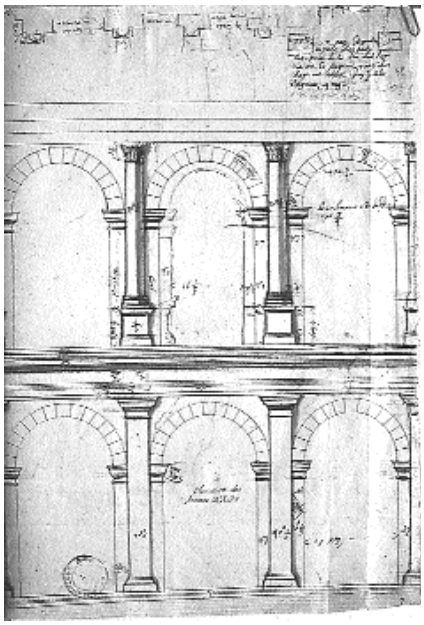


Fig. 353. *Élévation du portique extérieur de l'amphithéâtre d'Arles par Jean* RAYBAUD, Recueil de bâtimens, statuts, médailles, inscriptions & autres monumens antiques de la ville d'Arles, *vers 1752.* *(Méd. Arles, ms 796.)*

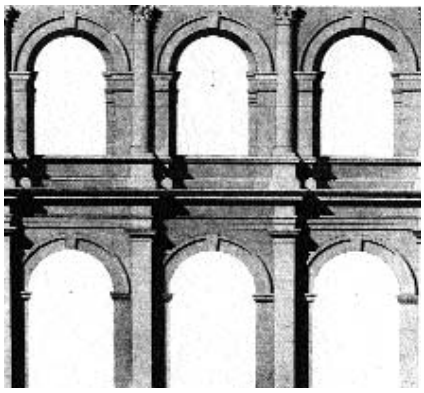


Fig. 354 a & b. « Amphithéâtre d'Arles. Élévation extérieure restituée », *aquarelle de Ch.* QUESTEL, *1845, reprise par A.* CHAUVEL, *1942.* *(Arch.* C.M.H.*)*

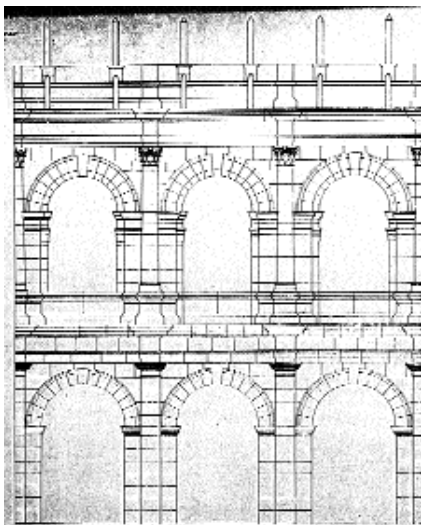
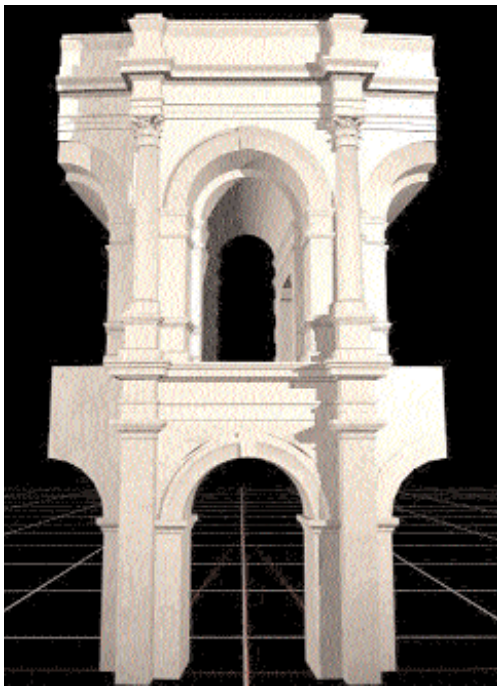


Fig. 355. *Élévation de l'amphithéâtre d'Arles restituée par Fabricia* FAUQUET. *(http://www.gamsau-archi.fr/fab.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'arène, à tel point qu'hormis la précision du trait et quelques détails d'observation, on ne remarque finalement que peu de différences entre le croquis du manuscrit de l'Anonyme du Caire (1844) [**fig. 350**], le plan dressé par Ch. Questel (1845) [**fig. 351**] et celui plus récent de J.-C. Golvin [**fig. 352**], pas plus qu'entre l'élévation, certes succincte, de J. Raybaud (1752) [**fig. 353**], celle de Ch. Questel (1845) reprise un siècle plus tard par A. Chauvel [**fig. 354**], voire celle dernièrement proposée par F. Fauquet, restreinte à une seule travée [**fig. 355**]. Incontestablement, les techniques de relevé utilisées jusqu'au début du XX^e^ siècle n'étaient pas parfaitement fiables, les architectes devant s'arranger peut-être encore de la règle et du compas, d'autant plus délicats à manier qu'ils ne pouvaient être tirés d'un bout à l'autre de l'édifice sans rencontrer d'obstacles et que certaines structures s'élevaient à plus de 30 m de haut : voulant effectuer « *la traduction, en unités métriques, des mesures données en Pieds-du-roi, pouces et lignes par Clérisseau* » à l'amphithéâtre de Nimes, et les comparer à celles données par V. Grangent, A. Aurès avait ainsi enregistré quelques différences qui tenaient, selon lui, de ce que « *les mesures, relevées par nos auteurs, ont été prises, dans la plupart des cas, sur des points qui ne sont pas toujours les mêmes* »[(299)]. S'il admettait certes aussi, et vraisemblablement autant que ses contemporains, que « *la négligence des constructeurs antiques a suffi pour qu'il existe quelquefois, en fait, sur le monument, de légères différences entre des parties qui devraient être théoriquement égales* »[(300)], il n'était pas question de tenter pour autant de reporter ces écarts directement sur le papier sans les corriger : au contraire, pour s'approcher de soi-disant « *dimensions véritables* » que ne parvenaient pas à offrir les relevés *in situ*, il a cru juste de calculer « *des moyennes* » entre les différentes mesures, convenant que son objectif était en définitive d'énoncer des « *dimensions théoriques* » qui devaient être exprimées autrefois « *en nombre ronds de pieds et d'onces antiques* » et qui quoi qu'il en soit devaient répondre à « *la loi* du Module »[(301)]. Pour apparaitre en principe plus exacte, et en tout cas plus proche de la réalité par sa tridimensionnalité, il semble que la maquette réalisée par A. Pelet vers 1835 n'ait pas suivi d'autre intention : loin d'appliquer directement les différents métrages effectués, il se serait en effet contenté des dimensions des axes principaux pour dessiner un ovale parfait correspondant à l'arène ; persuadé par ailleurs que la largeur des substructures devait être constante sur

299. A. Aurès, « Dimensions verticales de la façade des Arènes de Nimes », in *M.A.G.*, 1891, p. 2.
Le même argument sur les difficultés à obtenir des mesures exactes et identiques d'un relevé à l'autre avait été avancé par A. Guénepin au tout début du XIX^e^ siècle : cf. *supra* I. 3. a.

300. A. Aurès, *loc. cit.*, p. 2.

301. Idem, *ibidem*, p. 4. Souligné dans le texte.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ensemble de l'édifice et qu'il ne pouvait par conséquent s'agir de deux ellipses concentriques, il aurait fait « *rouler extérieurement sur l'ellipse de l'arène un cercle de diamètre égal à l'épaisseur des constructions* » de sorte qu'en « *traçant l'enveloppe de l'espace parcouru par ce cercle* » il aurait obtenu la courbe extérieure et placé régulièrement les soixante arcades du portique[302] [**fig. 227 et 356**]. Pour avoir remarqué, au moment de dresser le plan d'alignement de la route qui longe les Arènes, qu'« *en opérant de la sorte, plusieurs pilastres ne se sont pas trouvés convenablement placés par rapport aux façades et aux angles des maisons voisines déjà tracées sur le plan* », A. Aurès n'en a pas davantage cherché à repérer les irrégularités comme on aurait pu s'y attendre, mais au contraire à adopter de son côté l'idée d'une courbe elliptique parfaitement concentrique à celle de l'intérieur, et déduit à l'inverse d'A. Pelet que l'épaisseur des constructions n'était « *pas rigoureusement constante sur tout leur développement* »[303]. C'est dire en d'autres termes à quel point les architectes étaient alors manifestement déterminés à ne reproduire sur le

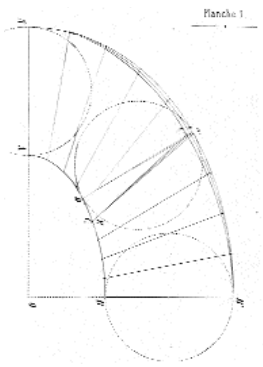
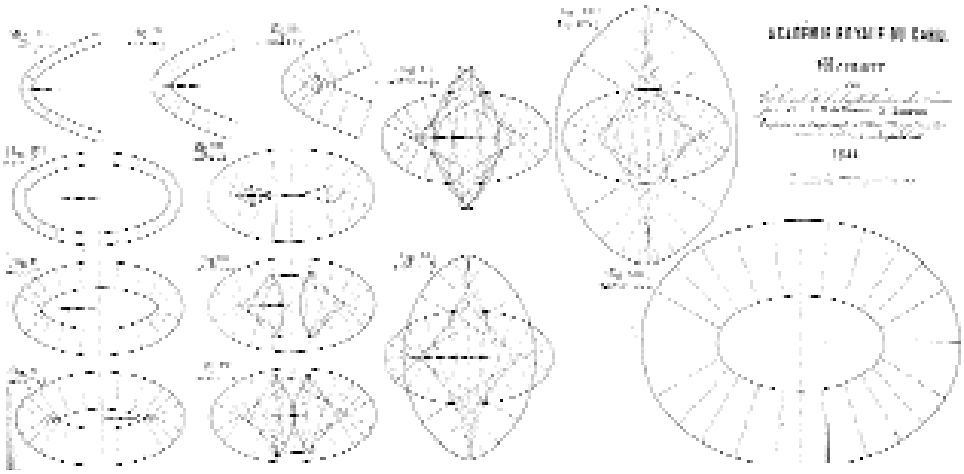


Fig. 356. *Le dessin de l'amphithéâtre de Nîmes réalisé à l'aide de cercles de même diamètres « roulés » sur le pourtour de la courbe intérieure. (D'après A. Aurès, « Détermination de la courbe extérieure… », in* M.A.G., *1859.)*

Fig. 357. « La courbe de l'Amphithéâtre de Nimes ». *Les différentes phases du tracé d'après J.M. de Thomas-St-Laurent, 1844.*

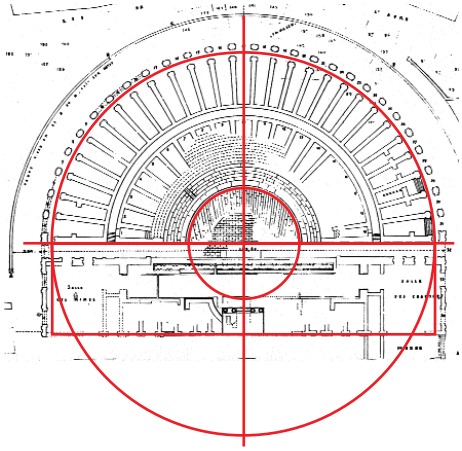


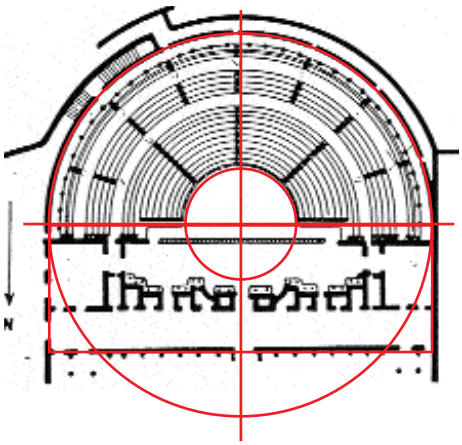
302. D'après J. M. de Thomas-Saint-Laurent, « Mémoire sur la courbe de l'Amphithéâtre de Nimes », in *M.A.R.G.*, 1842-1844, pp. 16-17.

303. A. Aurès, « Détermination de la courbe extérieure de l'Amphithéâtre de Nimes », in *M.A.G.*, 1859, pp. 283-284.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

papier que la forme « idéale » du monument, tendant en définitive — et probablement sous l'influence des explications de Vitruve qui en validaient en tout cas le principe — à calquer ce dernier sur un nécessaire dessin géométrique sans s'inquiéter des irrégularités réelles, jusqu'à en rechercher les lois mathématiques, même complexes [**fig. 357**]. Il est fort probable que, de manière tout à fait analogue, prenant quasi comme seule dimension celle du diamètre de l'édifice correspondant au passage des *parodoi* et par conséquent à l'axe principal, la courbe de l'*orchestra* comme celle de la *cavea* des théâtres d'Arles, d'Orange ou de Vaison ont été tracées à l'aide d'un compas de sorte à obtenir un hémicycle rigoureux dont les « cornes » viennent buter contre un complexe scénique parfaitement rectangulaire : il est aisé du moins de reporter sans trop d'approximations l'une et l'autre formes géométriques sur chacun des plans levés par J. Formigé, A. Chauvel ou l'abbé J. Sautel, comme l'ont d'ailleurs fait D. B. Small, F. B. Sear, ou plus récemment encore M. A. Amucano, sans qu'il soit possible néanmoins d'assurer qu'il n'en est pas tout autrement dans la réalité [**fig. 358**].





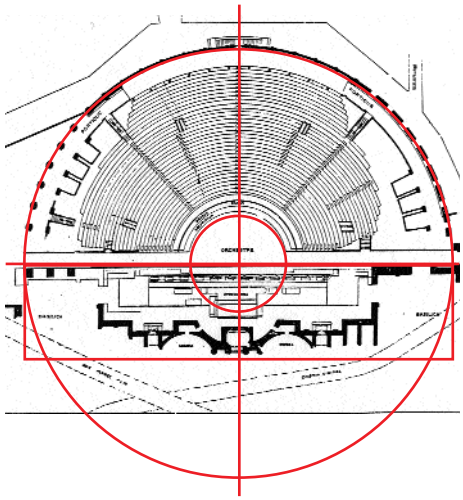


Fig. 358. *Application de deux cercles sur le pourtour dessiné en plan de l'*orchestra *et de la* cavea *des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison et d'un rectangle correspondant au complexe scénique, à partir des relevés d'A. Chauvel (1942), J. Formigé (1933) et l'abbé J. Sautel (1925).*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Si l'on ne peut certainement nier l'intérêt que présente le développement de nouvelles réflexions sur l'origine et les raisons qui ont amené, dans l'Antiquité, à la conception de la forme en hémicycle des édifices théâtraux, étroitement liée selon M. A. Amucano d'une part au cercle acoustique, d'autre part au triangle focal dont fait état le traité de Vitruve à travers la relation de proportion idéale qu'il établit des quatre triangles équilatéraux inscrits dans un cercle par intervalles égaux[304], et davantage encore de celle plus ou moins elliptique de l'amphithéâtre, que J.-C. Golvin expliquerait par une nécessaire adaptation à l'évolution des combattants sur une surface oblongue équivalente à celle établie à l'origine sur le *forum*, c'est-à-dire — et s'appuyant du reste sur les recommandations de Vitruve (L. V. 1) — dans un rapport 3/2 des côtés du rectangle primitif [**fig. 359**][305], on ne peut oublier non plus que ce type de dispositions a suscité tout au long de la Renaissance des débats similaires en vue de nouvelles créations, orientant forcément et leur étude et les relevés vers une « normalisation » de la forme, suivie manifestement au moins jusqu'au milieu du XX^e^ siècle[306]. En apparence plus exacts, par la précision du trait d'un côté et la reproduction de nouveaux détails de l'autre, les derniers plans dressés par J. Formigé ou A. Chauvel n'ont pas moins été de fait clairement repris et complétés à partir de ceux de V. Grangent pour Nimes, d'A.-N. Caristie pour Orange, d'H. Révoil pour Arles, cautionnant en définitive à leur tour les « ajustements » de leurs prédécesseurs. Il s'avère en effet que, pour remarquable qu'elle soit, leur contribution s'est arrêtée en définitive à une analyse plus aboutie de la restitution de certains éléments jusque-là mal connus, telle l'organisation de l'avant-scène des théâtres et de la fosse du rideau dont l'explication, déjà pressentie par F. Mazois et D. Henry au début du XIX^e^ siècle, a été

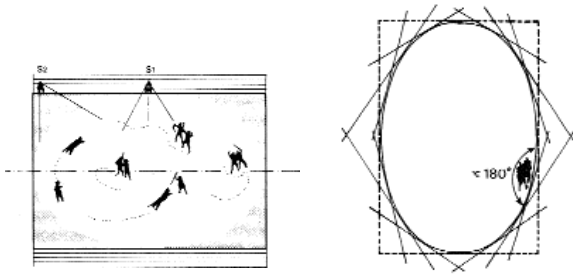


Fig. 359. *L'évolution des combattants dans l'arène oblongue primitive (*forum*) et dans l'arène elliptique de l'amphithéâtre. Dessins de J.-Cl. Golvin. (*D.H.A.*, mai 1987.)*

304. Marco Agostino AMUCANO, « Criteri progettuali nel teatro romano. Ipotesi per un nuovo metodo interpretativo », in *Journal of Ancien Topography*, n° I, 1991, pp. 40-43.

305. Jean-Claude GOLVIN, *L'Amphithéâtre romain : essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris, éd. de Boccard, 1988, pp. 298-313.

306. Sur l'intérêt particulier porté à ce type de monuments tout au long de la Renaissance, cf. *supra*, I. 2. et 3.

étayée un siècle plus tard grâce à de nouvelles fouilles. Du « *canal* » situé en avant du *proscænium* et pourvu entre ses parois de pierres saillantes disposées en quinconce, compris globalement comme devant recevoir la toile du rideau, les rainures verticales fixant « *les pièces de bois qui la soutenaient lorsqu'elle était levée* » (307) [**fig. 360**], J. Formigé devait ainsi parvenir à proposer la description d'un système plus complexe de tubes à coulisse insérés dans des « *conduits carrés de pierre en délit* » recevant une « *cassette* » fixe portant « *de loin en loin des roulettes sur lesquelles frott*[ai]*ent les ailes de l'âme* », poteau mobile auquel tenait la toile et qui était manœuvré à l'aide d'une corde et d'une poulie ancrée au faite de la partie immobile, elle-même reliée à un treuil situé à l'une des extrémités de la scène et caché par le mur de soutènement des gradins qui offraient les points d'appui nécessaires à un tel mécanisme [**fig. 361**] (308). Des traces du dispositif qu'il a pu observer *in situ*, notamment à Arles où elles ont été particulièrement bien conservées, il n'a présenté cependant ni véritable relevé ni descriptif, mais un exposé qui tient d'emblée de la restitution architecturale : répétant le schéma de l'une des « *cassettes* » sur l'ensemble de la fosse et s'aidant d'un mécanisme similaire qui « *fonctionne encore dans nos théâtres modernes et avec des*

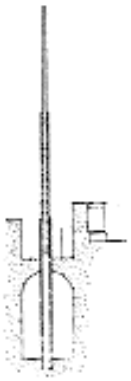


Fig. 360. *Le système de levée du rideau des théâtres antiques selon F. Mazois, 1838.*

Fig. 361 a. « Restitution d'une cassette en bois » *destinée au système de levée du rideau dans les théâtres antiques. Dessin de J. Formigé, 1914.*

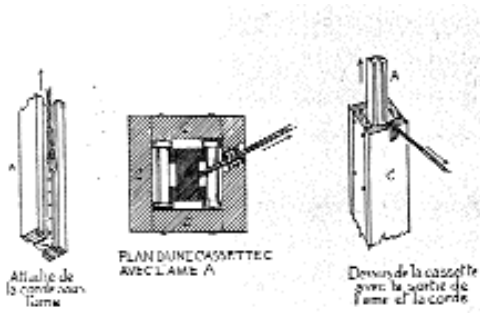
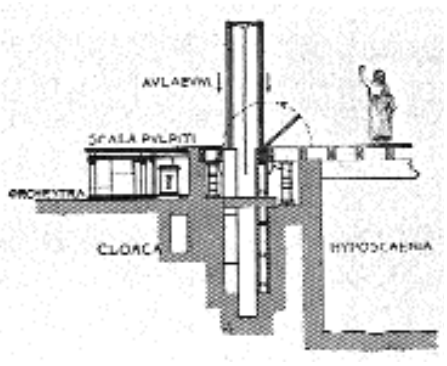


Fig. 361 b. « Coupe restaurée de l'*auleum* perpendiculaire au mur du *pulpitum* ». *Dessin de J. Formigé,1914.*



307. Cité par Arcisse de Caumon, « Note additionnelle sur les ruines de quelques théâtres gallo-romains », in *B.M.*, t. 8, vol. 28, 1862, p. 414.

308. J. Formigé, « Remarques… », *loc. cit.*, pp. 58-68.
Sur le système du rideau de scène, voir l'étude plus récente d'A. Audin et A. Ducaroy, « Le rideau de scène du théâtre de Lyon », in *Gallia*, t. xviii. 1, 1960, pp. 57-82.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

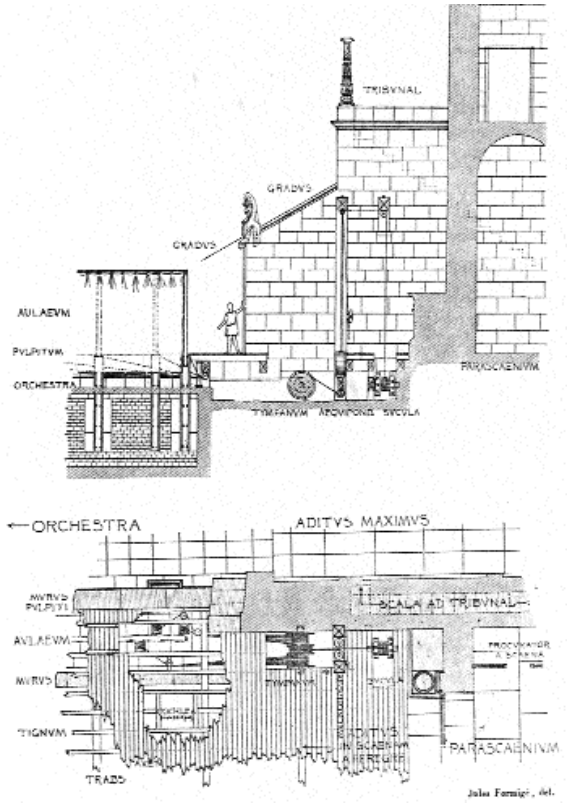


Fig. 362. « Coupe et plan restaurés des machines motrices du rideau ». *Dessin de J.* FORMIGÉ, *1914.*

dimensions presque identiques » et dont il a pu vérifier le maniement en particulier sur la maquette de l'Opéra de Paris[309], il en a déduit en effet une organisation des pièces et un dessin qui, pour se référer explicitement au théâtre d'Arles, ne s'en révèlent pas moins en définitive généralisés à l'ensemble des édifices de même type dans une représentation plus suggestive qu'assurément fidèle [**fig. 362**]. Il n'en a visiblement pas procédé autrement du reste lors des « fouilles » entreprises au pied de la scène du théâtre d'Orange, qui n'ont consisté finalement qu'en déblaiements destinés essentiellement à « *la débarrasser des gros blocs qui y sont encore épars* » de sorte à remettre les différentes parties de l'édifice à leur niveau d'origine, ne laissant en place « *que les parties construites* »[310]. Rappelant que « *c'est dans le fond de la scène qu'on a trouvé tous les marbres du musée de Vaison, et tous ceux du musée d'Arles* », il espérait il est vrai aussi la découverte de morceaux de sculpture susceptibles de l'aider dans sa restitution de la décoration du front de scène qu'il envisageait d'entreprendre alors à l'aide d'une épure sur le seul examen du mur et des traces de scellements[311]. L'archéologie n'étant à ce moment-là qu'à ses balbutiements, ces véritables excavations ont dû paraitre ordinaires : envisageant trente ans plus tard un projet similaire au théâtre d'Arles, J. Formigé s'est heurté en revanche à une opposition virulente de la part de

309. J. FORMIGÉ, « Remarques… », *loc. cit.*, respectivement p. 60 et p. 63.

310. D'après une lettre de J. Formigé au Directeur des Monuments historiques, 27 janvier 1921 [arch. C.M.H., 3095/6].

311. *Ibidem*. Sur la restitution partielle du mur de scène du théâtre d'Orange, cf. *infra*, III. 3. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

F. Benoit, Directeur régional des Antiquités — non que celui-ci s'inquiétait de ce que l'architecte usurpait les tâches de l'archéologue, mais de ce que sa méthode de fouilles, qui ne se souciait guère de relever l'emplacement au sol des blocs brisés et se contentait de dégager le bâti, ne répondait pas aux exigences de ce dernier, qui seul selon lui « *a les connaissances de l'histoire du monument et peut faire état des documents écrits ou figurés, dont se désintéresse l'architecte d'une façon générale, ce qui aboutit trop souvent à des restitutions mensongères* »[312]. C'était en un sens exprimer clairement la différence d'aptitude de l'architecte, plus enclin à la restitution, voire sous une vérité d'ensemble à la recréation de l'ouvrage architectural, et de l'archéologue plus soucieux « *d'exploitation scientifique* » et par conséquent confronté à une réalité « irremplaçable »: sans vouloir les opposer toutefois, F. Benoit voulait sans doute imaginer que du moins le premier devait être le technicien dont avait besoin le second[313].

Pour compenser la relative imprécision de ces relevés qui, pour reproduire l'aspect général de chacun des édifices à travers une cohérence architecturale des éléments fonctionnels, pêchent en revanche considérablement quant aux spécificités techniques, esquivant les procédés de construction et l'exactitude d'agencement, un certain nombre d'études plus ciblées ont certes pu être menées depuis les années 1940. Elles se sont cependant restreintes pour la plupart à ce qui, en somme, restait à fouiller — c'est-à-dire les fondations et les sous-sols — et ont tendu essentiellement à fixer les jalons d'une datation demeurée jusque-là quelque peu approximative. Curieusement aussi, elles paraissent presque systématiquement concomitantes à des projets de restauration ou d'aménagement. Le déblaiement, en 1946, des dernières chambres souterraines de l'amphithéâtre d'Arles, à l'est de la grande entrée nord, a en tout cas permis la découverte d'un dépotoir de céramiques datées du Ier siècle de notre ère (Graufesenque, Lezoux, poterie à « coquille d'œuf » caractérisée par des reflets métalliques et des reliefs barbotinés), ainsi que celle de la base d'une tour circulaire attenante au mur en petit appareil de l'édifice et identifiée comme appartenant au rempart du premier *castrum* sur lequel par conséquent l'amphithéâtre aurait été bâti à la suite de l'agrandissement de la cité vers le Rhône[314]. De façon analogue à Nimes, un sondage

312. D'après une lettre de Fernand Benoit, 15 juin 1954 [arch. C.M.H., fonds Chauvel n° 5].
313. *Ibidem*.
314. Paul-Marie DUVAL, « Fouilles sous l'amphithéâtre d'Arles », in *Fasti Archeologici*, I. 2253, Florence, 1946, p. 291 (fouilles dirigées par F. Benoit).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

effectué dans la galerie intérieure du rez-de-chaussée a pu vérifier l'emprise des fondations qui, de part et d'autre du passage rayonnant vers l'extérieur, reposaient à l'inverse directement sur le sol naturel[315], tandis que sur la place, côté est, a été mis au jour un égout collecteur concentrique à l'édifice ainsi qu'un canal de fuite dirigé à l'ouest d'une tour circulaire dépendant du rempart augustéen[316]. Plus récemment, et toujours à Nimes, des travaux de drainage et d'assainissement du sous-sol de la travée choisie pour l'aménagement de l'accueil des visiteurs ont ouvert de nouveaux sondages, stratigraphiques cette fois, qui ont donné lieu, outre à une datation définitive de la fin de l'époque flavienne par la présence d'un as de Domitien, à quelques réflexions sur le déroulement du chantier de construction du monument[317], tout comme l'ont fait aussi ceux menés au théâtre d'Orange au pied de la Porte royale[318]. Enfin, lancée par le projet de la ville de Nimes de couvrir de manière définitive à l'aide d'une dalle de béton la piste des Arènes, M. Célié a entrepris en 1987 d'y effectuer des sondages dans le quart sud-est, aux abords du sous-sol [**fig. 363**], que la forme originale en croix avait tout d'abord amené à supposer de construction moderne[319], puis à s'interroger sur sa fonction au sein de l'édifice [**fig. 364**][320] : en définitive, M. Célié a pu confirmer ce que F. Mazauric avait fortement pressenti soixante-dix ans plus tôt, que contrairement à ce qu'avait affirmé V. Grangent, A. Pelet ou H. Révoil, aucun canal sinon à l'époque moderne n'avait jamais relié

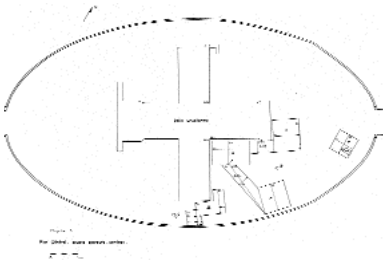


Fig. 363. *Sondages effectués dans le quart sud-est de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes, aux abords de la salle cruciforme. M. Célié, 1987.* (Arch. DRAC.)

315. Gallet-de-Santerre, « Informations archéologiques. Circonscription de Montpellier. Nimes. L'amphithéâtre », in *Gallia*, 1962, p. 634.

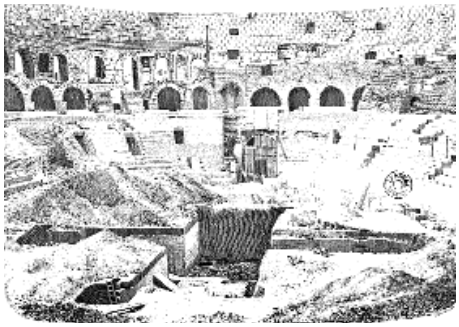
316. François Salviat, « Informations archéologiques. Circonscription de Provence. Nimes. L'amphithéâtre », in *Gallia*, 1975, p. 501 (fouilles dirigées par M. Py). Voir aussi Jean-Luc Fiches et Michel Py, « Fouilles de la place des Arènes », in *Bulletin de l'École antique de Nîmes*, n° 16, 1981.

317. Jean-Claude Bessac, Myriam Fincker, Pierre Garmy, Jean Pey, « Recherches sur les fondations de l'amphithéâtre de Nimes (Gard, France) », in *R.A.N.*, t. XVII, 1984.

318. Jean-Michel Mignon, *Orange. Théâtre antique. Rapport de sondage. Porte royale*, avril 1993 [arch. SRA-PACA].

319. Notamment selon Léon Ménard, *Histoire civile, ecclésiastique & littéraire de la ville de Nismes avec des notes & des preuves, suivie de dissertations historiques & critiques sur ses antiquités & de diverses observations sur son histoire nationale*, Paris, éd. H.D. Chaubert, 1750. En 1811, les dégagements s'étaient d'ailleurs arrêtés à cette salle, considérée inintéressante puisqu'elle ne se rattachait pas à l'édifice mais devait au contraire, de l'avis de V. Grangent, « *appartenir à une église souterraine bâtie par les Chrétiens dans le temps des persécutions* » : cité par A. Pelet, *De l'amphithéâtre de Nîmes à l'occasion d'une fouille exécutée au mois de mars 1844*, 29 mars 1844 [arch. C.M.H., 885A/1].

320. H. Révoil, « Rapports sur les fouilles de l'amphithéâtre de Nimes », in *Mémoires lus à la Sorbonne*, Paris, 1866, pp. 163-168.



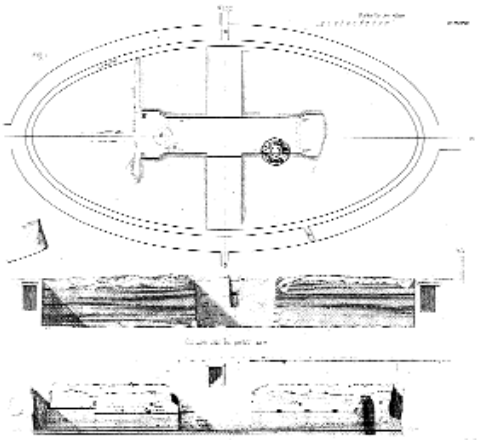


Fig. 364. *La salle cruciforme de l'amphithéâtre de Nîmes, déblayée par H. Révoil, 1866. Dessin d'après photographie; plan et coupes d'H. Révoil. (Mém. lus à la Sorbonne.)*

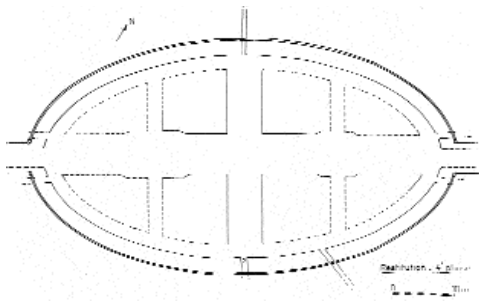


Fig. 365. *Restitution de la salle cruciforme de l'amphithéâtre de Nîmes, d'après M. Célié, 1987.* (Arch. DRAC.)

l'euripe à la salle cruciforme[321], et qu'en conséquence celle-ci avait dû constituer un véritable sous-sol destiné à la machinerie, composé d'une galerie centrale ouverte tout au long du grand axe et coupée perpendiculairement par trois autres couloirs [**fig. 365**], mais probablement abandonné dès la fin du IIe siècle à cause des désordres dû à la relation trop directe entre les coulisses et les égouts[322].

Aucune monographie en revanche n'a jamais été réellement engagée sur l'un ou l'autre de ces édifices : l'étude de ces derniers ne parait clairement concevable de fait qu'à condition de disposer de plans et coupes à la fois plus complets et plus exacts que ceux dressés par les premiers architectes chargés de leur réhabilitation et qui,

321. Marc Célié, *Nîmes. Gard. Amphithéâtre. Sauvetage programmé*, 1987 [arch. DRAC-Languedoc-Roussillon]. Voir aussi, IDEM, « Gard. Nimes. Amphithéâtre », in *Gallia. Informations*, 1992, p. 116. V. GRANGENT, *Description des monuments antiques du Midi de la France*, Paris, impr. le Chapelet, 1819, p. 61, avait en effet cru reconnaitre un canal d'évacuation « *travers*[ant] *l'arène jusques au centre de l'ellipse, et dévi*[ant] *ensuite au sud-est pour sortir du monument* » qu'A. Pelet et A. Simil ont systématiquement reproduit par la suite : or, selon Félix MAZAURIC, « Les Souterrains de l'amphithéâtre de Nîmes », in *M.A.G.*, n° 33, 1910, p. 10, « *cette branche de canal collecteur est de pure invention* ».

322. M. Célié, *loc. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pour avoir certes été mis à jour depuis, tiennent tout de même plus d'une « *mise au net* » conventionnelle de croquis résultant d'observations plus ou moins précises — ainsi qu'en convenait d'ailleurs F. Mazauric au début du XX^e siècle alors même qu'il prétendait examiner minutieusement le système d'évacuation des eaux à l'amphithéâtre de Nimes[323] — que de dessins véritablement fidèles. En 1975 il est vrai, P. Vaugelade avait eu l'idée, en imaginant la formation d'un Centre d'étude des architectes, de proposer à plusieurs étudiants des Beaux-Arts de Paris l'amphithéâtre de Nimes comme application de la connaissance et de l'enseignement de l'architecture antique, les enjoignant à effectuer un certain nombre de relevés. Si, à l'image de ce qui se pratiquait depuis le XVII^e siècle à l'Académie, l'objectif principal visait à reconnaitre la « *valeur exemplaire persistante* » des monuments de cette époque, l'édifice de spectacle tout particulièrement permettant d'« *étudier le fait architectural à travers ses diverses manifestations* »[324], jusqu'à « *inscrire leur curiosité* [des architectes] *dans la recherche de la valeur contemporaine du monument* » qu'autorisait la comparaison de grands lieux de spectacles modernes considérés comme similaires, tels le Parc des Princes et divers autres stades[325], l'initiative n'en apparait pas moins comme la première tentative de « révision » des connaissances relatives à cet édifice. Elle a permis en tout cas de vérifier, de la même façon qu'à Arles, « *l'inégalité entre les largeurs d'arcades voisines* » ainsi qu'une différence de 15 cm de large entre les piliers des travées 33 et 34 — les troisième et quatrième du côté ouest de la porte sud —, et de constater que « *les épaisseurs des maçonneries des gradins sont plus importantes que celles reportées sur les vieux plans ou dans les ouvrages* », ou encore que quelques erreurs de métrage de plus d'un mètre avaient été commises, notamment sur l'« *entrée des gladiateurs* » et sur l'axe sud[326]. Seuls les plans du rez-de-chaussée, du sous-sol et des souterrains, ainsi que les coupes sur les deux axes nord-sud et est-ouest ont pu néanmoins être levés, les étudiants s'étant heurtés à plusieurs difficultés, relatives d'une part à l'utilisation moderne de l'édifice qui a parfois engendré au sein même de ses structures des aménagements permanents en béton nettement envahissants, d'autre part à l'absence de matériel — parce que trop onéreux sans doute — propre

323. F. MAZAURIC, *loc. cit.*, p. 11.

324. D'après une déclaration à la Préfecture de police sous l'égide de Pierre Vaugelade, 9 avril 1975, in *J.O.*, 3 mars 1975.

325. D'après une lettre de P. Vaugelade au Président du Syndicat d'initiative de la ville de Nimes, 24 décembre 1975 [arch. C.M.H., 888 a/9].

326. *Ibidem*. Ces relevés ont été publiés par Pierre E.G. VAUGELADE, *Découverte de l'arène de Nîmes : texte, plans et coupes*, Paris, 1978.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

au métrage des façades[327]. Outre que manifestement concentrées sur quelques travées, elles n'ont pu permettre de retracer avec plus de rigueur le plan d'ensemble, il n'est pas sûr par ailleurs que les mesures prises par ces jeunes architectes aient été parfaitement fiables : quels que soient les instruments utilisés en effet — de la simple règle au tachéomètre ou au théodolite —, tout autant que leurs prédécesseurs ils ont dû choisir des « points significatifs » en fonction de leur objectif, essentiellement « architectural », et ont alors probablement extrapolé, de la même manière en somme qu'au XIX^e siècle, sur une régularité des formes à partir d'un éventail de repères peut-être plus réduit que ne le souhaiterait un archéologue dans ce qu'il leur aura permis davantage d'établir des rapports de grandeur entre des plans principaux qu'une quelconque exactitude de ces mêmes plans. Or il est clair que, ainsi que le fait justement observer J.-P. Saint-Aubin, la qualité d'un relevé réside ni plus ni moins que dans la qualité du choix des points de mesure et de la quantité de ces points qui, plus nombreux, en amélioreront nécessairement la précision[328]. C'est dire en d'autres termes à quel point l'entreprise s'avèrerait longue et fastidieuse et peut-être comprendre pourquoi personne n'ose réellement s'y engager. À partir des années 1985 néanmoins, à la demande des responsables de la conservation de ces vestiges — et non au demeurant des archéologues —, il a été question tout de même de lancer, aux amphithéâtres d'Arles et de Nimes et au théâtre d'Orange, un nouveau genre de relevés, favorisé par le développement de la photogrammétrie qui, outre sa rapidité d'exécution, devait aider à obtenir toutes les mesures nécessaires, y compris celles des façades[329]. Imaginée dans les années 1850, cette technique est certes entrée en principe dès le début du XX^e siècle dans la conception des relevés d'architecture, mais semble n'avoir eu d'application réelle qu'avec les années 1970, demeurant quoi qu'il en soit peu usitée par son coût particulièrement élevé[330] : il est probable que ce même

327. D'après une lettre de P. Vaugelade à M. Gally, DRAC, 13 mars 1975 [arch. C.M.H., 888 a/9].
Sur les aménagements modernes permanents effectués à l'intérieur même de l'amphithéâtre de Nimes, cf. *infra*, III. 2.

328. Jean-Paul SAINT-AUBIN, *Le Relevé et la représentation de l'architecture*, Paris, Inventaire général, SPADEM, 1992, pp. 26-27.

329. Dès 1984 en effet, dans une *Note de l'architecte en chef des monuments historiques du département du Gard*, 30 août 1984, J.-P. Dufoix avait soulevé le problème de l'absence de relevés fiables à Nimes pour entreprendre une étude sérieuse de l'état du monument et *a fortiori* sa restauration [arch. mun. de Nimes, 5 W 2491].
À Arles (amphithéâtre seulement), une *Convention* datée du mois d'avril 1985 fait état de relevés photogrammétriques (10 plans, coupes, élévations, et dossier photographique) effectués le 30 janvier 1984 par la SETP sous la direction de J.-P. Dufoix [arch. C.M.H., Méd.].
À Orange, pour avoir été réclamée aussi par l'architecte en chef, l'initiative a été en revanche totalement privée, faisant l'objet d'une étude dans le cadre d'un diplôme en architecture en Italie [Renseignements pris auprès de Marise Woehl, conservateur du musée municipal d'Orange, et de Jean-Charles Moretti, chargé de recherches, Maison de l'Orient méditerranéen, IRAA, CNRS].

330. Sur le développement de la photogrammétrie, cf. Maurice CARBONNEL, « Relevé photogrammétrique des monuments. Constitution d'archives photogrammétriques des monuments historiques », in *Il*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

coût en rend aujourd'hui encore l'utilisation sporadique, limitant au mieux son application pour l'instant aux prises de vue et peu à l'exploitation qui nécessite par ailleurs un appareil de restitution stéréoscopique. Amorçant un projet d'« *étude scientifique des Arènes de Nîmes* » en 1998-1999, une équipe de l'École des Mines d'Alès a dû en tout cas se contenter encore des plans récupérés par le service technique de la ville à l'occasion de la construction de la « bulle » (1987), évidemment « *pas assez précis pour réaliser la maquette pierre par pierre de manière réelle* », et de quelques clichés pris par eux-mêmes[331] ; de son côté, F. Fauquet a pu bénéficier des relevés photogrammétriques effectués en 1984 à Arles, mais a restreint son champ d'étude à une seule travée[332] ; enfin, les tous nouveaux plans du théâtre d'Orange attendent leur financement…

Pour ajouter à l'information purement photographique la pertinence *a priori* objective de la mesure dans les trois dimensions de l'espace, que ne donne pas non plus du reste le dessin dans ce qu'il constitue une réduction possible en deux dimensions d'une analyse qui s'effectue dans les trois dimensions, la photogrammétrie n'en présente pas moins elle aussi des déficiences dans ce que sa précision dépend fondamentalement, en tout état de cause, de l'objectif visé. À l'origine de la création, en 1972, de l'atelier de photogrammétrie architecturale de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, J.-P. Saint-Aubin insiste bien sur le fait que tout relevé se base sur les figures définies par le demandeur qui détermine les éléments significatifs, l'ensemble des prises de vue s'effectuant alors en fonction de ces données et des détails à faire ressortir[333]. Pour autant, si la précision obtenue dérive des conditions et des décisions de prise de vues, l'automatisation du tracé qui résulte de l'exploitation des couples de clichés et de leur restitution sous la forme de courbes de niveau, où « *le moindre détail* [est] *traduit avec la même précision que les lignes principales* », excluant *a priori* toute interprétation personnelle[334], semble à elle seule

Monumento per l'Uomo, atti del ii Congresso internazional del Restauro, tenuto a Venezia, 25-31 maio 1964, Padova, Marsilio ed., 1972, *Sezione seconda A*, p. 205. Voir aussi Hans FORAMITI, « Méthodes classiques et photogrammétrie employées pour les levés architecturaux », in *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, t. XIV, Paris, UNESCO, 1973, p. 73.

331. Érick GELEYN, Cédric PERRIER, Damien SIVIER, Frédéric THABARET, *Étude scientifique des Arènes de Nîmes. Contribution aux programmes de restauration*, 1998-1999, p. 57 [arch. DRAC-Languedoc-Roussillon].
Sur la réalisation de la couverture des Arènes de Nîmes, appelée communément « bulle » par sa forme et les matériaux utilisés, cf. *infra*, III. 2. b.

332. Sur le travail effectué par Fabricia Fauquet, cf. le site internet, http://www.gamsau-archi.fr/fab.

333. J.-P. SAINT-AUBIN, *op. cit.*, pp. 101-126.

334. M. CARBONNEL, *loc. cit.*, p. 207.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

offrir la garantie d'une exactitude infaillible. Enregistrant de fait une représentation complète de l'objet par le procédé même de la photographie, la photogrammétrie éviterait en principe ce que F. Salet reprochait au travail de relevé traditionnel qui, pour permettre une lecture à la fois rapide et synthétique de l'édifice, n'en suppose pas moins « *une réflexion préalable sur la matière à étudier* », qu'en conséquence « *chaque détail observé déclenche un effort d'interprétation qui éclaire le dessin qui en est fait* », et qu'au-delà le « lecteur » perçoit « *ce qui a déjà exercé l'intelligence du dessinateur* »[335] — en l'occurrence, de l'architecte-restaurateur dont l'objectif principal restait tout de même la réhabilitation de l'édifice de spectacle en tant que tel, guère les enseignements archéologiques qui supposaient de se plier aux vestiges. L'informatisation actuelle, à travers la numérisation et le développement de logiciels de dessin technique et de modélisation « 3 D » — CAO, DAO —, parait renforcer cette sensation dans ce qu'elle permet, à partir de données « réelles », d'extrapoler à volonté avec la même précision objective, tirant avantage en définitive aussi bien de l'organisation en banque de données numériques des différents ensembles composant le monument que de la répétition *ad infinitum* d'un même module dont les paramètres peuvent être modifiés à tout instant sans remplacer pour autant la figure de base : elle donne l'illusion en somme de « s'immerger » dans le monde de l'architecture antique et de pouvoir, grâce à la gestion informatisée des volumes restitués que l'on peut relier entre eux « en temps réel », retrouver l'édifice dans sa forme originelle[336]. C'est en tout cas ce que semble montrer le travail de F. Fauquet, destiné manifestement pour l'essentiel à échafauder des hypothèses de restitution de l'amphithéâtre d'Arles, en particulier de l'attique inexistant, et à mettre en œuvre, après avoir structuré l'ensemble par codage hiérarchisé de chaque élément constitutif et appliqué sur chacun d'entre eux des attributs de représentation pour en obtenir une image « surfacique », une maquette virtuelle de l'édifice entièrement remodelé, autour de laquelle l'observateur pourra tourner, s'en approchant ou s'en éloignant à volonté[337]. Pour séduisante qu'elle soit, l'efficacité informatique en matière de tracé et de modelage

335. Francis SALET, « L'archéologue devant le dessin d'architecture », in *Les Concours des monuments historiques de 1893 à 1979*, Paris, CNMHS, 1981, p. 24.

336. Richard BEACHAM, professeur d'histoire du théâtre à l'université de Warwick, interrogé et cité par *The Times*, 25 novembre 1998, à propos des reconstitutions virtuelles : « *It's more than a window on to the golden age of ancient Athens* […]. *You can immerse yourself into that world and experience what it would have been like* ». Sur le développement des restitutions virtuelles, cf. notamment l'exposition *Du Nil à Rome. Architectures antiques, une réalité virtuelle*, résultat du programme de recherche ICONIC amorcé par le Centre de Compétence Thématique d'Ausonius (Service informatique de recherche en archéologie), CNRS, 199x [http://www-dunilarome.montaigne.u-bordeaux.fr/].

337. D'après le projet « Arelate » élaboré sous la direction de Cl. Sintès [http://www.gamsau.archi.fr/rech/].

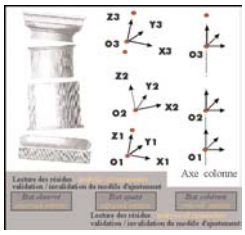


Fig. 366 a. « Opération de cohérence » *d'une entité architecturale rétablissant l'axe de la colonne.*

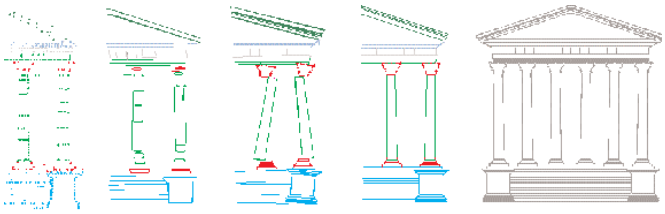


Fig. 366 b. « De la mesure au modèle architectural ». *L'exemple du* forum *antique d'Arles.*

(http://www.gamsau.archi.fr.)

parait néanmoins avoir à son tour esquivé les irrégularités propres au monument pour privilégier à nouveau la forme et l'organisation générale, ne s'arrêtant aux détails que dans ce qu'ils s'avèrent susceptibles de montrer un trait « éloquent ». Par ailleurs, pour s'avérer tout à fait réaliste dans les proportions, le module ainsi préparé n'en reste pas moins en définitive fictif dans ce qu'il résulte du produit d'une confrontation des mesures enregistrées sur le « réel » avec les modèles architecturaux contenus dans la base de données, eux-mêmes fondés sur une connaissance théorique de l'architecture établie à travers Vitruve. Les points sélectionnés sur l'objet à restituer subissent en effet des opérations d'« *optimisation* », d'« *ajustement* », de « *mise en cohérence* » et de « *complètement* » qui permettent en somme d'« *évalu*[er] *les modifications à apporter au résultat de la mesure pour l'amener en correspondance avec chaque modèle théorique* » ; les éléments architecturaux ainsi « optimisés » sont à leur tour « *assemblés "au mieux" autour de modèles théoriques de composition et n'utilisent alors du processus de mesurage que l'information visant à effectuer leur description interne* » [338] [**fig. 366**]. Procédant dans un premier temps à une véritable « reconstruction » par étapes successives d'une travée type, F. Fauquet a tendu ainsi à en définir les caractéristiques principales, exprimant les rapports de proportions par induction jusque sur la partie supérieure de l'élévation, des chapiteaux et de l'entablement du second ordre à l'attique entièrement imaginé [**fig. 367**], et rétablissant l'organisation complète des substructures ainsi que la division des gradins de la *cavea* à partir des hypothèses formulées par M. Fincker [**fig. 368**]. L'aspect actuel de l'édifice n'est utilisé en somme que pour en « reconnaitre » les lignes marquantes à partir desquelles l'architecte proposera d'en recomposer une image intégrale considérée comme rationnelle,

338. Michel FLORENZO, Jean-Yves BLAISE, Pierre DRAP, *Le Projet Paros au Gamsau* et *Paros. Le sens de la mesure. Photogrammétrie et modèles architecturaux*, février 1997 [http://www.gamsau.archi.fr/PAROS].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

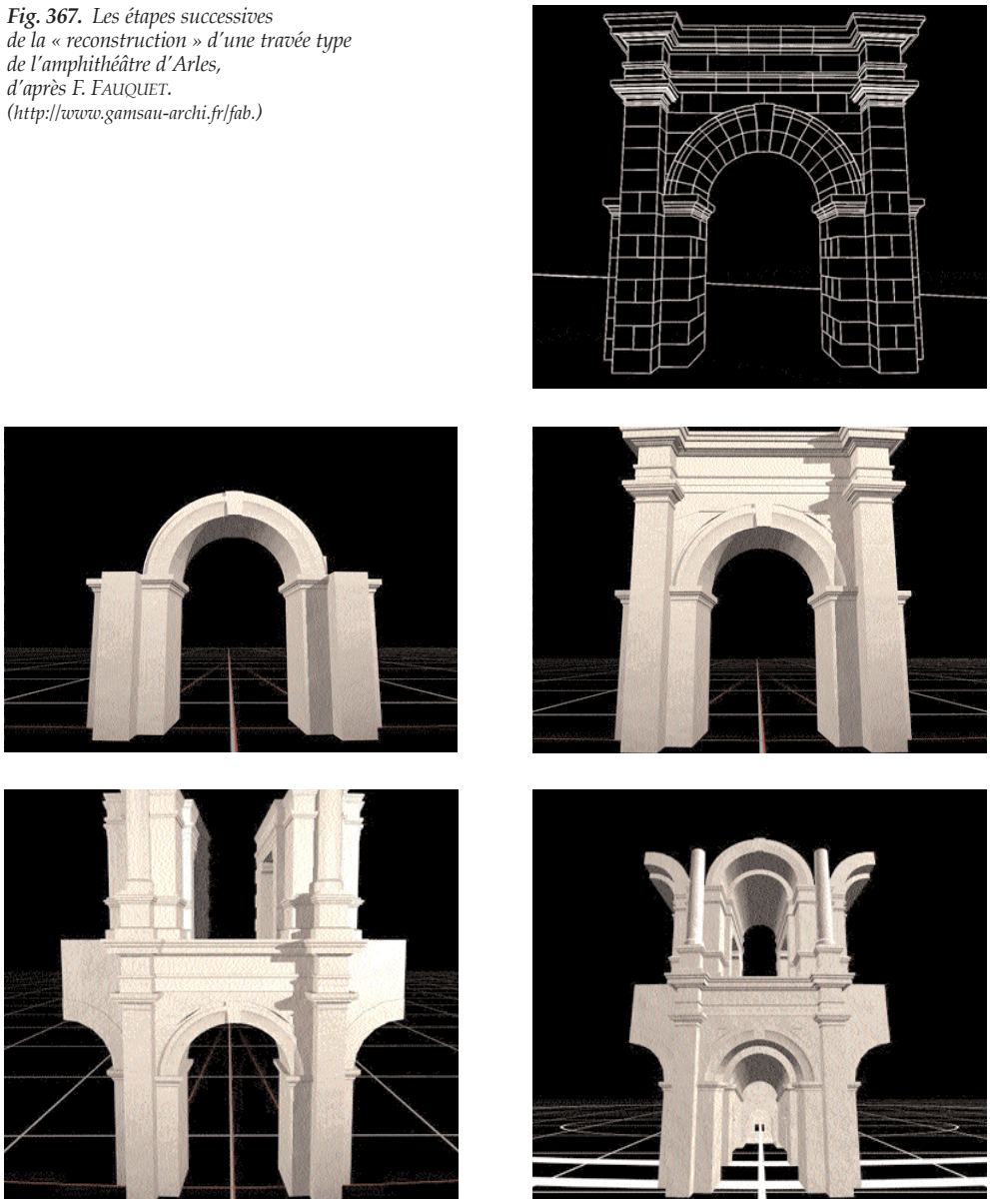


Fig. 367. *Les étapes successives de la « reconstruction » d'une travée type de l'amphithéâtre d'Arles, d'après F. FAUQUET. (http://www.gamsau-archi.fr/fab.)*

c'est-à-dire correspondant au monument tel qu'il a « pu » ou « dû » exister selon l'idée qu'elle en a retenue. L'objectif étant clairement énoncé de l'étude de l'architecture dans ses normes théoriques, posant par conséquent comme postulat l'absolue régularité des formes et des agencements, la restitution intégrale du monument peut alors opérer par clonage d'éléments connus et ajustés au préalable [339] — en l'occurrence la travée type répétée soixante fois sur une courbe ellipsoidale [**fig. 368**].

339. M. FLORENZO, J.-Y. BLAISE, P. DRAP, *loc. cit.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

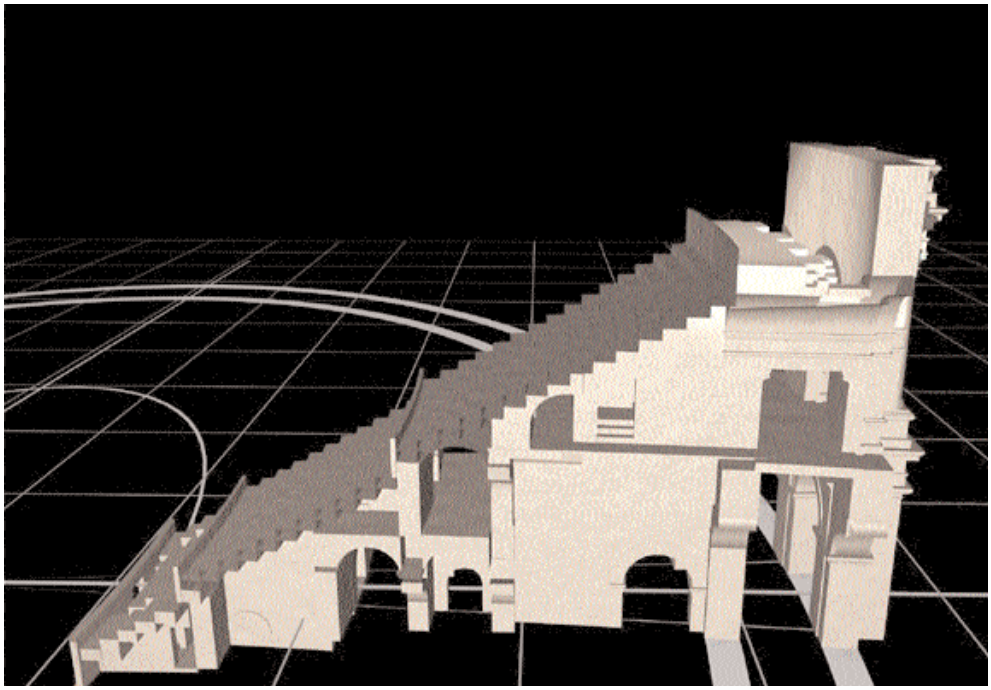
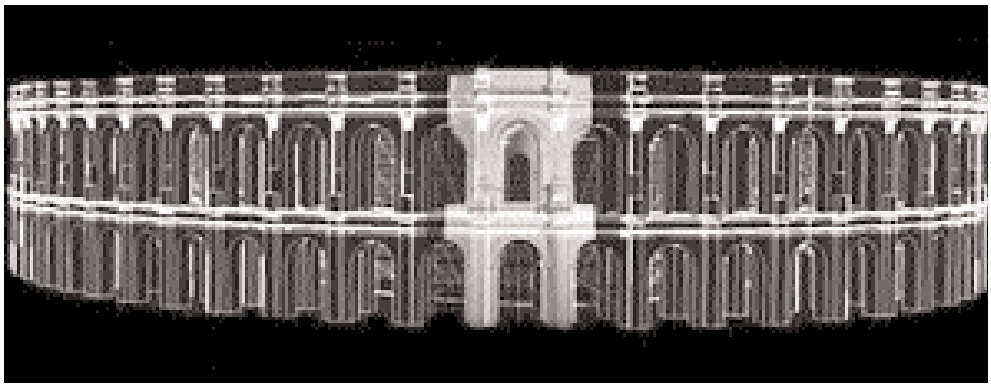


Fig. 368. *Coupe de la travée modélisée de l'amphithéâtre d'Arles et report sur de la forme restituée sur l'ensemble du tracé de l'édifice, d'après F. FAUQUET. (http://www.gamsau-archi.fr/fab.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

On ne peut certes nier que la restitution, quels qu'en soient les paramètres, fait partie intégrante de la réflexion scientifique qui ne saurait s'en passer à moins de se priver de propositions « expérimentales » susceptibles d'expliquer certains phénomènes, aussi bien architecturaux et urbanistiques, que sociaux, économiques ou politiques. Elle permet en effet du moins de proposer une vision moins abstraite que ne le fait un simple plan, la maquette virtuelle offrant par ailleurs, par sa tridimensionnalité, une perception plus directe et concrète des volumes et de leurs agencements, et au-delà probablement une meilleure appréhension du fonctionnement, si complexe soit-il, des différentes parties constitutives de l'édifice, des relations établies entre elles comme de la circulation et de l'utilisation des lieux. L'informatisation a pour elle dans ce domaine, par l'aisance que procurent les calculs et les tracés automatiques, de ne jamais apporter en principe de version définitive de la restitution, et au contraire, ainsi que se plaisent à le répéter les spécialistes en la matière, ne constituer qu'une « *simulation* » à tout moment révisable, en quelque sorte au rythme des recherches. Elle n'en reste pas moins, dans son application actuelle, restreinte à la création d'images de synthèse plus suggestives que réellement fidèles à la réalité, destinées, selon les termes mêmes des responsables du projet PAROS mis en place au GAMSAU, à « *illustrer* » les propos historiques ou archéologiques plus qu'à les élaborer ou à les fonder [340]. En ce sens d'ailleurs, elle paraît tendre à privilégier le développement des « rendus » en forçant une certaine homogénéité du modelé des structures obtenu et en lui redonnant visuellement les effets de la matière comme de l'ombre et de la lumière, se rapprochant assez de ce fait des procédés de restitution et de dessin fixés par les architectes de l'Académie de France à Rome depuis le XVIII[e] siècle [**fig. 369**]. Il est probable qu'encore à leurs débuts, l'exploitation des données photogrammétriques et la modélisation ne puissent



Fig. 369. « Restitution informatique de l'amphithéâtre d'El Jem », *d'après Jean-François* BERNARD, *1995. (http://www-sira.montaigne.u-bordeaux.fr/.)*

340. M. FLORENZO, J.-Y. BLAISE, P. DRAP, *loc. cit.* (GAMSAU : Groupe pour l'Application des Méthodes Scientifiques à l'Architecture et à l'Urbanisme, unité de recherche associée au CNRS, Marseille).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

offrir aujourd'hui finalement qu'une matérialisation des hypothèses soutenues jusque-là faute de moyens propres à traiter la quantité de renseignements accumulés. Le projet PAROS du moins définit des objectifs pour le moment clairement « technologiques » : mettre en œuvre les hypothèses présentées dans le cadre du programme informatique encore au stade expérimental en prenant comme exemple des édifices bénéficiant de fichiers numérisés, « *proposer un outil réunissant la mesure et les données architecturales, historiques, urbanistiques…* », expérimenter les possibilités de « *mise en scène d'hypothèses archéologiques* » [341]. Il est à craindre cependant que de telles images, si attrayantes par la nouveauté des renseignements qu'offrent notamment la tridimensionnalité et le déplacement virtuel dans l'espace, ne finissent par se substituer, dans l'esprit de chacun, à la réalité alors qu'elles n'en présentent encore que les grands axes, et n'effacent à nouveau les singularités de chaque édifice. Tout comme s'en avisait S. Kühbacher à propos des restitutions « papier » [342], elles semblent de fait, en réduisant à des schémas conventionnels les rapports de proportions comme les agencements de structures, conduire irrésistiblement à confirmer une classification peut-être plus restreinte qu'elle ne devrait être, jusqu'à tendre à démontrer résolument l'existence de schémas directeurs, voire de liens de subordination d'un édifice à l'autre, et oublier que la pratique se distingue tout de même le plus souvent de la théorie et des modèles, ou du moins qu'elle cherche peut-être plutôt à s'adapter qu'à recopier fidèlement, voire à inventer, créer, expérimenter.

La superposition effectuée par M. Fincker du dispositif de circulation du Colisée à celui de l'amphithéâtre d'Arles à seule fin d'en établir la nécessaire filiation en montrerait assez en tout cas l'orientation « prometteuse ». Se rapportant à la distribution des espaces du premier, et plus particulièrement à la position du *podium* par rapport au sous-sol, l'architecte a en effet déduit que l'édifice arlésien non seulement en représentait une réduction presque de moitié, aussi bien du nombre de travées (de 80 à 60) que des dimensions, mais à la fois pour se conformer à son modèle et s'adapter au mieux au terrain en forme de conque, avait dû opérer un décalage de l'arène et de son sous-sol vers le bas entrainant « *le glissement de toute l'ima cavea ainsi*

341. M. FLORENZO, J.-Y. BLAISE, P. DRAP, *loc. cit.* : « Le forum d'Arles » [http://www.gamsau.archi.fr/PAROS/source/arlesf] et « Rome. Le temple de Jupiter Capitolin » [—/PAROS/source/romec].

342. Sabine KÜHBACHER, « La restitution. Quelques réflexions préalables », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque, Paris, éd. de La Villette, 1988, p. 274 : cf. *supra*, II. 2. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

que de son support » à la fois horizontalement et verticalement [**fig. 370**] [343]. Sa démonstration tendait à expliquer d'une part que ce qui correspondait au Colisée à la galerie intérieure du premier étage et au palier intermédiaire du niveau inférieur avait été superposé à Arles pour former une véritable galerie d'entresol, d'autre part que la seconde galerie du rez-de-chaussée avait été transférée au sous-sol. Pour soutenir son raisonnement, M. Fincker a dû cependant procéder à une réduction radicale de la coupe de l'un et l'autre édifice jusqu'à esquiver tout ce qui les distingue et ne s'attarder que sur ce qui *a priori* les associe : le portique extérieur, les galeries intérieures du rez-de-chaussée et du premier étage ainsi que celle d'entresol, enfin et surtout la seconde galerie intérieure du rez-de-chaussée qu'elle ramène à Arles au niveau inférieur. La seule présence de ces espaces ne suffisant pas toutefois à dénoncer de réelles ressemblances, elle a dû en schématiser aussi l'agencement, découpant l'édifice en trois secteurs horizontaux de sorte à redistribuer de manière régulière chacune des trois zones verticales répondant aux trois galeries principales du Colisée : « *extérieure* » / portique, « *intérieure I* » / entresol / étage, « *intérieure II* » / sous-sol. Cette dernière se trouve ainsi curieusement représentée strictement sous le *podium*, sa voûte servant alors de support direct aux gradins, comme si elle constituait un seul niveau, aux dires de l'architecte, « *n'assur*[ant] *plus la desserte que de l'arène et de son sous-sol* » [344]. Par ailleurs, la translation verticale d'une moitié seulement de l'édifice a réduit d'autant l'ensemble du sous-sol. Or, sans vouloir pour autant décider de la validité ou non d'un tel « schéma de transfert », on n'est probablement pas moins en droit de se demander à quel point une telle simplification des structures n'amène pas finalement une approche du monument tout autant réductrice. En l'occurrence, c'est oublier en effet qu'en réalité, pour se dresser certes en contrebas par rapport au niveau général du rez-de-chaussée, le *podium* de l'amphithéâtre d'Arles ne repose pas directement sur la galerie du sous-sol mais sur une substructure intermédiaire bien distincte, qu'il n'est pas seulement desservi par les vomitoires ouvrant sur l'ambulacre intérieur mais aussi, à l'extrémité des grandes entrées est et ouest, par de petits escaliers divergents prenant naissance au pied de cette même substructure [**fig. 371-377**], que la galerie souterraine ne donne pas accès à la fois sur et sous le plancher de l'arène, enfin que loin de se limiter à deux couloirs annulaires, dans sa

343. M. FINCKER, « Du Colisée à l'amphithéâtre d'Arles : projets et filiations. Recherches préliminaires », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes en mai 1987, Lattes, éd. Imago, 1990, pp. 29-37.

344. IDEM, *ibidem*, p. 30.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

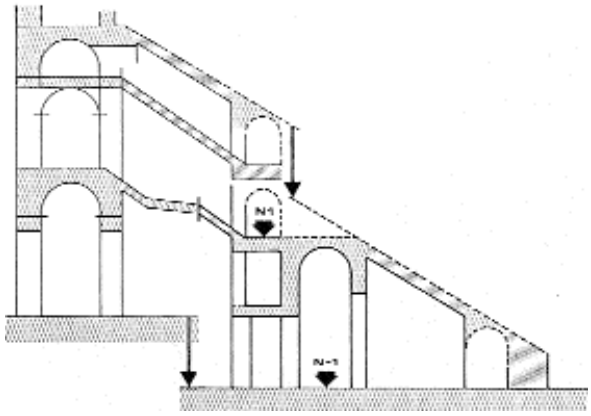


Fig. 370 a. « Adaptation de la coupe *[du Colisée]* au terrain arlésien », *d'après M. FINCKER, 1987.*

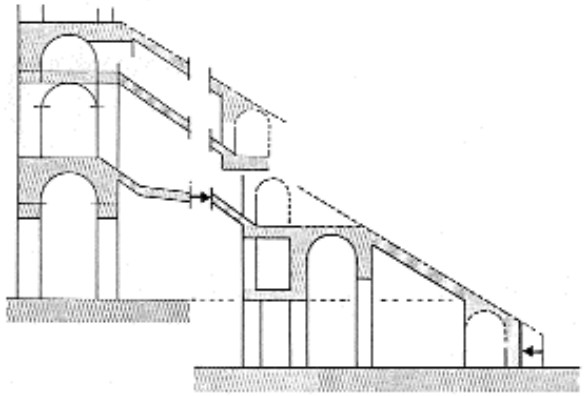
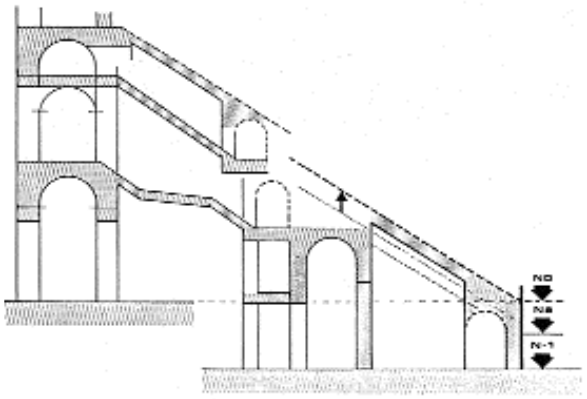
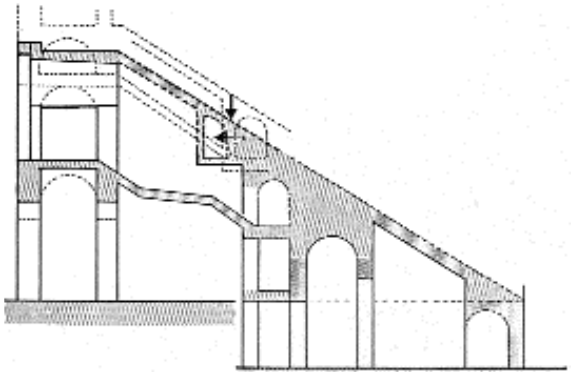


Fig. 370 b. « Modifications secondaires de la coupe ». *Dessins de M. FINCKER, 1987.* (Spectacula I.)

« a) déplacement horizontal de l'*ima cavea* ;



b) relèvement de l'*ima cavea* ;



c) alignement de la *summa cavea* avec l'*ima cavea* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

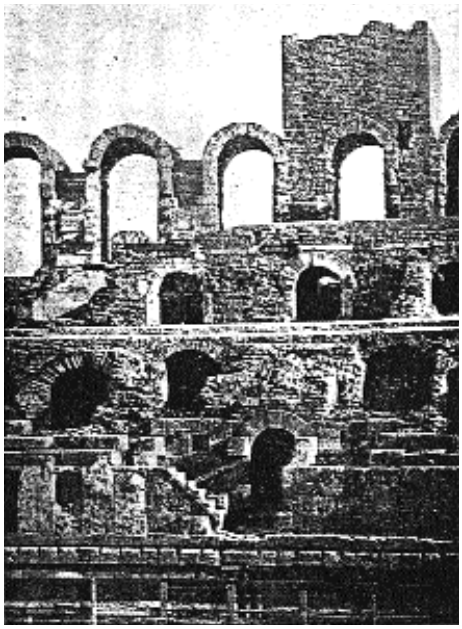


Fig. 371. *Vue intérieure de l'amphithéâte d'Arles, montrant le* podium *et son accès sur l'entrée est. (Carte postale, fonds Flandreysy,Palais du Roure, Avignon.)*

partie nord du moins le sous-sol s'étend à l'ensemble de l'édifice — de sorte d'ailleurs qu'avant leur dégagement, les vestiges ont pu faire croire à la présence de trois niveaux d'arcades superposés, à l'image du reste du Colisée, Sc. Maffei notamment imaginant que le rez-de-chaussée était tout simplement enterré [345].

Envisagée dès le XVII^e^ siècle au moins, sur une vision somme toute « étroite » du phénomène de colonisation, sans doute quelque peu forcée par ailleurs par la nécessité d'affirmer l'héritage sinon commun du moins tout aussi prestigieux de l'architecture française et italienne [346], la filiation du Colisée à l'amphithéâtre d'Arles — ou à défaut, ainsi que le suggère timidement M. Fincker, à un schéma directeur sophistiqué qui aurait donné naissance, par le seul ajout d'une seconde galerie extérieure ou bien suivant la démarche plus complexe d'un transfert à la fois vertical et horizontal de l'*ima cavea*, à l'un et l'autre édifice [347] — repose aujourd'hui sur deux postulats : outre le lien particulièrement étroit établi entre les toutes premières colonies de la Narbonnaise et Rome, concrétisé en particulier, selon P. Gros, par l'intégration volontaire de l'ensemble des constructions monumentales dans le « *programme augustéen* », les théâtres répondant par ailleurs à l'instauration du culte impérial [348], l'idée de l'existence et de la diffusion de modèles précis, telle qu'elle a été démontrée dans le domaine de la sculpture notamment, apparait de fait

345. Francesco Scipione MAFFEI, *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures epistolas distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732, lettre XXIII, p. 132 : cf. *supra*, I. 3. c.

346. Sur les raisons de l'intérêt particulier porté par les érudits et architectes français au « patrimoine national », cf. *supra*, I. 2. c.

347. M. FINCKER, « Du Colisée à l'amphithéâtre d'Arles : projets et filiations… », *loc. cit.*, p. 31.

348. P. GROS, « La fonction symbolique des édifices théâtraux… », *loc. cit.*, et IDEM, « Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique », in *Abhandlungen der Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse*, nouv. série n° 103, Munich, 1990, pp. 381-390. Plus particulièrement concernant Arles, IDEM, « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », in *J.D.A.I.*, n° 102, 1987, pp. 339-363, et concernant Nimes, ID., « Architecture à Nimes. Dynamisme de l'urbanisme romain. Le programme augustéen. Urbanisme et culte impérial », in *Courrier du CNRS*, n° 73, Paris, 1989, pp. 34-37.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aujourd'hui comme incontournable. Or il n'est peut-être pas si sûr, dans l'état actuel des connaissances, qu'il soit réellement possible d'affirmer qu'en dehors d'un tracé globalement ellipsoidale des amphithéâtres ou semi-circulaire des théâtres, l'ensemble des édifices de spectacles connus du monde antique se ressemble tout à fait et forme des groupes bien déterminés. Tout au plus peut-il s'en dégager les trois types mis en évidence par J.-C. Golvin, de monuments « *à structure pleine* », « *à structure mixte* » et « *à structure creuse* »: pas plus toutefois qu'il n'est possible, selon l'auteur, d'établir de chronologie sur l'examen des techniques de construction dans ce qu'elles diffèrent considérablement d'une région à l'autre, il ne parait envisageable non plus d'en dégager une succession suivant une évolution technologique qui voudrait que peu à peu les *caveæ* se soient libérées de leur support naturel alors que les différents procédés ont certainement coexisté [349]. D'un autre côté, s'il est vrai que cette diversité de pratiques, qui répondrait en définitive à des disponibilités de matériaux et à un choix de « méthode » suivant la configuration du terrain, semble à première vue contrebalancée par des conceptions architecturales analogues, les termes de cette similitude restent visiblement difficiles à préciser, naviguant entre une connaissance partielle de vestiges réduits le plus souvent somme toute aux niveaux inférieurs du monument et des restitutions fondées spontanément sur des analyses comparatives. Pour produire un catalogue exhaustif des amphithéâtres du monde romain, le travail de J.-C. Golvin n'en présente pas moins de ce fait des plans et coupes quelque peu simplifiés, et en tout cas pour Arles et Nimes une coupe bien

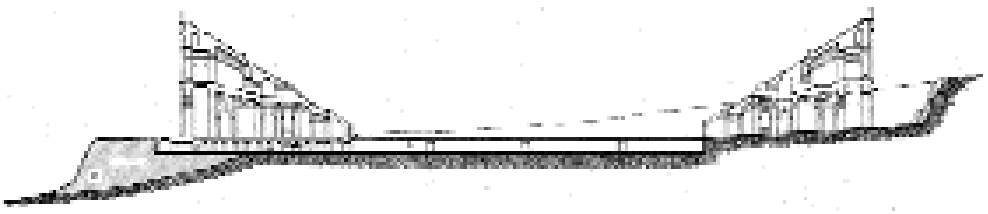


Fig. 372. *Coupe sur l'amphithéâtre d'Arles, d'après J.-Cl.* GOLVIN, *1987.*

349. J.-C. GOLVIN, *op. cit.*, p. 32 et pp. 72-73.
Le procédé de l'appuie sur une pente plus ou moins artificielle supportant de petits murs concentriques existait avant d'être appliqué au théâtre : il est donc nécessaire de bien distinguer le procédé proprement dit de son application à un édifice à l'origine dressé sur une pente naturelle. Par ailleurs, s'il est possible en Italie d'expliquer la coexistence des deux procédés de substructure et d'adossement au terrain, par un souci d'économie pour le second, il est probable que l'explication d'une politique similaire doit pouvoir justifier une coexistence semblable, notamment dans toute la Gaule, rendant caduque l'utilisation du système d'ossature de la *cavea* comme critère chronologique.

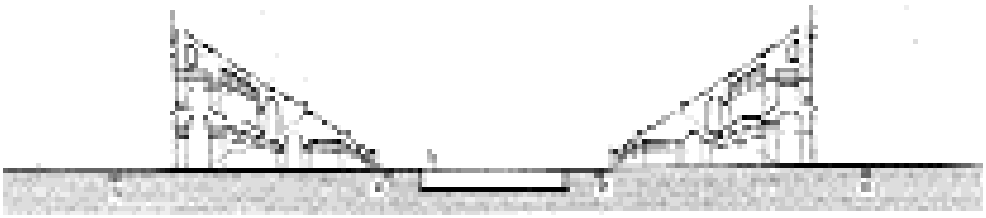


Fig. 373. *Coupe sur l'amphithéâtre de Nîmes, d'après J.-Cl.* GOLVIN, *1987.*

différente en certains points des relevés connus par ailleurs, de sorte que de diversités patentes par endroits en ressort des similitudes — en l'occurrence dans la disposition du *podium* et la distribution des *mæniana* [**fig. 372-373**]. Il s'ensuit bien évidemment une organisation d'ensemble identique : à regarder les les différents schémas, il apparait de fait que rien vraiment, hormis l'agencement du sous-sol de l'arène, ne distingue plus ces derniers d'aucun des édifices dits « *à structure creuse* », quelle que soit l'époque de leur construction — ni des amphithéâtres de Pouzzoles, d'Arezzo (augustéen ?) ou de Vérone (flavien), ni de ceux de Périgueux (2me moitié du Ier s.), de Capoue (fin Ier s.-début IIe s.) ou de Salone (IIe s.), voire de celui de Thysdrus (IIIe s.) [**fig. 374**]. C'est peut-être là tout de même quelque peu minimiser la présence, en chacun d'eux, d'un certain nombre de spécificités, reconnues du reste pour le moins remarquables. Celles de l'amphithéâtre d'Arles notamment — de la couverture de la galerie extérieure du rez-de-chaussée constituée de grandes dalles portant de bout en bout sur la largeur, au système de circulation, tout particulièrement au niveau supérieur où, selon l'observation générale, des escaliers étaient pratiqués dans l'épaisseur des murs radiaux, invention, selon M. Fincker, « *qui ne fut jamais copié*[e] *qu'à l'amphithéâtre de Nîmes* » —, s'avèrent en tout cas par trop nombreuses pour admettre sans discussion d'en simplifier ainsi les formes à seule fin d'en déterminer le schéma fondamental ou encore les méthodes employées pour le respecter. Du moins devraient-elles peut-être permettre de considérer au contraire, ainsi que le fait observer M.W. Jones, que quels que soient ces derniers, ils « *n'ont probablement jamais (y compris à Nîmes et à Arles) été appliqués deux fois de la même manière, de sorte que l'aspect de chaque amphithéâtre était en définitive parfaitement individualisé* »[(350)].

350. Mark Wilson JONES, « Designing Amphitheatres », in *M.D.A.I.*, vol. 100, 1993, p. 437 : « *whatever the mechanism which perpetuated comon themes, they were never (even at Nimes and Arles) played twice in the same way, so that the apparance of each amphitheatre was in the end highly individualised. Ther were no fixed-rules…* ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

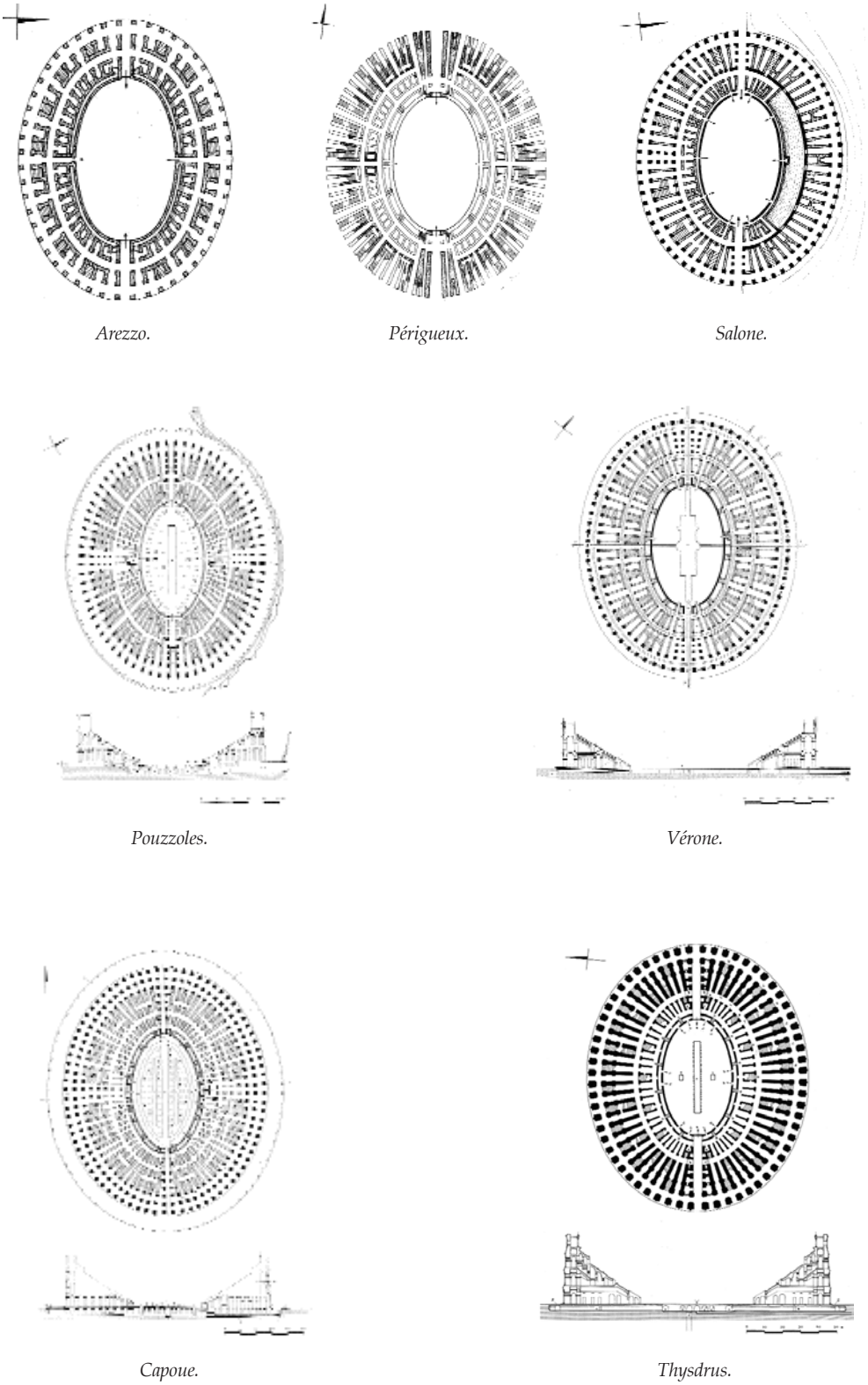


Fig. 374. *Plans et coupes des amphithéâtres dits « à structure creuse », d'après J.-Cl.* GOLVIN, *1987.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Ce n'est certainement pas dire que la persistance de certains procédés génériques soit contestable : dès l'instant que l'édifice se trouve dressé en terrain plat et non pas adossé au flanc d'une colline ou d'un talus artificiel, il est clair en effet que les substructures sur lesquelles il repose sont constituées d'une part de murs annulaires et rayonnants formant autant de passages ou de chambres et destinés à assurer à la fois la stabilité et le tracé global de la « cavité », d'autre part et en façade d'une série de deux ou trois niveaux d'arcades ouvertes et superposées. Peut-être cependant ces caractéristiques ne définissent-elles ni plus ni moins que le type même de l'édifice au même titre que le système de gradins disposés de manière curviligne tout autour de l'aire plane centrale (amphithéâtre) ou lui faisant face (théâtre) : du moins peut-on se demander si les procédés récurrents ne répondent pas davantage à une nécessité purement pratique, définie par l'utilité autant que l'utilisation de cette catégorie de monuments, plutôt que par une quelconque conception théorique de l'architecture que tendrait à montrer l'éventuelle existence d'un modèle rigoureux, comme il en existerait en sculpture. Si J.-Cl. Golvin a cru pouvoir retrouver les étapes d'un tracé ellipsoidale destiné à assurer la parfaite régularité de forme des amphithéâtres — notamment, et comme pour les théâtres, à partir d'un losange composé de quatre triangles (Pula, Rome, Capoue, El-Jem) ou à partir de deux triangles équilatéraux adossés inscrits dans l'arène (Arles, Vérone), dont les sommets marqueraient les points remarquables correspondant aux centres de segments de cercles concentriques qui, raccordés entre eux, permettraient d'obtenir des courbes « *d'anses de panier* » **[fig. 375]**[351] —, aucune réelle similitude d'agencement des espaces ne parait en revanche avoir été démontrée sinon globalement au niveau du rez-de-chaussée. Le peu d'indices disponibles et/ou analysés indiquerait en effet qu'à l'inverse, au-delà de la présence du portique extérieur, doublé dans les plus grands édifices — outre le Colisée, les amphithéâtres de Thysdrus et de Capoue —, définissant un système de travées radiales coupées d'une à deux galeries intérieures, l'organisation de la circulation offre des solutions pour le moins variées d'un monument à l'autre répondant tout au plus à la règle énoncée par Vitruve selon laquelle les voies donnant accès aux différents niveaux de la *cavea* doivent se répartir de telle manière à ce qu'aucune ne se rencontre et à permettre au spectateur de

351. J.-Cl. Golvin, *op. cit*. Voir aussi Idem, « Origine, fonction et forme de l'amphithéâtre romain », in *Spectacula I*, *op. cit*., pp. 15-21. En se fondant, comme D.B. Small, F.B. Sear ou M.A. Amucano pour les théâtres, sur des plans « ajustés », il est à craindre néanmoins que l'auteur ait déduit un tracé plus théorique que pratique.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

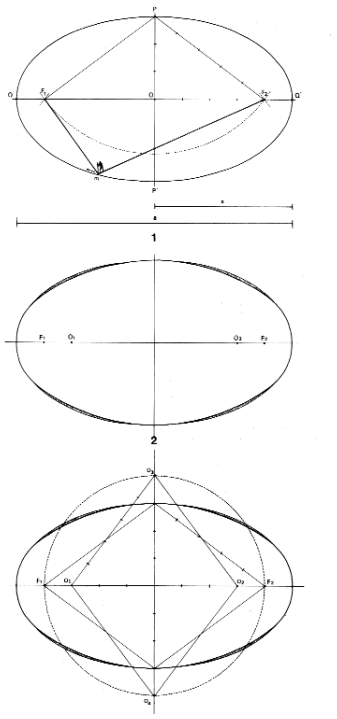


Fig. 375a. « Modes de tracés de l'arène elliptique : tracé au cordeau ; tracé d'une arène réelle en "anse de panier" », *d'après J.-Cl. GOLVIN, 1987.*

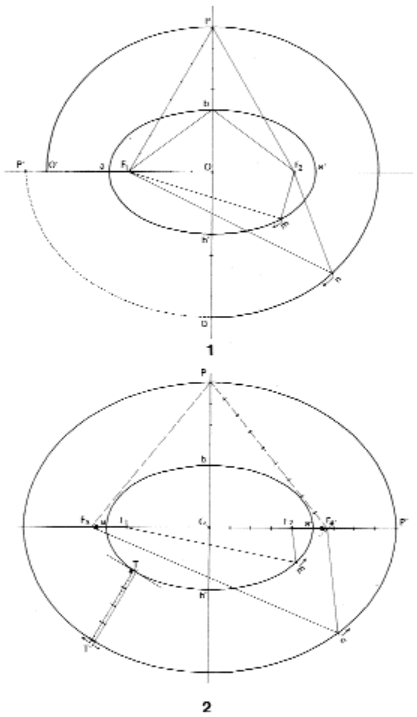


Fig. 375b. « Problème du tracé des ellipses multiples : écartement défavorable des ellipses à foyer commun (Pb>Q'a) ; réalisation d'un contour extérieur parallèle à celui de l'arène », *d'après J.-Cl. GOLVIN, 1987.*

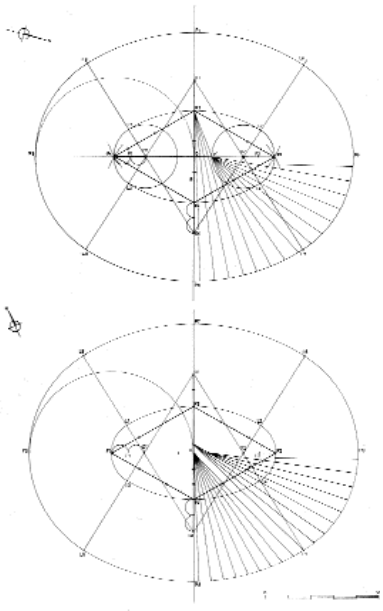


Fig. 375c. *Tracé des amphithéâtres de Pouzzoles et d'Arles, d'après J.-Cl. GOLVIN, 1987.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

rejoindre sa place où qu'elle soit, directement et sans obstacle[352]. L'ensemble des travées s'organise en effet différemment par série de deux ou trois, voire quatre, accueillant tour à tour couloir ou escalier, et se subdivise de manière plus ou moins complexe aux niveaux supérieurs, du simple repos à la manière d'un escalier rampe sur rampe (Rome, Pouzzoles) au palier intermédiaire distribuant d'un côté et d'autre de nouveaux couloirs ou escaliers radiaux (Capoue) ou à une véritable galerie annulaire (Thysdrus, Arles, Nimes), jusqu'à offrir des formules originales comme celle mise en œuvre à l'amphithéâtre d'Arles et *a fortiori* à celui de Nimes pour permettre l'accès à l'attique, de sorte qu'aucune coupe ne parait pouvoir réellement se superposer l'une à l'autre. Pour révéler un dispositif plus typique par la nécessaire présence d'un complexe scénique faisant face à l'hémicycle réservé aux spectateurs, les théâtres n'en suivraient peut-être pas davantage de modèle précis : outre les mêmes divergences d'agencement des espaces de circulation aménagés au sein des substructures soutenant les gradins de la *cavea*, ce serait en ce sens exposer que le schéma générique de la *scæna* se résumait à un front de scène, un *pulpitum* et des annexes, dont l'organisation, aussi bien ornementale que fonctionnelle, variait selon les cas. Les différences de forme notées par J. Formigé entre les trois théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison, qui ne s'avèreraient par conséquent pas tout à fait circulaires, apporteraient peut-être les premiers éléments en faveur d'une adaptation d'éventuels « modèles » plus libre qu'on a bien voulu le croire.

Sans vouloir — ni certainement pouvoir — prôner la différence à tout prix, du moins peut-on se poser la question de savoir dans quelle mesure l'analyse comparative reste pertinente au point d'assurer une restitution de l'un de ces édifices à l'exemple de l'autre, forçant ainsi dans le sens d'une assimilation des formes et des agencements. À l'inverse il est vrai, les variantes et leurs finalités sont difficilement appréciables compte tenu de l'état actuel des connaissances, aggravé au demeurant par les interprétations antérieures et les restaurations. Plus que les destructions involontaires ou les corrélations « forcées », les reconstitutions abusives qui ont suivi et que n'expliquent que trop brièvement les devis insuffisamment formulés, ainsi que l'absence totale de véritables relevés et de rapports de fouilles ou de

352. VITRUVE, L. v. 3. 9 : « *Aditus : complures et spatiosos oportet disponere ; nec conjunctos superiores inferioribus ; sed omnibus locis perpetuos et directos sine inversuris faciendos ; uti, cum populus demittatur de spectaculis, ne comprimatur, sed habeat ex omnibus locis exitus separatos sine inpeditione* » .

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dégagement entravent certes aujourd'hui toute tentative de recherche, de sorte qu'aucune étude, si minime soit-elle, ne parait pouvoir aboutir dans son intégralité. Pour ponctuelle qu'elle ait été, l'analyse stéréotomique de l'escalier droit établi dans l'épaisseur du mur de façade de l'amphithéâtre de Nimes, mettant en communication le couronnement et la galerie du premier étage à l'extrémité nord du petit axe, a permis ainsi de relever un certain nombre d'« irrégularités » sans manifestement pouvoir en déterminer nécessairement l'origine[353]. D'un côté en effet, elle a pu mettre en évidence l'agencement et le balancement *a priori* « irrégulier » de l'ensemble des marches, les ramenant non pas à une décision hasardeuse ou capricieuse, qui aurait pu être du reste postérieure à la construction de l'édifice, mais à une véritable réflexion sur la nécessité d'adapter un élément parfaitement rectiligne à la fois à la forme de l'édifice — en le rejetant à l'extrémité du petit axe où la courbe est moins prononcée et quasi assimilable à une droite —, et à la présence du fronton — en assurant l'interpénétration inférieure des moellons avec l'assise sous-jacente et en rivant les blocs des 15e et 16e marches aux rampants par tenons et mortaises. De l'autre en revanche, elle s'est heurtée à des empreintes sur le nu du mur ainsi qu'à des trous de scellements sur le nez du palier et au milieu de la volée dont un avait conservé le plomb de bourrage et la tige de fer, les rapportant cette fois à d'éventuels aménagements ultérieurs, telle que l'installation d'une grille, sans qu'il soit manifestement possible de l'affirmer, le seul examen de la pierre demeurant en la matière insuffisant. La difficulté reste ici minime il est vrai dans la mesure où, si l'on en croit les archives, les travaux de réparation entrepris au tout début du XVIIIe siècle se sont arrêtés aux quelques marches montant de la galerie de l'attique « *couuerte d'vne demi voutte* » aux « *grands degres qui forme l'Emphiteatre* »[354], tandis que décrit de manière succincte par Ch.-L. Clérisseau[355], l'escalier en question a été curieusement négligé aussi bien par H. Révoil qu'A. Simil, laissant supposer qu'il n'a subi aucune modification : seule une « *barriere auec vne porte bien fermée auec vne serrure* » parait avoir été dressée, probablement plus bas toutefois, afin de garantir l'accès au sommet de l'édifice, et

353. Victor LASSALLE et Jacques PEYRON, « L'escalier de service de l'amphithéâtre de Nimes », in *R.A.N.*, n° 5, 1972, p. 167-173. Décrit de manière succincte par Ch.-L. Clérisseau, cet escalier a été curieusement négligé aussi bien par H. Révoil qu'A. Simil.

354. Adjudication de travaux de réparation à effectuer aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700 [arch. dép., KK 27] : cf. *supra*, II. 1. b., pp. 362 *sqq*.

355. Charles-Louis CLÉRISSEAU, *Antiquitez de la France. Première partie. Monumens de Nismes*, Paris, impr. P.-D. Pierres, 1778, pl. XIX.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

n'exclut pas qu'il y en ait eu une aussi à cet endroit, établie au même moment ou peut-être même contemporaine de l'édifice[356]. Quelle que soit sa date, l'installation d'une grille ou d'une porte n'aura entrainé en tout état de cause qu'une opération somme toute restreinte, n'affectant de ce fait rétrospectivement que l'utilisation du passage ainsi fermé — qu'il ait été alors destiné exclusivement à l'entretien du *velum* notamment, ou qu'il ait appartenu à un particulier établi dans les murs quelques temps plus tard — sans remettre fondamentalement en question l'agencement des structures : il en est sans conteste tout autrement lorsqu'il s'agit de reconnaitre derrière des interventions de plus grande envergure l'état dans lequel se trouvaient les vestiges et les éventuelles empreintes qu'ils avaient conservées alors d'éléments détruits. Il est clair que, pour précis et exhaustifs qu'ils puissent paraitre, les relevés d'A.-N. Caristie au théâtre d'Orange ne rendent pas compte pour autant de toutes les anfractuosités ou irrégularités des appareils et s'avèrent peut-être même quelque peu orientés de sorte qu'il reste difficile de revenir notamment sur la reconstitution de la *cavea* [**fig. 262-263**][357]. De leur côté, pour « fidèles » qu'elles aient été pensées, les reprises d'appareil telles que les a effectuées P. Daumet sur le mur intérieur de la *basilica* est du même théâtre, n'en ont pas moins parfois inévitablement anéanti de manière définitive des repères jugés secondaires ou négligés que l'on regretterait aujourd'hui de ne pouvoir examiner ne serait-ce que pour s'assurer de la pertinence de la reconstitution choisie [**fig. 327**]. Enfin, s'il subsiste encore quelques fragments « authentiques », peut-être tout particulièrement dans les parties hautes des amphithéâtres, il est vrai qu'ils ont pour la plupart été gommés par les chapes de mortier hydraulique, de sorte que ne s'en dévoilent réellement que des arases homogènes. Il parait difficile dès lors de valider ou au contraire d'invalider les interventions menées depuis le début du XIX^e^ siècle sans envisager de tenter de pallier en partie du moins ces lacunes en confrontant aussi rigoureusement que possible, et parallèlement à une nouvelle étude des vestiges accompagnée de relevés précis, les dossiers d'archives, certes aussi abondants qu'incomplets, et les documents iconographiques, sans doute pas toujours très fiables. Sans parvenir forcément à répondre à toutes les questions, il est probable cependant qu'en certaines occasions une telle confrontation pourrait faire émerger un certain nombre de faits susceptibles de réorienter les analyses. Elle inviterait peut-être ainsi à se

356. Adjudication de travaux de réparation…, 15 décembre 1700, citée : cf. *supra*, II. 1. b., pp. 361-362.

357. A.-N. CARISTIE, *Notice sur l'état actuel de l'Arc d'Orange & des théâtres antiques d'Orange & d'Arles, sur les découvertes faites dans ces deux derniers édifices & sur les mesures à prendre & les moyens à employer pour conserver ces précieux restes de construction romaine*, Paris, impr. Firmin Didot, <1839> : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 476 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

demander sur quels critères H. Révoil a pu remonter les gradins des deuxième et troisième *mæniana* de l'amphithéâtre d'Arles, son devis ne donnant aucune précision sur la manière dont il a procédé, laissant supposer qu'en ne cherchant ni plus ni moins, comme il l'alléguait alors, qu'à protéger les substructures, il aura peut-être reformé les degrés manquants de manière tout à fait arbitraire[358] : une photographie de 1860 montre cependant que subsistaient quelques fragments encore ancrés sur la voûte de la galerie d'entresol à partir desquels l'architecte aura peut-être déduit sinon les dimensions des gradins du moins la déclivité de la *cavea* à cet endroit [**fig. 376**]. À l'inverse, la question peut se poser de savoir reconnaitre aujourd'hui ces restes probablement en grande partie masqués sous les restaurations, et qu'H. Révoil comme J. Formigé après lui ont en tout cas préféré intégrer à un troisième *mænianum*, ramenant la deuxième *præcinctio* au septième gradin et non au dixième comme le préconiserait aujourd'hui M. Fincker. Ce serait du même coup revenir sur les notes laissées dans le manuscrit d'É. Lacaze-Duthiers selon lesquelles les fragments d'un *balteus* perçaient par endroits « *au-dessus du dernier gradin* […] *de la seconde zone* […] *coupé* […] *par les vomitoires qui s'ouvrent sur la galerie d'entresol* »[359] et que, faute d'en avoir retrouver la trace, M. Fincker remonterait au contraire à l'aplomb du mur intérieur de la galerie d'entresol, radoucissant de ce fait la pente de la *cavea* supposée par H. Révoil [**fig. 377**][360]. De façon

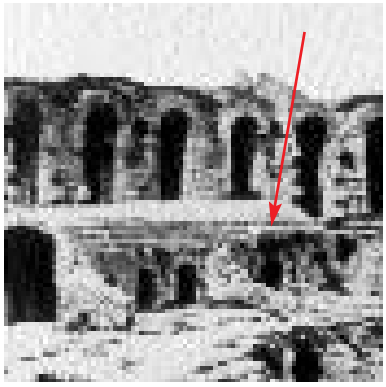


Fig. 376. *Les quelques degrés encore en place côté ouest, ancrés sur la voûte de la galerie annulaire d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1860 : cf.* supra, ***fig. 295*** *et* ***fig. 297****.*

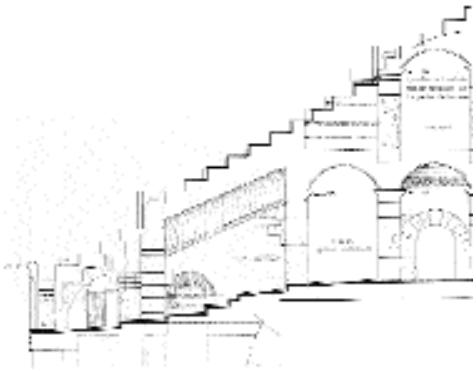


Fig. 377. *Restitution de l'*ima cavea *de l'amphithéâtre d'Arles et correction des restaurations entreprises par H. Révoil, d'après M. Fincker, 1987.*

358. H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif à exécuter pour la consolidation de l'amphithéâtre d'Arles*, 27 novembre 1876 [arch. C.M.H., 329/3]. : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 498 *sqq*.

359. E. Lacaze-Duthiers, *op. cit.*, f° 138.

360. M. Fincker, *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

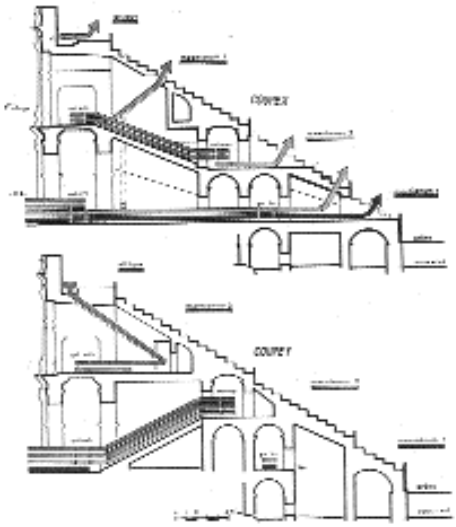


Fig. 378 a. *Coupe sur l'amphithéâtre d'Arles : circulation suivant les « travées X » et les « travées Y », selon M. FINCKER, 1987.*

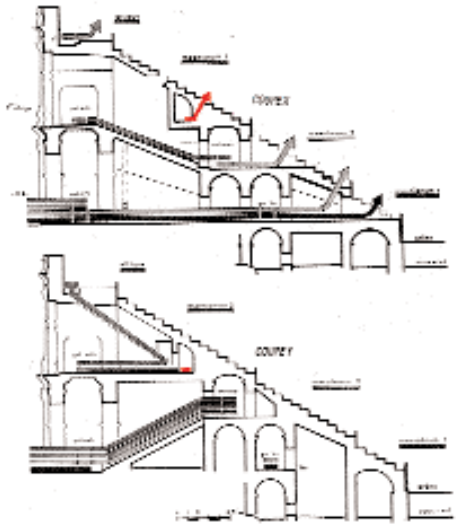


Fig. 378 b. *Coupe sur l'amphithéâtre d'Arles : circulation suivant les « travées X » et les « travées Y », corrigée suivant les indications données par le manuscrit d'É. Lacaze-Duthiers. (Croquis repris d'après M. FINCKER, 1987.)*

similaire, la question peut se poser des raisons qui ont amené d'un côté A. Bondon, suivant la description du P. É. Dumont, à imaginer en 1780 l'accès au troisième *mænianum* directement par la galerie du premier étage [**fig. 191**][361], et au contraire J. Formigé suivi par M. Fincker à envisager l'édification systématique d'escaliers à l'intérieur de chacun des murs radiaux du portique supérieur, jusqu'à rendre tout à fait inutile le couloir annulaire intérieur [**fig. 378**]. En somme, pour s'avérer il est vrai par trop orientées vers une vision quelque peu théorique de ce type de monument, les descriptions, interprétations et restaurations des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, ou encore celles du début du XX^e^ n'en offrent peut-être pas moins par certains côtés des indications susceptibles aussi bien d'en rectifier que d'en compléter notre perception actuelle. Si l'on peut certes regretter que les interventions aient été menées sans véritable examen préalable — du moins tel qu'on le concevrait aujourd'hui —, on ne doit pour autant s'y arrêter. L'étude effective de ces monuments reste par conséquent à faire : peut-être devrait-elle consister aussi en une lecture plus attentive des

361. Père Étienne DUMONT, *Description des anciens monumens d'Arles*, manuscrit, 1789 [Méd. d'Arles, ms 567], et les relevés d'Alexandre BONDON reproduits par Jean-François Noble de LALAUZIÈRE, *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles contenant les événemens arrivés pendant qu'elle a été tour-à-tour Royaume et République, ensuite réunie à la souveraineté des Comtes de Provence et des Rois de France*, Arles, G. Mesnier, 1808 pl. IX — cf. *supra*, I. 3. c. —, que confirmerait du reste la description laissée dans le manuscrit d'É. LACAZE-DUTHIERS, *op. cit.*, f° 127-144 (cf. *supra*, p. 618).

archives — devis, rapports, observations diverses autant que les descriptions inédites d'antiquaires locaux —, qui permettrait du moins de s'interroger sur les « transformations » parfois erronées ou encore sur des parallèles peut-être pas forcément pertinents.





Résultat de deux cents ans de recherches, l'image en quelque sorte « fabriquée » des édifices de spectacles d'Arles, Nimes, Orange et Vaison peut certes offrir un repère stable à qui voudrait se rendre compte concrètement de leur « tridimensionnalité » ; il est clair par ailleurs que les responsables de leur conservation se trouvent désormais confrontés tout autant à la sauvegarde de cette image que des structures originelles et sont par conséquent amenés tout naturellement à associer les deux « phases » de l'histoire de chacun d'entre eux en un ouvrage cohérent. C'est dire en quelque sorte que non seulement, témoins historiques à part entière aussi bien de la vie de l'édifice qui les a accueillis que d'événements singuliers, de modifications politiques et sociales importantes, les aménagements post-antiques ont dû céder la place, à la suite des interventions de dégagement, aux structures fragmentaires d'origine, mais surtout, désarticulées, celles-ci ont fait l'objet de restaurations souvent « monumentales » à seule fin de présenter un ensemble intelligible ne renvoyant désormais qu'à lui-même. En les enfermant de cette façon dans un écrin en effet, la notion d'« exemplarité », développée à travers celle de « *monument-type* » qu'a imposé rapidement l'idéologie étroitement liée à la conception d'un « *patrimoine national* », aura finalement extrait ces édifices de leur contexte urbain, politique, économique et social, pour mettre en valeur un ouvrage d'art dont l'importance n'avait d'égal que l'harmonie et la perfection de ses formes architecturales. Or, si on ne peut tout de même, ainsi que s'en avise très justement M. Parent, nier « *délibérément une part essentielle des "apports" théoriques du*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

XIXe siècle qui sont à l'origine non seulement de ce que le XIXe siècle a ajouté au patrimoine antérieur, mais aussi de la façon dont il l'a transformé »[362], on ne peut non plus à l'inverse tendre à rendre ce dernier intouchable, « sacré », et lui ôter sa dimension fondamentalement historique en restreignant son témoignage à sa seule valeur artistique : de là surgissent incontestablement, selon l'expression de L. Pressouyre, « *les rapports paradoxaux du goût et de la science archéologique* »[363].

Le problème fondamental de toute restauration se situerait de fait encore aujourd'hui dans ces « *rapports paradoxaux* » de la « mode » — que M. Fumaroli définirait volontiers comme « *cette empathie qui prête aux vieilles pierres une vie subjective, et qui fait d'une œuvre d'architecture une personne, une personne tragique, objet de compassions, d'admiration, de solidarité* »[364] — et de l'archéologie qui se voudrait objective. Malgré les nombreuses réflexions concernant les contraintes de la conservation de ce patrimoine qui ont abouti à l'élaboration de différentes chartes — de celles d'Athènes et de Venise à celle établie par l'ICOMOS en 1990 curieusement appliquée de manière exclusive à « *l'héritage archéologique* »[365] —, en France du moins, dès l'instant que les vestiges sont susceptibles de représenter un ensemble monumental, la restauration reste globalement l'affaire d'architectes, plus soucieux de rapports architectoniques, ne serait-ce que dans le but de redonner aux structures leur stabilité, que de vérité archéologique. Il est clair cependant que l'entretien d'un édifice encore dressé et en même temps fortement ruiné constitue une réelle difficulté pour qui cherche à le protéger de façon cohérente quand les éléments originels de couverture et de soutien sont anéantis. Sous quelque forme qu'elle intervienne, l'opération de protection mettra en effet toujours en cause le monument, que ce soit dans son aspect extérieur par l'ajout de « pièces rapportées » notamment, ou dans son « authenticité » par le principe même de « restauration » qui procède par le remplacement du fragment défaillant ou par la reconstruction d'un ensemble plus complet. Enfin, qu'elle renouvelle « à l'identique » ou qu'elle rétablisse par restitution, l'intervention entraîne nécessairement une transformation de l'édifice, si minime soit-elle, dans ce qu'en

362. M. PARENT, *loc.cit.*, p. 2.

363. L. PRESSOUYRE, *loc. cit.*, p. 8.

364. Marc FUMAROLI, « Jalons pour une histoire littéraire du patrimoine », in *Science et Conscience du Patrimoine*, actes des *Entretiens du Patrimoine* tenus au Théâtre national de Chaillot à Paris du 28 au 30 novembre 1994 sous la direction de Pierre Nora, Paris, Fayard, éd. du Patrimoine, 1997, p. 110.

365. *ICOMOS Charter for the Protection and Management of the Archaeological heritage*, mise en place par l'ICAHM (Internatinal Committee on Archaeological Heritage Management) dépendant de l'ICOMOS, Lausanne, octobre 1990.

définitive elle établit délibérément le choix d'une image suggestive mais arbitraire constituant en principe une amélioration perceptive d'un état au contraire dégradé et fragmentaire, et jugé *a fortiori* « dépareillé ». Face à ces modifications, l'archéologue ne peut évidemment que se heurter alors au problème de l'interprétation que sous-tend une telle option : pour « naturelle » qu'elle puisse paraitre en matière de construction d'un bâtiment, la simple intervention de protection ou de consolidation importe en effet des éléments « neufs » fixant de manière souvent définitive un état, voire une hypothèse qui ne s'avèrent jamais totalement assurés. La difficulté apparait d'autant plus grande sans doute qu'il est rare que les relevés, descriptions, observations des uns et des autres soient assez exhaustifs pour pallier une réalité désormais « substituée ».

Il n'est pas sûr de ce fait que la conciliation d'exigences somme toute contradictoires entre ruine et restauration, qui permettrait d'« *allier le respect du passé aux nécessités du présent* », puisse tout à fait s'arrêter, ainsi que l'avait souhaité P. Léon, à ce que les uns « *n'écartent plus* a priori *une restauration fondée sur des documents authentiques* » et que les autres acquièrent « *un sens plus aigu des nuances, un souci plus vif de sauvegarder non seulement la structure d'un édifice, mais l'harmonie de son aspect et l'esthétique de ses formes* »[366]. Lors du Congrès international de la restauration qui a donné lieu, en 1964, à la Charte de Venise, J. Zachwatowicz invoquait de fait deux raisons pour s'opposer à toute restitution *in situ* : « *l'authenticité du monument historique et l'inviolabilité de ce qui, en lui, est original* », faisant observer qu'« *on ne peut admettre de compléter des formes périmées même si la connaissance de ces formes et l'iconographie constituent un fondement à ces compensations* », et qu'au contraire « *l'authenticité de la forme et de la matière doit toujours dominer* […] *selon des critères scientifiques, importantes pour l'histoire de l'art et de la culture* »[367]. Il y a quelques années encore P. Gros opposait à la proposition de D. Ronsseray de couvrir la scène du théâtre d'Orange à seule fin de protéger son mur, qu'« *une grande ruine est un objet dont la signification historique et esthétique transcende le monument originel dont elle est issue* »[368] : même si l'existence d'une telle toiture est particulièrement bien attestée par les ancrages latéraux obliques visibles sur les *versuræ*, et par les

366. Paul Léon, « 1939-1955. Les monuments », in *M.H.F.*, n° 1, janvier-mars 1955, p. 3.

367. Jan Zachwatowicz, « Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques », in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit.*, p. 51.

368. P. Gros, « Le théâtre antique d'Orange. Le point de vue de l'archéologue », in *Monuments Historiques de la France – Archéologie et projets urbains*, n° 136, 1984, p. 73 : cf. *infra*, III. 1. c.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

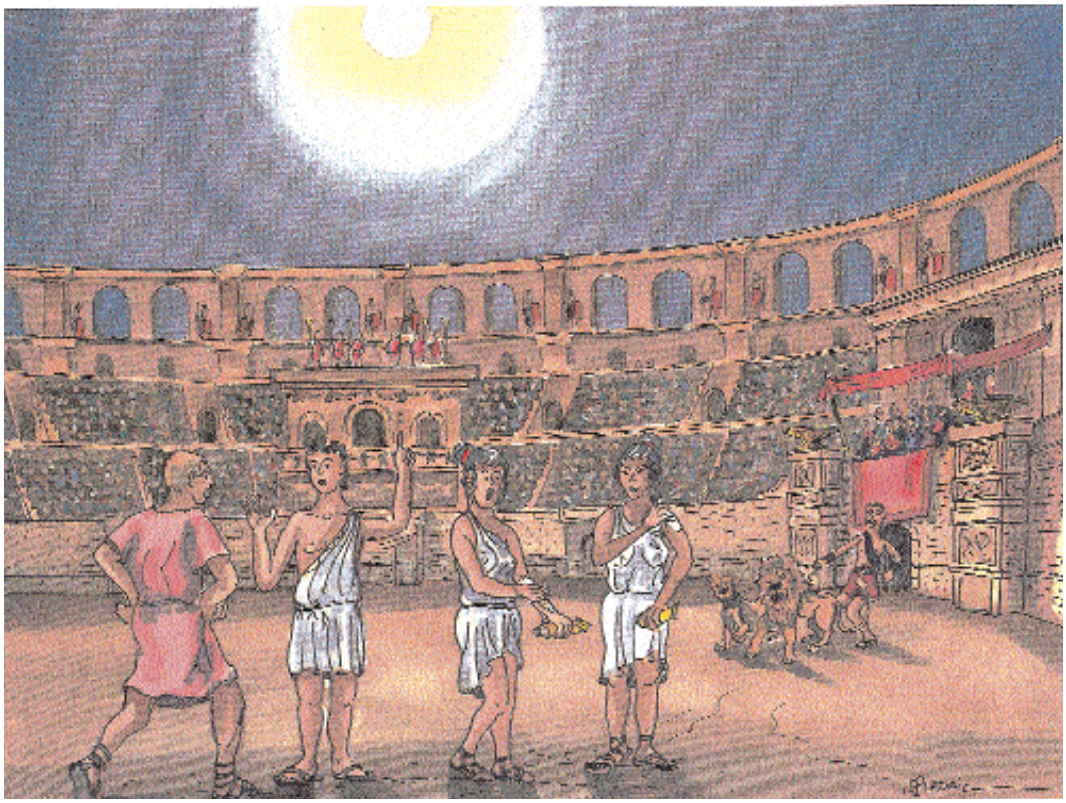
énormes cavités rectangulaires scandant les parties hautes de la *scænæ frons*, il craignait en fait qu'on aille dans ce cas dans l'excès de la restitution « *à l'identique* » sous prétexte de la fonder sur des bases « *réputées scientifiques* », insistant sur le fait qu'une telle solution donnerait à la scène un aspect clos et fini en contradiction avec « *son statut et sa beauté propre de ruine* »[369]. Les restaurations menées tout au long du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ offrent en tout cas un exemple concret des dangers que de telles interventions peuvent générer lorsqu'elles ont été entreprises notamment avant l'achèvement de l'étude des vestiges — et du moins leur parfaite connaissance —, détournant quelque peu les discours en même temps qu'elles ont transformé les vestiges en véritables monuments, de sorte que ces derniers paraissent aujourd'hui davantage relever du « patrimoine culturel » que réellement archéologique. Il semble d'ailleurs qu'au-delà des seules interventions de conservation, la potentialité de leur réutilisation ait souvent joué en faveur d'une réhabilitation plus totale, jusqu'à parfois peut-être altérer les structures, voire leur aspect général et leur présentation.

369. P. GROS, *loc. cit.*, p. 73.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

III. Restaurations, présentation, réutilisation



« Les Crèmes dermiques », *Album de Galénique pittoresque*, dessin de Jean-Paul LADRIL, éd. Louis Pariente, 1996.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

La notion de « patrimoine », qu'il soit monumental ou archéologique, évoque aujourd'hui semble-t-il davantage la « *promotion* » et l'« *animation* » des vestiges historiques, sous quelle que forme qu'ils se dévoilent, que leur conservation proprement dite. Du moins pour s'avérer la condition indispensable de toute politique patrimoniale, les termes de la protection d'un monument comme d'un site archéologique demeurent fortement tributaires d'une « présentation », de sorte que toute intention de conservation met systématiquement en œuvre depuis les années 1950-1960 des projets d'aménagement des structures et des abords qui empiètent bien souvent sur le « document » jusqu'à le masquer dans ses parties les plus insolites. Défini de fait à travers la fréquentation du plus large public possible, le « tourisme » se doit de proposer de manière intelligible et du moins suggestive au plus grand nombre une exposition des vestiges de l'histoire d'un pays, si incomplets ou désarticulés qu'ils soient, dans des conditions de plus en plus exigeantes de « lisibilité » autant que d'agrément et de séduction, et probablement surtout de sécurité et de confort. Plus que jamais dès lors, le souci d'esthétique parait privilégié jusqu'à développer à la fois une conduite et des techniques de « restaurations » singulières auprès desquelles la valeur archéologique tant prônée depuis le début du XX^e^ siècle ne parvient visiblement que trop difficilement à se situer. En préconisant, dans les années 1960, de « *reconstituer dans les lieux historiques l'atmosphère du passé* » et du moins de les rendre « *vivants* » en y installant notamment des salons de thé, la Caisse nationale des monuments historiques tendait ainsi délibérément à mettre fin à ce qu'elle considérait comme « *des conceptions archéologiques dépassées* »[(1)]. De son côté, L. Grodecki observait que les « *valeurs d'effet produit* » prenaient bien souvent le pas alors sur les valeurs de

1. « La politique nouvelle de la CNM », in *M.H.F.*, vol. XIII, fasc. 4, janvier-mars 1967, p. 59.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

connaissance scientifique : le monument subissait en effet de plus en plus souvent un nettoyage général sans égard aux « *patines* » anciennes, le remplacement de la matière usée ou étrangère à l'époque d'origine du monument, le rétablissement des états primitivement prévus mais jamais réalisés et considérés comme plus heureux que les états « *inachevés* » laissés par l'histoire, le dégagement de l'entourage privilégiant les perspectives[2]. L'intervention « *visible* » préconisée avant 1945 trouvait de moins en moins de partisans, tandis que curieusement celle invisible, « à l'identique », telle que la pratiquaient préférentiellement H. Révoil ou les Formigé, se voyait appliquée presque sans restriction, qui plus est « *exécutée souvent avec une perfection stupéfiante* »[3]. En somme, la priorité donnée à l'aspect du monument et à son « effet » permettait « *de sacrifier certaines valeurs historiques et l'authenticité, comme il en est dans le métier d'un "décorateur d'appartement"* »[4], si bien que les valeurs d'utilisation ont pris aisément le pas sur toutes les autres. Inscrite dans une volonté d'intégrer plus amplement le patrimoine dans la vie quotidienne, comme le témoignage d'une véritable « continuité historique » d'une civilisation, une telle perspective supposait de fait, outre de satisfaire le droit du public à l'information, d'établir une harmonisation entre les bâtiments anciens et modernes qui ne paraissait pouvoir se réaliser autrement qu'en réinvestissant les premiers à de nouveaux usages sociaux.

Légitime selon L. Grodecki, en ce que « *les trésors monumentaux, artistiques et doivent être accessibles, "utilisés", par le plus grand nombre possible d'"usagers" et* [que] *leur conservation ne se justifierait pas, de nos jours, si leur utilisation était réservée à un nombre restreint de spécialistes ou si leur restauration n'avait pour but que de satisfaire les hommes de science* », la puissance économique qu'offre le tourisme moderne — qu'il se cantonne aux sites ou y annexe des manifestations culturelles de renom — finit ainsi par soumettre les monuments historiques à ses propres exigences, jusqu'à servir trop souvent « *d'alibi, de justification idéologique* » et évincer de cette façon les règles strictes du principe même de restauration[5]. Dans un tel contexte, le cas des édifices de

2. Louis Grodecki, « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », in *Monuments historiques de la France*, n° 4, octobre-décembre 1965, p. 212.

3. Idem, *ibidem*.

4. Id., *ibid*.

5. Id., *ibid*, pp. 212-213. La *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* adoptée par l'Unesco, 16 novembre 1972, va clairement en ce sens, mettant en avant une « *politique générale visant à assigner une fonction au patrimoine culturel et national dans la vie collective, et à intégrer la protection de ce patrimoine dans les programmes de la planification générale* » (art. 5). En d'autres termes, la conservation doit être conçue en étroite relation avec une mise en valeur et une « *réanimation* » des sites.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

spectacles antiques parait aviver particulièrement les polémiques en la matière, sans doute par l'immédiateté de leur identification autant que de leur réappropriation dans leur fonctionnalité initiale, l'une et l'autre rendant l'aménagement, l'utilisation et l'interprétation en quelque sorte « spontanés » et *a priori* sans entrave : en même temps que C. di Matteo s'interrogeait sur les conséquences néfastes des installations modernes, « *qui risquent de mutiler les aménagements préexistants* »[6], le Conseil de l'Europe réaffirmait l'analogie, « *même pour le profane* », de ces bâtiments consacrés aux spectacles « *en raison de leurs structures particulières dont les salles actuelles conservent les traits essentiels* » et encourageait de ce fait leur réutilisation[7]. Pour autant, quoiqu'en un sens trop bien conservés pour ne pas envisager de les réhabiliter dans leur utilisation première, ce type de vestiges posent une réelle question aussi bien d'intégration dans le paysage urbain des villes modernes, que l'on voudrait souvent au même rang que les autres bâtiments publics plutôt que sous la forme d'un simple « square », que d'adaptation de leurs structures, désormais aussi obsolètes qu'incomplètes. La tentation et les tentatives n'en ont pas moins été récurrentes tout au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles, remettant sans cesse en question d'un côté le respect de l'authenticité de l'édifice, de l'autre la compatibilité de son fonctionnement d'origine avec les besoins modernes de la scénographie et des spectateurs, jusqu'aux conditions de « *captation* » des œuvres créées dans ces sites et leur diffusion internationale. Vouloir réutiliser de tels vestiges amène de fait sans cesse à se demander s'il faut privilégier avant tout le « monument historique » ou le lieu de spectacles, ou en d'autres termes, ainsi que l'exposait O. Brousse, architecte des services techniques de la municipalité d'Orange, « *traiter le problème de la présentation d'un objet archéologique dans lequel, par ailleurs, des spectacles peuvent se dérouler* », et pourquoi pas à l'inverse « *exprimer dans cet aménagement la fonction du Théâtre Antique comme lieu contemporain de spectacle* »[8]. C'est poser en définitive la question de la « pérennité », que les uns envisageraient aisément à travers une « paraphrase » moderne de structures anciennes, offrant en quelque sorte matière à création, et que les autres au contraire continuent de vouloir conserver en l'état, moins toutefois par simple souci de

6. Colette DI MATTEO, « L'aménagement intérieur du monument », in *Les Monuments historiques demain*, Paris, Min. Cult. et Comm., 1987, p. 183.

7. *Préfiguration d'un réseau européen des théâtres, amphithéâtres et cirques antiques*, compte rendu de la 1ère réunion tenue à Orange du 17 au 19 juillet 1993 dans le cadre du Plan européen pour l'archéologie développé par le Conseil de l'Europe.

8. Olivier BROUSSE, *Notes sur le fonctionnement des spectacles dans le théâtre antique* [d'Orange], 1990 (Arch. mun. d'Orange, 238 W 57].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« respect » — dans le sens où l'entendait J. Ruskin qui estimait que « *nous n'avons pas le droit d'y toucher* » parce qu'« *ils ne nous appartiennent pas* »[9] — que par celui de « documentation » *a priori* sans cesse renouvelable à mesure des expériences.

Il apparait clair de fait que la conservation d'un édifice dans son intégralité et sa fonction d'origine ne peut être réellement envisagée que si elle a été menée dans la continuité : encore faudrait-il, selon C. di Matteo, que la restauration puisse tenir compte de la nécessaire évolution des besoins. Pour rester affectés depuis leur construction au même office, les édifices de culte n'en supposent pas moins en effet une réorganisation constante de leur espace suivant les exigences d'une liturgie qui se renouvelle, se modifie, se réforme. Si l'ensemble du mobilier et des agencements peut simplement être enrichi et se composer pour l'essentiel de rajouts qu'il sera relativement aisé d'identifier par « strates » successives, il peut aussi bien être remanié par endroits de façon plus ou moins radicale, de ces tableaux qu'on enlève aujourd'hui pour des raisons de conservation et de sécurité, ou qu'on encadre au goût du jour, aux chapelles qui se voient parfois détruites pour agrandir les bas-côtés et assurer une fréquentation plus importante ou une utilisation des lieux annexe [10]. Qu'en est-il alors d'un édifice qui a perdu sa fonction première, dont les aménagements d'origine ne correspondent en rien aux besoins modernes, d'autant moins qu'ils n'ont pas évolué avec le temps, et qui a perdu entièrement son mobilier ? La difficulté s'aggrave bien entendu lorsqu'il s'agit de ruines qui, incomplètes et fragiles, ne peuvent accueillir de nouvelles activités sans mettre en cause leur propre sécurité comme celle du public. Par ailleurs, l'ensemble des transformations dues à une appropriation étrangère des structures, voire la destruction provoquée par un abandon ou une catastrophe de quelque ordre que ce soit, engendrent une rupture qui ne peut être comblée qu'à force d'hypothèses à moins de créer un édifice totalement distinct. Le hiatus touche du reste tout autant le mode d'affectation du lieu, de sorte que les structures qui répondaient à un usage, des pratiques et des techniques particuliers deviennent aujourd'hui contraignantes et se voient ou recouvertes et par conséquent ignorées, ou accompagnées d'un appareillage moderne, provisoire ou non, qui quoi qu'il en soit s'adapte toujours péniblement, sur le plan

9. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture* [*The Seven Lamps of architecture*, 1849], trad. de l'anglais par G. Elwall, Paris, Denoël, 1987, chapitre vii, « *La lampe de l'obéissance* », p. 209 : cf. *supra*, ii. 3. b.

10. C. di Matteo, *loc. cit.*, p. 182.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aussi bien esthétique que fonctionnel. Bien sûr, les traitements seront différents selon que l'on voudra assurer à la ruine son caractère symbolique, conserver la beauté du site, rétablir la vocation et la volumétrie initiales des vestiges, les utiliser à des fins touristiques ou les réinsérer dans un contexte socio-urbain en leur attribuant un nouvel usage : la question majeure restera en définitive de savoir comment compléter la ruine « *pour maintenir aujourd'hui une filiation satisfaisante avec hier* »[11] — et du moins lui conserver sa valeur de « *monumentum* ». Or, l'utilisation de tels sites inquiète désormais dans ce qu'elle empiète sur le domaine purement patrimonial et crée de ce fait ce que tout le monde dénonce comme « *des pollutions réelles* » par la présence souvent de matériels du type bungalows, qui détériorent la vue du monument en même temps qu'ils rendent la visite difficile et peu attrayante ; dans ce que aussi les travaux de conservation finissent par se concentrer essentiellement sur les murs et la silhouette de l'édifice et ne concernent que rarement la distribution interne laissée à l'aménageur, qui y intègre structures d'accueil et matériels divers destinés à assurer le confort du visiteur moderne, jusqu'à transformer et diviser artificiellement certains espaces en salle d'exposition ou de conférence, bibliothèque, buvette, lieu de ventes.

Il est certainement vrai aujourd'hui, ainsi que le faisait observer récemment Chr. Prévost-Marcilhacy, inspecteur des monuments historiques, que le processus de réutilisation est désormais irréversible et que « *le succès empêche de revenir en arrière* »[12]. Pour « *en prendre notre parti* » cependant, encore faudrait-il trouver les termes d'un compromis qui assurerait à la fois le respect des vestiges et la bonne conduite de l'installation des équipements modernes, autant que l'harmonisation et du moins l'intelligence des rapports des uns et des autres. La volonté de réutiliser un monument ancien, et plus encore une ruine, ne reviendrait-elle pas en effet à tenter de faire coexister deux univers différents, sans accorder la priorité à l'ouvrage ancien ni à sa réappropriation, sans que l'un contrarie le développement de l'autre ni que l'autre finisse par détruire le premier ? M. Parent s'interrogeait ainsi sur « *la nécessité de confronter les exigences du patrimoine en tant que tel à son exploitation usagère, aux*

12. Yves Boiret, « Conservation-lisibilité », in *Entretiens du Patrimoine –1. Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris, dir. du Patrimoine, 1990, p. 35.

12. Lettre de Christian Prévost-Marcilhacy, inspecteur général des m.h., au drac, à propos des aménagements du théâtre d'Orange, 5 juillet 1989 [drac-paca].

exigences économiques et aux exigences conflictuelles de la création, s'il est impossible de définir les critères de sa légitimité et d'être au clair sur la référence de ses valeurs »[13]. Or, il semble qu'à mesure que se développe cette « *exploitation usagère* », les vestiges deviennent le cadre d'une exploitation créatrice où l'architecte, chargé de la mise en forme du site et garant d'une cohérence d'ensemble, parvient en définitive à soutenir l'idée d'une véritable modernisation qui, pour rencontrer une certaine adéquation avec une mise en valeur du patrimoine, se montre peut-être en revanche en contradiction avec les revendications de l'archéologie.

13. Michel PARENT, « Restaurer les restaurations », in *Les Cahiers de la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, 1981, p. 1.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. Le problème de la réutilisation des ruines.

Le principe de la réutilisation d'anciennes structures n'est pas nouveau, et selon P. Pinon l'idée est même « *aussi ancienne que l'architecture* »[14]. Elle n'apparait cependant pas de façon identique selon les époques et évolue, selon lui, en trois grandes phases. Au Moyen Âge, l'édifice ruiné était considéré comme un « *site naturel* », utilisable directement « *selon des critères purement techniques* », et les vestiges servaient alors de substructure à la construction d'autres bâtiments entièrement différents. En revanche, à partir du XVI^e^ siècle, l'ouvrage architectural aurait revêtu une valeur culturelle, certes toujours teintée d'« *utilitarisme* », mais qui aurait tendu à respecter du moins la forme globale du monument ancien dont l'enceinte pouvait abriter alors de nouveaux agencements. L'« *usage utilitaire* » ne parait s'être plus largement estompé qu'à la fin du XVIII^e^ siècle, lorsque l'intérêt s'est davantage porté sur les structures d'origine, obligeant jusqu'à une réutilisation identique à la fonction primitive de l'ancien monument, ou du moins la rappelant le plus étroitement possible[15]. La distanciation « culturelle » s'avère être cependant ni plus ni moins peut-être qu'une sorte d'« apparat » : il est clair en effet qu'étroitement intégré au présent tant qu'il en était proche « historiquement », c'est-à-dire aussi bien dans le temps que sur le plan matériel et esthétique, le « patrimoine » antique n'en est pas moins resté, 400 ans comme 1500 ans après, très présent au quotidien jusqu'à raviver encore aujourd'hui d'anciennes propensions à réhabiliter ces vestiges du passé. Si les

14. Pierre PINON, « Construire sur les ruines », in *Entretiens du Patrimoine — 1. Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris, Direction du Patrimoine, 1990, pp. 191-193.
15. IDEM, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aspirations du monde moderne se sont transformées à n'en pas douter, elles ne suffisent certainement pas à révoquer totalement un héritage dont on ne peut ignorer les répercussions sur la vie du présent : plus que souvenir des civilisations passées auxquelles nous serions « *redevables de notre identité* » et qui seraient « *constituti*[ves] *de notre être* »[16], l'héritage architectural en particulier semble conserver, à travers les siècles, un lien singulièrement fort avec le quotidien.

Pour apparaitre en un sens « naturelle », l'intégration d'un édifice ancien dans la vie moderne pose en fait autant de questions d'ordre éthique qu'elle offre d'avantages. Si elle permet certes d'éviter « *une mort avec de la cellophane* » comme le craignait M. Querrien, directeur de l'architecture au Ministère des Affaires culturelles en 1967[16], elle n'en suscite pas moins en effet de nombreux débats et se décline en tout cas de manière parfois contradictoire selon qu'il s'agit de monuments antiques ou post-antiques, conservés dans leur intégralité ou non, dressés au sein d'une ville ou à sa périphérie, proposant des disponibilités de configuration ou non. Les hôtels particuliers du Marais à Paris ont pu ainsi être résolument transformés en quartiers d'habitations, offrant à la vue du passant les façades renaissance restaurées tandis que l'organisation intérieure a été bouleversée pour y insérer des aménagements conformes aux besoins modernes sans réel souci de conservation en somme que du « squelette » ; au contraire, à l'église désaffectée de Saint-Laurent de Grenoble a été entrepris un travail archéologique complet dans le cadre de recherches sur l'évolution des églises cimétériales suburbaines de la région au haut Moyen Âge, qui se présente aujourd'hui sous la forme d'un « musée de site » d'une « *déroutante incohérence visuelle* » du fait d'une succession complexe des différentes phases architecturales[18]. Si d'un côté est assurée une certaine pérennité du monument réhabilité en tant que tel sans résurgence de son passé si ce n'est à travers sa seule façade, de l'autre au contraire est exposé un matériel diachronique à la manière d'un « *écorché* » dans lequel certains y ont vu « *une atteinte à l'intégrité de l'église* »[19]. Or, outre les difficultés matérielles inhérentes à tout aménagement d'anciennes structures, plus complexes du reste lorsqu'il s'agit de ruines, il semble que l'intégration d'un monument

16. Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 104.

17. « Conférence de presse de M. Max Querrien », in *M.H.F.*, vol. XIII, fasc. 1, 1967, p. 59.

18. « Recherches archéologiques, conservation et présentation au public à Saint-Laurent de Grenoble », in *Les Monuments historiques demain*, actes du colloque tenu en 1984, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1987, pp. 170-172.

19. *Ibidem*, discussion à l'issue des exposés, intervention de Bertrand Jestaz, p. 172.

historique dans la vie quotidienne moderne résulte en définitive de ces deux examens antinomiques, où l'incidence des études archéologiques se heurte constamment à une volonté toujours plus forte d'« investissement ».

1. a. Les raisons d'une réutilisation des ruines.

La particularité des édifices de spectacles antiques réside dans ce qu'ils se prêtent *a priori* particulièrement bien à une réutilisation « à l'identique », notamment par leur forme générale caractéristique, adaptée par définition à tout type de « représentation ». La présence des gradins notamment, même restreints aux premiers rangs, ou celle d'un talus de forme courbe ouvert sur un espace plan central en contrebas, offre en effet la possibilité à un public relativement nombreux de s'installer autour d'une aire de jeu ou de réunion, rendant ainsi spontanément à l'édifice, même ruiné, une fonction proche de celle d'origine. L'idée d'exploiter certains de ces édifices pour des spectacles, lorsque les vestiges conservés en rappelaient assez l'importance, remonterait d'ailleurs aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles. R. Chevallier rapporte ainsi, parmi de tels remplois, « *d'antiques "salles de spectacles" utilisées au goût du jour, comme les arènes de Vérone dont, au témoignage de Montaigne, "les jantilhommes du païs se servent encore pour y courre aus joutes & autres plesirs publiques"* »[20]. La *cavea* du Colisée aurait quant à elle été en partie restaurée dès 1332 à l'aide d'une armature de fer et de bois pour accueillir un combat de quadrilles auquel auraient participé les meilleurs chevaliers de la ville, ainsi qu'une tauromachie violente et sanglante[21]. En France, les Mystères semblent avoir profité parfois de certaines ruines ou lieux

20. Raymond CHEVALLIER, « Le voyage archéologique au XVI^e^ siècle », in *Voyager à la Renaissance*, actes du colloque de Tours tenu du 30 juin au 13 juillet 1983 sous la direction de J. CEARD et J.-C. MARGOLIN, Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1987, p. 366. Voir aussi Patrizia BASSO, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma, l'Erma, 1999, pp. 111 *sqq*.

21. D'après Elena POVOLEDO, « Le théâtre de tournoi en Italie », in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque international du CNRS tenu à Royaumont du 22 au 27 mars 1963, études réunies et présentées par J. JACQUOT, avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon, Paris, éd. du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1968, p. 96.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

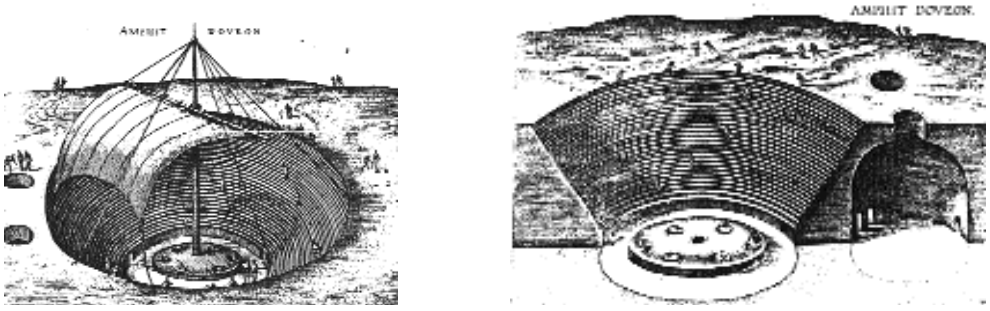


Fig. 379. *Une carrière identifiée comme l'*« Amphitheatrum Doveon » *(Doué, Maine-et-Loire), selon J.* LIPSE, *1584/1598, et utilisée comme tel.*

propices disposés « en creux » et par conséquent nécessitant peu d'aménagements, telle la dite « *Fosse des Arènes* » à Bourges qui pouvait manifestement recevoir alors de 25 à 30 000 personnes[22], ou plus curieusement à Doué (Maine-et-Loire), une carrière creusée dans un substrat calcaire et interprétée comme un amphithéâtre dont les gradins semblaient correspondre aux retraits des carriers, tandis que les caves pratiquées en-dessous permettaient les entrées et sorties des acteurs[23] [**fig. 379**]. D'autres sites ont pu servir aussi de lieu de rassemblement, tel l'amphithéâtre de Reims dont l'espace devait être encore praticable et que les Archevêques auraient emprunté à plusieurs reprises entre 1230 et 1340 pour réunir les bourgeois de la ville[24]. Il est probable en outre qu'une telle utilisation pour les jeux et combats a pu répondre à une volonté politique de prestige, qui concernait moins cependant le monument proprement dit que manifestement la pratique, romaine, d'une forme d'évergétisme. François Ier s'est sans doute souvenu de cet usage qui permettait aux Empereurs romains avant lui d'« *exprime*[r] *leur majesté suprême sous forme de largesses* »[25] — usage qu'il aurait voulu reprendre à son compte notamment en organisant des spectacles grandioses dans l'enceinte de l'amphithéâtre d'Arles, monument qui relatait déjà en lui-même de telles coutumes[26].

22. D'après Jean CHAUMEAU, sieur de Lassay, *Histoire du Berry, contenant l'origine, antiquité, gestes, prouësses, privilèges et libertés des Berruyers, avec particulière description dudit pays*, Lyon, A. Gryphius, 1566, L. VI. 7.

23. D'après Élie KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, éd. du CNRS, 1975, p. 193. Sur les représentations de Mystères à Doué dès le XVe siècle, l'auteur renvoie à Rabelais. Sur l'identification de ce lieu singulier comme amphithéâtre romain, cf. Juste LIPSE, *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi cum æneis figuris*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584.

24. D'après L. DEMAISON, « Reims au XIIe siècle », in *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1893, p. 394.

25. Paul VEYNE, *Le Pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, éd. du Seuil, 1976, chap. III, section 7, p. 470.

26. D'après Lantelme DE ROMIEU, *Histoire des antiquitez d'Arles ou plusieurs écrits & épitaphes antiques trouvez la mesmes & autres lieux*, 1574 : cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Pour autant, et bien que parfois très précoce, cette pratique ne s'est apparemment jamais produite immédiatement, dans la continuité. Le principe même du spectacle, condamné par l'Église chrétienne dès le IVe siècle, aura sans doute longtemps rendu caduques en effet les structures adaptées à de tels usages. Désertées à la fin de l'Empire romain, nombre d'entre elles, notamment parce qu'elles étaient situées en dehors des agglomérations, ont été simplement abandonnées à la végétation — comme l'a été notamment le théâtre de Vaison — ; d'autres, converties aussi en « *sites naturels* » mais encore intégrées aux nouveaux ensembles urbains, ont été propices à des aménagements étrangers à leur fonction primitive, dans la tradition d'« *usage utilitaire* » du Moyen Âge. Il est probable aussi que des besoins plus impérieux auront accéléré leur désaffectation en tant que lieux de spectacles et profité de leurs caractéristiques constructives et de leur forme, massive, concave et courbe, comme en témoigneraient leurs transformations, aussi bien en France qu'en Italie, en forteresses ou quartiers d'habitations, voire leur destruction et leur utilisation comme carrière de pierre et de marbre (27). Une telle rupture aura sans doute eu des conséquences importantes quant à la réutilisation de ces édifices antiques : non seulement leur destruction a entrainé la disparition des spectacles qu'ils abritaient, ou tout au moins leur forte modification, mais surtout le principe même de lieu de spectacles s'est vu réduit à des aménagements provisoires sur les places publiques. Parce qu'il s'agissait le plus souvent de ruines aménagées à d'autres usages, l'exploitation de ces édifices n'a pu être réalisée que bien plus tard : adopter ces monuments abandonnés, enfouis ou occupés par des habitations particulières supposait en effet de songer avant tout à les dégager, à restaurer certaines structures subsistantes, à en rétablir en partie du moins l'organisation intérieure totalement métamorphosée ou détruite. Projet sans doute trop ambitieux pour pouvoir être exécuté avant la fin du XVIIIe siècle, la réhabilitation de ces édifices parait avoir été menée en revanche de manière presque systématique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles : inscrite alors dans un nouvel état d'esprit, qui prônait avant tout la nostalgie de l'ancienne structure, le principe de réutilisation de vestiges envisageait en effet de « *faire revivre* » l'idée d'une architecture antique qui jouissait « officiellement » d'un certain prestige depuis la Renaissance. S'il est vrai que l'état de ruine de ces monuments parait avoir arrêté un certain nombre d'initiatives

27. Sur la transformation de nombre de ces édifices en forteresse lors des Grandes Invasions, cf. *supra*, II. 1. a. Il semble qu'un même schéma de réappropriation « militaire » ait été suivi en Italie, à Padoue, Bosra, Brescia, voire à Aspendos en Turquie : cf. P. Basso, *op. cit.*, pp. 111 *sqq.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, la notion de « valeur historique » attribuée peu à peu à ces vestiges a visiblement accordé, à partir du tout début du XIX^e siècle, une nouvelle signification à la pratique de la réutilisation d'anciennes structures. Il n'était plus question alors d'exploiter ces dernières simplement par « utilitarisme », mais véritablement de leur redonner vie dans le respect de leurs fonctions d'origine, ou tout au moins de la conservation de leur organisation primitive. Une telle volonté supposait en outre de les réintégrer dans les plans d'urbanisme modernes, c'est-à-dire de leur redonner une fonction urbaine et sociale. Ce que le XIX^e siècle jugeait « *insupportable* » selon P. Pinon était en effet moins l'utilisation par elle-même de l'édifice ancien, qu'un usage étranger à l'idée initiale du concepteur romain[28]. Loin de se contenter par conséquent de dégager et de restaurer de vieux bâtiments, il s'agissait bel et bien de les exploiter.

Le dégagement des édifices de spectacles et leur mise en valeur semblent avoir été en effet très étroitement liés à une réelle volonté d'exploitation. S'il apparaissait urgent de les dégager et de les restaurer, et par là-même de les soustraire à une utilisation jugée anarchique, comme tant d'autres monuments anciens, la perspective de pouvoir non seulement les « *restituer à la science & à l'art* »[29], mais surtout d'y accueillir de nouvelles manifestations culturelles parait avoir joué en effet tout particulièrement en leur faveur. Le prestige accordé à l'Antiquité a dû sans doute aider à l'instauration d'une nouvelle mode : le spectacle « à l'antique », pour lequel le théâtre d'Orange a le premier servi de cadre grâce à l'action menée par A. Réal, membre de la Société des Gens de Lettres, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce dernier avait souligné en effet « *le parti qu'on pourrait en tirer de nos jours pour des représentations scéniques d'un effet vraiment grandiose* »[30]. S'il n'a certes pas été suivi d'emblée dans ce projet quelque peu insolite pour l'époque, l'idée ne pouvait tout de même que prospérer, augurant du prestige de représentations aussi bien dramatiques que tauromachiques que devait offrir le cadre unique et exceptionnel du théâtre d'Orange comme des amphithéâtres d'Arles et de Nimes. L'édifice de spectacles présentait en l'occurrence une particularité intéressante : non seulement il se prêtait aisément, par ses caractéristiques d'origine, à

28. P. PINON, *loc. cit*., p. 193.

29. D'après un *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Lenormand sur le théâtre d'Arles*, n.d. (vers 1842) [arch. C.M.H., 342/1].

30. D'après une lettre de M.-A. Deloye, conservateur au Musée Calvet à Avignon, à Antony Réal père, vers 1870, citée par Antony RÉAL fils, *Le Théâtre antique d'Orange et ses représentations modernes*, Paris, A. Lemerre éd., 1894-1897 (2^de édition), p. 23 : cf. *infra*, III. 1. b., pp. 715-717.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la représentation d'un spectacle, ses structures s'y adaptant parfaitement et sans effort ; mais surtout, la forme même de ces dernières, quelle que soit l'importance des parties conservées, pouvait limiter les aménagements même provisoires, notamment pour les spectateurs, et intégrait ainsi l'édifice directement dans ses « nouvelles » fonctions. C'est ainsi que, même largement ruiné, le théâtre d'Arles s'est rapidement posé en rival de celui d'Orange en projetant d'accueillir lui aussi dans son enceinte, dès 1850-1860, des manifestations et des spectacles prestigieux « *en vulgarisant les grandes et fortes œuvres de la littérature antique* », qui offriraient dans ce cadre prestigieux « *le même intérêt que celles du théâtre d'Orange* »[31]. L'édifice de spectacles antique a pu ainsi acquérir un statut particulier, à la fois par sa fonction et par la pérennité de sa forme qui — contrairement au cas d'une curie ou d'une basilique notamment — ont amené à le confondre spontanément avec une salle moderne, dans laquelle se retrouvent d'ailleurs les agencements essentiels. Cette réutilisation se révèle être même aujourd'hui quelque peu systématique, à tel point que l'on pourrait parler davantage de « rentabilité » : alors qu'ils ne présentent plus que les structures inférieures (aire centrale et base des murs) ainsi que le souvenir de la forme de la *cavea* appuyée sur des talus ou une colline taillée en demi-cercle, les édifices de Grand, Saintes ou Toulouse font actuellement l'objet de projets d'aménagements modernes pour des représentations estivales de plein air. La ville de Nimes est même allée jusqu'à fermer la partie inférieure de son amphithéâtre (*imma cavea* et arène) à l'aide d'une lentille de toile portée par des structures métalliques censées rappeler le *velum* romain, « *dans l'intention de rendre utilisable l'amphithéâtre pendant la période hivernale pour des activités de spectacle* »[32].

Si la possibilité d'exploiter ces édifices en y accueillant des manifestations culturelles a certes joué en leur faveur, il est apparu de plus en plus patent, aux yeux des historiens et architectes-restaurateurs, que là aussi résidait la condition de leur sauvegarde. Persuadé que « *le meilleur moyen de conserver ce beau reste de la grandeur romaine* […] *c'est de le restituer à son ancienne destination* », P. Renaux avait évoqué l'idée dès 1845 à propos du théâtre d'Orange, suggérant de substituer aux tragédies

31. *Lettre* du Maire de la ville d'Arles au Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 12 octobre 1907 [arch. C.M.H., 342/3] : cf. *infra*, III. 2. b., p. 717.

32. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Rochette et Gauthier sur le projet de couverture amovible à l'amphithéâtre de Nîmes*, séance du 9 juillet 1987 [arch. C.M.H., Méd.] : cf. *infra*, III. 2. b., pp. 760 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

antiques [*sic*] les fêtes votives traditionnelles de la Provence [33]. Plus d'un siècle plus tard, lors du colloque sur la conservation et la restauration des monuments et des sites tenu à Venise en 1964, G. Alomar gardait à l'esprit ce principe, faisant observer que « *restaurer un édifice ou un monument abandonné sans lui donner une nouvelle utilité, une nouvelle fonction sociale, sans le* revitaliser, *est un travail sans intérêt, non seulement parce qu'il restera sans âme, mais aussi parce qu'il ne tardera pas longtemps à entrer dans une nouvelle phase de détérioration* » [34]. De ce fait, l'article 5 de la Charte de Venise sur la conservation des monuments historiques préconise « *l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société* », comptant de cette façon favoriser un entretien permanent [35]. La notion de « *maintenance* » (*manutenzione*), définie comme des « *interventions partielles et espacées dans le temps* » permettant d'éviter « *la réfection d'importantes parties que le long abandon a effacées ou rendues vagues et floues* » [36], parait dès lors avoir été conçue comme interdépendante d'une réaffectation « moderne » de lieux anciens, garante en somme de leur survie. Pour autant, aisément concevable dans le cas d'un édifice complet, la maintenance semble se heurter à des difficultés d'un autre ordre dans celui de vestiges caractérisés par l'absence de couverture et de certaines structures de support qu'une restauration « traditionnelle » ne peut du reste que difficilement juguler [37]. Dans un tel contexte, elle peut s'avérer avoir parfois cautionné l'entreprise de travaux de reconstitution, jusqu'à en déterminer les modalités dans le but parallèlement d'optimiser les nouvelles fonctions de l'édifice. Le rétablissement d'une simple toiture, telle celle des *parascænia* du théâtre d'Orange préconisée par D. Ronsseray dans les années 1980, peut ainsi assurer la mise hors d'eau des vestiges en même temps qu'engager des aménagements internes destinés aussi bien à viabiliser le site qu'à faciliter son appropriation. De façon similaire, pour permettre d'augmenter le nombre de places au moment des spectacles, la reconstitution de gradins se voit d'autant plus légitimée qu'elle doit garantir simultanément la protection des substructures de la *cavea*. En définitive, la réappropriation d'un édifice à des fonctions données ne peut

33. Proper Renaux, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845 [arch. C.M.H., 3093/2].

34. Gabriel Alomar, « Conférence introductive », in *Il Monumento per l'Uomo, Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, congrès tenu à Venise du 25 au 31 mai 1964, Padoue, 1971, Sezione seconda C, p. 379.

35. « *Décisions et résolutions* » de l'Assemblée générale du IIe Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments historiques [*Congresso Internazionale del Restauro*] tenue à Venise du 25 au 31 mai 1964, publiées par l'ICOMOS, in *Il Monumento per l'Uomo, op. cit.*, article 5.

36. Roberto Pane, « Conférence introductive », in *Il Monumento per l'Uomo, op. cit.*, « *Sezione prima* », p. 2.

37. Sur le problème de conservation propre à la ruine, cf. *supra*, II. 3. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

que modifier le statut de ce dernier, de sorte que toute intervention dite de « maintenance » tend nécessairement à déborder le simple entretien des structures en place dès l'instant que celles-ci se montrent déficientes. Chargé de la protection du patrimoine du sud de la France dans les années 1960, J. Sonnier insistait ainsi moins sur sa seule conservation que sur sa réhabilitation qui, selon les cas, nécessitait selon lui de « *favoris*[er] *l'épanouissement ou l'adaptation de sa vocation* », voire de le « *revitaliser par une nouvelle affectation* »[38]. Se prévalant d'une meilleure connaissance archéologique des vestiges, il justifiait ainsi toute reconstitution dans ce qu'elle ne relève à son sens ni plus ni moins que de leur mise en valeur et « *marque au contraire le respect de l'œuvre à qui l'on redonne l'aspect prévu par celui qui la créa* »[39].

Pour tendre par conséquent à l'amélioration autant de son aspect extérieur que de son organisation interne, la réhabilitation d'un monument partiellement ou fortement ruiné pose néanmoins, de manière particulièrement aiguë depuis une cinquantaine d'années, la question de la valeur accordée au « témoin archéologique » que représentent les vestiges de ce dernier et de la nécessité impérieuse d'en conserver l'authenticité. En effet, si la réutilisation d'un édifice antique sous-tend en principe sa conservation et son entretien, la priorité ne doit peut-être pas moins demeurer la protection de ses caractéristiques d'origine. Or, considéré comme nécessaire et réciproque, le lien établi de cette façon entre la conservation et la réutilisation d'un monument historique semble insuffisant à assurer un équilibre entre les prérogatives de l'une et les exigences de l'autre. Il est en effet curieux de constater que, outre les problèmes de subventions que J. Formigé avait d'ailleurs songé à résoudre en prélevant 3 % sur les recettes des divers spectacles donnés au théâtre d'Orange[40], les perspectives envisagées ou envisageables à long ou moyen terme sur l'exploitation d'un site décident souvent du type d'interventions à mener sur ses vestiges, jusqu'à justifier aussi bien la reconstruction de certains éléments fonctionnels qu'une véritable modernisation. En 1906 déjà, P. Bœswillwald avait de manière explicite soumis son accord sur le projet de la mairie d'Orange, de restaurer entièrement son théâtre grâce au financement que devait lui procurer une loterie, au succès des représentations prestigieuses d'opéra qui s'y déroulaient

38. Jean SONNIER et Jean-Louis TAUPIN, « Les monuments et ensembles historiques des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse », in *M.H.F.*, vol. XV, fasc. 1, 1969, pp. 5-6.

39. IDEM, *ibidem*.

40. D'après une lettre de l'architecte datée du 19 août 1903 [arch. C.M.H., 3092 A].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

depuis la fin du XIXe siècle. Selon lui en effet, la légitimité d'une reconstitution intégrale de la *cavea* notamment ne constituait pas « *la question la plus importante* » face à l'avenir du monument « *en temps* [*sic*] *que scène* », soit qu'elle devait être « *appelée à vivre régulièrement, aussi souvent que les circonstances se présenteront* », soit qu'elle ne devait « *revivre que dans des cas exceptionnels à des dates indéterminées* »[41]. On peut clairement imaginer en d'autres termes que si l'Inspecteur général des Monuments historiques n'avait douté à cette époque de la longévité d'une telle « salle », le théâtre d'Orange, certes largement reconstruit depuis, posséderait probablement aujourd'hui toutes les infrastructures nécessaires au bon déroulement des spectacles modernes. Le projet d'une loterie municipale destinée à couvrir l'ensemble des frais qu'aurait imposé une telle « restauration complète » montrerait assez en tout cas, à travers l'agrément de la Commission supérieure, que l'opposition de l'État, tout au long des XIXe et XXe siècles, s'est moins arrêtée à des questions de déontologie que de subventions[42]. Soutenu partiellement dans un premier temps par le chapitre 36 sur la conservation des monuments historiques institué à partir de 1880, et renforcé du reste dans le cas du théâtre d'Orange par un amendement réclamé par Maurice-Faure en 1895 en faveur de l'augmentation du crédit qui lui était affecté pour une restauration explicitement envisagée en vue « *de l'organisation annuelle de représentations nationales* »[43] — de sorte que les premiers gradins ont pu alors être remontés, laissant paradoxalement la façade extérieure en piteux état[44] —, le développement des aménagements comme de certaines reconstitutions « fonctionnelles » n'a été d'ailleurs par la suite soumis qu'à la seule condition d'être pris en charge par la ville qui exploite l'édifice. À la fin des années 1940 encore si, par l'absence de tout caractère d'urgence, la Commission a opposé un refus de principe à la restauration de l'ancienne loge à l'est du petit axe de l'amphithéâtre d'Arles qu'A. Chauvel jugeait tout à fait « *identique à celle de l'ouest (très bien conservée) qui en fournit le modèle* » et songeait par conséquent, à l'instar du

41. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Paul Bœswillwald sur le théâtre d'Orange*, 25 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/4].

42. Une lettre du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au Préfet du Vaucluse, datée du 11 avril 1904 [arch. dép., 4 T 46] accordant, à concurrence d'une participation de la ville, un crédit supplémentaire destiné officiellement à faciliter les représentations au théâtre d'Orange, a manifestement cautionné en effet le *Projet de loterie*, publié deux ans plus tard après délibération du Conseil municipal d'Orange le 21 janvier 1906 [arch. C.M.H., 3094/5]. Ce dernier y annexait un « *devis estimatif des travaux de restauration* » établi par Jean-Camille Formigé sous la forme d'un *Exposé sommaire des travaux qu'on pourrait engager pour répondre à la délibération du Conseil municipal d'Orange, en date du 21 janvier 1906, par laquelle il demande la restauration complète du théâtre antique*, 8 février 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

43. « Théâtre antique d'Orange. Discussions du budget des Beaux-Arts. Séance de la Chambre des députés du samedi 16 février 1895 », in *Journal Officiel de la République française*, 17 février 1895.

44. D'après une lettre de J.-C. Formigé, 19 août 1903, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

XIXe siècle, à reconstituer entièrement, elle n'en a pas moins visiblement souhaité de manière aiguë une large participation — et une participation financière — de la municipalité, seule esquive possible ouvrant la voie à la réalisation d'une telle opération qui, de l'accord de tous en définitive, « *apporterait incontestablement* une grande amélioration *à l'état actuel de l'amphithéâtre* », quand elle s'avérait absolument contraire à la notion même de restauration définie par la charte d'Athènes [45].

Quelque peu séparée somme toute des principes même de conservation et surtout des préoccupation archéologiques, la réutilisation des édifices de spectacles antiques de l'ancienne Narbonnaise a certes essuyé de sévères critiques, de la part aussi bien du public que des responsables. À plusieurs reprises en tout cas, le Touring club de France — *Comité des sites et monuments pittoresques* fondé en 1880 — a réagi violemment contre les interventions menées au théâtre d'Orange, et protesté notamment contre le projet de la municipalité soutenue par J.-C. Formigé d'une « *restauration complète* » [46]. Le dessein de ce dernier, continué par son fils dans les années 1920-1930, de rétablir certains fragments du décor de la *scænæ frons* n'a visiblement pas reçu un meilleur accueil. Il est vrai que les travaux entrepris par les Formigé tendaient à faire de ce site pittoresque plus que de tout autre un véritable monument à l'image de ce qu'il aurait pu être dans l'Antiquité : c'est du moins ce que la presse — *L'indépendant*, la *Gazette de France* ou *L'Écho des Voconces* — parait en avoir retenu, qualifiant notamment J. Formigé d'« *architecte dangereux, ce faux protecteur des ruines qui en a déjà abîmé plusieurs, qui partout où il a passé a laissé des traces douloureuses* » [47] [**fig. 380**]. Si en l'occurrence le public



Fig. 380. *J.-C. Formigé vu par « CHARLÉ ».* L'Indépendant, *21 mai 1893.*

45. D'après une lettre d'Albert Chauvel à Ernest Herpé, Inspecteur général, 21 novembre 1949 [arch. C.M.H., fonds Chauvel, n° 5]. Je souligne.
46. D'après une lettre de son président au sous-Secrétaire d'État, 20 mars 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].
47. Gabriel BOISSY, in *Gazette de France*, 29 août et 5 septembre 1924.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

s'inquiétait essentiellement de voir disparaitre peu à peu le caractère propre de ruine du théâtre, connu jusque-là dépouillé de tout ornement, il n'est pas improbable cependant qu'il ait plus ou moins influé sur les décisions des Inspecteurs et de la Commission et du moins freiné certains programmes pour le moins ambitieux. Pour avoir, à la suite des débats houleux de 1906, « *exprimé le vœu qu'il n'y fût plus exécuté aucun nouveau travail de restauration* »[48], le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts n'en a pas moins, sept ans plus tard, répondu favorablement à une nouvelle relance de la ville, sous la condition expresse que les travaux s'effectueraient aux seuls frais de cette dernière, unique manière en somme de distinguer entre « restauration » et « aménagements », entre conservation et utilisation[49]. À l'inverse il est vrai, et plus récemment, le projet de rétablir entièrement à neuf l'abat-son antique au-dessus du haut mur de scène du théâtre d'Orange en vue d'améliorer l'acoustique du lieu et d'y installer les cintres absents[50] s'est vu abandonné moins par son caractère de restitution aléatoire que parce que, selon A. Grenier, « *étant donné la pente de la toiture et son implantation elle ne peut* […en fait] *remplir un rôle de protection contre les eaux pluviales* »[51]. Pour autant, si à plusieurs reprises les archéologues ont tenté de cette façon de rappeler les limites d'une réutilisation, le débat semble loin d'être clôt, certains affirmant plus que jamais le réinvestissement du patrimoine comme véritable justification de sa conservation. G. Alomar était allé dès 1964 en ce sens jusqu'à suggérer que « *l'idéal est sans doute de restaurer, en même temps que l'édifice matériel lui-même, l'institution qui le bâtit jadis* »[52]. Trente ans plus tard, J. Monléon s'interrogeait « *sur le sens de conserver les pierres lorsqu'un projet culturel d'ensemble ne sous-tend pas cette démarche* », la protection supposant selon lui au moins la présentation de l'édifice en tant que « monument historique », visité comme l'est un musée, mais aussi et de plus en plus souvent une utilisation permettant à l'édifice de retrouver, même périodiquement, des fonctions proches de celles d'origine[53]. Aujourd'hui, il apparaît

48. D'après une lettre du sous-Secrétaire d'État au Ministre de l'Intérieur, 25 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5]. Sur les débats houleux concernant le projet de restauration complète du théâtre d'Orange, cf. notamment Gabriel BOISSY, in *Gazette de France*, et André HALLAYS, in *Débats*, mai 1906.

49. D'après une lettre du sous-Secrétaire d'État au maire, M. Lacour, 16 mai 1913 [arch. C.M.H., 3094/5].

50. Dominique RONSSERAY, *Programme d'aménagement intérieur du Théâtre antique d'Orange. Rapport de présentation*, 15 novembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.].

51. A. GRENIER cité par Georges DUVAL, *Rapport sur le Programme d'aménagements intérieurs présentés par M. l'architecte en chef Ronsseray*, 4 décembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.].

52. G. ALOMAR, *loc. cit.*, p. 379.

53. *Une scène pour Dionysos*, synthèse du colloque tenu les 17-20 septembre 1995 à Ségeste, Trapani, Palerme, dans le cadre du Conseil de l'Europe. Patrimoine archéologique.

naturel de vouloir « *faire revivre* » les édifices de spectacles antiques en cherchant plus que pour tout autre type de monuments à « *allier* […] *la conservation du patrimoine architectural et la création artistique contemporaine* »[54].

Encore faut-il trouver les termes d'une association de ces deux prérogatives en un projet commun, d'autant que sont concernés aussi aujourd'hui des édifices bien plus ruinés, tels que les amphithéâtres de Grand, Saintes ou Toulouse. Le *Réseau européen des lieux antiques du spectacle*, créé par le Comité du patrimoine culturel sous l'égide du Conseil de l'Europe, a ainsi souligné récemment l'urgence d'établir le projet d'une nouvelle Charte qui « *devrait mettre en évidence les "droits du monument" impliquant un respect de ses valeurs patrimoniales et de sa conservation physique* en même temps *que l'impératif de son utilisation* »[55], soit simplement dans une fonction « muséale », soit préférablement dans leurs fonctions primitives.

1. b. Les contraintes d'un aménagement moderne.

Associer conservation et réutilisation en un projet commun suppose en effet de trouver un équilibre qui devra être fait de compromis. Si la réutilisation d'un édifice de spectacles s'impose dans la mesure où son affectation d'origine, son nouvel usage et les réaménagements modernes s'intègrent dans un même domaine culturel et artistique, elle n'en pose pas moins le problème inhérent à tout bâtiment ancien, qu'accentue nécessairement l'état général de ruine dans lequel peut se trouver ce dernier. Avant tout témoin archéologique à fonction « muséale », l'édifice antique présente en outre des contraintes particulières dès lors qu'il s'agit de le réhabiliter dans le monde moderne,

54. *Préfiguration d'un réseau européen des théâtres, amphithéâtres et cirques antiques*, compte rendu de la 1ère réunion tenue à Orange du 17 au 19 juillet 1993 dans le cadre du Plan européen pour l'archéologie développé par le Conseil de l'Europe.

55. *L'Accueil des visiteurs dans les édifices antiques du spectacle*, synthèse du séminaire tenu à Mérida en octobre 1994, dans le cadre du Conseil de l'Europe. Patrimoine archéologique.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans ce que ce dernier doit envisager de l'adapter à ses besoins. Les deux principes de réutilisation et de conservation apparaissent ainsi à première vue contradictoires : partiellement ou plus largement ruiné, l'édifice doit avant tout être protégé, garantissant ses structures d'origine qui devront être le moins possible modifiées, quel que soit leur état ; en revanche sa fréquentation et les besoins actuels, qui ne s'accommodent pas toujours des vestiges subsistants, supposent des interventions qui n'apparaissent pas nécessairement compatibles avec les contraintes de cette conservation. En d'autres termes, si la réutilisation d'un édifice favorise sa conservation, en ralentissant notamment sa destruction « naturelle » par des travaux de maintenance permanents, elle n'en requiert pas moins un réaménagement qui, même s'il conserve l'ensemble de la forme du monument, ne peut souvent que bouleverser certaines structures primitives jugées secondaires en les masquant, voire en les détruisant par l'introduction de nouveaux éléments étrangers. Les interventions se heurtent par conséquent à plusieurs difficultés : d'un côté l'édifice d'origine que l'on doit respecter sur le plan archéologique, de l'autre, la ruine qui ne présente pas toujours un ensemble aisément accessible sans aménagements particuliers, enfin les besoins actuels qui doivent s'harmoniser avec les structures subsistantes, sans porter atteinte à l'édifice et/ou à la ruine.

La question de la réutilisation des édifices anciens s'était certes déjà posée au XIX^e^ siècle, mais essentiellement en terme de « mise en valeur » dans le but de « redonner vie » à ces derniers en les réintégrant dans le tissu urbain et social. Il s'agissait alors de leur restituer les éléments fonctionnels principaux, c'est-à-dire ceux qui faisaient d'eux des édifices de spectacles [56]. L'objectif majeur était moins cependant de respecter la singularité du monument, que l'archétype qu'il représentait. Il nécessitait certes un contrôle et la Commission des Monuments historiques qui, ayant pour fonction de protéger l'édifice ancien, avait produit dès 1841 une circulaire érigée en loi seulement en 1887 stipulant que « *ces monuments ne p*[ouvai]*ent subir aucune modification sans que le projet* […]*en ait été adressé* [au Ministre de l'Intérieur] *& ait reçu* [s]*on approbation* » [57]. Cette contrainte ne garantissait pas le respect de « *l'authenticité du monument historique et l'inviolabilité de ce qui, en lui, est original* » comme l'entendait

56. Sur la notion de « patrimoine architectural » au XIX^e^ siècle, cf. *supra*, II. 2. a., p. 438-439, et plus particulièrement p. 456.

57. « Rectification du classement des monuments historiques », in *Commission des Monuments historiques. Circulaires ministérielles relatives à la conservation des monuments historiques*, Archives de la Commission, Paris, Impr. nationale, 1875, circulaire du 1^er^ octobre 1841, p. 11, retenue comme l'article 4 de la *Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique*, 30 mars 1887.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

J. Zachwatowicz en 1964 [58] : elle permettait seulement un contrôle des travaux projetés selon l'idée que l'on se faisait alors de la restauration d'un édifice. La priorité du XIXe siècle était en effet de redonner au monument son caractère antique en respectant sa forme globale, et de retrouver certains de ses éléments quitte à restituer les parties manquantes justement pour compléter cette forme à des fins d'utilisation [59]. Le souci de l'authenticité du monument se limitait en définitive à la volonté de conserver une certaine homogénéité de la « façon », sans que la construction moderne soit toujours remise en cause si du moins elle rétablissait une forme fonctionnelle connue de l'édifice ou ne l'entravait pas trop. En d'autres termes, le XIXe siècle parait avoir misé sur une réutilisation de l'édifice dans sa forme « archétypale », et s'inquiétait peu, sinon par souci d'économie, de la manière de procéder tant qu'il s'agissait de rétablir des éléments jugés indispensables, des rangs de gradins pour l'accueil des spectateurs, aux arcades extérieures pour l'isolement de l'édifice devenu propriété de la ville. Replacer directement en pierre les premiers degrés de l'*ima cavea* du théâtre d'Orange et compléter les suivants par « *des gradins provisoires qui seront disposés sur des talus gazonnés* » reprenant la forme semi-circulaire de la *cavea* en attendant de pouvoir les restituer de la même manière que les premiers ne paraissait pas par conséquent, dans l'esprit de P. Renaux, incompatible avec les interventions de conservation proprement dites et ne remettait pas en cause non plus le respect du monument [60]. Outre la *cavea* du théâtre d'Arles dont il voulait retrouver « *sur une plus grande étendue la silhouette antique* » [61], H. Révoil n'a pas davantage hésité à reconstruire « *sur leurs anciennes fondations six piliers (n° 6. 7. 8. 9. 10 & 13) de l'enceinte extérieure jusqu'à la hauteur des coussinets des arcs* » [62], puis du côté opposé, à exhausser les trois arcs à gauche de la tour de Roland « *jusqu'au 12ème voussoir de l'archivolte* » à seule fin de permettre la fermeture de l'édifice par des grilles et ainsi sa surveillance [63].

En définitive, la préoccupation du XIXe siècle pour le « monument en soi », encore présente dans les années 1920-1930, aura eu pour effet de conserver plutôt qu'une

58. Jan ZACHWATOWICZ, « Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques », in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit.*, p. 51.

59. Sur la mesure d'« authenticité » au XIXe siècle, cf. *supra*, II. 2. a.

60. P. RENAUX, *Devis* […] *pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845, cité.

61. Henri RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la continuation du dégagement et de la restauration du théâtre d'Arles*, 4 novembre 1861 [arch. C.M.H., 342/1].

62. IDEM, *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration du théâtre romain d'Arles*, 7 février 1896 [arch. C.M.H., 342/3].

63. ID., *Rapport* adressé au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1er juin 1897 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

parfaite authenticité des vestiges, une image du moins relativement soignée. Tout le monde s'accorde aujourd'hui en tout cas sur l'adéquation de ces grilles posées entre chacun des arcs correspondant à l'enceinte extérieure alors même qu'elles supposent une nécessaire emprise sur les structures. Elles paraissent de fait proposer une solution intermédiaire acceptable entre la nécessité impérieuse de clore les lieux pour la sécurité même des vestiges et une présentation intelligible de l'édifice à la fois dans son rapport « urbain » et dans son fonctionnement interne que n'aurait certainement pas offert, comme l'avait suggéré le maire de la ville de Nimes en 1842, une clôture continue et concentrique dressée à près de 2 m du portique extérieur de l'amphithéâtre « *sur la ligne des bornes qui l'entourent* »[64] [**fig. 381**]. Si l'on peut certes admettre avec ce dernier que les grilles « *obstruant chaque issue et attachées à l'édifice lui-même, lui enlèvent son aspect primitif en lui donnant l'apparence d'une prison* »[65], on ne peut à l'inverse qu'imaginer l'effet de distanciation qu'aurait donné le parti de les écarter, la double enceinte grilles-portique fractionnant en quelque sorte la perspective en même temps que l'approche : bien qu'elle les condamnait, la fermeture des arcades respectait du moins leur fonction d'issue en laissant les travées libres à la vue et redonnait quoi qu'il en soit aux entrées axiales leur rôle d'accès direct au monument lui-même. Entreprises dans un même esprit, les diverses reconstructions devaient apparaitre de leur côté comme la manière la

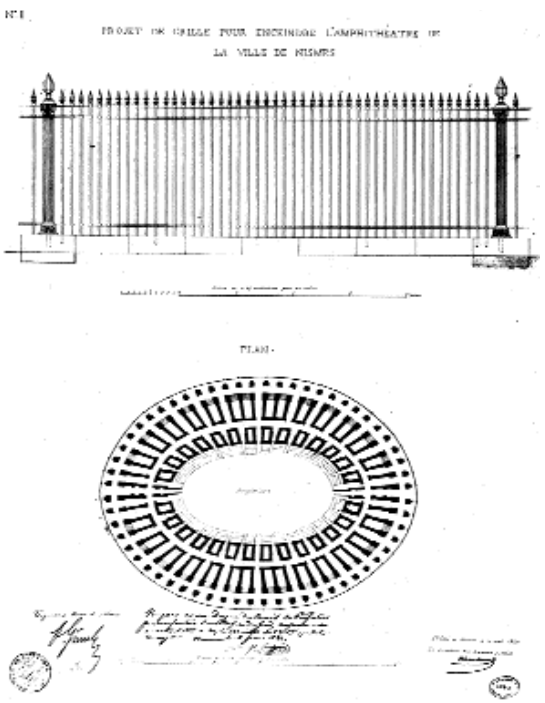


Fig. 381. «Projet de grille pour enceindre l'amphithéatre de la ville de Nismes », *dessin de* CHAMBAUD, *1842*.

64. D'après une explication du maire de Nimes dans un « *programme* » daté du 15 avril 1842 justifiant un *Devis estimatif des travaux à faire pour la construction d'une grille d'enceinte de forme elliptique, entourant l'Amphithéâtre de la ville de Nismes*, signé « CHAMBAUD », directeur des travaux publics et architecte de la ville, 10 mai 1842 [arch. C.M.H., 885 a/1].

65. *Ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

plus simple et immédiate d'allier une cohésion d'ensemble sur le plan purement architectural et visuel, et une certaine sécurité, aussi bien du public qui s'y promenait que des structures piétinées, en parant à l'éboulement des murs et des voûtes sensibles et en refermant des brèches dangereuses, notamment dans les parties hautes où l'absence de gradins créait de fait des vides de plusieurs mètres. H. Révoil a pu ainsi reconstruire un certain nombre de voûtes rampantes et de vomitoires du premier *mænianum* de l'amphithéâtre d'Arles « *pour supprimer toute cause de danger* »[66], jusqu'à rétablir une portion de la galerie d'entresol de celui de Nimes « *dans le but d'éviter les accidents dans cette partie de la* cavea *qui est très dangereusee, à cause de l'interruption des gradins de la seconde précinction, dont le dernier rang conservé est placé à 7^{m},65 du sol de cette galerie d'entresol, et par sa position, constitue un danger permanent pour les spectateurs* »[67], tandis que les brèches est et ouest de la *cavea* du théâtre d'Orange ont pu être comblées sous l'allégation de faire « *disparaître des précipices de plus de 20 m de hauteur* »[68].

Il est certain que l'état de ruine, par définition toujours instable, ne peut que rendre obligatoire un certain nombre de travaux destinés, ainsi que le réclamait d'ailleurs une circulaire ministérielle, à « *prévoir et éviter les accidents de personnes* »[69]. Contrairement à un bâtiment achevé et clos en effet, dans lequel notamment de simples portes permettent de réserver certains accès et ainsi de déterminer les différents espaces publics, professionnels ou privés, un site à ciel ouvert comme le sont de façon générale les édifices de spectacles antiques, aux structures incomplètes et par conséquent désorganisées au point que rien n'empêche les gens de circuler partout librement, peut rapidement au contraire être envahi de manière anarchique. Outre les accidents qu'elle génère nécessairement, il est clair que l'absence d'aménagements peut aussi conduire à des destructions. En 1854, H. Révoil dénonçait ainsi le piétinement des spectateurs qui, aux Arènes de Nimes, « *contribu*[ai]*ent à la destruction de ces ouvrages incomplets* »[70]. Quarante ans plus tard, J.-C. Formigé se plaignait encore de la foule qui, en particulier lors des représentations, dégradait le théâtre d'Orange en

66. H. Révoil, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 3 septembre 1887 [arch. C.M.H., 330/4].

67. Idem, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 6 mai 1897 [arch. C.M.H., 886/2].

68. D'après une lettre du sous-Préfet au Préfet du Vaucluse, 24 septembre 1895 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46] : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 493 *sqq*.

69. D'après un rapport de J.-C. Formigé sur l'état de l'amphithéâtre de Nimes, 11 février 1909 [arch. C.M.H., 886/3].

70. D'après une lettre de l'architecte au Préfet du Gard, 8 mai 1854 [Archives C.M.H., 885 a/1].



Fig. 382. *La basilique est du théâtre d'Orange utilisée à la fois comme « dépôt archéologique » et loge des acteurs, vers 1910-1920. (Musée municipal d'Orange.)*

« *escalad*[ant] *tous les pans de murs dont la crête subi*[ssai]*t ainsi des brèches nouvelles* », de sorte que la voûte en berceau de la galerie entourant la première *præcinctio*, qui subsistait au moins sur la moitié du périmètre du temps d'A.-N. Caristie, n'existait plus si ce n'est par son arrachement[71]. Le défaut, dans ce même théâtre, de loges autant que de musée avait amené d'un autre côté les acteurs à s'installer sur les fragments laissés à même le sol dans la basilique est, seule pièce réellement disponible [**fig. 382**]. Si la lenteur et le coût des reconstructions ne pouvaient sans doute que difficilement remédier à une telle situation, le développement de l'archéologie, à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, aura permis aussi d'attirer davantage l'attention sur la conservation des vestiges en tant que tels, et la nécessité de les préserver, quel que soit leur état, contre toute remise en état abusive, de sorte que les travaux et de restauration et d'aménagement, jugés trahir l'authenticité du monument non plus par conséquent dans sa forme globale mais dans son état de ruine témoin de son histoire, ont dû ralentir[72]. Critiqué à la fin du XIX^e^ siècle dans ce qu'il nuisait à l'aspect esthétique du monument, notamment lorsqu'il établissait la séparation, comme au théâtre d'Orange, entre la première et la seconde série de gradins à la place d'un parapet en pierre qu'avait supposé A.-N. Caristie et qui aurait offert plus d'unité[73], le garde-corps en bois puis en fer s'est ainsi peu à peu imposé, fermant des accès jugés

71. D'après une lettre de l'architecte au Directeur des Beaux-Arts, juin 1894 [Archives C.M.H., 3094/5]. Sur l'installation des spectateurs lors des premières représentations, cf. *infra*, III. 2. c., pp. 780 *sqq*.

72. Cf. *supra*, II. 3. a. et II. 3. c.

73. D'après une correspondance entre le maire d'Orange et J.-C. Formigé, mai 1906 [arch. C.M.H., 3092 A et 3094/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 383. *L'amphithéâtre de Cagliari montre particulièrement bien l'utilisation de garde-fous en fer pour assurer la sécurité des vestiges autant que celle du public.* *(Phot. P. Pala.)*

dangereux, tel celui dans la grande entrée est du même théâtre[74], ou encore garantissant les *præcinctiones*[75]. Outre son caractère « transitoire » qui laissait penser qu'il pouvait à tout moment être déposé sans détruire, son intérêt résidait dans son matériau autant que dans sa forme épurée, qui en principe n'arrête pas le regard et au contraire marque discrètement les lacunes tout en garantissant les points dangereux de l'édifice [**fig. 383**]. Par ailleurs, le début du XX^e^ siècle a vu aussi privilégier, dans le cadre des réutilisations saisonnières, les aménagements « provisoires » en bois et en métal installés à même les vestiges, réduisant ainsi au maximum les interventions définitives en maçonnerie, même si elles répondaient à des restitutions considérées comme assurées, telles celles des gradins. Dès 1906 de fait, rappelant que les représentations lyriques et dramatiques données au théâtre d'Orange ne se déroulaient que de manière ponctuelle, P. Bœswillwald avait suggéré que « *des aménagements mobiles préparés et réservés pour l'occasion favorable pourraient suffire à l'amélioration de la situation actuelle sans engager l'avenir à tout jamais* »[76].

Provisoires et démontables, ces aménagements n'en ont pas moins présenté cependant de réels inconvénients : outre que pour la plupart ils « *gâchaient tout le cadre* » en masquant les structures de pierre et nuisaient à l'effet esthétique en

74. D'après un *Décompte des travaux effectués au théâtre d'Orange*, 9 novembre 1888 [arch. C.M.H., 3093/3].
75. *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration du théâtre romain d'Orange*, établi par J. Formigé, 21 juillet 1910 [arch. C.M.H., 3094/5].
76. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par P. Bœswillwald…*, 25 mai 1906, déjà cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

empiétant sur les différents espaces de sorte que l'organisation de l'édifice était rendue illisible[77], ils donnaient une impression de délabrement par leur caractère même qui imposait l'utilisation de matériaux « *grossiers* », et notamment des planches de bois, assemblés en général sans soin. En 1922, A. Véran se plaignait ainsi de l'abus des échafaudages installés dans l'enceinte de l'amphithéâtre d'Arles[78] où étaient du reste « *clou*[ées] *à demeure des barrières, des chaises fixes, des tribunes* » — « *tout un fouillis* » encombrant l'édifice[79]. De la même façon à Nimes, l'entrepreneur des spectacles avait dressé des baraques en bois pour la distribution des billets, doublé les grilles fermant le portique par des palissades de bois obstruant la vue, posé des panneaux à « *affiches-réclames* » un peu partout[80]. Il semble au demeurant que le matériel ait souvent été stocké pêle-mêle dans les travées et les galeries et que l'entretien des sites durant la période estivale ait toujours laissé à désirer, malgré les cahiers des charges dont les articles ayant trait à la propreté n'étaient apparemment jamais respectés[81]. Enfin, la manutention des bois et charpentes due aux démontages et remontages successifs était aux dires de J.-C. Formigé « *la cause de détériorations nombreuses aux gradins du monument* »[82] ; plus particulièrement dans le cas de la tribune construite devant le mur du *podium* de l'amphithéâtre, elle avait entrainé l'effritement des grandes dalles inscrites par le passage répété des ouvriers comme des spectateurs[83]. La situation était telle que, craignant qu'elles ne conduisent à « *tout salir et tout éreinter, à commencer par le dallage de l'orchestre* », J.-C. Formigé avait souhaité, en 1910, que les représentations prévues au théâtre d'Arles soient transférées à l'amphithéâtre[84]. Pour autant, l'exploitation commerciale n'a visiblement jamais pu laisser place aux soucis de protection de ces lieux, de sorte que malgré leurs vives protestations, les architectes se sont vus contraints d'apporter un avis favorable à toute demande d'autorisation d'aménagements provisoires, prétendant contre leur gré qu'ils n'intéressaient pas leur service, d'autant qu'ils ne demeureraient en place que les 45 ou 60 jours de l'été…

77. Notamment à Vaison, d'après une lettre de J. Formigé, 12 juillet 1922 [arch. C.M.H., 3104].

78. Lettre d'Auguste Véran au maire de la ville d'Arles, 31 mai 1922 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 15 F 5/1].

79. D'après une lettre de Louis Laget, membre de la *Commission extra municipale permanente des Beaux-Arts*, à A. Véran, 14 mai 1922 [arch. C.M.H., 328 bis/1].

80. D'après un rapport de Lucien Sallez au sous-Secrétaire d'État et des Beaux-Arts, 22 octobre 1916 [arch. C.M.H., 887/4].

81. D'après Paul Bœswillwald, *Rapport à la Commission* sur l'état de l'amphithéâtre de Nimes, 12 octobre 1923, ou encore A. Chauvel au sous-Secrétaire de l'Éducation nationale, 19 octobre 1942, à la suite d'une plainte du Touring Club de France au directeur général des Beaux-Arts, 6 mars 1939 [arch. C.M.H., 887/4]. Voir aussi *Le Matin*, 8 juillet 1942.

82. D'après une lettre de l'architecte, 19 août 1903, citée.

83. D'après une lettre de J.-C. Formigé, 19 septembre 1903 [arch. C.M.H., 330/4].

84. Lettre de l'architecte à A. Véran, 3 juillet 1910 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 18 F 3/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Dans un tel contexte, il semble que le seul consensus imaginé pour concilier utilisation et conservation, prérogatives des entrepreneurs de spectacles et impératifs du service des Monuments historiques, ait été d'imposer un matériel fixe et invariable, de sorte que ce qui devait être provisoire est devenu peu à peu permanent tout en conservant le même caractère du « démontable » et donc *a priori* du non définitif. S'inquiétant de voir les « *imprésarios* » établir leur plateau scénique « *sans soin* […] *en buttant les charpentes contre les murs antiques et les fragments d'architecture posés sur le sol* », J.-C. Formigé avait ainsi dès 1906 attiré l'attention de la Commission des Monuments historiques sur la nécessité de songer officiellement à la « *construction d'un plancher pour les représentations* »[85]. En bois et à la fois « *bien construit et facilement démontable* », cette estrade devait en définitive être conçue comme partie intégrante du monument, en étant replacée « *à son niveau antique* » et suivant le dispositif d'origine, en même temps qu'elle devait continuer à être démontée et stockée en dehors des périodes estivales[86]. De la même façon, afin d'éviter tout scellement répété sur les structures antiques, les chaises « *clouées* » sur les gradins ou leur assiette de manière quelque peu désordonnée ont fait place peu à peu à des bancs en bois ou des sièges en plastique montés sur des échafaudages métalliques dont les points d'appui ont été fixés définitivement par des pièces de métal ancrées dans la pierre. Pour autant, en voulant ainsi limiter les interventions et les aménagements désordonnés, le service des Monuments historiques n'en a pas davantage résolu l'effet de « *pollution* » donné par un matériel somme toute précaire parce que difficilement ou résolument mal entretenu. Face aux dégradations et à l'aspect déplorable donné notamment par les bancs de bois implantés dans toute la *cavea*, y compris sur les degrés en place, l'idée a germé alors à Nimes d'entreprendre une reconstitution intégrale de l'édifice[87]. Cherchant à pallier le mauvais aspect de ces « *installations volantes qui dépar*[ai]*ent les arènes* », le service des Monuments historiques a en effet, dans les années 1940-1950, opté pour le rétablissement de nouveaux gradins en pierre comme il se pratiquait au XIX^e^ siècle, « *là où les substructures exist*[ai]*ent encore* » en remplacement des « *banquettes hideuses* » implantées jusque-là, et à défaut pour une installation sur tubes métalliques plus esthétique dans ce qu'elle

85. J.-C. Formigé, *Énumération des travaux projetés dans le théâtre d'Orange*, 2 mai 1906, cité.
86. D'après une lettre de J. Formigé au directeur des m.h., 26 mai 1921 [arch. C.M.H., 3095/6].
87. D'après une lettre d'A. Chauvel au directeur des m.h., 19 octobre 1942, et une lettre du directeur général de l'architecture à J. Formigé, 14 mai 1946, demandant un devis en ce sens [arch. C.M.H., 8857/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

devait respecter « *les lignes et les dimensions des gradins antiques* »[88]. Il semble de fait que face au développement constant des manifestations appelant des infrastructures plus adaptées, les responsables de la conservation des vestiges ont dû tendre à envisager un certain type d'équipements parfois très proches de véritables reconstitutions, à la seule condition de leur « *réversibilité* ». Réclamé depuis longtemps mais toujours repoussé, le projet d'aménagement des *parascænia* du théâtre d'Orange a ainsi reçu en 1981 l'avis favorable de G. Duval qui estimait dans son rapport que « *recréer des dispositions semblables ne lui sembl*[ait] *pas une erreur archéologique à condition que cet aménagement n'altère pas le monument et qu'ils puissent* [*sic*] *être dans l'avenir facilement démontés* »[89]. À l'inverse, le premier projet de couverture des arènes de Nimes s'est vu rejeté par la Commission Supérieure qui demandait une installation entièrement démontable, y compris les supports des mâts métalliques insérés dans les gradins et servant à maintenir la lentille de toile[90].

Alors que le principe même de réutilisation d'un monument historique est en fait devenu plus contraignant dans ce que l'archéologie interdit toute intervention à moins que celle-ci ne soit « *réalisée sans apporter la moindre lésion au monument, sans ancrage ni scellement* »[91], et à moins d'être sinon provisoire, du moins démontable, face à une exploitation amplifiée de ces édifices de spectacles semble s'être opéré, depuis la deuxième guerre mondiale, comme un retour en arrière. Quand la fin du XIX^e^ siècle se contentait encore de mesures très pragmatiques, réduites à la clôture du site, au nombre de places pour les spectateurs, à une estrade en guise de scène, les nouveaux besoins d'aménagement, plus complexes et plus complets, intègrent certes aujourd'hui des nécessités de confort, de facilité d'accès, d'accueil, de publicité, de normes de sécurité, imposant une infrastructure moderne que sont loin de pouvoir offrir les anciennes structures. Or, il semble qu'à l'image de ce qui se pratiquait jusque dans les

88. D'après une lettre de François Sorlin, conservateur des Monuments historiques du Languedoc, au Secrétaire d'État et des Beaux-Arts, 19 octobre 1951, qui a donné lieu à un nouveau projet établi par Jean SONNIER, *Rapport sur la présentation et l'aménagement des gradins intérieurs de l'amphithéâtre de Nîmes*, 15 mai 1956 [arch. C.M.H., 885 a/3] : cf. *infra*, III. 2. c., pp. 790-791.

89. D'après le compte rendu de séance de la délégation permanente de la Direction du Patrimoine., 7 décembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.].

90. *Commission Supérieure des Monuments historiques. Sixième Section*, séance du 9 juillet 1987, rapport de MM. Rochette et Gauthier [arch. C.M.H., Méd.].

91. Consignes rappelées par Jean-Pierre Dufoix dans une lettre en réponse à la demande présentée par le maire de Nimes au Directeur régional sur les « *Aménagements scénographiques temporaires aux arènes de Nîmes* », 6 mars 1984 [arch. C.M.H., Méd.].

années 1920-1930, les interventions désormais envisagées sur ces vestiges tendent à redonner à l'ensemble du site le statut de « bâtiment » à part entière jusqu'à créer, ainsi que le fait observer C. di Matteo, « *un édifice du XX^e siècle adapté à une nouvelle fonction* »[92]. Le cas est particulièrement clair des Arènes de Nimes qui, avec la construction de la « *bulle* », cette lentille de toile montée sur une structure métallique qui en couvre toute la partie inférieure et la ferme par un vitrage annulaire, s'est vu métamorphosé en une véritable salle polyvalente accueillant aussi bien des spectacles de variétés de toutes sortes que des salons « *de la communication* » [**fig. 384**]. En outre, pour assurer l'installation d'un équipement destiné aussi bien à l'éclairage et à la sonorisation qu'au chauffage, l'exploitation intensive de cet amphithéâtre a généré d'importantes opérations de refouillement, voire des actions aux incidences plus directes sur les vestiges, telle la condamnation de la salle cruciforme creusée au centre de l'arène, par l'application d'une dalle de béton armé [**fig. 385**]. Qualifiée de « *travaux de confortation et de mise en conformité* » destinée à assurer la sécurité des véhicules lourds — camions ou grues — qui entrent régulièrement dans l'enceinte de l'édifice par la porte est pour les besoins des manifestations, cette intervention n'en a pas





Fig. 384. *L'amphithéâtre de Nîmes couvert, transformé en «* Arènes de la communication *» ou installé pour des banquets de 1200 places. (Plaquette de la ville de Nîmes.)*



Fig. 385. *La salle cruciforme creusée au centre de l'arène de l'amphithéâtre de Nîmes condamnée par l'application d'une dalle de béton armé. (Doc. DRAC-Languedoc-Roussillon, 1990.)*

92. C. DI MATTEO, *loc. cit.*, p. 183.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

moins en effet entrainé la démolition des voûtains de brique et des assises supérieures de la salle à seule fin de niveler l'ensemble du sol de l'arène [93]. Si une telle utilisation, que certains dénonceraient volontiers comme abusive, est exceptionnelle, il n'en reste pas moins que pour à la fois éviter la multiplication d'un mobilier provisoire toujours « *fort laid* » et jamais adapté au site, et respecter les normes désormais en vigueur de sécurité et de confort, les projets actuels tendent de plus en plus à insérer au sein des structures antiques des aménagements modernes fixes qui en transforment sinon l'aspect extérieur du moins le fonctionnement intérieur. Pour répondre aux besoins des intervenants du spectacle, D. Ronsseray avait ainsi imaginé de couvrir et de rétablir les deux niveaux de chacun des *parascænia* du théâtre d'Orange pour y installer les loges, sanitaires et magasins accessibles par de nouveaux escaliers et des ascenseurs [94]. Or, pour reprendre la division verticale d'origine telle qu'elle apparaît grâce aux trous d'encastrement et aux « *moignons de corbeaux* » encore visibles sur les parements des murs intérieurs, les basiliques ne présenteraient en définitive aucun des agencements primitifs qui pourtant, ainsi que le fait observer C. di Matteo, « *explicite*[nt] *le contenant* », de sorte que ne serait conservé de ces éléments que le squelette, à l'image en quelque sorte d'un canevas modulable [95].

En définitive, alors même que leur seule dimension « historique » devrait suffire à justifier une protection radicale, la plupart des édifices de spectacles se voient aujourd'hui investis de telle manière que les aménagements qui leur sont affectés mettent souvent en péril la logique de leur construction autant que leur authenticité. Destinée en principe à la fois à préserver les restes de l'édifice et à le rendre accessible, de sorte à « *sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin historique* » [96], la réutilisation de tels lieux finit en effet par produire un résultat contraire à celui que l'on espérait, de sorte que C. di Matteo se demandait s'il ne faudrait pas « *avoir le courage de renoncer à certaines réaffectations* » dans ce qu'elles « *risquent de mutiler les aménagements préexistants, reconnus comme l'indissociable complément de l'édifice à sauver* » [97]. Lors d'un

93. Jean-Pierre DUFOIX, *Rapport présenté par l'architecte en chef des monuments historiques à l'appui d'un projet de travaux ayant pour objet le plancher de la piste sur la salle cruciforme*, 22 février 1990 [arch. DRAC-Languedoc-Roussillon].

94. D. RONSSERAY, *Programme d'aménagement intérieur…*, 15 novembre 1981, cité : cf. *infra*, III. 2. b., pp. 754-755.

95. C. DI MATTEO, *loc. cit.*, p. 183. L'auteur prend comme exemple significatif le Moulin de la Chaussée de Saint-Maurice dont on ne peut retirer le mécanisme à moins de perdre totalement la valeur d'un tel édifice.

96. Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, Article 3 (in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit.*)

97. C. DI MATTEO, *loc. cit.*, p. 183.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

colloque organisé sous l'égide du Conseil de l'Europe, avait été rappelé de fait que « *si la Charte de Venise souligne l'intérêt de l'usage pour la conservation, encore faut-il s'accorder sur un type d'usage* » [98]. Il est clair par ailleurs qu'au-delà du seul problème de la conservation des murs, doit percer celui de la « lecture permanente » de l'édifice, aussi bien pour l'archéologue et l'historien que pour le public, de telle manière « *que l'utilisation actuelle souhaitable du patrimoine ne détruise pas les chances de sa transmission aux générations futures* » [99]. Or, il apparait clair que plus que pour tout autre architecture, l'aménagement d'une ruine sous quelques formes qu'il soit envisagé tend inexorablement à transformer le site, des garde-corps en fer destinés à condamner certains espaces dangereux ou fragiles à la reconstruction pure et simple d'éléments défaillants, des simples grilles clôturant l'édifice aux divers dispositifs destinés à l'accueil des visiteurs et au contrôle des entrées, jusqu'aux infrastructures intégrées dans son enceinte même pour le confort et la sécurité du public visiteur ou spectateur comme, en l'occurrence, des intervenants du spectacle. En d'autres termes, pour être en principe garante de l'entretien du patrimoine architectural, l'utilisation de vestiges plus ou moins bien conservés n'en pose pas moins instantanément un réel problème de déontologie. Aujourd'hui du reste, deux mouvements s'affrontent catégoriquement, l'Italie tendant à opposer désormais les notions de conservation et de restauration jusqu'à entrevoir une réutilisation du site en l'état, tandis que l'Espagne notamment privilégierait une restitution intégrale comme au théâtre de Sagonte, justifiée d'un côté par une parfaite « lisibilité », de l'autre par une meilleure adéquation avec les exigences actuelles du spectacle. La création en 1992 du *Réseau européen des lieux antiques du spectacle* devait tendre vers une réflexion sur l'« *équilibre* » à trouver « *entre les exigences de la conservation et les besoins de l'utilisation contemporaine* » en s'aidant des expériences menées dans les différents pays européens et des confrontations d'opinions des diverses parties, et a abouti, dès 1993, à l'élaboration d'une *Charte européenne du bon usage des lieux antiques du spectacle*, dont la teneur essentielle apparait dans la *Déclaration de Ségeste* [100]. Une telle initiative avait pour objectif de mettre en avant les « *droits du monument* »,

98. *Une scène pour Dionysos*, *op. cit*.

99. *Ibidem*.

100. *Nouvelles technologies et mise en valeur des lieux antiques de spectacle*, synthèse du colloque international tenu à Vérone les 29, 30 et 31 août 1997 dans le cadre du Conseil de l'Europe. Patrimoine archéologique.
La « Déclaration de Ségeste » a été adoptée à l'issue du colloque *Sauvegarde et usage des théâtres antiques* organisé à Ségeste, Trapani, Palerme, les 17-20 septembre 1995.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

impliquant un respect de ses valeurs patrimoniales et de sa conservation physique en même temps que l'impératif de son utilisation, considérant que ce dernier « *retrouve*[…] [sa] *véritable valeur patrimoniale à travers les représentations théâtrales* » qui constituent en définitive « *le lien fonctionnel entre lieux antiques et pratiques actuelles de spectacle* »[101]. La déclaration se présente ainsi sous la forme de trois principaux articles concernant respectivement I. la sauvegarde du patrimoine architectural antique, II. le développement de la connaissance et la mise en valeur de ce patrimoine, III. la valorisation des édifices antiques de spectacle par leur utilisation comme lieu de production artistique.

Si elle préconise certes la mise en valeur et l'exploitation des édifices de spectacles antiques comme une (ré)actualisation de leur vocation, rappelant au demeurant l'existence de traditions parfois centenaires, la *Déclaration de Ségeste* n'en admet pas moins comme cause des dégradations de ces derniers « *l'abus des utilisations qui peuvent en être fait* » au même titre que l'érosion du temps[102], et précise de ce fait que « *quel que soit le type de manifestation, il est impératif que soit respectée la fragilité des lieux* »[103]. Par ailleurs, aboutissement de divers colloques sur la sauvegarde et l'utilisation de tels sites et complément de la *Déclaration de Ségeste*, le texte de la Charte sur l'utilisation des lieux antiques de spectacles adopté définitivement en août 1997 prévoit un certain nombre de points restrictifs, parmi lesquels outre la pratique de « *zones de réserve en vue de la reprise ultérieure d'études complémentaires ou de vérifications scientifiques* », une stratégie d'accueil du public sur le site déterminant « *les seuils de fréquentation compatibles avec les exigences de sa conservation et de son entretien* » ainsi que la création d'« *équipements appropriés* […] *réduisant les risques de pollution et de détérioration* », jusqu'à envisager des structures « *intégr*[ées] *intelligemment* » afin d'en tirer parti « *pour mieux faire comprendre ou mieux mettre en valeur les vestiges* », ou « *les plus transparentes et les plus neutres possibles dont la silhouette évoque le plan et l'épannage des murs antiques disparus* »[104]. Plus qu'une « *"norme" générale à faire respecter dans tous les cas* » visant à établir « *des "seuils de respect" au-dessous desquels ont ne doit pas descendre* » ainsi que le réclamaient

101. Déclaration de Ségeste, texte introductif.
102. *Nouvelles technologies…*, *op. cit*.
103. Déclaration de Ségeste, texte final.
104. *L'Usage des lieux antiques de spectacle. Charte de Vérone*, FEMP, 1998, annexe 1, respect. art. 1. i., 2. B. i., 3. i.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

P. Ciancio Rossetto et G. Pisani Sartorio [105], la Charte de Vérone parait cependant appeler, notamment grâce aux nouvelles technologies, à trouver des solutions originales visant à favoriser une utilisation cohérente de ces sites. Il n'est pas sûr pourtant qu'encore aujourd'hui l'ensemble des édifices de spectacles antiques présentent tous les mêmes droits ni les mêmes attributions. Si tous les sites n'ont bien évidemment pas vocation à être réutilisés, il s'avère en effet que nombre d'entre eux, restaurés avant même l'achèvement de leur étude et qui de ce fait, comme en Turquie, relèvent « *plus de la reconstitution du monument avec usage de ses fragments disloqués que de la remise à leur place originelle des éléments dispersés* » [106], connaissent une exploitation désormais si intensive qu'elle limite toutes nouvelles recherches et *a fortiori* l'application de l'article 2 de la Charte. Il semble du reste qu'alors s'opposent irrésistiblement deux politiques générales : d'un côté celle de la *Convention européenne pour la protection du patrimoine archéologique (révisée)* qui tend incontestablement à chercher une conciliation entre les diverses parties concernées, dans ce qu'elle instaure, pour toutes « *les structures, constructions, ensembles architecturaux, sites aménagés, témoins mobiliers, monuments d'autres natures, ainsi que leur contexte, qu'il soit situé dans le sol ou sous les eaux* » [art. 1er/3], la participation des archéologues à toutes « *politiques de planification visant à établir des stratégies équilibrées de protection, de conservation et de mise en valeur des sites présentant un intérêt archéologique* », et prévoit dans ce cadre une étude scientifique préalable du site concerné dans des conditions « *convenables* », accompagnée d'une publication des résultats [art. 5], de l'autre celle des responsables du « *patrimoine culturel* » qui s'inquiètent davantage de la dimension sociale de sa conservation, qu'ils imaginent satisfaite à travers l'intégration de ces « *témoins des liens du passé et source d'inspiration pour demain* » aux politiques de logement et de l'emploi actuelles, et en l'occurrence de manifestations contemporaines, amenant par définition une reconversion souvent totale, aussi bien sur le plan social que formel et urbain [107].

105. Paola Ciancio Rossetto et Giuseppina Pisani Sartorio (Sovraintendenza communale AABBAA, Rome), « Les visiteurs et les spectateurs dans les théâtres antiques : problèmes et propositions », in *L'Accueil des visiteurs…, op. cit.*

106. Jean-Charles Moretti, « L'architecture des théâtres en Asie-Mineure (1980-1989) », in *Topoi. Orient-Occident*, vol. 2, 1992, p. 9.

107. Résolutions de la troisième conférence européenne des ministres responsables du patrimoine culturel tenue à Malte les 16 et 17 janvier 1992.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1. c. Les polémiques : architecte contre archéologue.

S'ils conviennent, les uns et les autres, à la fois de l'intérêt de la réutilisation d'un édifice ancien dans ce que celle-ci permet et suppose une « *maintenance* » permanente, et des dangers qu'un tel principe comporte malgré tout pour les vestiges [108], architectes et archéologues n'abordent et ne conçoivent cependant pas de manière similaire les solutions d'une mise en valeur et d'une intégration dans le monde moderne, les premiers soulignant tout particulièrement l'anachronisme qui surgit entre le bâtiment ancien construit pour des besoins spécifiques d'une époque donnée et les nouveaux aménagements à prévoir en fonction des exigences actuelles. Il est clair en effet que l'archéologue ne peut parvenir à oublier que concernant les édifices de spectacles notamment « *il s'agit d'utiliser pour des besoins et un public d'aujourd'hui des cadres bâtis conçus pour une autre époque, un autre public et d'autres spectacles* » [109]. Cette divergence de conception remonte du reste aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, alors que les architectes avaient à charge l'entretien et la restauration des édifices anciens, et que les archéologues — ou antiquaires — tentaient de faire reconnaitre leur « nouvelle » science. Le principe de restauration a d'ailleurs été défini tout d'abord en architecture, et ce dès le début du XIX^e^ siècle, notamment par J.-Ch. Quatremère de Quincy [110]. Il apparait dans le cursus de formation de l'architecte de l'Académie de France à Rome et se définit à travers des projets de restitution sur papier des vestiges antiques — projets qui prenaient en compte les connaissances que l'on avait des techniques et des styles de l'architecture romaine plus que les particularismes de chaque monument. L'architecte se devait ainsi d'« interpréter » le sujet traité pour lui conférer le caractère de la *beauté* au sens des traités d'architecture ; il copiait, inventait, imitait, sans se soucier véritablement de l'authenticité du monument à partir duquel il choisissait de travailler. Son but était en définitive de « créer » une œuvre d'architecture, et les documents antiques servaient de base à sa réflexion. Par la suite, alors que le gouvernement aspirait à mettre en valeur le patrimoine national, le principe de restauration a commencé à

108. À propos de la collaboration entre architectes et archéologues à la fin de la deuxième guerre mondiale, cf. notamment P. LÉON, « 1939-1955. Les monuments », in *Les Monuments historiques de la France*, nouv. série vol. I, fasc. 1, janvier-mars 1955, p. 8.

109. *Une scène pour Dionysos*, cité.

110. Jean-Charles QUATREMÈRE DE QUINCY, Dictionnaire, s.v. < Restauration > : cf. *supra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

toucher les structures mêmes des édifices et le Service des Monuments historiques a cru légitime alors d'en donner la charge aux grands prix de l'Académie de France à Rome : « bâtisseur » par vocation et en tout cas par tradition détenteur de la technique du dessin à l'aide de laquelle il effectuait les relevés et ainsi conservait les données, l'architecte apparaissait en effet le mieux à même d'entreprendre les travaux de consolidation et de reconstruction des vestiges antiques autant que médiévaux du reste. Pour autant, et quoique moins soucieux d'architecture proprement dite que d'histoire, les « archéologues » du XIX^e^ siècle ne se fiaient apparemment guère aux restitutions trop ambitieuses des architectes dans ce qu'elles accordaient plus d'importance à l'esthétique et s'inquiétaient peu de l'authenticité des monuments. Certes quelque peu sous-estimée, une telle opposition aura eu pour effet tout de même d'orienter le travail des architectes chargés de restauration vers des solutions visant à respecter davantage les vestiges et aujourd'hui à « *maintenir le maximum de matériau d'origine* »[111].

Pour tendre à se montrer plus vigilant face aux exigences de l'archéologie, le service des Monuments historiques n'en dévoile pas moins encore aujourd'hui une attitude bien divergente, qui parait même s'accentuer dès lors qu'il songe à aménager un édifice plus ou moins ruiné en vue d'une réutilisation moderne, quand l'archéologie tendrait à le traiter de la même façon en somme qu'un objet de musée. Parce qu'elle consiste, grâce à une connaissance des matériaux, de leur qualité de résistance et de compatibilité, ainsi que des rapports de masse et de force, à étudier les différentes manières de tracer le plan d'un édifice et à en diriger l'exécution, la formation de l'architecte amène de fait tout naturellement à privilégier l'édifice, quel que soit son état de conservation, en tant que bâtiment construit à part entière, à la fois sur le plan de l'esthétique, de l'« utilité » et de la « stabilité » de sorte à pouvoir sur le plan proprement technique en appréhender éventuellement la reconstruction ou la réparation. De ce fait, il est clair que face à n'importe quels vestiges dont il a la charge, l'architecte ne peut que s'inquiéter avant tout de leur protection, abordant nécessairement le problème de la mise hors d'eau par l'établissement d'une couverture — qu'il s'agisse d'étendre une chape de mortier sur les murs à nu ou de restituer une

111. D. RONSSERAY, *Projet de conservation intégrée du théâtre antique d'Orange*, 29 janvier 1992 [arch. C.M.H., Méd.]. L'opposition des archéologues a été particulièrement bien exprimée par Eduard GERHARD, *Notice sur l'Institut de correspondance archéologique*, Rome, 1840 : cf. *supra*, II. 3. a., pp. 548 *sqq*. Sur la formation et le travail des architectes au XIX^e^ siècle, cf. *supra*, II. 2. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

toiture —, comme de la maladie de la pierre et des techniques appropriées destinées à lutter contre leur détérioration continue[112]. Certes soucieux de la « *survie du monument* » et de sa maintenance dans ce qu'elles sont garantes de la transmission de la connaissance de l'architecture antique, l'architecte n'en retiendra cependant pas les témoins de son histoire — ou de son « *historicité* » propre —, mais les caractéristiques générales de l'art de bâtir, de tailler la pierre, d'assembler les maçonneries, de concevoir les aménagements, ou encore la composition, la conception, la modénature, le décor dans un but de création ou de « recréation »[113]. D'un autre côté, responsable aussi d'une réhabilitation de l'édifice, sa seconde préoccupation se définira tout autant dans une « mise au net » des vestiges, à la fois par leur « viabilisation » et leur « valorisation » qu'il atteindra d'abord à travers l'organisation des espaces intérieurs, et tout particulièrement des espaces de circulation. À ce stade toutefois, il est soumis à deux contraintes majeures : les exigences d'une utilisation « performante » et les normes de sécurité qui, concernant les édifices de spectacles, toucheront non seulement les dispositifs d'accueil, mais aussi le nombre de places et les équipements de représentation. Chargé de donner au théâtre d'Orange un rôle contemporain dans le tissu social et urbain, D. Ronsseray percevait ainsi le monument comme « *une complémentarité constructive* » et non pas comme une juxtaposition entre des structures anciennes et un contexte moderne. Son utilisation devait en conséquence se fondre au sein des activités culturelles de la ville et dévoiler une nouvelle valeur de « *remémoration* » définie en somme comme la « réactualisation » d'un bâtiment fonctionnel[114]. Il insistait en ce sens notamment sur l'intérêt du haut mur de scène, non pas toutefois en tant que tel, mais sur le plan purement pratique de son acoustique, n'hésitant pas dans cette optique à envisager une complète restitution des éléments manquants, et en particulier celle de l'auvent couvrant le *pulpitum*. S'il soulignait certes la nécessité d'une « *parfaite lisibilité des informations* », et plus spécifiquement d'une « *information scientifique sur les divers états, anciens, restaurés, reconstitués* »[115], son objectif visait néanmoins à développer en l'occurrence les possibilités offertes par l'architecture théâtrale et les règles d'acoustique. Considérant qu'« *il doit être possible de restituer un certain nombre de dispositions qui permet à chacun*

112. Cf. notamment les travaux effectués au sein de l'UNESCO ou de la Direction du Patrimoine depuis les années 1980, infra, bibliographie.

113. D. RONSSERAY, « Le théâtre antique d'Orange. Le point de vue de l'architecte », in *Monuments historiques. Archéologie et projet urbain*, n° 136, décembre 1984-janvier 1985, p. 72.

114. IDEM, *ibidem*.

115. ID., *ibid*.

de mieux percevoir l'idée initiale du concepteur romain », il associait en définitive à une conception finalement très proche de celle des architectes du XIX^e^ siècle une appréhension plus moderne de la ruine à travers une volontaire « *réadéquation à la fonction dans un contexte technique contemporain* »[116].

L'archéologue de son côté admet tout à fait l'intérêt de la réutilisation d'un édifice antique, notamment dans la mesure où « *un monument qui, sans transfert abusif de fonction, redevient ainsi "actif", est à l'abri de la nécrose qui menace tant de ces pareils* »[117] ; mais force est pour lui de constater l'absence de base théorique, surtout lorsqu'il s'agit d'intégrer autant que possible des monuments d'époques différentes dans des contextes urbains que l'on veut garder « vivants »[118]. Or, son souci majeur doit toujours rester la « lecture » de l'édifice autant que sa transmission « individuelle » la plus fidèle et complète possible aux générations futures. Il critique ainsi les restaurations des architectes du XIX^e^ siècle dans ce qu'elles lui apparaissent trop « idéalisées », s'insurge contre les aménagements des architectes du XX^e^ siècle dans ce qu'ils transforment résolument l'édifice antique. En 1861, A. Pelet s'était ainsi inquiété de la tournure prise par les travaux d'H. Révoil à l'amphithéâtre de Nimes, se plaignant d'une part de ce que « *le pittoresque de l'édifice, que cette belle teinte imprimée par les siècles* » tendait à disparaitre, d'autre part que le caractère du monument n'était pas conservé puisque une des ouvertures situées sur « *les quatre points les plus rapprochés du grand axe* » et formant d'après lui porte de communication avec l'arène, se voyait obstruée[119]. Alors qu'*a priori* « *rien ne mena*[çait] *ruine dans cette partie de l'édifice* », et que peut-être, compte tenu de ce point litigieux « *dont la destination* [était] *encore incertaine* », il aurait été plus raisonnable de le conserver en l'état et d'attendre en effet que « *peut-être de plus habiles que nous y trouverons ce que notre ignorance nous cache encore* », H. Révoil avait rétorqué qu'il ne faisait qu'utiliser des « *procédés toujours convenables et de bon goût* » qui justifiaient assez en principe la légitimité de ses choix[120]. En d'autres termes, la réalité singulière d'un dispositif mal connu qui prévalait pour l'un devait s'effacer pour l'autre au vu de techniques et de

116. D. RONSSERAY, « Le théâtre antique d'Orange », *loc. cit.*, p. 74.
117. Pierre GROS, « Le théâtre antique d'Orange. Le point de vue de l'archéologue », in *Monuments historiques*, n° 136, *op. cit.*, p. 73.
118. IDEM, *ibidem*, p. 71.
119. D'après une lettre d'Auguste Pelet au Préfet du Gard, 29 novembre 1861, publiée dans le *Courrier du Gard*, 14 avril 1863 : cf. *supra*, II. 2. c., pp. 506-507 et **fig. 305**.
120. Lettre d'H. Révoil au Directeur des Beaux-Arts et des Monuments historiques, 30 novembre 1961.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principes proprement architecturaux. Aujourd'hui encore, si les archéologues ont de manière quasi unanime du mal à concevoir une quelconque intervention sur des vestiges, persuadés qu'elle en transformera inexorablement l'aspect extérieur autant que la vérité du témoignage, il n'en reste pas moins vrai que les architectes de leur côté ne parviennent à appréhender la restauration comme l'aménagement d'un édifice ancien ou d'une ruine qu'en tant qu'ouvrage en soi, et s'inquiètent dès lors peu de l'emprise physique ni visuelle dès l'instant que l'option proposée se rapproche d'un état cohérent sur le plan de la construction autant que de l'esthétique architecturale, jusqu'à parfois pallier l'absence d'empreintes d'un dispositif par une habitude technique. P. Gros s'inquiétait ainsi de ce que l'adhésion unanime au projet d'aménagement des *parascænia* du théâtre d'Orange élaboré par D. Ronsseray reposait en fait sur l'absence de toute étude sérieuse menée notamment sur l'implantation du plancher intermédiaire permettant d'en connaitre exactement l'agencement primitif[121], tandis que de son côté, pour admettre que le travail de restauration reste bien souvent aléatoire, l'architecte a su esquiver la critique de l'archéologue en alléguant qu'il songeait avant tout à rétablir les volumes[122]. Curieusement néanmoins, s'il a dû se ranger à l'avis de P. Gros et rejeter finalement l'idée d'une reconstitution réelle, reconnaissant du reste qu'elle imposerait de renforcer les anciens appuis « *qui les dénatureraient définitivement* », D. Ronsseray parait s'être peu soucié de mentionner les indispensables travaux de refouillement dans les parements intérieurs qu'amènerait même l'installation d'un plateau moderne[123].

Derrière l'inquiétude de perdre « *son statut et sa beauté propre de ruine* », voire le pittoresque de ces lieux[124] se cache en réalité aussi celle de voir le monument même se transformer peu à peu sans qu'on y prenne garde. Les architectes procèdent en effet comme s'il ne s'agissait ni plus ni moins que de la modernisation d'une salle de représentations — ou « *d'accommoder les restes* » selon l'expression d'A. Grumbach[125] —,

121. D'après une lettre de P. Gros au directeur du Patrimoine en guise de compte tendu de réunion concernant le projet d'aménagement du théâtre d'Orange élaboré par D. Ronsseray, 2 août 1982 [arch. dép. du Vaucluse, 1664 W 222].

122. D'après une lettre de D. Ronsseray à P. Gros, 20 janvier 1982 [arch. dép. du Vaucluse, 1664 W 222].

123. D. Ronsseray « Le théâtre antique d'Orange », *loc. cit.*, p. 76. Voir aussi son *Programme d'aménagement intérieur…*, 15 novembre 1981, cité : cf. *infra*, III. 2. b., pp. 751-755

124. Allégation formulée par P. Gros, « Le théâtre antique d'Orange », *loc. cit.*, p. 73 : cf. *supra*, II. 3. c., p. 659.

125. Antoine Grumbach, « Les noces de l'architecture et de l'archéologie », in *Monuments historiques. Archéologie et projet urbain*, *op. cit.*, p. 55.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'autant que la fonction d'origine apparait largement similaire à celle que l'on veut donner désormais à ces édifices de spectacles antiques. Depuis le XIX^e siècle du reste, on cherche à les plier, en s'appuyant sur leurs similitudes, aux besoins modernes des nouvelles salles, se contentant désormais de brandir l'étendard de la « réversibilité » des adjonctions pour en appuyer la pertinence. Quoique convaincu dans son projet d'aménagement du complexe scénique du théâtre d'Orange que « *peu de visiteurs examinent avec attention les parements de ces maçonneries hautes* »[126], D. Ronsseray a dû ainsi répondre à l'injonction de P. Gros de pouvoir conserver l'accès aux vestiges pour « *effectuer une visite technique des murs* », inférant qu'« *on ne saurait masquer de façon irréversible, avec une "valise de béton" ou des "caissons", les structures les mieux conservées de la romanité occidentale* »[127], que « *le dispositif envisagé le permett*[ait], *étant amovible* »[128]. Pour autant il est vrai, la préoccupation concernant le manque de confort et de sécurité pour le spectateur et d'équipements pour le spectacle parait aujourd'hui l'emporter à tel point que, comme le fait observer P. Gros, on ouvre de cette manière la tentation « *de compléter les vides et d'étoffer le squelette* » dans un souci unique d'exploitation de la ruine jusqu'à modifier l'aspect extérieur et intérieur du monument[129]. Envisageant l'édifice dans son ensemble, l'architecte tendra de fait à insérer dans son enceinte même toutes les infrastructures modernes dans des « *endroits judicieux et discrets* », quand l'archéologue opterait plutôt pour des constructions annexes hors du monument, et de préférence en périphérie du site ; le premier cherchera à utiliser les vestiges avec ses caractéristiques fonctionnelles quitte à en restituer certaines ou à les compléter selon les besoins, quand son « contradicteur » les envisagerait préférablement comme un simple cadre ; enfin, l'« *ambiguïté de lecture* » s'arrêtera pour l'un à l'utilisation de matériaux contemporains, quand l'autre prétendrait davantage à une lecture « scientifique », s'inquiétant dès lors des nécessaires empiétements sur les structures antiques dans ce qu'ils contrarieraient la « *crédibilité de l'ensemble* »[130]. Bien qu'il considère que « *la caution archéologique ou comparative, quand on est en mesure de la produire, ne suffit pas à justifier un aménagement ou une restauration* »[131], P. Gros ne se montre pourtant pas systématiquement opposé aux aménagements modernes, du moins tant que le projet

126. Lettre de D. Ronsseray à P. Gros, 20 janvier 1982, citée.
127. Lettre de P. Gros à D. Ronsseray, 2 février 1982 [arch. dép. du Vaucluse, 1664 W 222].
128. Propos rapporté in *Commission Supérieure des Monuments historiques*, séance du 25 octobre 1982 [arch. C.M.H., Méd.].
129. P. GROS, *loc. cit.*, p. 73.
130. D. RONSSERAY « Le théâtre antique d'Orange », *loc. cit.*, p. 74.
131. P. GROS, *loc. cit.*, p. 75.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

correspond à l'état antique. D'un côté il a pu ainsi refuser l'idée d'une restitution du toit en auvent couvrant le *pulpitum* du théâtre d'Orange dans ce qu'elle donnerait à la scène, selon lui, un aspect clos et fini, de l'autre en revanche il a approuvé celle de couvrir les *parascænia* à l'aide d'un toit similaire à celui d'origine, dans la mesure où elle ne modifierait ni l'image extérieure ni la vocation de l'édifice, et — d'accord en cela avec l'architecte — resterait quoi qu'il en soit le seul moyen « *d'arrêter l'effacement de la sobre et belle ordonnance rythmant la surface intérieure de leurs murs* »[132]. Quelque peu contradictoire dans ce que l'un et l'autre programmes relèvent malgré tout d'un véritable « complément » formellement très proche de ce qui a dû exister, sa réflexion trouve en fait sa justification dans une distinction d'« utilité », le premier annonçant un objectif purement « fonctionnel » intéressant uniquement l'exploitation du site et par conséquent superflu en matière de protection, tandis qu'à l'inverse le second ajouterait une solution « conservatoire ». Entre ces deux extrêmes toutefois, il apparait clair que le seul argument d'« utilité » ne peut que s'avérer restrictif et pourrait bien amener l'archéologie à rejeter toute autre forme de développement : sans contester réellement le projet d'aménagement intérieur proprement dit, P. Gros s'est du moins réservé le droit de mettre en garde contre les « *pesanteurs d'une utilisation prétendument fonctionnelle de ces salles* », rappelant qu'à l'origine elles n'étaient que « *lieux de convergence et de dispersion, de stationnement et de passage* », et de s'inquiéter en définitive de la multiplication des équipements techniques annexes qui « *finiront par annuler ces volumes ou à masquer durablement ces proportions* »[133].

Entre protection et exploitation, le débat ne doit pas s'arrêter pourtant à privilégier l'une ou l'autre partie, mais à déterminer les seuils au-delà desquels l'aménagement peut apparaitre excessif. La difficulté s'aggrave sans contredit dans le cas des édifices de spectacles que l'on assimile peut-être trop facilement à des salles modernes, quand entre les deux types d'édifices existe une importante rupture qu'on ne veut pas toujours voir. Le théâtre pas plus que l'amphithéâtre antiques n'ont de fait encore réussi tout à fait à faire partie intégrante de l'urbanisme et de la vie culturelle et artistique contemporains, quoiqu'on en dise, et la rupture entre le IV^e^ et le XVI^e^ siècle réapparait aujourd'hui de manière aiguë. Cette scission se révèle d'autant moins évidente à traiter que les édifices présentent en général les éléments

132. P. GROS, *loc. cit.*, p. 73.
133. IDEM, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

principaux des salles de spectacles — gradins, aire centrale —, et sont même pour certains si bien conservés, comme le théâtre d'Orange ou l'amphithéâtre de Nimes, qu'il semble à peine nécessaire de les aménager, sinon à l'aide de structures dites « provisoires » qui, les besoins augmentant du fait d'une utilisation intensive, deviennent plus sophistiquées et finissent par devenir irréversibles. Outre les gradins demeurant à l'année, on assiste en effet aujourd'hui à la fermeture complète des arcades extérieures par des vitres fumées — envisagée à Orange, réalisée à Nimes —, ou encore à l'installation d'infrastructures spécifiques à notre époque, des réseaux électriques à l'aménagement de sanitaires supposant tout un système d'arrivée d'eau et d'évacuation des eaux usées. Or, l'adoption de tels aménagements opère en définitive une confusion entre le vestige archéologique et l'édifice en usage qu'accentuent bien évidemment sinon l'état de conservation, du moins les restaurations effectuées durant tout le XIX^e^ siècle et continuées parfois encore aujourd'hui, de sorte que les architectes autant que les municipalités ont l'impression de se trouver simplement devant un « gabarit » à compléter, quand pourtant le fonctionnement même des lieux marque tant d'incompatibilités. À l'inverse d'une église en effet, restée en usage depuis sa création sans interruption, dont le rôle est demeuré somme toute identique du Moyen Âge à nos jours et pour lequel on serait largement tenté d'admettre les différentes modifications modernes, aussi bien intérieures qu'extérieures — de l'installation électrique destinée à l'éclairage et à la sonorisation, aux renouvellements des autels, chaires ou clochers — comme relevant intégralement de l'évolution de l'édifice et de son usage[134], l'édifice de spectacle antique abandonné pendant près de 2000 ans révèle aujourd'hui des structures qu'il est difficile de conformer aux besoins modernes à moins d'amorcer de profondes transformations. Abordant les cinquantième Chorégies d'Orange, J. Hervé s'était plaint ainsi des « *inconvénients que présenterait à son avis la disposition de la scène du théâtre antique* » qui, remontée en fonction des anciennes structures, se montrait trop vaste pour rendre l'éclairage et le jeu des acteurs efficaces[135]. Plus récemment, l'architecte des services techniques de la ville posait le problème de l'accès à la scène « *cernée* […] *par une sorte de chapelet de nodosités* » impraticables pour les intervenants du spectacle[136]. Or il est clair que pour remédier à ces difficultés de fonctionnement, l'architecte tentera

134. Sur les problèmes que pose toutefois l'utilisation des églises classées, cf. notamment C. DI MATTEO, *loc. cit*.
135. D'après une note du Secrétaire d'État à l'Éducation nationale, 24 juillet 1941 [arch. C.M.H., 3096/7].
136. O. BROUSSE, *loc. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

spontanément d'imaginer un nouvel aménagement des lieux : encore faut-il qu'il tienne compte du « *conteneur antique* » comme le souhaiteraient les archéologues [137]. La question fondamentale reste en définitive de savoir jusqu'à quel point les « utilisateurs » d'aujourd'hui peuvent ramener les anciennes structures de l'édifice aux dimensions d'un théâtre ou d'une arène moderne et à ses usages, ou jusqu'à quel point, comme l'objectait J. Formigé, ne devrait-on pas envisager l'inverse et considérer que « *chaque spectacle doit tirer son style, son caractère du lieu où il est donné* » à moins notamment d'« *arrive*[r] *à une absurdité d'échelle* » [138].

Conscient de ce que « *l'utilisation offre la véritable chance d'entretien et de récupération* » de ces édifices de spectacles [139], l'archéologue se trouve ainsi confronté à un paradoxe : l'état de ces théâtres et amphithéâtres, dégradés et par conséquent « périssables », qu'il faudrait conserver en tant que témoins dans ce que, quoi qu'il en soit, ils sont uniques et « *irremplaçables* », se coordonne mal à ses yeux avec l'organisation de spectacles contemporains qui, parce qu'ils ne s'adaptent pas à ces édifices, demandent des aménagements de plus en plus complexes alors que — certes « *en toute hypothèse* » — ils pourraient être montés ailleurs [140]. Constamment pris entre le choix d'un *statu quo* au risque de laisser « mourir » le site peut-être sous les fleurs d'un jardin public et celui du développement des espaces offerts par les vestiges à des fins de mise en valeur muséale ou artistique, le choix d'une restitution à des fins conservatoires mais qui demeure irréversible, telle celle des gradins, et celui de l'installation de structures autoportantes qui rendent le monument illisible, l'archéologue fait probablement office de « fétichiste » plus que de « modérateur ». Du moins doit-il chercher une alternative à la conservation de ces lieux et quoi qu'il en soit rappeler « *que toute modification d'un de* [leurs] *composants risque de remettre en cause cet équilibre, et doit donc être mûrement pesée avant son adoption* » [141]. D'un autre côté cependant, on peut aussi se demander sous quel angle doivent être abordés dans ce domaine aujourd'hui les amphithéâtres d'Arles et de Nimes et les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison dans ce que, fortement remaniés, ils ne sont plus que

137. P. Ciancio Rossetto et G. Pisani Sartorio, *loc. cit.*
138. D'après une lettre de J. Formigé au sous-Secrétaire général, 17 juin 1941 [arch. c.m.h., 3096/7].
139. *Une scène pour Dionysos*, *op. cit.*
140. *Ibidem*.
141. P. Gros, *loc. cit.*, p. 75.

les « *produits hybrides, résultat des dégagements, restaurations et choix des architectes précédents* »[142], et si finalement D. Ronsseray n'aurait pas raison de tendre à « *magnifier l'exemplarité du cas typologique* » en adoptant des équipements « dans l'esprit *des disposition anciennes* », c'est-à-dire en adéquation avec elles, sans chercher d'autre légitimité que leur efficacité dans le contexte particulier de ces édifices[143].

142. P. Gros, *loc. cit.*, p. 73.
143. D. Ronsseray « Le théâtre antique d'Orange », *loc. cit.*, p. 72. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

2. L'édifice de spectacles antique « moderne ».

Malgré les contraintes dues à leur statut de « monuments historiques », l'idée de réutiliser ces édifices de spectacles dans une fonction similaire à celle d'origine s'est imposée dès leur dégagement au XIX^e siècle : il restait à définir de quelle manière. D'abord perçus comme lieux de plein air, munis de gradins que l'on pourrait presque considérer comme « naturels » compte tenu de l'état de ruine, ces vestiges semblaient de fait offrir tous les avantages d'une salle de spectacles sans que manifestement les inconvénients de sa fragilité n'aient été mis encore en évidence : ce qui importait alors était la configuration du lieu, moins l'édifice proprement dit. Les amphithéâtres offraient en ce sens et depuis longtemps une fonction immédiate : leur arène se prêtait en effet directement à la présentation de jeux et de combats, et plus particulièrement dans la tradition de la région, de courses de taureaux. Compte tenu de leur parfaite adaptation à l'édifice, les jeux célébrés dans l'amphithéâtre de Nimes dès son dégagement en 1805 ont été au demeurant considérés comme étant « *à l'imitation des usages antiques* »[1]. En revanche, et bien que devant le bon état de conservation du théâtre d'Orange P. Renaux ait envisagé dès 1845 « *de le restituer à son ancienne destination* »[2], les édifices théâtraux paraissent alors s'être moins prêtés aux spectacles dramatiques et lyriques qui leur ont été imposés par la suite, qu'à des jeux publics donnés lors de la célébration des « *fêtes votives* » à Orange, ou de la « *festo vierginenco* » à Arles. Jusque dans les années 1920 du reste, les uns comme les autres ont pu accueillir les spectacles les plus divers, des

1. D'après un *Programme* proposé par le Maire de la ville de Nimes, 15 avril 1842 [arch. C.M.H., 885 a/1].
2. Prosper RENAUX *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la consolidation et le déblaiement du théâtre romain d'Orange*, 23 mai 1845 [arch. C.M.H., 3093/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

concerts classiques à des représentations cinématographiques, du « *concours de lutte romaine* » aux réunions de partis politiques, avant de se spécialiser chacun dans un domaine à travers la création de festivals. Aujourd'hui plus que jamais, les rencontres annuelles, artistiques ou traditionnelles, tendent à intégrer davantage ces vestiges d'un autre âge dans la vie quotidienne des cités qui les abritent. Le maire d'Orange avait eu ainsi l'ambition en 1991 de faire de sa ville « *un pôle artistique et culturel mettant en évidence la complémentarité des disciplines (patrimoine et art vivant) de l'identité culturelle du bassin méditerranéen* »[3].

Pour devenir ainsi des lieux prestigieux de renommée internationale, ces vestiges n'ont cependant peut-être pas moins fait l'objet de sacrifices importants. S'il est vrai que, considérés dans un premier temps comme de simples lieux de plein air, ils ont pu être utilisés sans modifications notables si ce n'est l'installation de quelques équipements succincts et quoi qu'il en soit temporaires conçus pour l'occasion, les prétentions à davantage de confort et d'« efficacité » se sont accrues à mesure de l'augmentation du nombre de manifestations et de leur fréquentation. Il est probable cependant qu'ayant évolué relativement lentement d'abord, et quoi qu'il en soit souvent à l'insu du Service des Monuments historiques, ce développement aura paru engendrer des transformations insignifiantes, de sorte qu'il s'avère aujourd'hui difficile de les remettre en question sans déclencher les protestations des municipalités qui les exploitent. Remis en service depuis près de cent cinquante ans, ces édifices ont de fait acquis un statut « utilitaire » si précieux pour les villes qui les abritent, dans ce qu'elles en tirent autant de prestige que de profit, que l'on ne peut sans doute plus le désavouer. L'amélioration des dispositifs destinés à leur fonctionnement en tant que véritables salles de spectacles ne peut en conséquence que trouver l'approbation, et du moins l'accord de chacune des parties : encore faut-il bien sûr en déterminer comme en accepter les conditions. L'une des priorités majeure de cette exploitation restera toujours de fait la conservation des vestiges et leur transmission aux générations futures, non pas toutefois simplement en tant que lieux de spectacle qui tendraient alors à prendre une valeur universelle par une modernisation intensive (Nimes), mais en tant que témoins

3. *Orange, ville antique en devenir*, dossiers préparatoires au soutien à des projets pilotes de conservation et de promotion du patrimoine architectural communautaire dans le cadre de la Communauté européenne, 1991 [arch. SRA-PACA].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

historiques et archéologiques qui bien évidemment imposent un certain nombre de contraintes trop souvent en contradiction avec les objectifs souhaités. À ce stade néanmoins, et au-delà de la problématique énoncée notamment par l'article III de la Déclaration de Ségeste qui vise à trouver un équilibre entre le respect de tels sites nécessairement fragiles et les exigences du spectacle, aussi bien sur le plan artistique que « sécuritaire »[4], les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ainsi que les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison-la-Romaine offrent peut-être plus que tout autre les éléments d'une alternative : fortement restaurés depuis leur dégagement, voire nettement reconstruits par endroits suivant une idée que l'on se faisait alors aussi bien de ce type d'édifice que de sa valeur « patrimoniale », ces derniers apparaissent aujourd'hui en effet comme le reflet d'une véritable « *mémoire fabriquée* »[5]. En ce sens, la bascule peut n'être pas loin entre une volonté de modernisation définitive qui se contenterait de conserver du moins l'enceinte de ces monuments et le souvenir de leur existence, et une détermination extrême à enrayer au contraire le processus, comptant que l'utilisation de tels vestiges doit tendre à en sauvegarder l'état actuel, déjà bien assez remanié.

2. a. Le prestige du lieu et les différents types de spectacles.

Il était certainement tout naturel, en Languedoc et dans la Crau, d'investir lors de la « *fe di biòu* » les anciennes arènes d'époque romaine enfin libérées des habitations qui les encombraient. Sans vouloir entrer dans les détails de la tradition « tauromachique », il apparait clair de fait que l'ensemble des courses de taureaux tout comme la corrida, si réputées aujourd'hui à Nimes comme à Arles, prennent leur origine

4. *Déclaration de Ségeste*, adoptée à l'issue du colloque *Sauvegarde et usage des théâtres antiques* organisé à Ségeste, Trapani, Palerme, les 17-20 septembre 1995 et publiée officiellement in *L'Usage des lieux antiques de spectacle. Charte de Vérone*, FEMP, 1998, pp. 29-32.

5. Sur l'image « fabriquée » qu'offrent en définitive les amphithéâtres d'Arles et de Nîmes ainsi que les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison-la-Romaine, cf. *supra*, II. 3. c.



Fig. 386. « Concours régional de Nimes – Courses de taureaux dans les Arènes ». *Dessin de M. Saller, 1863.* *(Repro. fonds privé, M. Pradel, Nîmes.)*

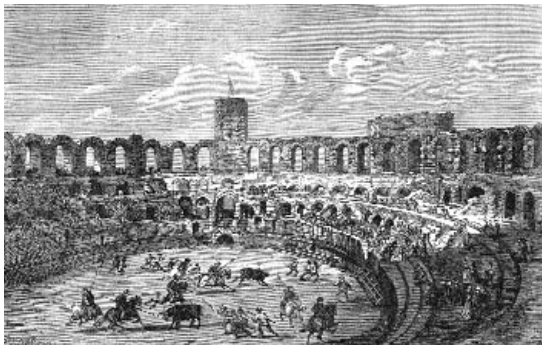


Fig. 387. *Une corrida aux Arènes d'Arles, 1880.* (Le Journal des Voyages, *Méd. Arles.)*

autour du marquage des taureaux, ou « ferrades », et de la confrérie des gardians fondée au tout début du XVI^e^ siècle. Elles rappellent en effet le moment où, dans l'« arène » circulaire des manades formée de barrières de bois, le gardian relâchait la bête qui, furieuse, se précipitait derrière lui, donnant naissance à différentes « figures » correspondant aux différentes manières d'échapper à la « *furia di biòu* », soit en le provoquant de face et en sautant par-dessus le taureau (figure de la course landaise), soit en attendant l'animal et en faisant un écart au moment d'être encorné (figure du torero), soit enfin en se retournant immédiatement après avoir relâché le taureau et en courant vers son arrière-train[6]. Relevant directement de la vie économique de la région, la « *fe di biòu* » n'a pu par la suite que se développer, d'autant plus peut-être qu'elle a su trouver dans les amphithéâtres un lieu de prédilection [**fig. 386-387**]. Il n'en a pas été de même en revanche des théâtres : outre ceux de Vaison et d'Arles qui n'ont été véritablement dégagés que tardivement et n'ont par conséquent été fréquentés qu'à l'extrême fin du XIX^e^ siècle, celui d'Orange a accueilli toutes sortes de spectacles, des jeux lors des fêtes votives dès les années 1840 aux concerts et quelques représentations dramatiques, en passant par des « *assauts d'armes* » (1884), un « *concours de lutte romaine et de jet de disque* » (1901), voire des réunions politiques telle celle du Cercle de l'Union républicaine socialiste (1899) rendue célèbre par la conférence de J. Jaurès [**fig. 388**], sans qu'aucune fonction spécifique ne lui ait été réellement attribuée avant le début du

6. L'époque de l'adoption de la corrida dans le sud de la France est manifestement sujette à discussion, probablement du fait des polémiques que certains opposants soulèvent devant la violence de ce type de manifestation. D'origine espagnole, elle n'aurait fait son apparition, pour les uns, à Béziers, puis à Arles et à Nimes qu'après les années 1860, pour les autres dès le début du XIX^e^ siècle. La plupart des documents fait préférablement mention de fait de « *courses de taureaux* » plutôt que réellement de corridas : un article paru dans *L'Écho des Voconces* le 3 juin 1830 décrit cependant explicitement un combat sanglant entre trois hommes et un animal excité par des piques.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

XXe siècle. Une société « des Gens de Lettres » a certes tenté d'attirer l'attention, 25 ans après sa première ouverture au public, sur le haut lieu que pouvait représenter un tel édifice et, le rattachant au passé insigne de la ville, de faire rejaillir le prestige de l'héritage laissé par l'Empire romain sur ces vestiges et imposer par là même que n'y soient montées que des œuvres d'une plus grande renommée que les simples jeux ordinaires.

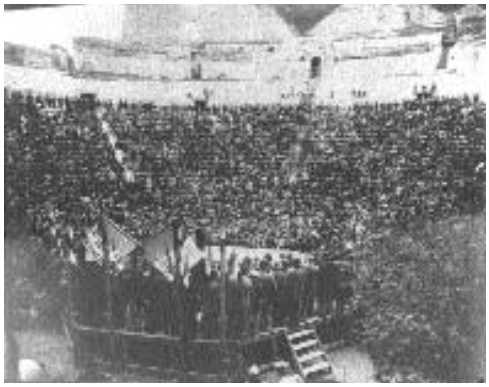


Fig. 388. *«* Conférence Jaurès *», réunion du* Cercle de l'Union républicaine socialiste au théâtre d'Orange, 1899. *(Phot. H. Févrot, Musée d'Orange.)*

Membre de cette société, P. Fernand-Michel (Antony Réal) a été l'un des organisateurs de la première représentation proprement théâtrale, en août 1869, visant à commémorer les traditions culturelles et musicales provençales, avec des mélodies d'E.-H. Méhul, ainsi que trois œuvres lyriques : *Joseph*, drame en trois actes d'Alexandre Duval, *Les Triomphateurs*, chant composé pour la circonstance par Fernand-Michel, enfin la scène des tombeaux du dernier acte de *Roméo et Juliette*[7]. Selon le rapport d'A. Réal fils, cette expérience n'a pourtant pas eu le succès escompté : elle revêtait en effet toutes les difficultés d'une « première » présentée dans un lieu jugé alors atypique, monument ancien, en grande partie ruiné, à ciel ouvert, et qui plus est en province où les vedettes ne se produisaient alors pas si facilement. Une nouvelle tentative, cinq ans plus tard, sous les directives de F. Ripert, n'a pas eu plus de fortune, pas plus que celle d'avril 1877, qui présentait *Le salut à la Provence* d'Antony Réal[8]. Outre un concert donné en 1880 « *au bénéfice des pauvres* »[9], et un « *assaut d'armes* » présenté en 1884[10], seules « *trois représentations de grands opéras ou de drames et tragédies (choisis parmi les plus belles œuvres)* » auraient été données en 1883[11]. La rivalité des théâtres nationaux ne facilitait guère les choses, et il faut attendre 1886 pour voir deux mécènes avignonnais tenter, avec succès cette fois, une « *décentralisation théâtrale* » soutenue par des artistes de la Comédie Française ainsi que de l'Odéon, et voir jouer

7. D'après Antony RÉAL fils, *Le Théâtre antique d'Orange et ses représentations modernes*, Paris, A. Lemerre éd., 1894-1897 (2de édition), p. 23.

8. IDEM, *ibidem*.

9. D'après une lettre du maire d'Orange, 21 juin 1880 [arch. C.M.H., 3093/3].

10. Arch. C.M.H., 3093/3.

11. D'après une lettre de M. Chaffiol, maire d'Orange, au Préfet du Vaucluse, 10 juillet 1883 [arch. C.M.H., 3093/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L'Empereur d'Arles d'Alexis Mouzin suivi des *Précieuses ridicules* de Molière [12]. La municipalité se joignant enfin aux efforts des particuliers, l'*Œdipe roi* de Sophocle a fait venir en 1888 le célèbre Mounet-Sully sur la scène provinciale, et le *Moïse* de Rossini M. Boudouresque de l'Opéra de Paris, sous le haut patronage de deux importantes sociétés parisiennes : La Cigale et le Félibrige.

Le projet de réutilisation d'un édifice de spectacles antique devait se heurter en fait, comme pour toute salle moderne du reste, à un impératif : attirer aussi bien le public que les artistes. Or, à moins de correspondre parfaitement au cadre d'une fête, comme c'était incontestablement le cas des courses de taureaux, traditionnellement en plain air, et de l'amphithéâtre, la seule renommée d'un monument antique, tel que le théâtre d'Orange qu'A.-N. Caristie avait cherché à restituer dans l'idée qu'« *il pourrait offrir aux antiquaires un modèle* […] *& aux artistes un sujet d'étude* » [13], ni même l'originalité de « *cette vaste enceinte* » évoquée avec ferveur par A. Réal dans ce qu'elle était selon lui propice à des « *effets scéniques qui sont impossibles dans nos théâtres fermés* » et offrait une acoustique exceptionnelle [14], n'ont visiblement suffi, même si elles étaient nécessaires, à donner la réputation indispensable pour proposer avec succès un certain type de représentations, qui plus est sur le plan national. Les caractères remarquables susceptibles de rappeler l'antiquité de l'édifice, que ce soit les deux Veuves du théâtre d'Arles ou le haut mur de scène de celui d'Orange à propos duquel on répétait à l'envie le sentiment de puissance exprimé par Louis XIV [15], ont bien entendu sans cesse été soulignés dans les annonces de spectacles [**fig. 389-390**] : ils devaient en fait, plus que rappeler le penchant pour la ruine ou encore le simple témoignage de la présence romaine en Gaule et de son héritage prestigieux, permettre de remettre au goût du jour l'art dramatique des Anciens, Grecs ou Romains, négligé depuis bien longtemps au profit d'œuvres modernes. En somme, il paraissait évident que, contemporaines de tels lieux, les tragédies antiques devaient s'y adapter : elles répondaient en outre à une nouvelle tendance, dans laquelle quelques-uns ont voulu voir une certaine « régénérescence », qui associait

12. D'après un *Projet de loterie en faveur de la restauration du théâtre antique d'Orange*, rapport de M. Lacour, maire de la ville, 21 janvier 1906 [arch. C.M.H., 3094/4].

13. A.-N. CARISTIE, *Notice sur l'état actuel de l'arc d'Orange & des théâtres antiques d'Orange & d'Arles, sur les découvertes faites dans ces deux derniers édifices & sur les mesures à prendre & les moyens à employer pour conserver ces précieux restes de construction romaine*, Paris, 1839, pp. 23-24 : cf. *supra*, II. 2. a.

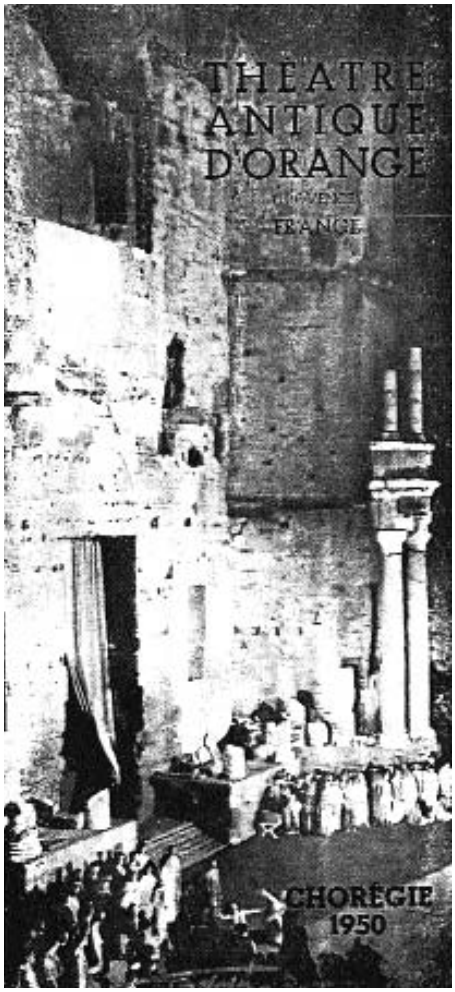
14. A. RÉAL, *op. cit.*, p. 76.

15. Sur l'évocation, aux XVII^e^ et XVII^e^ siècles, du haut mur de scène du théâtre d'Orange, cf. *supra*, I. 1. a.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 389. *Programmes des Chorégies d'Orange, juillet 1928 et juillet 1950.*
(Maison Jean Vilar, Avignon.)



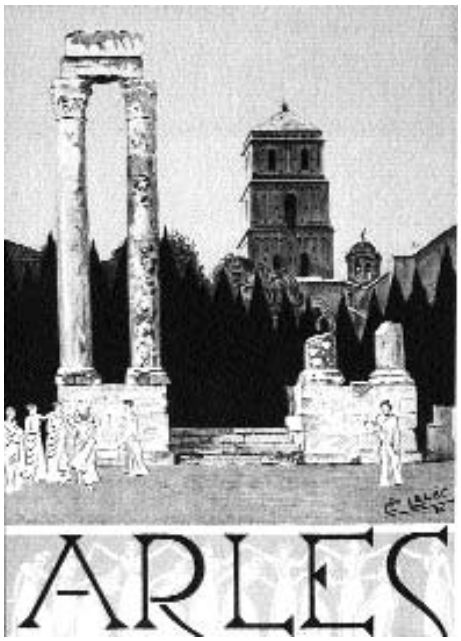


Fig. 390. *Affiche de Léo Lelée pour le programme proposé au théâtre antique d'Arles en 1936.*
(Repro. « Les Amis de Lelée », Fontvieille.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

le « plein air » à un retour à des valeurs plus mystiques et « contemplatives », voire à un nouvel art dramatique où la simplicité de l'action, reprochée jusque-là aux œuvres anciennes, s'alliait finalement à la pureté de la nature, entrainant la multiplication, au tournant du XIXe et du XXe siècles, de dits « *Théâtres de la Nature* ». Se faisant l'écho de ce mouvement, la presse se plaignait du reste de ce que « *la Comédie française se meurt !* », elle qui ne savait plus que présenter des œuvres « *modernes* », définies comme de « *petites comédies pour névrosées et neurasthéniques…* », et se félicitait au contraire de voir les initiatives privées de Paul Mariéton et d'Antony Réal à Orange, qui « *recueill*[aient] *la Tragédie errante* » [(16)]. Après ses débuts lancés par ces derniers et suivis par M. Castelbon de Beauxhôtes à Béziers, Jules Rateau à Cauterets et Bussang, ou encore Albert Darmont à Champigny-la-Bataille, le spectacle de plein air devait affirmer, jusqu'à Athènes et Carthage, le lien nécessaire entre aussi bien le cadre imposant des ruines d'époque gréco-romaine que tout simplement celui d'« *un site bien choisi* » caractérisé en définitive par « *le grand ciel lumineux ou constellé d'étoiles* », et une pratique que l'on voulait plus noble et « *plus élevée* » que celle de ces plafonds les « *plus savamment peints* » des salles habituelles, jugés trop conventionnels et factices[(17)]. Se produisant au Stade d'Athènes en 1905, la Comédie française a paru de cette façon jouer pour la première fois l'*Antigone* de Sophocle « *dans la noble pureté du texte original* » [(18)]. Davantage encore, les œuvres anciennes remises en scène allaient offrir une légitimité non seulement à la réhabilitation de théâtres antiques mais à la transformation de certains autres monuments de spectacles en véritables scènes de plein air — tels l'amphithéâtre de Fréjus [**fig. 391**] ou le dit « *Théâtre antique de Nîmes* »



Fig. 391. « Aux Arènes de Fréjus pendant la représentation d'Électre », *1912.*
*(*L'Illustré du Sud-est, *2ème année, 20 avril 1912.)*

16. René GARNIER, « Théâtres et Tragédies Antiques », in *Le Petit Provençal*, 3 janvier 1908.
17. Paul GINISTY, « Théâtres de la Nature », in *L'Officiel des Théâtres*, n° 45, 3 septembre 1905.
18. Albert PETIT, in *Le Journal des Débats*, 17 avril 1905.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 392. « Une répétition au Théâtre antique de Nimes », *1913.*
*(*L'Illustré du Sud-est, *n° 125, 21 juin 1913.)*



Fig. 393. « Théâtre de plein air, dans le Jardin des Dauphins à Grenoble », *1912.*
*(*L'Illustré du Sud-est, *n° 80, 10 août 1912.)*

Fig. 394. *La scène du théâtre dit « d'Athéna Niké » à Marseille, 1908.*
*(*La France Artistique, *15 juin 1908.)*



Fig. 395. *Le «* Théâtre des Roches *» à Alésia (Autun), construit en 1945-1947.*
*(*Phot. Albéric Olivier, D.H.A., *n° 134, janvier 1989.)*





Fig. 396. *Le dit «* Théâtre antique *» de Carcassonne.*
*(*Phot. Rapho, M.H., *n° 119, janvier-février 1982.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ou encore « *Théâtre Olympique* » installé ni plus ni moins que dans l'amphithéâtre [**fig. 392**] —, voire à la création de scènes artificielles conçues à l'image de ces ruines — de la scène dressée dans le Jardin des Dauphins à Grenoble [**fig. 393**] au « *Théâtre Athéna Niké* » construit en 1908 par P. Barlatier dans sa propriété de la Croix-Rouge près de Marseille, copie du temple du même nom dressé sur l'Acropole d'Athènes [**fig. 394**], ou encore, plus tardif, celui d'Autun dressé dans une ancienne carrière à l'image d'un véritable théâtre gallo-romain « rustique », aux gradins de bois ouverts sur le front de taille qui servait de mur de scène [**fig. 395**], jusqu'au dit « *Théâtre antique* » dressé au cœur même de la Cité médiévale de Carcassonne [**fig. 396**].

> « *Spectacles renouvelés des Grecs et des Romains, les représentations de plein air sur une scène de verdure ou dans le cadre majestueux d'antiques arènes, ont été bien avant notre époque l'objet d'intéressantes initiatives. Seulement, sous l'impulsion d'esprits distingués, amoureux de belles manifestations d'art, l'idée a grandi, s'est popularisée au point que la multiplicité des théâtres de nature sur tous les points de la France ne laisse pas aujourd'hui que d'être inquiétante. C'est à qui, parmi les municipalités découvrira un site propice ou exhumera d'un champ de betteraves un roc dénommé dès le lendemain* proscenium. *Un laboureur découvre-t-il en fouillant sa terre les fragments d'une borne gallo-romaine ? Il suffit. Le bout de pierre devient gradin, le gradin devient cirque. Un comité se forme ayant à sa tête quelque poète en mal de chef-d'œuvre ; les autorités locales l'appuient ; M. le maire, M. le député s'ébranlent, et tout de suite préparent une inauguration solennelle avec le concours des artistes de la Comédie-Française* [(19)]. »

Au milieu de cet engouement, le site monumental du théâtre d'Orange a dû imposer cependant plus qu'à tout autre des représentation d'œuvres prestigieuses. La Commission des Monuments historiques l'exigeait à demi-mot à la fin du XIX^e^ siècle, et les journalistes protestaient que « *l'immensité du cadre, la majestueuse grandeur de ces vieux murs, repouss* [ai]*ent avec horreur tout spectacle qui n'est pas un appel aux émotions éternelles du cœur humain* » [(20)]. Le gouvernement s'est ainsi félicité que soit présenté en 1894 un « *double spectacle* […] suivant le mode antique » [(21)], comprenant l'*Antigone* et l'*Œdipe roi* de Sophocle, et *Le Petit Provençal* rappelait quelques années plus tard qu'« *interprétés par toutes les gloires de notre théâtre contemporain, les tragédies de Racine, de Corneille et des antiques et éternellement jeunes,*

19. Pierre BOSSUET, « Théâtres de plein air », in *L'officiel des Théâtres*, 3 juillet 1911.
20. Emile DE VIREUIL, « Les Théâtre de Plein Air », in *Theatra*, 13ème année, n° 390, 12 juillet 1921.
21. D'après une lettre de Spuller, Ministre de l'Instruction publique, 8 mars 1894 [arch. C.M.H., 3094/4]. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Euripide, Eschyle et Sophocle, obtinrent devant le Mur de cet [*sic*] *immense enceinte, le triomphal succès dû à ces incomparables productions de l'esprit humain* » [22]. Lieu antique dont l'austérité était fortement marquée par le haut mur de scène entièrement dépouillé de ses marbres, le théâtre d'Orange ne paraissait en fait devoir accueillir que des œuvres dramatiques ou lyriques, et aux dires d'A. Réal, « *s'inspirant des passions les plus nobles et des sentiments les plus élevés* » [23]. Il est probable qu'une telle contrainte lui aura finalement plus servi que nui, dans la mesure où elle obligeait en définitive à une certaine qualité et un prestige que ne pouvaient assurer que des acteurs de renom, à la « *diction très nette et correcte, sans le moindre défaut, mais aussi* [au] *volume sonore qui porte au loin sa voix* » [24]. Si A. Réal s'est certes plu à rappeler dans son ouvrage qu'« *aujourd'hui que les premiers artistes du monde tiennent à honneur de venir jouer sur la scène du Théâtre antique d'Orange, il n'est pas inutile de constater toute la peine que les organisateurs éprouvèrent pour trouver des artistes — dignes de la grandeur du monument — qui consentissent à venir chanter en plein air, devant plus de dix mille spectateurs* » [25], il n'en reste pas moins que, outre celui de Mounet-Sully, les noms du ténor M. Bataille et de la basse Moise Boudouresque, chanteurs du Grand Opéra de Paris, celui de la soprano M^elle^ Wertheimberg du Théâtre lyrique, ou encore ceux d'Albert Lambert et de Madeleine Roche, de Sarah Bernhardt et de Louis Jouvet ont indubitablement fait le triomphe de ces manifestations.

Réutilisé dès 1845, le théâtre antique d'Orange n'a été cependant inauguré officiellement qu'en 1888, en l'honneur de celui qui finalement avait pris l'initiative de son dégagement et de sa mise en valeur, A.-N. Caristie. L'action d'A. Réal aura en fait permis d'établir le lien obligé entre les travaux de restauration du monument et le lieu théâtral que ce dernier devait tendre à devenir : en effet, « *en montrant le parti qu'on pourrait en tirer de nos jours pour des représentations scéniques d'un effet vraiment grandiose* », elle a visiblement du moins contribué à encourager chacune des parties à envisager une véritable réhabilitation des vestiges et justifier même l'amorce d'une reconstruction [26]. Alors qu'il avait déjà permis d'obtenir, en 1869, les « *crédits*

22. R. GARNIER, *loc. cit*.
23. A. RÉAL, *op. cit*., p. 43. Voir aussi Antoine YRONDELLE, *Le Théâtre romain d'Orange*, 1924, pp. 22-23.
24. « Les spectacles en plein air », in *Théatra*, 14ème année, n° 458, 1er novembre 1922.
25. A. RÉAL, *op. cit*., p. 25.
26. Lettre de M.-A. Deloye, conservateur du Musée Calvet à Avignon, à Antony Réal père, vers 1870, citée par A. RÉAL, *op. cit*., p. 23.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

nécessaires à la restauration du monument menacé », Maurice Faure devait ainsi, devant la méfiance de la Commission supérieure des Monuments historiques qui s'interrogeait depuis 1891 sur la validité de « *l'appropriation du théâtre d'Orange à des représentations tragiques et lyriques* » [27], remporter selon l'expression d'A. Réal son « *triomphe définitif* » à la séance de la Chambre des députés du 16 février 1895, en persuadant de l'intérêt que pouvait présenter un site aussi prestigieux sur le plan national dans la programmation annuelle d'œuvres dramatiques en coordination avec la Comédie française, de sorte que sur le chapitre 36 du budget des Beaux Arts pour la « *Conservation des monuments historiques* » un amendement a pu être ajouté permettant d'augmenter le crédit alloué habituellement à ces vestiges d'une somme de 70 000 frs destinée à une reconstitution partielle [28]. Consacré officiellement en 1897 parmi les Théâtres nationaux avec *Les Erynnies* de Lecomte de Lisle [29], la direction de ces représentations s'est vue néanmoins modifiée à partir de 1899 face à l'opposition de différents directeurs de théâtres subventionnés par la capitale. Un arrêté ministériel a dû en effet nommer une commission chargée de préparer « *l'organisation de représentations dramatiques et lyriques annuelles au théâtre d'Orange* » [30] et une nouvelle association des « *Amis du théâtre antique* » en assurer la gestion : le premier cycle des fameuses *Chorégies* est alors lancé (1899-1900-1902-1903) avec notamment *Alceste* et *Les Phéniciennes* d'Euripide adaptées par G. Rivollet, puis le second (1903-1904) au cours duquel ont été jouées *Orphée* de C.W. Glück, *Phèdre* de J. Racine (avec Sarah Bernhardt), et *L'Arlésienne* de G. Bizet, enfin en 1905, *Jules César* de W. Shakespeare [31]. L'inauguration du théâtre d'Orange parait ainsi tenir d'une véritable consécration dans ce que, à partir des années 1920-1930, il a reçu une attribution spécifique, n'accueillant dans son enceinte que des représentations dramatiques ou lyriques du répertoire classique. Autorisées jusque-là, les conférences et les réunions politiques s'y sont vues à plusieurs reprises refusées sous prétexte que l'édifice ne devait plus être destiné qu'« *aux manifestations purement artistiques ou littéraires* » [32]. Davantage encore, un arrêté du Ministère de l'Éducation nationale, paru vers 1938 et concernant l'utilisation de ce théâtre,

27. *Note sur l'appropriation du théâtre d'Orange à des représentations tragiques et lyriques*, n.s., 12 septembre 1891 [arch. C.M.H., 3094/4].
28. A. RÉAL, *op. cit.*, p. 8 : cf. *infra*, III. 2. b., p. 738.
29. *Projet de loterie…*, cité.
30. D'après A. RÉAL, *op. cit.*, p. 70. Sur la rivalité des théâtres nationaux, cf. aussi Felix DIGONNET, *Le Théâtre antique d'Orange, les spectacles à l'époque romaine, les représentations modernes*, Avignon, éd. Seguin, 1897.
31. Sur l'histoire des Chorégies, cf. notamment Agis RIGORD, *Le Théâtre antique d'Orange. Notice historique et archéologique. Ses Chorégies de 1869 à 1959*, Orange, chez l'auteur, 1960.
32. Lettre du Ministre de l'Intérieur au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 27 février 1919 [arch. C.M.H., 3094/4].

spécifiait dans l'article *29 d* que « *les représentations* […] *devront avoir* l'éclat nécessaire *pour être dignes de leur cadre et pour répondre au désir de l'État de créer à Orange un centre artistique important* », instaurant en outre pour ce faire un minimum de trois manifestations par saison d'été [33]. Le souhait émis à la fin du XIXe siècle par La Cigale et le Félibrige de faire d'Orange un « *Bayreuth français* » et « *de son théâtre une institution véritablement nationale* » devait en quelque sorte se réaliser [34].

Cette « consécration » a eu du reste une répercussion manifeste sur l'utilisation des théâtres d'Arles et de Vaison-la-Romaine : de lieux ouverts, particulièrement ruinés, ces édifices antiques sont en effet devenus de façon analogue des centres prestigieux, uniques, dignes de recevoir les spectacles et les artistes les plus réputés, à l'image de ce qui se pratiquait à Orange. Il est probable, ainsi que le faisait remarquer alors un journaliste de *Theatra*, que les acteurs croyaient pouvoir « *ressusciter n'importe où il y a un pan de mur les émotions pures et toute la beauté dont nous sommes redevables au Mur* » [35]. Certes moins remarquable compte tenu de l'état de ses vestiges beaucoup plus ruinés, le théâtre d'Arles ne s'est pas moins inscrit de fait, dès le début du XXe siècle, dans le cadre de festivals d'été. Selon *Le Petit Provençal* de 1908, il devait à M. et Mme Silvain de la Comédie française — qui se produisaient du reste déjà à Orange — d'être appelé « *à devenir lui aussi un grand centre artistique de ces fêtes de l'Art dramatique* », au point que certains ont même imaginé sa restauration complète, espérant à n'en pas douter qu'elle donnerait à la ville « *un véritable théâtre antique se prêtant admirablement, par sa situation et par son acoustique, à l'interprétation de tous les chefs-d'œuvre de notre Art dramatique* » [36]. *La Démocratie Arlésienne* clamait du reste à l'envie que la « *petite Rome des Gaules* » devait retrouver sa place et « *le montrer* » [37]. Durant les années 1910-1920, y ont été jouées en tout cas de grandes œuvres classiques, telles que l'*Iphigénie* de J. Moréas et *Électre* de Sophocle, *L'Arlésienne* d'A. Daudet et *Athalie* de J. Racine, *Horace* de P. Corneille ; aujourd'hui l'édifice offre un choix d'œuvres axé essentiellement sur l'art dramatique antique ou contemporain, et s'inscrit en outre dans le cadre du

33. *Arrêté du Ministère de l'Éducation nationale*, non daté (vers 1938) [arch. C.M.H., 3096/7]. Je souligne.
34. *La Provence Artistique*, été 1895.
35. Selon Max ROGER, « Encore une crise ! Celle des Théâtres de plein air », in *Theatra*, n° 626, 11 août 1926.
36. R. GARNIER, *loc. cit*. Voir aussi IDEM, « Théâtres et tragédies antiques », in *La Démocratie Arlésienne*, 8ème année, n° 372, 15 décembre 1907.
37. VIDI, « Les représentations du Théâtre antique. Le cycle d'Arles – 1910 », in *La Démocratie Arlésienne*, 10ème année, n° 613, 7 août 1910.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

festival de la photographie et du *peplum* avec des séances cinématographiques, déjà en vogue du reste dans les années 1925. De son côté, reconnu depuis longtemps mais encore trop partiellement fouillé, le théâtre de Vaison n'a connu il est vrai son « *premier Cycle* » qu'en 1921, avec les représentations, « *en plein champ* », de *Mireille* de Ch. Gounod et de *Carmen* de G. Bizet [38] ; entièrement dégagé en 1923, il a paru grâce à l'initiative des frères Jacomet, imprimeurs à Villedieu, « *retourner, pendant trois jours, aux temps de son ancienne splendeur* » avec *Le Cid* de P. Corneille, *Britannicus* de J. Racine, *Œdipe Roi* de Sophocle, aux dires de la presse « *trois purs chefs-d'œuvre, représentant trois moments de la civilisation la plus brillante, exprimant par les sentiments, les idées et la langue, ce qu'il y a de plus haut dans l'esprit humain…* »[39]. Accueillant en outre, comme Orange, les comédiens de l'Odéon, de la Comédie française ou du Vieux Colombier, le théâtre semble être devenu rapidement « *un lieu de pèlerinage pour les fervents de la belle littérature* » [40]. En 1952-1953, cherchant à le distinguer des « *deux colosses* » voisins — qui, « *l'un par sa longue tradition, l'autre par sa qualité, centralisaient l'intérêt de tout le public de la région* » —, H. Soubeyran y créait un festival « *comique* », entendant par là un « *théâtre accessible à tous, où l'émotion succède facilement au rire, le rire prenant le plus souvent le pas sur l'émotion* » [41]. Son ambition était en définitive, un peu dans l'esprit du festival d'Avignon, d'offrir un théâtre de créations en montant des spectacles strictement adaptés au cadre de Vaison, quelles que soient les œuvres, classiques ou modernes — d'Euripide, Plaute, Aristophane à J. Cocteau, P. Claudel ou M. Achard —, allant même jusqu'à la découverte de nouveaux auteurs. Outre divers autres types de spectacles, des concerts de musique classique aux variétés, le site est devenu plus particulièrement, sous le nom des « Choralies », le centre de rencontres nationales de choristes, proposant tous les trois ans un répertoire assez éclectique d'œuvres lyriques [42].

Outre qu'elle permettait d'effectuer une meilleure surveillance et d'assurer la sauvegarde des vestiges par une utilisation jugée « prestigieuse », l'affectation des théâtres antiques aux quasi seules représentations de drames classiques ou d'opéras

38. « Nos prochaines fêtes d'art et Coup d'œil rétrospectif », in *L'Écho des Voconces*, 1ère année, n° 1, 21 mai 1922.
39. SPECTATOR, « Les Fêtes d'art de Vaison », in *Le Courrier du Midi*, 29 juillet 1923.
40. *Ibidem*.
41. Henri SOUBEYRAN, in *Le Dauphiné libéré*, supplément, juin 1962.
42. Catherine LUQUET, *Le Théâtre antique de Vaison-la-Romaine. 1921-1986*, thèse de doctorat dactylographiée, Université de Paris-IV, musicologie, 1987.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

présentait en quelque sorte une aubaine : en refusant certaines manifestations plus « populaires », elle transformait en définitive les cités en centres artistiques dont la réputation se répercutait sur les édifices qui pouvaient ainsi du moins bénéficier de prérogatives particulières. Il est probable que pour des raisons similaires les amphithéâtres, qui pourtant ne se prêtaient guère à ce genre de spectacles, ni historiquement, ni même fonctionnellement dans ce que ceux-ci nécessitaient en ce cas des aménagements particulièrement lourds[43], ont très vite connu des contraintes du même type. La présence de gradins dominant une aire centrale plane a certes pu les assimiler ou du moins les convertir momentanément en véritables scènes, tel le « *théâtre des Arènes* » de Nimes [**fig. 392**], mais peut-être aussi leur contemporanéité avec les édifices théâtraux leur a-t-elle peu à peu imposé un certain « rang ». Inaugurés l'un en 1830 pour fêter la prise d'Alger, l'autre dès 1805, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ont été investis spontanément à l'occasion des Feria qui se déroulent du dimanche de Pâques jusqu'à la fin octobre et pour lesquelles les municipalités ont en tout cas instauré assez rapidement un cahier des charges réglant aussi bien la qualité des bêtes — « *de tout premier choix, provenant de manades avantageusement connues* », et plus spécifiquement pour les corridas « *sans tare ni défaut, d'âge et de poids réglementaires* » appartenant aux élevages « *membres de l'Union de Criadorès Espagnols de Toros de Lidia* »[44] — que celle des courses elles-mêmes à l'avis du maire et d'une « *Commission tauromachique* ». Ces cahiers comprenaient en effet un chapitre spécial sur la « *Réglementation des courses de taureaux* » [art. 18 ou 22 *sqq.*], imposant jusque dans les années 1950 à Arles notamment la traditionnelle course à la Cocarde d'Or les premiers dimanche et lundi de juillet, ainsi que les « *Capéas* » et le « *Quadrille provençal* » où seuls devaient être autorisés à courir « *les Matadors ayant l'expérience et l'habileté de leur Art* » [art. 25], enfin quelques courses à l'espagnole, telles que les « *Novilladas* », là aussi sous condition que les matadors aient « *déjà fait leur preuve et* […] *acquis une bonne réputation* » [art. 28] [45]. Il est certain du reste que la renommée des *toreros*, espagnols d'abord puis français — de Simon Casas (1968-1975) à Christian Lesur/Nimeño II (1977-1978) à Nimes —, a largement contribué à la réputation de ces Arènes. Pour

43. Sur l'aménagement spécial d'un amphithéâtre recevant des œuvres dramatiques, cf. *infra*, III. 2. b., p. 756 *sqq*.

44. *Adjudication de la concession de l'entreprise des spectacles à donner dans l'amphithéâtre romain* [d'Arles] *pendant la période du 1er janvier 1947 au 31 décembre 1949*, 23 novembre 1946 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 18 f 5].

45. *Ibidem*. Pour Nimes, voir notamment le *Cahier des charges des Arènes*, 7 décembre 1912, dans ces termes très similaires [arch. C.M.H., 887/4], augmenté d'un règlement particulier émis par la Commission tauromachique elle-même, n.d. [arch. mun. de Nimes, 2 R 273] précisant les conditions matérielles du déroulement de ces courses.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

autant, et même si l'on peut admettre avec J. Sonnier qu'« *il est en effet très remarquable qu'un monument conçu il y a 2 000 ans pour les jeux du cirque puisse encore servir à un usage analogue* »[46], avec le début du XXe siècle la Feria parait s'être accompagnée systématiquement de quelques œuvres dramatiques se réclamant à la fois de tradition locale et de valeur nationale. L'amphithéâtre d'Arles a ainsi accueilli, dès 1901, la première de *Mireille* de F. Mistral, puis l'année suivante *Carmen* et *Guillaume Tell*, tandis que le cahier des charges de la concession des arènes de Nimes fixait en 1923, entre les diverses courses et les corridas, l'organisation « *dans la saison* [de] *deux spectacles dramatiques au moins* », précisant que « *les œuvres qui seront représentées ou tout au moins leurs principaux interprètes devront appartenir aux scènes de Paris, subventionnées par l'État* »[47]. À la suite de l'immense succès qu'avaient remporté en 1903-1904 les représentations d'*Œdipe-roi* et de *Semiramis* (de Péladan), Nimes a même cru pouvoir affirmer la supériorité de ses spectacles et prétendre devenir « *le centre des grandes manifestation d'art, qui, sous le nom de Théâtre antique, Théâtre de la Nature, etc… se développe de plus en plus et ont acquis, dans certaines villes voisines notamment, une réputation universelle* »[48]. La municipalité avait pour ce faire du reste emprunté à Béziers « *l'idée de décors immenses, projetant sur le vieux colosse de pierre la somptuosité d'une vision de rêve, ou la magnificence d'une reconstitution historique* », et proposé comme à Orange uniquement « *des œuvres devant le haut mérite littéraire desquelles tout le monde dût s'incliner* »[49].

Peut-être plus qu'avec les théâtres, les municipalités semblent, avec les amphithéâtres, avoir brigué le « spectaculaire »: le contexte même de la Feria suffirait sans doute à en justifier le développement particulier. Si certains se sont inquiétés dès 1912 de ce que, faute d'un mécène, les Arènes de Nimes ne pourraient continuer à offrir de « *grands spectacles dramatiques* », d'autres faisaient déjà observer que « *les représentations artistiques ne p* [ouvai]*ent pas être mises en parallèle avec une course de taureaux* » qui attiraient davantage de monde[50]. Il semble du reste qu'avec les années 1920-1930, la tendance ait été de rapprocher corridas et spectacles dramatiques, jusqu'à imposer à

46. Lettre de Jean Sonnier au Directeur de l'architecture, 29 janvier 1965 [arch. C.M.H., 885 a/2].

47. *Entreprise des spectacles dans les Arènes (saisons 1924-1925-1926-1927-1928). Cahier des charges*, signé par le maire de Nimes, 12 novembre 1923 [arch. C.M.H., 887/4].

48. D'après un document non signé, non daté (1905 ?) [arch. mun. de Nimes, 2 R 180].

49. *Ibidem*.

50. *Extrait du Registre des délibérations du conseil municipal de la ville de Nîmes*, 4 novembre 1912, enregistre en effet une polémique lancée entre M. Gilly, conseiller, et M. Abadie, rapporteur du nouveau projet de cahier des charges relatif au renouvellement de l'entreprise de spectacles attitrée des Arènes [arch. mun. de Nimes, 2 R 273].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

partir de 1971 au moins « *au mois de Juillet de chaque année, une représentation soit de* Carmen *avec mise à mort d'un toro, soit de* Mireille *avec grande mise en scène provençale (gardians, arlésiennes, tambourinades, etc…)* »[51]. En 1980, le nombre des *novilladas* a même doublé, mêlant corridas traditionnelles, « *corrida de l'art* » et « *des nouvelles valeurs* », corridas « *de rejones* » et portugaises, concours et apprentissage pour les *aficionados*, accompagnées, outre d'une représentation désormais habituelle de *Carmen* ou de *Mireille*, d'un spectacle dirigé par Alvaro Domecq, *Ainsi dansent les chevaux andalous*[52]. Sans être seule maitresse des lieux, à Nimes comme à Arles du reste qui a volé la primeur à sa rivale dans les années 1990, la corrida parait ainsi avoir insufflé un cycle particulier de la fête, qui semble n'admettre que des manifestations « à grand spectacle », telle en 1983 une course de motos Trial dont le parcours artificiel avait été aménagé sur une partie des gradins[53], au même titre en définitive que *Aïda* de Verdi en 1984[54]. La municipalité de Nimes tout particulièrement parait avoir toujours cherché d'ailleurs à transformer l'amphithéâtre en une vaste salle de spectacles à fonctions multiples : C. Jullian, adjoint au maire et délégué à la culture en 1979, avait proposé en ce sens la création d'une société d'exploitation mixte des Arènes qui aurait eu à charge divers spectacles, « *depuis de petites courses de vachettes jusqu'aux plus grands spectacles de plein air* ». Outre les « *corridas, des courses à la cocarde ou de bachouchage* », il prévoyait « *des variétés, des spectacles lyriques et chorégraphiques de haut niveau, des spectacles de cirque (pourquoi pas ?) ou sportifs (le tennis est en vogue et* BORG *dans nos* ARÈNES *ferait… du monde !),* HOLIDAY *on* ICE*, bien sûr, etc… La liste peut s'allonger pour peu qu'un organisateur dynamique prenne la chose en main* »[55]. La décision de la municipalité de couvrir les Arènes l'hiver a renforcé plus que jamais l'idée, invitant entre autres S. Casas à imaginer après la *Feria des Vendanges*, celle *de Primavera* : aujourd'hui, l'amphithéâtre accueille même divers jeux télévisés et fait office tout au long de l'année de salle polyvalente.

Il serait faux de fait d'affirmer que ces édifices de spectacles sont aujourd'hui uniquement destinés les uns à l'art dramatique ou lyrique, les autres aux courses de taureaux. Bien au contraire, depuis leur inauguration et malgré l'instauration de

51. *Cahier des charges* de la concession des arènes de Nîmes, entre le Maire l'entrepreneur de spectacles, 26 juillet 1971, art. 37, 2d alinéa [arch. C.M.H., 885 a/4].

52. *Programmation des arènes de Nîmes*, 1980 [arch. mun. de Nimes, 2 R 278].

53. *Midi Libre*, 5 novembre 1983.

54. Sur le « spectacle » d'*Aïda* donné en 1984 aux Arènes de Nimes, cf. *infra*, II. 2. b., p. 759.

55. Cyprien JULLIAN, *Proposition de création d'une société d'exploitation mixte des Arènes de Nîmes*, 28 novembre 1979, pp. 5-6 [arch. C.M.H., 885 a/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 397. « Course de taureaux dans les Arènes de Nimes : les toréadors montés sur des vélocipèdes », *1869. Dessin de M.* MIRANDA. *(Fonds privé M. Pradel, Nîmes.)*

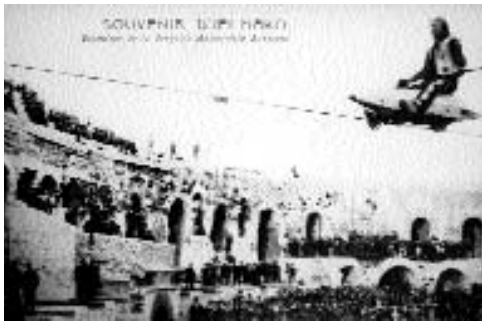


Fig. 398. « Souvenirs d'Jelmako, Inventeur de la Torpille Automobile Aérienne », *fin* XIX^e *siècle. (Carré d'Art, Nîmes, 611.)*

« cycles » propres entrant dans le cadre de festivals ou de fêtes traditionnelles, ils accueillaient et accueillent encore d'autres spectacles plus « populaires », voire parfois plus originaux. Outre ses toréadors montés sur des vélocipèdes [**fig. 397**], Nimes aurait vu ainsi, à la fin du XIX^e siècle, « rouler » sur un fil tendu au-dessus de l'arène l'inventeur de la « *torpille automobile aérienne* » [**fig. 398**] ; en 1946, le théâtre d'Orange abritait une « *grande fête sportive* »[56], et reçoit désormais régulièrement, après les chorégies, des chanteurs de variétés ; de la même façon, il n'était pas rare de voir au théâtre de Vaison, jusque dans les années 1960, des rencontres de boxe et aujourd'hui quelques soirées de variétés de styles divers ou encore les galas folkloriques organisés par une société régionaliste du Comtat-Venaissin, La Restanco ; enfin, à Arles comme à Nimes se succèdent des groupes de musiciens les plus hétéroclites, et à Nimes tout particulièrement des projections de films à grand spectacle tel que *Ben Hur*, ou encore le championnat d'Europe de boxe. Monuments à part entière du patrimoine national, inscrits du reste au patrimoine mondial, les édifices font en outre désormais l'objet ou le projet de spectacles Sons et Lumières [**fig. 399**]. Loin par conséquent de montrer une quelconque homogénéité dans leur utilisation, ils se



Fig. 399. *Spectacle pyrotechnique aux Arènes de Nîmes. (Mairie de Nîmes.)*

56. D'après une demande d'autorisation de la Fédération nationale des Déportés du travail, section Orange, juillet 1946 [arch. C.M.H., 3096/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

prêtent en définitive à presque tous les types de spectacles. Il semble même qu'au contraire, à mesure que leur réputation ira grandissante, ou à mesure que les municipalités verront en eux matière à accroitre la renommée de leurs villes, ils devront se plier davantage encore aux besoins de nouvelles manifestations toujours plus sophistiquées. Or, si l'utilisation de tels vestiges devrait en principe contribuer à leur conservation, poussée trop loin elle ne se révélerait peut-être pas sans risque dans ce qu'elle finirait probablement par les transformer radicalement. S'il apparait certes difficile, ainsi que le faisait observer récemment Chr. Prévost-Marcilhacy, de « *revenir en arrière* »[57], les avis et les attitudes n'en divergent pas moins quant à imaginer leur avenir, entre une exploitation intensive que justifierait une volonté, que l'on jugerait peut-être « dynamique », de « faire revivre » et le monument et la ville qui l'abrite à travers à la fois la persistance de fêtes traditionnelles et un renouveau du spectacle en soi, et une certaine réserve au contraire que défendrait un sentiment plus « conservateur », ou selon certains plus « statique » dans ce qu'elle maintiendrait en définitive une sorte de rupture entre passé et modernité en en restreignant l'« usage ».

2. b. Scénographie moderne et besoins du spectacle actuel.

La réutilisation d'un édifice de spectacles antique dans une fonction similaire à celle d'origine laisserait certes supposer, de prime abord, un minimum d'aménagements destinés à se substituer aux éléments manquants dus à son état de ruine. Parce qu'ils se prêtaient particulièrement bien, par leur forme, à l'organisation de corridas, les amphithéâtres notamment ont nécessité de fait peu de modifications : les arènes ont été, dès les premières Feria, simplement réduites et complétées par une grosse barrière de bois rouge implantée dans le sol même, marquant ainsi au pied du mur du *podium* les contours du *callejon* propre aux *novilladas*, qui offrait,

57. Lettre de Christian Prévost-Marcilhacy, inspecteur général des m.h., au DRAC, à propos des aménagements du théâtre d'Orange, 5 juillet 1989 [DRAC-PACA].



Fig. 400. *L'arène de l'amphithéâtre d'Arles entourée du* callejon *propre aux* novilladas, *vers 1905.*
(Phot. E. Lacour, Marseille, carte postale, fonds personnel.)

sous la forme d'un couloir annulaire directement accessible, d'environ 1,50 m de large sur autant de haut, un « départ » aux toreros et un refuge aux différents « acteurs » chargés d'exciter ou de détourner l'animal. À chacune des extrémités des deux axes principaux, le *callejon* était interrompu pour laisser place à l'« amenée » des taureaux qui utilisait tout naturellement les grandes entrées axiales [**fig. 400**]. À Nimes toutefois, l'absence quasi complète du *podium* avait conduit H. Révoil à le remplacer dans un premier temps par « *une décoration* » en planches figurant le mur (probablement avec ses moulures), dont l'effet avait été tel que le Préfet l'avait par la suite encouragé à le rétablir entièrement en pierre[58]. Restait enfin à parquer les bêtes : à Arles, le sol de l'arène ayant été rabaissée au niveau du sous-sol, les salles correspondantes situées au nord ont pu aisément faire fonction de toril dont l'accès s'avérait du reste favorisé par l'existence d'une galerie formant une sorte d'appendice qui prenait naissance sous la porte nord et s'étendait vers l'extérieur perpendiculairement à l'édifice, tandis qu'à Nimes un certain nombre de travées du rez-de-chaussée ont dû être condamnées, côté est, pour cet office. Si les principales fonctions ont pu être ainsi adaptées sans apporter trop de transformations, il n'en demeure pas moins vrai que l'on était probablement bien loin tout de même du « confort » des arènes espagnoles construites au XVIII^e^ siècle — à Séville, Madrid, Saragosse ou Ronda. Avec la corrida du moins, adoptée dans le sud de la France dans le courant du XIX^e^ siècle à côté des courses camarguaises, la traditionnelle chapelle des toreros et l'indispensable infirmerie ont certainement dû en tout cas se contenter d'une installation précaire dans des cellules sombres à l'aspect plutôt vétuste.

En dehors de l'apport régulier de sable damé dans l'aire centrale et sans aucun doute l'entretien des barrières du *callejon*, il semble de fait qu'aucun autre équipement n'ait réellement été mis en place pour les besoins du *mundillo* avant les

58. Henri RÉVOIL, *Rapport sur l'amphithéâtre romain de Nîmes*, 15 février 1864 [arch. mun. de Nimes, 1 m 14] : cf. *supra*, II. 2. a., pp. 425 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

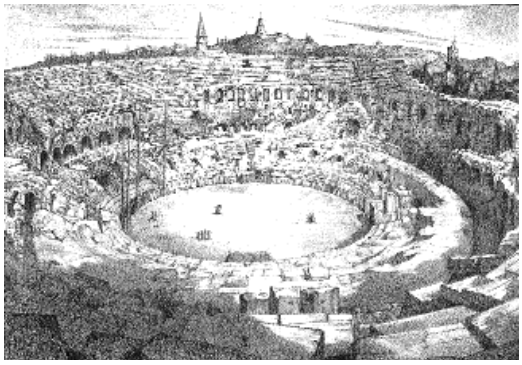
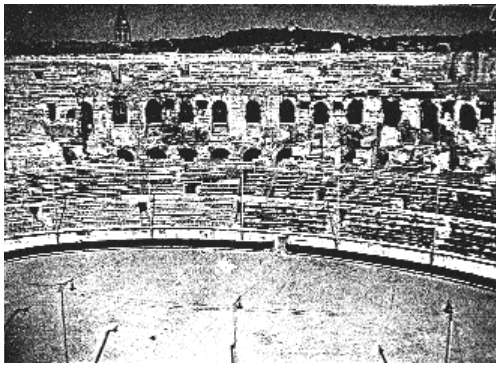




Fig. 401 a & b. *Les premiers aménagements de l'arène de l'amphithéâtre de Nîmes au milieu du XIXe siècle : le* podium *n'était pas encore reconstitué et n'était fermé à l'est et à l'ouest que par de petites barrières précaires, tandis que l'éclairage était réduit à quelques mâts supportant des réverbères côté nord.* *(Dessin de J. Bert, lith. de Bouvelier fr., Musée du Vieux Nîmes/Phot. fonds Espérandieu, Palais du Roure, Avignon.)*

Fig. 402. *Les Arènes de Nîmes vers 1910-1915 : le* podium *est entièrement reconstitué et doublé en avant d'une barrière de bois rouge formant le* callejon *dans lequel se dressent les 12 mâts de bois supportant les lampes à arc.* *(Phot. fonds Espérandieu, Palais du Roure, Avignon.)*



années 1890-1900. Encore s'est-il agi alors seulement de l'éclairage des arènes, réduit à quelques hauts poteaux de bois supportant des réverbères ou des réflecteurs[59] [**fig. 401**]. L'éclairage électrique ne daterait en effet que de 1909 à Nimes[60], et probablement à peine plus tôt à Arles. Il était question à cette époque de dresser dans la piste même, face à chacun des vomitoires du premier rang de gradins, douze pylônes de métal de 11 m de haut, « *d'esthétique simple et harmonieuse* », supportant des lampes à arc intensives à charbon convergent et de lumière flamboyante de couleur jaune d'or et pris dans des socles de béton dans lequel devait être pratiqué « *une petite porte* » destinée aux câbles de connexion des circuits souterrains. Le peu de temps imparti à la Société chargée de mener à bien ce projet avant le début de la saison a dû cependant imposer une installation « *partiellement provisoire* », reprenant le parti de poteaux de bois, comme peut-être aussi celui d'un réseau de fils électriques entièrement aérien, encore en place dans les années 1930-1940[61] [**fig. 402**]. Ce n'est visiblement qu'à partir

59. D'après une lettre du concierge au maire de la ville de Nimes, 2 octobre 1888 [arch. mun. de Nimes, 1 m 15].

60. Projet soumis par la *Société nîmoise d'éclairage et de force motrice par l'électricité*, 21 janvier 1909 [arch. C.M.H., 886/2].

61. D'après une lettre du sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts au Préfet du Gard, 11 mars 1909 [arch. mun. de Nimes, 1 m 17]. L'éclairage et les circuits électriques n'ont fait l'objet d'un nouveau projet à Nimes qu'en 1936, amélioré en 1950, et à Arles en 1950.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de cette période du reste que les aménagements ont pris un aspect plus définitif, conséquence inévitable à la fois de l'« habitude » d'utilisation du lieu par l'entrepreneur des spectacles qui, tout naturellement, tendait à s'implanter de manière plus durable, et des réactions du Service des Monuments historiques contre la précarité du mobilier, en place durant près de six mois de l'année, qui nuisait à la présentation du monument. Déjà modifié en 1913 par la substitution de montants de fer à ceux de bois utilisés jusque-là dans ce que, dans l'optique d'un démontage régulier, ils permettaient de faire coulisser plus aisément les panneaux[62], le *callejon* de l'amphithéâtre d'Arles s'est vu ainsi intégralement modifié en 1930 par la construction, aux abords des grandes entrées nord et sud, de véritables murs en béton armé « *moins susceptible d'entretien que les planches* »[63]. Destinés à réduire la longueur de la piste, jugée « *trop grande d'une part pour les toréadors d'autre part pour les spectateurs* »[64], ils devaient remplacer en effet des murettes montées depuis longtemps, d'abord en planches puis à l'aide de briques surmontées de pièces de bois, formant en avant du *podium* et de part et d'autres des portes axiales une sorte de loge d'une vingtaine de m², que couvraient les tribunes officielles lors des spectacles [**fig. 403**]. Malgré la polémique qu'une telle construction avait engendrée alors, dans ce que d'une part, n'ayant plus le caractère provisoire de la barrière de bois ou de brique de mâchefer, elle allait de manière définitive « *dénature* [r] *la forme de l'ellipse vue de l'entrée* », et mettait d'autre part en cause le statut même de la piste, indépendante de l'édifice proprement dit selon le maire, qui insistait par ailleurs sur le soin apporté à la teinte de manière à

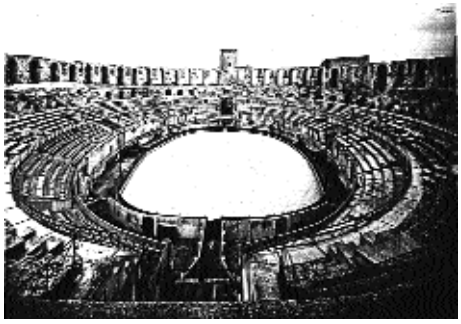
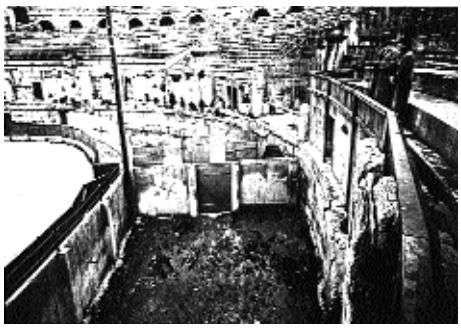


Fig. 403. *Le* callejon *des Arènes d'Arles en partie reconstruit en béton armé, 1930. (Phot. A. Véran, arch.* C.M.H., *330/5.)*



62. D'après un *Projet de grosses réparations aux barricades des Arènes* [d'Arles], soumis par l'entrepreneur des spectacles, 21 février 1914 [arch. mun. d'Arles, 3 12/II m 3].
63. Lettre d'Auguste Véran à J. Formigé, 10 mars 1930 [arch. C.M.H., 330/6].
64. Lettre de M. Liégeois, ingénieur architecte de la ville, à A. Véran, 13 mars 1930 [arch. C.M.H., 330/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



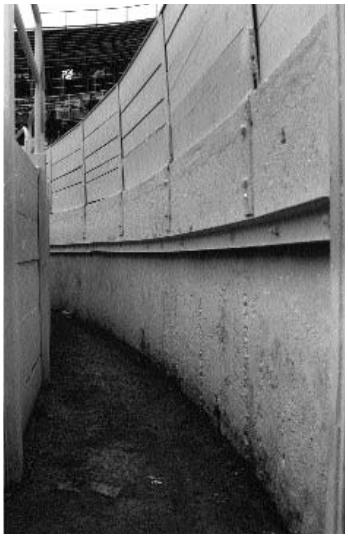


Fig. 404. *Le mur de béton de l'amenée des taureaux et du* callejon *de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. V. Chevrier.)*

ce qu'« *aucune confusion n* [e soit] *possible* » entre les ouvrages neufs et le *podium*, et au contraire partie intégrante et par conséquent « *classée* » au même titre que l'ensemble des murs selon la Commission supérieure[65], le projet a manifestement été maintenu, par la municipalité du moins [**fig. 404**]. Vingt ans plus tard, un nouveau litige a été engagé entre les mêmes parties à propos du rehaussement de la piste que l'entrepreneur envisageait d'effectuer sur 30 cm d'épaisseur à l'aide d'un brasier de pierres et de tout-venant en même temps que la constitution de nouvelles barrières[66]. Curieusement, alors que ces dernières supposaient de creuser dans le sol même de la piste des fondations sur 1 m de large et 0,25 m de profondeur pour recevoir les nouveaux poteaux de métal, et de monter une murette de béton armé de 0,25 m de haut sur 0,30 m de large tout autour de l'arène, l'objection de la Commission supérieure ne s'est portée que sur les travaux de « *revêtement* » destinés à recouvrir les ouvrages en ciment. Jugés « *indispensables* […] *pour améliorer la présentation des spectacles taurins* », l'ensemble des travaux a été en effet accepté par J. van Migom et A. Chauvel sous la seule condition que soit établie une pente douce entre la nouvelle barrière et le *podium* « *de manière à n'altérer en rien l'aspect du monument* » et à ne pas l'enterrer[67], tandis qu'il posait selon J. Verrier « *de sérieuses objections du point de vue*

65. Sur la polémique engendrée par la construction de ces murs en béton armé, cf. la correspondance quelque peu passionnée entre le ministre P. Léon et la municipalité d'un côté, J. Formigé et l'entrepreneur par l'intermédiaire de l'architecte de la ville, M. Liégeois, mars-avril 1930 [arch. C.M.H., 330/6].

66. *Arles. Amphithéâtre. Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la construction de nouvelles barrières*, 14 octobre 1958 [arch. C.M.H., 331/8].

67. Lettre de J. van Migom au sous-Préfet des Bouches-du-Rhône, 6 janvier 1959 [arch. C.M.H., 331/8], et lettre d'Albert Chauvel au directeur des m.h., 14 janvier 1959 [arch. C.M.H., fonds Chauvel n° 5].



Fig. 405. *Le dessin actuel de l'arène moderne de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. S. Delarue.)*

historique », comme on aurait pu s'y attendre, dans ce qu'il constituait, par l'apport de constructions étrangères qui existaient somme toute depuis plus de vingt ans, une modification définitive de la forme intérieure de l'édifice, mais dans ce qu'il négligerait le niveau effectif de l'arène antique encore mal connu[68]. Aujourd'hui quoi qu'il en soit, les loges axiales existent toujours et viennent prendre appui contre les piliers des grandes entrées, tandis que le couloir du *callejon* se trouve réduit en largeur par un nouveau mur de béton monté dans le prolongement des premiers sur le restant du pourtour de l'arène, en avant de quelques mètres du *podium* [**fig. 405**].

L'introduction du béton parait en fait avoir été envisagée essentiellement sur un double plan pratique : moins périssable que le bois et considéré par conséquent comme moins rebutant à l'œil, il offrait la possibilité de distinguer parfaitement les constructions modernes des antiques. Il est probable qu'en ce sens il semblait autoriser un certain nombre d'aménagements plus ou moins importants dès l'instant que ces derniers, tout comme les travaux de restauration, ne modifiaient pas fondamentalement les structures d'origine. La fermeture de plusieurs cellules ou travées à l'aide de barricades de bois, remplacées à mesure des besoins par de véritables murs en béton participe sans aucun doute de ce parti pris, d'autant plus facilement du reste que quelques-unes de ces « nouvelles » pièces tendaient à reprendre plus ou moins les formules d'un usage antique. Le sous-sol de l'amphithéâtre d'Arles a pu ainsi accueillir sans inconvénient majeur malgré une division des espaces étrangère à celle initialement prévue, l'aménagement du toril et de la chapelle des toreros comme l'expression en quelque sorte des *carceres* et du *sacellum*, ainsi que celui de vestiaires destinés aux raseteurs, de l'infirmerie et du bloc opératoire. Si à Nimes en revanche l'absence totale de sous-sol a amené à condamner des travées entières du rez-de-chaussée, notamment

68. D'après le procès-verbal de séance de la délégation permanente de la Commission supérieure des Monuments historiques, 26 janvier 1959 [arch. C.M.H., fonds Chauvel n° 5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

côté est, il semble que la pose de clôtures aussi bien de bois que de béton ait été considérée en définitive tout naturellement à l'image des grilles scellées dans les arcades du portique extérieur. Depuis les toutes premières manifestations du XIX^e siècle, le matériel de spectacles a d'ailleurs toujours été stocké, à Arles comme à Nimes, derrière un grand portail de bois clôturant l'un des passages rayonnants menant à la galerie intérieure, et avec les années 1940-1950, il a sans aucun doute paru tout à fait banal de dresser quelques murs de parpaings, notamment sous les voûtes sans accès du *podium*, en arrière de l'arc principal, pour permettre une installation regardée en définitive à la fois comme pratique et sobre de locaux techniques [**fig. 406**]. L'intervention de fait se limitait *a priori* à la simple obstruction d'une baie sans plus toucher à la forme de l'arcade proprement dite et que le ciment, en restant fondamentalement distinct du reste des structures en pierre, semblait rendre éventuellement réversible. Dans un même ordre d'idée, il a certainement paru tout aussi naturel d'imperméabiliser le sol de la galerie souterraine située sous le perron de l'amphithéâtre d'Arles à l'aide d'une dalle de ciment munie d'une canalisation d'évacuation des eaux raccordée à l'égout de la ville à seule fin d'éviter, lors de la saignée des taureaux après leur mise à mort, que le sang n'imprègne le sol de terre battue et ne s'écoule sur la chaussée[69], offrant un aspect « *déplorable pour l'hygiène publique et l'apparence de l'édifice* »[70]. Il n'est pas rare



Fig. 406. *Quelques travées de l'amphithéâtre d'Arles fermées à l'aide de portails de bois ou de murs de béton munis d'une porte permettant l'accès à un local technique. (Phot. S. Delarue.)*

69. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif. Aire bétonnée et canalisation d'évacuation des eaux pour saignée des taureaux*, 27 février 1948 [arch. C.M.H., 331/8].

70. D'après une lettre du chef du Bureau des Travaux et Classements à A. Chauvel, 13 mars 1948 [arch. C.M.H., Chauvel 5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

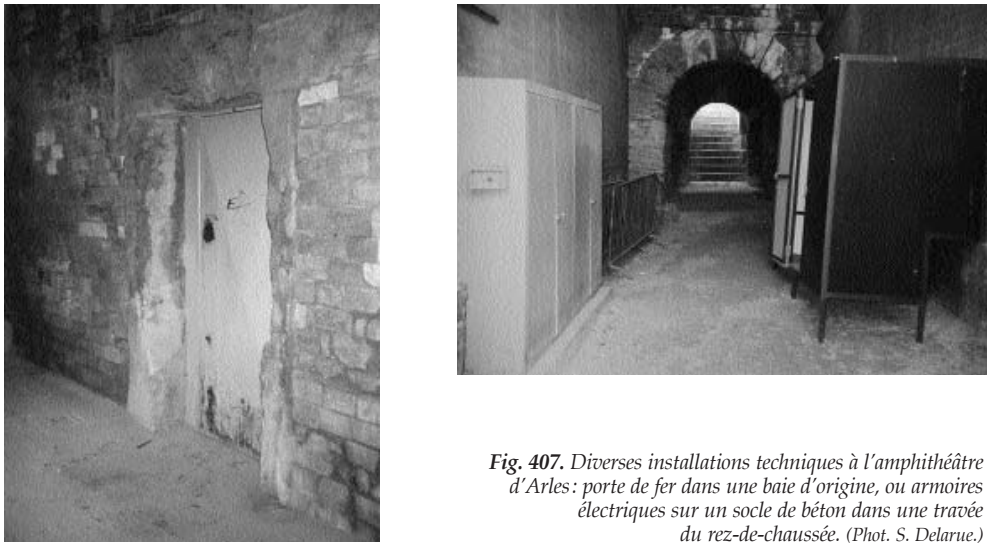


Fig. 407. *Diverses installations techniques à l'amphithéâtre d'Arles : porte de fer dans une baie d'origine, ou armoires électriques sur un socle de béton dans une travée du rez-de-chaussée.* (Phot. S. Delarue.)

aujourd'hui de voir des portions de sol bétonné ne serait-ce que pour supporter hors d'eau les armoires électriques, ou des portes de fer et des murs de parpaings condamner encore certaines baies primitives [**fig. 407**].

Si les concessionnaires des amphithéâtres pouvaient somme toute s'arranger aisément des dispositions de ces anciens édifices dans l'organisation des corridas, en définitive peu exigeantes, dont ils avaient la charge, se contentant de quelques arrangements relativement sommaires, de la barrière de bois du *callejon* à la fermeture de quelques pièces intérieures, les scénographes en revanche se sont manifestement souvent heurtés à l'agencement interne des théâtres antiques, mal adapté aux habitudes modernes de mise en scène. Outre l'absence totale de plateau scénique qui, restitué, présentait quoi qu'il en soit des dimensions tout à fait inhabituelles, et pour Arles et Vaison de mur de fond, il leur a fallu en effet imaginer sans cesse d'ingénieux stratagèmes destinés à se substituer à la fosse d'orchestre inexistante, au rideau, aux rampes, aux cintres, aux coulisses. Pourtant il est vrai, les premières manifestations ont su composer avec un aménagement minimum, restreint à une simple estrade de bois dressée sur le tiers central de l'espace réservé dans l'Antiquité au *pulpitum*, et par conséquent largement plus courte, de forme généralement quadrangulaire — ou octogonale à Orange pour les meetings politiques notamment —, tandis que de part et d'autre, aux dires d'A. Yrondelle,

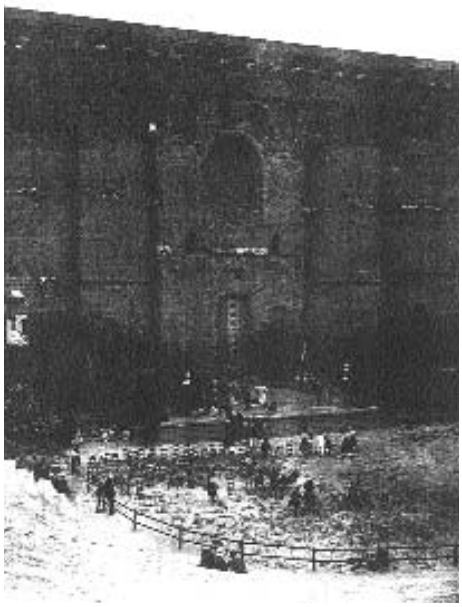
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les arbres et arbustes « *prêt* [ai]*ent à la scène les plus eurythmiques coulisses qu'il eût été possible de rêver* »[71] **[fig. 408-409]**. Ni à Arles ni à Orange, le plateau ne s'est en effet étendu même sur tout le diamètre de l'*orchestra* avant les années 1920, soit qu'il était gêné par la végétation (Orange) ou l'amoncellement de débris (Arles), soit que peut-être aussi les scénographes cherchaient alors à retrouver les proportions et les facilités d'une scène moderne. De fait, J. Bastet n'était probablement pas le seul à s'être interrogé sur les dispositions du théâtre antique, et plus particulièrement sur « *la scène latérale* » que les spectateurs assis aux extrémités des *mæniana* ne pouvaient selon lui que difficilement percevoir, soit que tout à fait en bas « *ils lui tournaient complètement le dos* », soit que tout à fait en haut « *ils en étaient empêchés par les murs latéraux* », déduisant alors que « *le devant des scènes latérales servait au même usage que les coulisses de nos jours* »[72] . Il semble du reste que cette disposition soit, dans le principe, restée quasi inchangée dans la plupart des représentations, y compris aujourd'hui, malgré — ou à cause de — l'installation de planchers de scène plus



Fig. 408. *Une estrade octogonale utilisée notamment pour les meetings politiques au théâtre d'Orange, vers 1890.* *(Phot. CNMH.)*

Fig. 409. *L'un des premiers plateaux scéniques utilisés au théâtre d'Orange : répétition de* La Victoire *de Payne, 1909.* *(Phot. Bartesago, Avignon – Musée d'Orange.)*



71. Antoine YRONDELLE, *Le Théâtre romain d'Orange. Le monument. Son histoire. Ses représentations*, Vaison-la-Romaine, impr. Roux & Yrondelle fils, 1924, p. 18. Voir aussi Henry ESCOFFIER, in *Le Petit Journal*, 22 août 1869, cité par A. RÉAL, *op. cit.*, p. 32.

72. Joseph Antoine BASTET, *Histoire de la ville et de la Principauté d'Orange*, Orange, impr. Raphel fils, 1856, p. 284. La division du *pulpitum* en trois secteurs juxtaposés à l'aide de périaktes était retenue aussi par A. Pelet, qui y voyait cependant trois scènes différentes : Auguste PELET, « Recherches sur la scène antique, justifiées par l'étude du théâtre d'Orange », in *M.A.G.*, 1861, pp. 110-111.

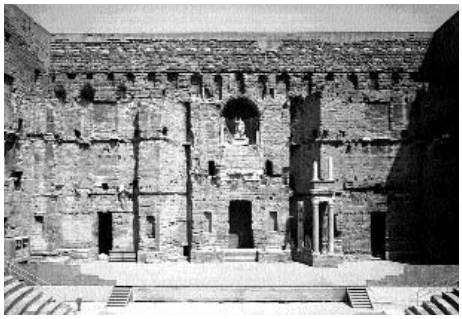


Fig. 410. *Le premier plateau scénique « à l'antique » du théâtre d'Orange, 1922. (Phot. CNMH.)*

vastes restitués dans leur disposition d'origine, c'est-à-dire à la fois réduits en largeur entre le mur de fond et la fosse du rideau, et allongés sur tout le diamètre de l'*orchestra* à Arles et à Vaison, et au-delà jusqu'aux *parascænia* à Orange [**fig. 410**]. Devant organiser la cinquantième Chorégie d'Orange en 1941, J. Hervé avait ainsi souligné les « *inconvénients que présenterait à son avis la disposition de la scène du théâtre antique* », trop longue aussi bien pour les cortèges qu'il prévoyait d'organiser que pour l'éclairage, et qui ne permettrait quoi qu'il en soit un jeu efficace qu'entre les deux petits escaliers descendant dans l'*orchestra* ; pour palier cet inconvénient, il avait demandé alors que soit installé un plan incliné deux mètres après chaque escalier, caché aux spectateurs par des cyprès et des ornements, comme l'étaient en définitive les coulisses des années précédentes par les arbres[73].

Si en imposant au théâtre d'Orange un plancher reprenant exactement les dimensions et le niveau de celui d'origine, J.-C. Formigé avait sans aucun doute espéré avant tout éviter les installations anarchiques des impresarios qui détérioraient peu à peu les vestiges[74], il n'en songeait peut-être pas moins aussi à retrouver une image de l'édifice « *plus conforme à la tradition et d'un caractère plus esthétique* »[75]. Vingt ans plus tard, son fils rétorquait d'ailleurs aux observations de J. Hervé que « *les acteurs d* [evai]*ent s'adapter aux exigences du jeu sur une scène antique car il est évidemment impossible de ramener le théâtre d'Orange aux dimensions d'un théâtre moderne* »[76] : selon lui en effet, en venant se produire volontairement dans ce lieu prestigieux, le scénographe n'avait aucune raison de ne pas prendre en compte les caractéristiques du *pulpitum* d'origine, c'est-à-dire allongé et peu profond, d'autant qu'il avait toute latitude, quoi qu'il en dit, pour mettre à profit les techniques modernes de manière à

73. D'après une *Note du Secrétaire d'État de l'Éducation Nationale*, 24 juillet 1941 [arch. C.M.H., 3096/7].
74. J.-C. FORMIGÉ, *Énumération des travaux projetés dans le théâtre romain d'Orange*, 2 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].
75. Lettre du Préfet de Vaucluse au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 10 octobre 1919 [arch. C.M.H., 3095/6].
76. Lettre de J. Formigé au Secrétaire d'État de l'Éducation Nationale, 17 juin 1941 [arch. C.M.H., 3096/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

éclairer l'ensemble d'une telle « scène »[77]. Pour autant, même si dans l'euphorie des premières représentations ils ont longtemps prétendu proposer des spectacles « *suivant le mode antique* » ou « *dans la tradition gréco-latine* »[78], jusqu'à tendre à reproduire encore dans les années 1920-1930 à Vaison le décor d'une *scænæ frons* « *en s'inspirant de l'architecture de l'époque* […] *avec son majestueux portique et des dépendances praticables* »[79] [**fig. 411**], les imprésarios sont visiblement parvenus, à partir des années 1930-1940, à s'affranchir plus ou moins de ces contraintes et à imposer leur point de vue. La constante propension à retrouver les proportions de la scène moderne, plus ramassée, semble avoir été telle à Orange en effet que non seulement les portions extrêmes ont été quasi définitivement condamnées par l'ajout, en bordure d'estrade, d'une palissade en bois dressée dans le prolongement des murs des *parodoi*, mais surtout le centre du plateau a finalement reçu une extension empiétant de quelques mètres sur l'*orchestra* [**fig. 412**], jusqu'à parfois même, pour les besoins d'un spectacle, envahir tout le demi cercle à l'aide d'une véritable plate-forme annexée [**fig. 413**]. À

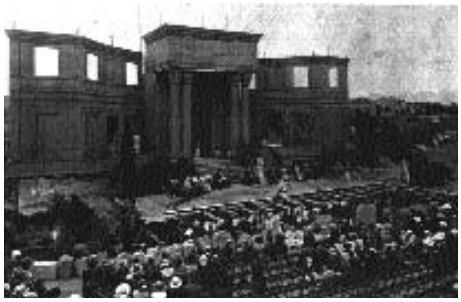


Fig. 411. *Une représentation « à l'antique » au théâtre de Vaison, vers 1930.*
(Ferme des Arts, Vaison.)



Fig. 412. *Le plateau de scène du théâtre d'Orange tel qu'il apparaît aujourd'hui.*
(Phot. V. Chevrier.)

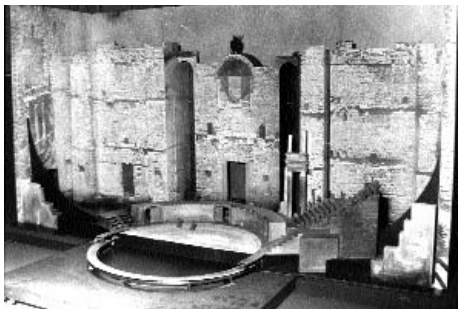


Fig. 413. *Maquette du décor de* Carmen, *mise en scène de…, au théâtre d'Orange, 1996.*
(Phot. Ph. Gromelle, Orange.)

77. Lettre de J. Formigé au Secrétaire d'État de l'Éducation Nationale, 17 juin 1941, citée.

78. *Le Temps*, 8 mars 1894. Ce sont à nouveau les propos tenus par Eugène Guérin lors d'une séance au Sénat, 26 mars 1903 [arch. C.M.H., 3092/2].

79. « Théâtre antique », in *L'Écho des Voconces*, 1ère année, n° 3, 4 juin 1922, p. 1. Voir aussi une lettre du Préfet du Vaucluse au Ministre de l'Instruction publique, 24 juin 1922, annonçant que le mur absent serait « *remplacé par des portes avec toile de fond d'un heureux effet artistique* » [arch. C.M.H., 3104/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Vaison du reste, la reconstitution en 1922 du *pulpitum* antique « *selon les plans donnés par M. Formigé* »[80] n'a visiblement pas davantage fait ses preuves puisque dès 1950, en prenant la direction du festival, H. Soubeyran avait insisté sur la présentation de créations uniques destinées au seul cadre du théâtre antique, autorisant dès lors, sans égard au dispositif primitif, une utilisation des lieux dans les moindres recoins, de l'*orchestra* dans laquelle pénétraient des voitures à cheval — *L'Auberge des Adrets*, 1955 —, jusqu'aux gradins figurant une montagne — *La Machine infernale* de J. Cocteau, 1959 — et les vomitoires des grottes ouvertes dans une falaise — *Les Filles de Phorcys* de C. Bourdet, 1972[81].

Les mises en scène « classiques » de drames ou d'opéras ont en fait laissé place à peine cinquante ans après les premières Chorégies, moins encore après les débuts des théâtres d'Arles et de Vaison, à des spectacles fondamentalement contemporains qui, s'ils ont parfois tenté de rappeler quelques pratiques anciennes telle que l'évolution « *à la grecque* » d'un chœur sur l'aire semi circulaire de l'*orchestra* — déjà en 1931 au théâtre d'Orange, dans *Quo Vadis* d'H. Cain, et en 1960 dans *Hérodiade* de J. Massenet[82] [**fig. 414**] —, n'en condensaient pas moins la scène sur un plateau très « centré » devant la *Valva regia*, privilégiant, pour reprendre la métaphore de L. Vitet, une représentation « *en ronde-bosse* » quand « *les Anciens les faisaient voir en bas-relief, se conformant au peu de profondeur et à la forme allongée de l'espace où ils agissaient* »[83], tandis que les décors relativement sobres se sont assez



Fig. 414. *Une scène d'*Hérodiade *de J. Massenet au théâtre d'Orange, 1960. (Phot. Junod-Studer, Orange.)*

80. « Théâtre romain de Vaison », in *L'Écho des Voconces*, 1ère année, n° 8, 9 juillet 1922, p. 1.
81. C. Luquet, *op. cit*.
82. A. Rigord, *op. cit*., pp. 90-91.
83. Louis Vitet, cité par le Baron Boyer de Ste-Suzanne, « Les divisions du théâtre antique chez les Romains », in *B.M.*, t. 8, vol. 28, 1862, p. 400.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

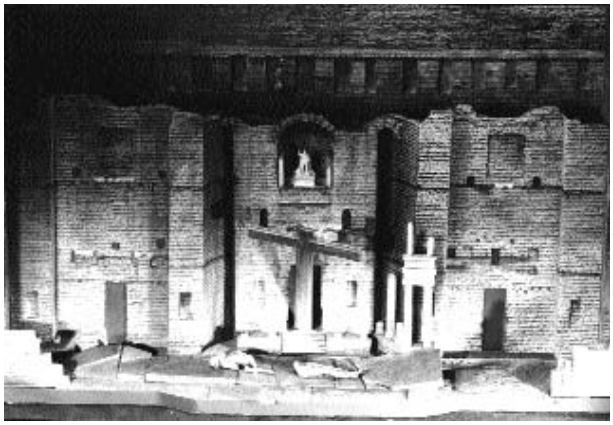


Fig. 415. *Maquette du décor de* Don Carlo *de G. Verdi, mise en scène de J.-Cl. Auvray au théâtre d'Orange, 1990. (Bureau des Chorégies.)*

rapidement développés à la mesure en quelque sorte des vestiges, à Orange du moins, jusqu'à parfois réclamer des aménagements quelque peu extravagants, comme le montrerait notamment l'immense croix et la statue articulée du Christ du *Don Carlos* de G. Verdi monté par J.-Cl. Auvray en 1990 [**fig. 415**]. L'utilisation du complexe scénique d'un théâtre antique se fait en effet désormais avec la même liberté que celle de n'importe quelle salle, sortant délibérément de l'espace restreint du plateau de scène primitif, les scénographes cherchant davantage à tirer parti de la situation et de la configuration du lieu plutôt que de tenter de faire revivre l'édifice dans sa dimension antique. Simple structure de bois, l'« estrade » implantée à chaque début de saison ne correspond par conséquent à l'ancien *pulpitum* que dans sa forme et son emplacement, respectés tout naturellement par la disposition de la *cavea* [**fig. 416**], et sert essentiellement de support à des équipements scénographiques de plus en plus sophistiqués, tandis que la *scænæ frons* ne joue plus le simple rôle de toile de fond ni du reste les *parascænia* et *parodoi*

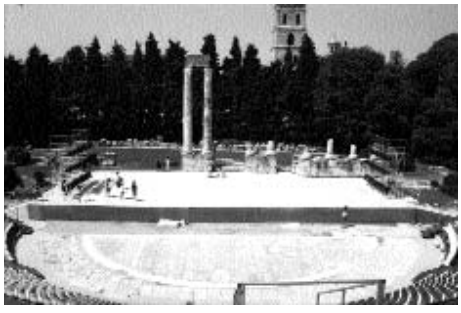


Fig. 416a. *L'estrade actuelle du théâtre d'Arles montée à chaque début de saison en avant des deux Veuves et couvrant la fosse du rideau. (Phot. V. Chevrier.)*



Fig. 416b. *L'estrade actuelle du théâtre de Vaison recouvrant l'ensemble de l'*hyposcænium *et empiétant largement sur l'*orchestra. *(Phot. V. Chevrier.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 417. *Une scène de* Simone Boccanegra *de G. Verdi, mise en scène de J. Karpo, au théâtre d'Orange, 1985 : la* valva regia *masquée derrière une porte de style gothico-renaissance.* *(Phot. G. Bruny, Orange.)*

seulement celui d'annexes, les scénographes n'hésitant pas, tout particulièrement à Orange, à donner à la *Valva regia* une toute autre dimension [**fig. 417**], à accentuer l'aspect de ruine par l'ajout d'un mur de refend en regard des colonnes relevées par J. Formigé [**fig. 418**], ou à souligner certaines formes en les schématisant à l'aide de tubes de néons [**fig. 419**], jusqu'à y implanter un monde totalement féerique [**fig. 420**]. Quelle que soit son état de conservation, l'architecture romaine finit par être intégrée



Fig. 418. Otello *de G. Verdi, mise en scène d'A. Serban, 1993 : un mur de refend est monté en polyester, face aux colonnes relevées par J. Formigé.* *(Phot. Ph. Abel, Orange.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

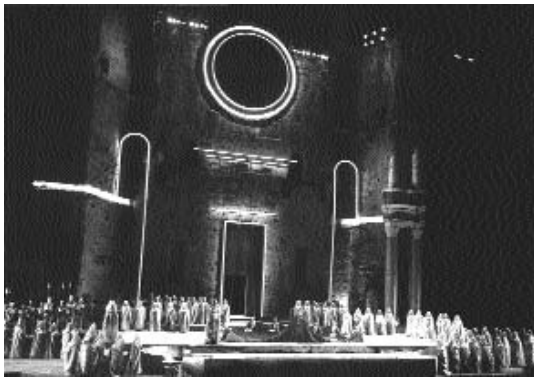


Fig. 419. *Une scène de* Nabucco *de G. Verdi, au théâtre d'Orange, 1998 : une lentille de lumière masque la niche centrale et la statue d'Auguste.* *(Phot. Ph. Abel, Orange.)*

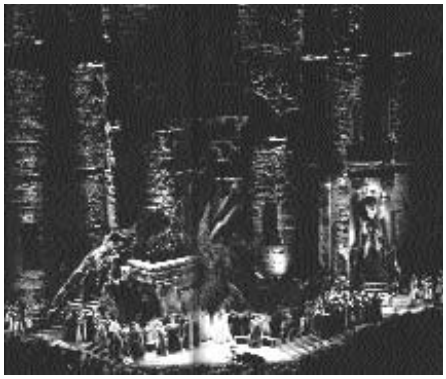


Fig. 420. *Une scène de* Tannhäuser *de W.R. Wagner, mise en scène de J. Karpo, 1986 : décor féerique.* *(Phot. G. Bruny, Orange.)*

au spectacle même, dans ce qu'elle a d'ancien et de prestigieux : fasciné par le théâtre d'Orange, J. Svoboda notamment a voulu ainsi véritablement introduire l'ensemble du monument en créant, pour *L'Anneau du Nibelung* de W.R. Wagner, « *trois galaxies* », l'une formée par le public installé dans la *cavea* du théâtre, l'autre par une réplique de ces mêmes gradins sur l'espace scénique, couronnée par un cercle d'acier, la troisième enfin, indépendante des autres, formée par l'orchestre disposé en cercle [**fig. 421**] :

> « *Quand je voulais, j'illuminais le magnifique mur antique et le faisais entrer dans la mise en scène ou encore je confrontais son architecture vieille de 2 000 ans à une projection abstraite.* […]. *L'amphithéâtre du public, donné par l'histoire du théâtre, l'amphithéâtre opposé et inversé, édifié par moi sur la scène et le cercle de l'orchestre entre les deux faisaient ensemble naître l'impression de l'Univers et un sentiment d'association avec notre façon de vivre le monde et avec ses satellites… Cette pureté et cet ordre cosmiques étaient pour moi une loi* »[(84)].

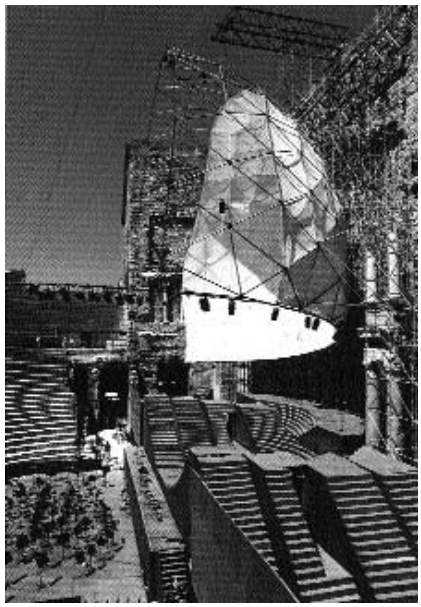


Fig. 421. *Décor de* L'Anneau du Nibelung *de W.R. Wagner, mise en scène de J. Svoboda, 1988.* *(Phot. G. Bruny, Orange.)*

84. Josef Svoboda, « Même un scénographe discipliné a ses rêves. Un entretien », in *Théâtre tchèque et slovaque*, avril 1992, p. 71.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

À l'inverse du *callejon* des amphithéâtres qui contrariait l'aspect de l'arène en la rétrécissant et en aplatissant plus particulièrement les contours aux deux extrémités du grand axe, les plateaux de scène modernes semblent avoir toujours été regardés comme relevant d'un dispositif conforme à celui d'origine, autorisant en conséquence sans trop de difficulté leur implantation, voire leur éventuelle restitution. À la suite du succès remporté par les premières tentatives de réhabilitation du théâtre d'Orange, P. Daumet avait ainsi songé, avant les années 1890, à restaurer le *proscænium* en pierre « *suivant les données antiques* » et n'a été arrêté alors que par des contraintes budgétaires, P. Boeswillwald lui suggérant une intervention moins onéreuse[85]. À l'orée du XX^e^ siècle, l'idée n'était probablement pas effacée si l'on en croit les différentes tentatives de la municipalité et les réponses apportées par J.-C. Formigé tendant vers une restauration plus complète de l'édifice, et notamment la construction d'un « *plancher* » en bois facilement démontable, en remplacement des différentes estrades montées jusque-là à leur convenance par les impresarios[86]. Les obstacles financiers laissant place aux « *règlements qui régissent les monuments historiques* » invoqués désormais par la Commission supérieure et son ministère[87], il s'agissait certes alors de penser l'installation de ce plateau sous la forme d'un élément provisoire qui ne devait rester en place que le temps des représentations. Après avoir fouillé et abaissé le niveau de la scène, « *autant que le permet* [tait] *la nappe d'eau souterraine* », J. Formigé ne s'en était pas moins félicité d'avoir pu l'ajuster « *à son emplacement exact et à son niveau antique* », comme l'avait souhaité son père et P. Daumet avant lui[88]. Les pièces de ce plancher étaient alors établies sur un certain nombre de poutres de bois reposant directement sur l'arase des murs existants, apparemment d'un montage lourd et compliqué que l'architecte tentera de simplifier une quinzaine d'années plus tard, notamment en nivelant les maçonneries antiques de sorte à pouvoir mieux agencer la charpente et utiliser des panneaux d'une surface moindre pour former le parquet proprement dit[89]. En définitive, pour respecter la disposition, sinon plus ou moins aussi les dimensions du *pulpitum* primitif, un tel plancher n'en constituait pas moins un élément

85. D'après une *Note sur l'appropriation du théâtre d'Orange…*, n.s., 12 septembre 1891, citée, rappelant un devis de Pierre Daumet datant de 1889 relatif à la restauration du théâtre d'Orange en vue de son utilisation.

86. J.-C. FORMIGÉ, *Énumération des travaux projetés…*, 2 mai 1906, cité. C'est l'époque du projet de loterie lancé par la municipalité en vue de réunir les fonds nécessaires à la restauration du théâtre : cf. *supra*, III. 1. b., p. 716.

87. Notamment d'après une lettre du Préfet du Vaucluse à P. Léon, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 10 octobre 1919, citée.

88. D'après une lettre de l'architecte au Directeur des m.h., 26 mai 1921 [arch. C.M.H., 3095/6].

89. *Rapport à la Commission par A. Collin, Inspecteur général, sur les aménagements du théâtre antique d'Orange*, 12 décembre 1938 [arch. C.M.H., 3096/7].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

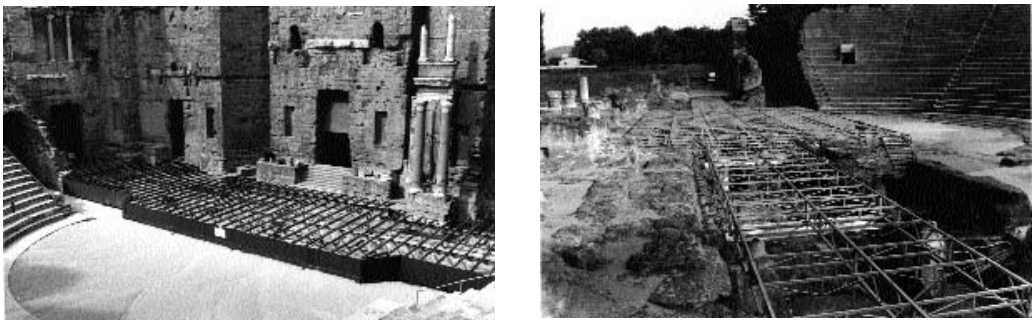
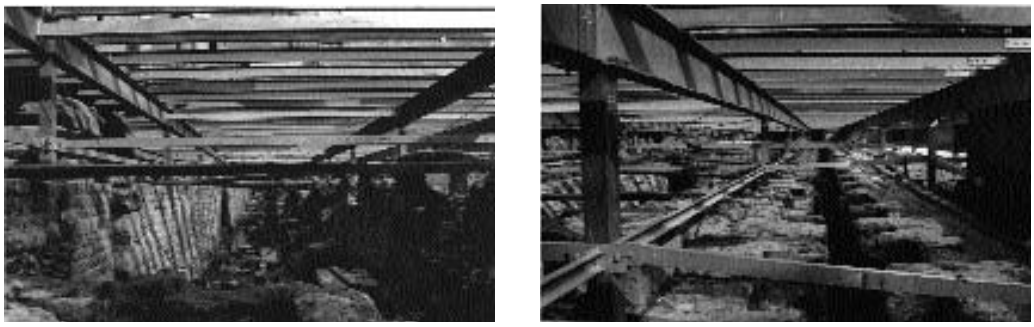


Fig. 422. *L'armature de fer des plateaux de scène des théâtres d'Orange et de Vaison. (Phot. V. Chevrier.)*

entièrement rapporté dans ce que, à défaut de pouvoir s'implanter sur un sol vierge ou peut-être s'enchâsser entre les structures, il supposait une emprise sur les vestiges totalement étrangère aux dispositifs primitifs, voire une adaptation de ces derniers. Devant sans doute comme à Arles supporter des chevaux montés, il nécessitait par ailleurs une charpente résistante composée de tréteaux rudimentaires mais « *forts* » dont les points d'appui devaient par conséquent être tout aussi robustes[90]. La charge de décors de plus en plus imposants comme peut-être aussi la putrescibilité du bois, malgré son traitement régulier au carbonyle, auront fini du reste par substituer aux poutres de chêne des poutres de fer sans que visiblement n'ait jamais été remis en question aucun des assemblages [**fig. 422**]. Pourtant, dans la mesure où le plateau recouvre tout de même, à Orange comme à Arles et Vaison, l'ensemble des structures subsistantes de l'*hyposcænium*, voire de la fosse du rideau, il est clair que nombre de ses points d'appuis sont directement en contact avec les vestiges [**fig. 423**]. Si les poutrelles

Fig. 423. *Le plateau scénique du théâtre d'Orange recouvrant l'*hyposcænium *et la fosse du rideau. (Phot. V. Chevrier.)*



90. D'après un rapport établi par Jean VIARD, expert dépêché par le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme pour évaluer le montant du dommage causé par les sinistres de la guerre au théâtre et à l'amphithéâtre d'Arles, 20 décembre 1952 [arch. C.M.H., 343/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 424. *Les poutrelles de fer du plateau de scène du théâtre d'Orange éloignées de quelques centimètres du mur de la* scænæ frons. *(Phot. V. Chevrier.)*

Fig. 425. *L'un des points d'appui de l'armature de fer du plateau de scène du théâtre d'Orange. (Phot. V. Chevrier.)*



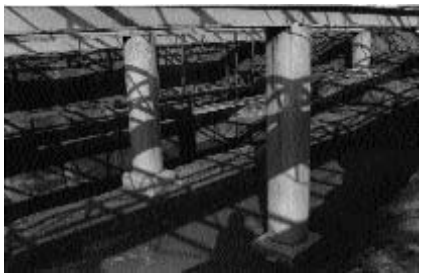


Fig. 426. *Quelques-uns des socles de béton pris dans les vestiges du théâtre de Vaison et soutenant l'armature de fer du plateau de scène. (Phot. V. Chevrier.)*



transversales évitent certes soigneusement de butter contre les restes de la *scænæ frons* et des *parascænia* [**fig. 424**], les supports au contraire ont nécessité des interventions franches, du simple refouillement sur un carré de 0,20 à 0,30 cm de côté pratiqué sur l'arase des murs (Orange, Arles) [**fig. 425**], jusqu'aux socles de béton coulés à différents endroits, du rocher comme du bâti ancien (Vaison) [**fig. 426**].

Outre la nécessité de renforcer le plateau et répondre ainsi plus largement aux différentes pratiques des scénographes, le scellement de poutres de fer ou de socles de béton dans les maçonneries de la scène antique ne tient en définitive à l'origine ni plus ni moins que de l'adaptation d'un aménagement antérieur à un nouvel état des lieux. Jusque-là simplement ancrés et maintenus à l'aide d'une charpente de bois ou de plots de ciments enfoncés à une

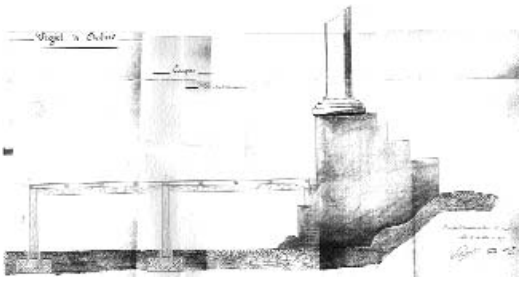


Fig. 427a. *Implantation du plateau de scène au théâtre d'Arles. Coupe d'É. Pascal, conducteur des travaux, 20 décembre 1907.* (*Arch. mun. d'Arles, 1*Fi II*40.*)

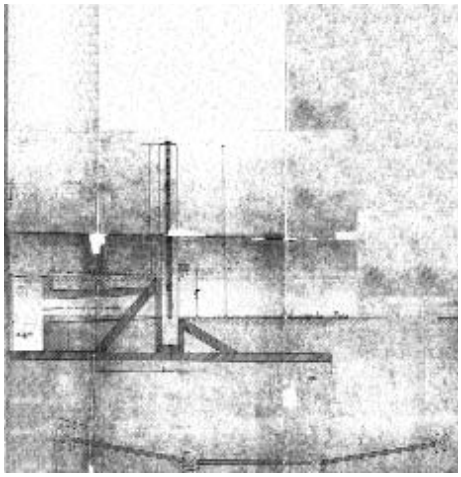


Fig. 427b. *Implantation de la barrière de la piste à l'amphithéâtre de Nîmes. Coupe d'A.* Foyar*, directeur des Arènes, 30 décembre 1898.* (*Arch. mun. de Nîmes, 2*R*286.*)

trentaine de centimètres dans un sol aplani et en quelque sorte vierge, à la manière des poteaux du *callejon* des amphithéâtres [**fig. 427**], les montants des plateaux ont dû en effet tenir compte, dans les années 1920 à Orange, 1940 à Arles, d'une modification notable de la nature du sol rendu totalement irrégulier par la mise au jour à un niveau bien inférieur de structures demeurées enfouies. Il semble cependant que l'antériorité de l'aménagement l'a en quelque sorte emporté sur les découvertes dans ce qu'elle a autorisé d'emblée à s'appuyer directement sur les maçonneries jusqu'à en modifier quelque peu l'état en nivelant certains murs (à Orange du moins), et par la suite à y pratiquer refouillements et scellements. La réutilisation du lieu ne pouvant plus être remise en cause, la municipalité d'Arles n'a pas hésité en tout cas à réclamer, à la suite de l'excavation effectuée par J. Formigé en avant des deux Veuves, la construction d'un nouveau plancher aux seuls frais de l'État, et E. Herpé l'admettre « *comme conséquence directe des travaux entrepris* »[91], l'intégrant en somme sous la forme d'une véritable restauration et non plus uniquement de l'exploitation de l'édifice. Il est probable que dans les années 1980, l'usage en quelque sorte « consacré » aura permis, dans le même esprit, une implantation à la fois démontable et plus durable par la réalisation d'une charpente de fer notamment, sans trop se soucier de la persistance des traces de ciment et de platines ainsi que des trous qu'elle laisse désormais sur les vestiges. Entre utilisation et conservation, cette solution se révèle être en fait le résultat d'un compromis jugé acceptable par chacune des parties, peut-être d'autant plus facilement que,

91. Sur les conséquences du dégagement de l'*hyposcænium* du théâtre d'Arles sur la construction d'un nouveau plancher, voir la correspondance établie entre la municipalité et le Service des Monuments historiques, mars 1949 [arch. C.M.H., 343/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

correspondant *a priori*, et dans sa forme du moins, à un agencement primitif, le plancher ne parait pas trop altérer l'aspect extérieur de l'édifice, et que son implantation technique demeure en fin de compte relativement discrète, les dés et platines destinés à recevoir les piétements affleurant seulement lors du démontage.

La préoccupation majeure de la Commission supérieure comme des architectes s'avère clairement de fait s'être limitée à la forme immédiatement perceptible du monument, n'envisageant de compromis que dans la mesure où l'aménagement proposé ne contrariait ni ne déséquilibrait les structures prises dans leur ensemble. Sans pour autant accepter son installation définitive dans la mesure où bien évidemment elle ne correspondrait pas à l'état de ruine de l'édifice, le plancher de scène a pu en ce sens s'imposer malgré l'encombrement de ses structures, dans ce qu'il rappelait quoi qu'il en soit un agencement primitif. Parallèlement cependant, les spectacles réclamaient d'autres types d'aménagements plus singuliers pour lesquels, même s'il n'a peut-être pas toujours pu les contrôler, le Service des Monuments historiques soumettait son agrément à un examen préalable, laissant aux impresarios le soin d'imaginer des palliatifs. En l'absence de fosse d'orchestre lors des représentations lyriques, les musiciens s'installaient ainsi, à Arles, sur un plancher dressé à même les vestiges, de part et d'autre de l'estrade centrale sur laquelle jouaient les acteurs, et étaient masqués du public par une haie d'arbustes ramenés pour l'occasion [**fig. 428**], tandis qu'à Orange, les organisateurs se sont longtemps heurtés à l'interdiction de creuser devant le *proscænium* « *les 25 cm de terre nécessaires pour que l'orchestre ne dépasse pas la scène* »[92],



Fig. 428. *Les musiciens installés de part et d'autre de la scène au théâtre d'Arles :* Électre *d'A. Poizat, 1910. (Carte postale, Arch. dép. des B.-du-Rhône, 18 F 8/5.)*

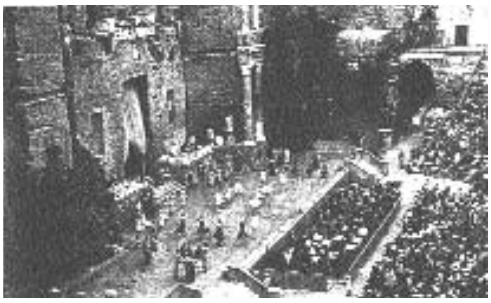


Fig. 429. *Une loge en avant de la scène fait office de fosse d'orchestre au théâtre d'Orange :* Faust *de Ch. Gounod, 2 août 1936. (Phot. F. Beau, Avignon, Monclar.)*

92. D'après une lettre du maire d'Orange au Directeur des Monuments historiques, 16 juillet 1923, rapportant une plainte de Magnat, alors entrepreneur de spectacles au théâtre antique [arch. C.M.H., 3095/6]. Voir aussi H. ESCOFFIER, in *Le Petit Journal*, 22 août 1869, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

improvisant alors une sorte de loge de plein pied avec les premières places des spectateurs disposées sur le sol de l'*orchestra* [**fig. 429**]. En revanche il est vrai, certains éléments, jugés probablement « annexes » dans ce qu'ils ne relevaient pas directement des vestiges à proprement parler, telles que les grilles extérieures, ou les rampes d'accès latérales et frontales, se sont vus souvent remaniés pour les besoins des différentes mises en scène alors qu'ils nécessitaient tout de même une préparation du sol, la sortie de déblais, un certain nombre de scellements, la modification des seuils, voire l'abaissement du sol de la *Valva regia* et son nivellement. Un devis avait ainsi été demandé à J. Formigé en 1938 « *en vue des représentations de l'Opéra au cours de la visite présidentielle* » au théâtre d'Orange, réclamant un plancher de scène plus résistant, conçu pour supporter le cheval de Troie qui, avant son apparition devant le public, devait rester masqué dans le « *Grand Musée* », salle est, et dont le déplacement supposait alors la dépose d'une partie du grillage fermant l'entrée ; par ailleurs, la Porte royale devait être dégagée « *en rendant la grille ouvrante vers l'extérieur* » et accessible par un plancher surélevé de trois marches, tandis qu'à gauche, prenant appui sur le mur, devait être reproduit en charpente le socle des colonnes manquantes ; enfin, la plate-forme de l'orchestre devait être agrandie[93]. Il est clair du reste que divers dispositifs ont nécessairement dû toucher plus particulièrement la *scænæ frons* qui, lorsqu'elle n'était pas laissée à nu — notamment pour les sujets antiques qui se contentaient souvent de tendre une épaisse toile dans la baie centrale [**fig. 429**] —, jouait le rôle de mur de lointain sur lequel étaient ancrés les décors modernes, ne laissant souvent visible que la grande niche du second niveau abritant la statue d'Auguste, évocation en somme de l'antiquité du lieu [**fig. 417-421**]. Il est probable que de façon similaire, la renommée des deux Veuves créait à elle seule un décor mythique et suffisait en cela à pallier la disparition du mur de fond sur l'arase duquel étaient implantés des accessoires légers, tandis qu'à Vaison, l'absence de vestiges particulièrement évocateurs à cet endroit, comme du reste la présence de la petite route de Sainte-Croix juste derrière, a contraint les organisateurs à élever de hauts décors fastueux, remplacés aujourd'hui par un panneau noir uniforme en guise de *scænæ frons*. Mais alors que les théâtres d'Arles et de Vaison fonctionnaient intégralement comme des lieux de plein air, le défaut de cintres, de costières et de ferme a dû entrainer au contraire dans celui plus clos d'Orange des

93. J. Formigé, *Second devis pour les aménagements provisoires en vue des représentations de l'Opéra au cours de la visite présidentielle*, demandé par Jacques Rouché, 15 juin 1938 [arch. C.M.H., 3095/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

installations parfois redoutables pour le monument, en témoignerait du moins la réaction, en 1982, du Directeur régional des Monuments historiques face à ces équipements ponctuels, aussi nombreux qu'ils étaient différents à chaque représentation, le contraignant à ordonner « *que les metteurs en scène et les décorateurs évitent de recourir à des scellements profonds pour fixer certains éléments du décor* »[94]. Il est vrai pourtant qu'à moins de se contenter d'utiliser la scène telle qu'elle existe, c'est-à-dire avec son mur comme décor et l'étendue de son plancher moderne, ou de pouvoir bénéficier d'installations prédéfinies, il parait difficile d'imaginer une mise en scène, quelle qu'elle soit, sans tirer parti des différentes structures en place en y implantant notamment le mobilier nécessaire.

En définitive, alors que par leur fonction initiale ils semblaient s'y prêter parfaitement, les théâtres n'ont, contrairement aux amphithéâtres, que difficilement offert aux imprésarios les aménagements nécessaires à l'organisation des spectacles. Outre les équipements proprement scéniques, limités en fait dans le cas de ceux d'Arles et de Vaison au seul plancher de scène, et contraints dans celui d'Orange par le statut même de la *scænæ frons* et des *versuræ* qui interdisait en principe toute emprise et par leur état en rendait quoi qu'il en soit l'usage difficile, manquaient en effet des locaux techniques, des magasins, des loges, jusqu'aux coulisses généralement improvisées derrières des tentures ou les décors disposés à même l'estrade. Les artistes comme les techniciens de la régie ont dû ainsi se contenter de baraquements montés pour l'occasion à quelques mètres du dispositif scénique, à l'emplacement du *postscænium* disparu ou, à Orange, dans chacune des basiliques que ne protégeait plus aucune couverture ni voûte, tandis que l'éclairage est resté longtemps précaire, constitué de poteaux de bois au haut desquels « *se balan*[çait] *une lampe sous un abat-jour de métal* » et d'un réseau de câbles aérien[95]. Il est vrai que si à Arles et Vaison l'absence de structures au niveau du complexe scénique ne laissait certes envisager aucun aménagement autre que sous la forme de cabanons ajoutés, à Orange au contraire le haut mur de scène comme les *parascænia* auraient

94. Lettre du Directeur régional des Monuments historiques au maire de la ville d'Orange, 21 juillet 1982 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

95. D'après un *Rapport à la Commission par A. Collin, Inspecteur général, sur les aménagements du théâtre antique d'Orange*, 12 décembre 1938, rappelant le type d'aménagements en place jusque-là [arch. C.M.H., 3095/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pu fournir des logements adéquats : or, curieusement, et alors que dès 1895, devant le succès des premières représentations « *dans le monde des arts* », avait été soumis devant la Chambre des députés l'idée « *qu'il y a* [vait] *quelque chose de mieux à faire que de parer à une simple conservation* », songeant explicitement non pas tant à une reconstitution de l'édifice qu'à un véritable aménagement intérieur[96], rien n'a jamais été réellement tenté. Tout au plus, le directeur du théâtre avait-il demandé en 1930 une installation somme toute succincte et pourtant de première utilité aussi bien pour les acteurs que pour l'édifice lui-même, consistant à « *établir un plancher-passerelle dans le foyer gauche, pour permettre à la figuration de passer au-dessus des débris* » qui jonchaient encore le sol [**fig. 430**] et à « *desceller une des grilles de ce foyer pour permettre aux figurants d'entrer et de sortir de ce foyer* », enfin à « *établir un petit plancher dans la grande niche centrale* » de sorte à offrir un accès plus sûr : encore a-t-il fallu qu'il s'engage à tout remettre en place[97]. Huit ans plus tard, J. Formigé attirait enfin l'attention sur « *la nécessité de résoudre un certain nombre des problèmes que pos* [ait] *l'organisation des représentations* »[98], suggérant de meilleures installations, « *plus durables* », « *plus esthétiques* », « *plus économiques* », aussi bien du plancher de scène que des locaux destinés au personnel et de l'éclairage[99]. Outre la restauration du perron de la *Valva regia* et au-dessus la brèche de la grande niche, probablement réclamés maintes fois depuis, voire le second soubassement qui borde la porte royale à gauche, il s'agissait alors de monter à l'aide de panneaux mobiles une salle s'étendant au pied du grand mur de scène côté nord, « *occupant le terrain sur lequel s'élevait le portique aujourd'hui disparu* », et de la subdiviser par des cloisons



Fig. 430. *Le « musée » du théâtre d'Orange où étaient conservés les fragments de marbres et de sculptures et servaient encore de loges aux artistes en 1930. (Carte postale, éd. F. Beau, Palais du Roure, Avignon.)*

96. « Théâtre antique d'Orange. Discussion du budget des Beaux-Arts. Séance de la Chambre des députés du samedi 16 février 1895 », in *Journal Officiel de la République française*, 17 février 1895, intervention de M. Ducos.
97. Lettre du directeur du théâtre d'Orange, M. Bertoz (?) à J. Formigé, 14 juin 1930 [arch. C.M.H., 3095/6].
98. *Rapport à la Commission par A. Collin*, 12 décembre 1938, cité.
99. Lettre de J. Formigé au Directeur général des Beaux-Arts, 15 octobre 1938 [arch. C.M.H., 3096/7].
100. *Rapport à la Commission par A. Collin*, 12 décembre 1938, cité.

transversales en autant de pièces « *dont les dimensions correspondraient aux nécessités du spectacle* »[100]. Un tel aménagement présentait deux avantages au moins, dans ce que d'une part il ne modifiait en rien les structures de l'édifice puisqu'il ne prenait appui que sur la place où devaient être pratiqués seulement des « *trous* […] *dans des dés de pierre* » dans lesquels devaient être fixés les poteaux destinés à supporter les panneaux, d'autre part il supposait le « *dérasement* » du sol et son abaissement au niveau ancien et ainsi le dégagement de la base du grand mur qui allait ainsi retrouver « *ses proportions primitives* »[101]. En 1942 pourtant, presque rien apparemment n'avait été entrepris en dehors de la réfection partielle de l'escalier de la Porte royale[102].

Chargés depuis les premières représentations de presque tous les équipements scéniques complémentaires, les entrepreneurs de spectacles doivent encore aujourd'hui, en l'absence de solutions définitives, s'accommoder d'annexes restreintes. Bien qu'à plusieurs reprises l'accent ait été mis, tout particulièrement à Orange, sur la nécessité de songer à un certain nombre d'aménagements permanents et stables reprenant en somme les commodités des théâtres modernes auxquelles il n'est visiblement plus possible d'échapper, à la fois pour éviter les installations provisoires non conventionnelles et jamais très esthétiques, et préserver l'édifice d'infrastructures sauvages souvent nuisibles, seul l'éclairage semble en effet avoir fait l'objet d'un équipement fixe, probablement dans les années 1950-1960, suivant en quelque sorte le projet de J. Formigé de dresser des projecteurs « *en arrière des derniers gradins* »[103]. En 1972, M. Dussaulé répétait encore l'intérêt d'étudier « *un programme de travaux permettant d'adapter, éventuellement par étapes, le monument aux conditions de fonctionnement d'un théâtre contemporain* »[104], tandis que dix ans plus tard, la délégation permanente de la Direction du Patrimoine faisait à nouveau remarquer que « *les bâtiments annexes — loges, sanitaires — nécessaires aux acteurs* [étaient] *installés dans les baraquements peu dignes des vedettes reçues à Orange et encombr* [ai]*ent les abords du théâtre* »[105]. Il semble en fait que les responsables de ces monuments ne puissent se

101. *Rapport à la Commission par A. Collin*, 12 décembre 1938, cité.

102. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour la continuation des travaux d'aménagement*, 4 décembre 1942 [arch. C.M.H., 3096/7].

103. *Rapport à la Commission par A. Collin*, 12 décembre 1938, cité.

104. Lettre de M. Dussaulé, sous-directeur de l'Architecture, à M. Pontus, conservateur régional des Bâtiments de France, 20 mars 1972 [arch. C.M.H., Méd.].

105. M. DUVAL, *Rapport de séance de la délégation permanente de la Direction du Patrimoine*, 7 décembre 1981 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dégager de l'idée que l'utilisation de ce type de vestiges oblige à envisager des infrastructures provisoires et démontables qui, en principe, ne prennent pas appui sur l'édifice, alors même que le bâti ancien pourrait par certains côtés fournir d'autres possibilités peut-être moins aléatoires. Plus uniforme et en apparence moins sordide, le préfabriqué en PVC a ainsi remplacé les baraquements de bois d'autrefois et accueille à son tour aussi bien les loges des artistes que les locaux techniques, regroupés près de la scène. À Orange, une série d'« Algecos » forme sur l'extérieur côté nord, ainsi que l'avait suggéré J. Formigé, une sorte d'appendice oblongue au pied du mur de scène [**fig. 431**], tandis que d'autres sont disposés dans les basiliques, offrant malgré tout une image quelque peu insolite [**fig. 432**]. Il est probable que la cabine perchée sur des vérins à l'arrière des gradins à Arles et faisant office de régie

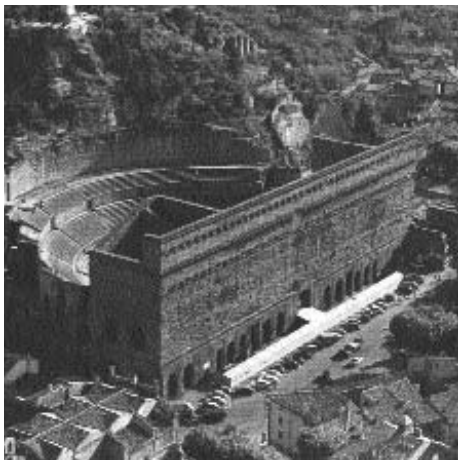
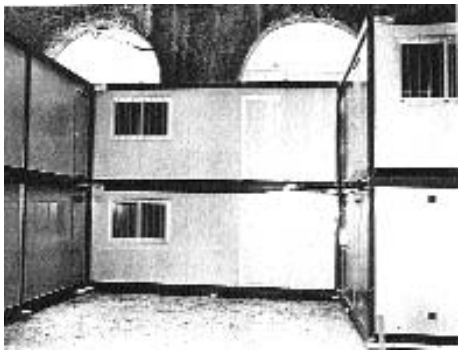




Fig. 431. *Les loges et coulisses du théâtre d'Orange dressées sur la place au pied du mur de scène (carte postale, éd. Cellard, Bron) et leur entrée réservée côté ouest (phot. musée d'Orange).*

Fig. 432. *La* basilica *ouest du théâtre d'Orange encombrée par le matériel destiné aux spectacles (phot. service technique de la ville) et les loges en Algeco (phot. musée d'Orange.)*





tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 433. *La cabine de régie du théâtre d'Arles perchée derrière les gradins. (Carte postale, sté* PEC.*)*

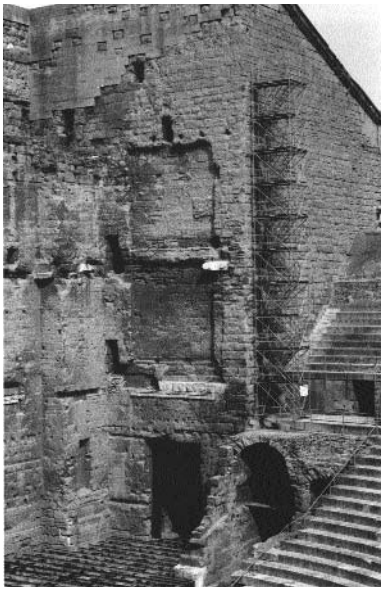


Fig. 434. *Une des deux rampes de spots du théâtre d'Orange plaquée contre le* parascænium *ouest. (Phot. V. Chevrier.)*





Fig. 435. *Les rampes de spots du théâtre d'Arles montées sur le plateau de scène et de part et d'autre de la* cavea. *(Phot. V. Chevrier.)*

Fig. 436. *Les rampes de spots du théâtre de Vaison montées au milieu des gradins et dans les* parodoi. *(Phot. V. Chevrier.)*





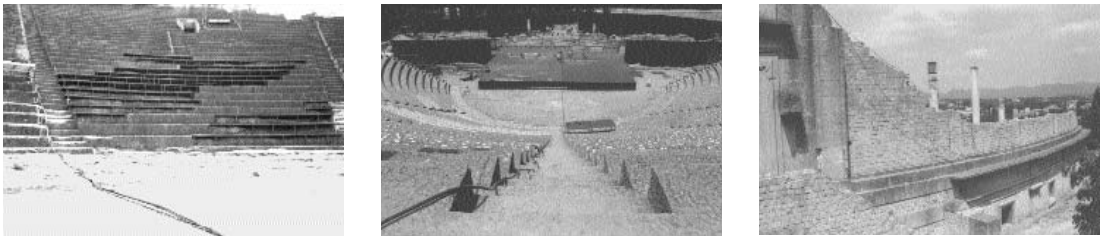


Fig. 437. *Les câbles électriques au théâtre de Vaison, au milieu de l'*orchestra *et le long de l'escalier central de la* cavea*, ou encore derrière le portique supérieur. (Phot. V. Chevrier.)*

a été conçue dans le même esprit [**fig. 433**]. Enfin, à défaut de pouvoir être ancrées dans les murs, les rampes de spots sont maintenues sur des échafaudages métalliques de 10 à 20 m de haut, plaqués contre les *parascænia* à Orange [**fig. 434**], dressés sur le plateau de scène et à chaque extrémité de la *cavea* à Arles [**fig. 435**], à même les gradins et au niveau des *parodoi* à Vaison [**fig. 436**]. Considérées comme une amélioration des conditions d'éclairage, à la fois pour les spectacles dans ce qu'elles apportent un jeu de lumières plus complet et « efficace », et pour l'édifice dans ce qu'elles ordonnent les sources de manière plus homogène, les rampes de spots n'en demeurent pas moins imposantes et ne résolvent pas davantage quoi qu'il en soit le problème des câbles électriques qui, pour nombre d'entre eux, trainent ou pendent à divers endroits du monument à défaut de pouvoir être ou enterrés ou pris dans les maçonneries [**fig. 437**].

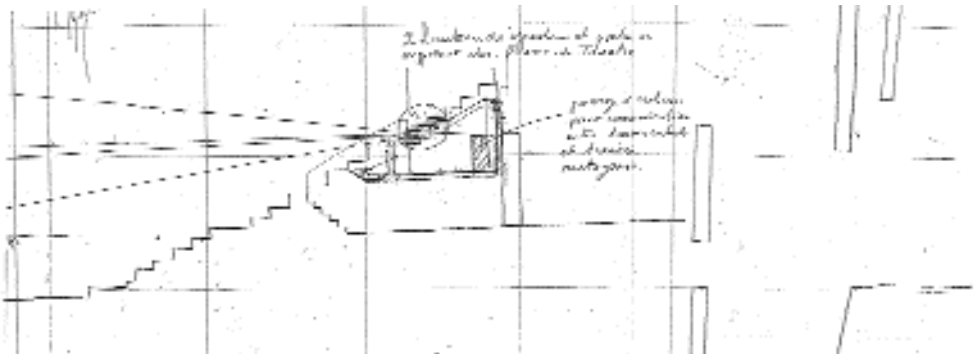
Plus que jamais d'actualité pourtant dans ce que, de l'accord de tous, ils sont d'une manutention malaisée et constituent « *une pollution réelle* » des lieux, la question de ces aménagements provisoires, jugés somme toute à la fois précaires et mal adaptés, demeure en définitive sans réponse. D'un côté les architectes usent d'imagination pour tenter de sortir de l'impasse en songeant à un type de modernisation qui ne modifie en rien les structures antiques mais qui tende à offrir aux utilisateurs plus de commodités, quand de l'autre les archéologues notamment attirent constamment l'attention sur des questions d'ordre déontologique relevant aussi bien de l'esthétique de ces monuments que de leur authenticité. Si depuis les années 1980, ils trouvent certes un accord de principe auprès du Service des Monuments historiques, les ambitieux projets de D. Ronsseray à Orange, de F. Seigneur à Arles ou d'I. Hilbert à Vaison se heurtent invariablement à l'absence d'études archéologiques préalables, et restent par conséquent en suspens. Seule la cabine de régie a pu trouver sa place, au théâtre d'Orange, dans le vomitoire central de la première *præcinctio* dans la mesure

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 438. *La vitre fermant le vomitoire central de la première* præcinctio *du théâtre d'Orange qui fait désormais office de régie. (Phot. V. Chevrier.)*

Fig. 439. *L'intégration de la régie de projection au sein de la* cavea *du théâtre d'Arles. Projet imaginé par F.* SEIGNEUR *(25.11.1996) et repris par A.-Ch. Perrot (03.1998). (« Document provisoire »,* SRA–PACA.*)*



où, sans doute, l'existence de ce dernier ne correspondait en réalité qu'à une reconstitution moderne[106] [**fig. 438**] : l'idée toute récente de F. Seigneur de descendre, de façon analogue, la cabine de projection du théâtre d'Arles au sein de la *cavea*, « *sous les trois voûtes de fondations des gradins* »[107] [**fig. 439**], et développée aujourd'hui par A.-Ch. Perrot, a été soumise en tout cas à la condition qu'il s'agissait bien de constructions du XIX^e^ siècle, étrangères en somme au monument, mais a tout de même été arrêtée par le manque d'informations quant aux détails concernant son implantation au milieu d'éventuels vestiges authentiques[108]. Dès l'instant que le projet intéresse directement les structures antiques, la prudence reste en effet de mise et met le plus souvent en avant « *l'ambiance que le monument possède dans son état actuel* » et que les aménagements modernes, si discrets soient-ils, vont nécessairement modifier dans l'absolu, ou encore leur irréversibilité sous-jacente dans ce qu'ils prennent quoi qu'il en soit de plus en plus d'importance sur le plan matériel

106. D'après un rapport du service technique de la ville d'Orange, 8 avril 1974 [arch. mun. d'Orange, 135 W 25].
107. François SEIGNEUR et Sylvie DE LA RUE, *Description du projet de restructuration de la scénographie du théâtre antique d'Arles*, extrait de « Philosophie et intention du projet » [http://www.lafabrique.com].
108. Lettre de M. Gutherz, conservateur régional de l'archéologie, 2 septembre 1997, en réponse à celle d'Alain-Charles Perrot à M. Goven, DRAC, 24 juillet 1997 [arch. SRA–PACA].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

et fonctionnel, et par conséquent interdisent à terme les « *visites techniques* », enfin l'évolution de la technicité de la restauration dans la restitution de certains volumes qui propose en apparence des solutions avantageuses qui n'en sont peut-être pas, notamment par leurs « effets secondaires »[109].

Or, outre la question pour le moins fondamentale, dès l'instant qu'en est admise la réutilisation, de conformité aux normes de sécurités actuelles, les architectes paraissent focaliser essentiellement sur celle de l'adaptation des nouveaux volumes à une esthétique du site en général, sans toujours s'inquiéter ni de l'emprise mécanique qu'ils supposent nécessairement sur les vestiges, ni même des contraintes fonctionnelles que ces « *greffes modernes* » ne satisfont peut-être pas toujours réellement. N'adhérant en rien à l'idée, « *intégriste* » selon F. Seigneur, de laisser ces vestiges hors d'usage et hors du temps, leur résolution est en effet explicitement exprimée de « *réactualiser et de compléter les installations scénographiques* »[110], ou de trouver une « *adéquation du monument à l'activité du XX^e siècle* » et une « *adaptation aux besoins pratiques de son utilisation* », voire de « *perfectionner à un haut niveau le théâtre* »[111], et vise clairement pour ce faire, selon les termes mêmes de F. Seigneur, une « *qualité architecturale réfléchie* » qui servirait en somme à l'imbrication de techniques contemporaines au sein même de l'architecture ancienne, et la « *mise en place d'une réelle écriture* » qui, pour éviter la prolifération des échafaudages, rendrait en quelque sorte à ces vestiges le statut d'édifice à part entière[112]. Loin de penser désormais à des installations simplement démontables et provisoires, ils recherchent par conséquent des solutions durables en harmonie avec les structures de pierre et n'hésitent pas à recourir à des techniques résolument modernes, voire innovantes, ramenant en somme la notion de réversibilité à une impression d'immatérialité donnée notamment par des constructions métalliques : « *l'idée est de considérer que tout ce qui est ancien et lourd doit rester lourd et ancien et que tout ce qui est moderne et scénographique doit être mobile et léger* »[113]. En étudiant les différentes possibilités d'aménagements intérieurs des basiliques du théâtre d'Orange, D. Ronsseray a voulu ainsi privilégier la perception des volumes

109. Avis émis respectivement par Pierre Gros, Léon Pressouyre et Yves de Kisch, dans un compte rendu de réunion daté du 9 juin 1982, concernant le *Programme d'aménagements intérieurs du théâtre d'Orange* proposé par D. Ronsseray, 15 novembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.].

110. F. Seigneur et S. de La Dure, *op. cit*.

111. Dominique Ronsseray, *Vaucluse. Orange. Théâtre antique. Rapport de présentation*, 15 novembre 1981 [arch. C.M.H., Médiathèque].

112. F. Seigneur et S. de La Dure, *op. cit*.

113. Idem, *ibidem*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

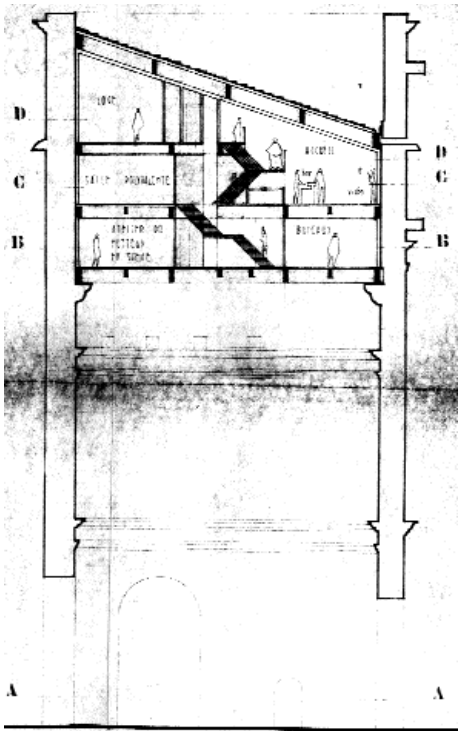


Fig. 440. « Vaucluse– Orange. Théâtre antique. Projet de niveaux intermédiaires ». *Coupe de D. RONSSERAY, juin 1982. (Arch. mun. d'Orange, 238 W 52.)*

en alliant le principe même de restitution et l'emploi de techniques et de matériaux contemporains tels que le métal ou le verre fumé disposé dans les baies latérales en retrait de 1,50 m « *en fond de balcon* » [114] [**fig. 440**]. De son côté, F. Seigneur n'a pas hésité à imaginer un système complexe d'écran escamotable prenant appui sur des mâts télescopiques logés dans une « *boîte de protection* » située en fond de scène, ainsi qu'une cabine de régie posée sur une plate-forme élévatrice au-dessus du vomitoire central [115] [**fig. 441**]. Enfin à Vaison, I. Hilbert songeait d'un

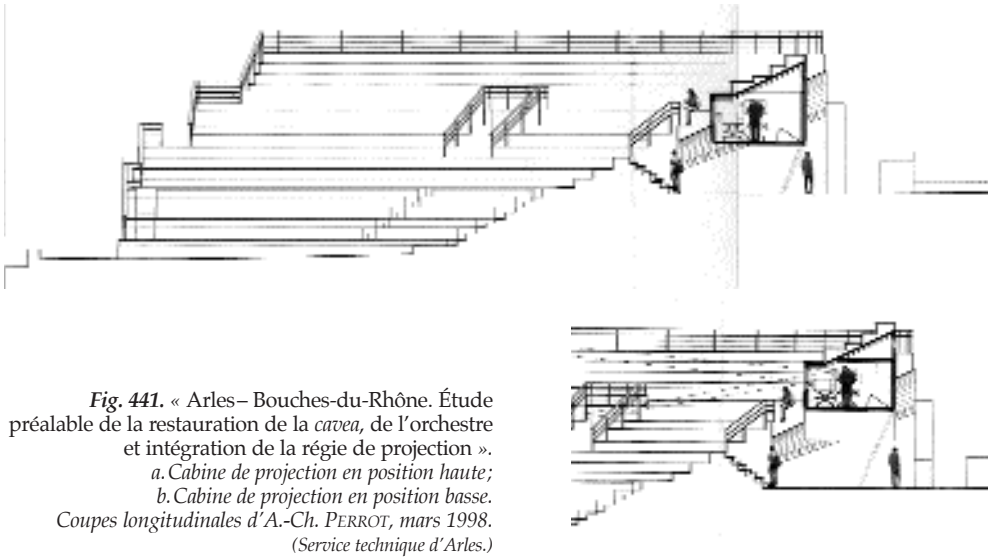


Fig. 441. « Arles– Bouches-du-Rhône. Étude préalable de la restauration de la *cavea*, de l'orchestre et intégration de la régie de projection ». *a. Cabine de projection en position haute; b. Cabine de projection en position basse. Coupes longitudinales d'A.-Ch. PERROT, mars 1998. (Service technique d'Arles.)*

114. D. RONSSERAY, *Rapport de présentation*, 15 novembre 1981, cité.

115. A.-Ch. PERROT, *Restauration de la* Cavea *et de l'*Orchestra*, et intégration de la Régie de Projection. Étude préalable*, février 1998 [Service technique d'Arles].

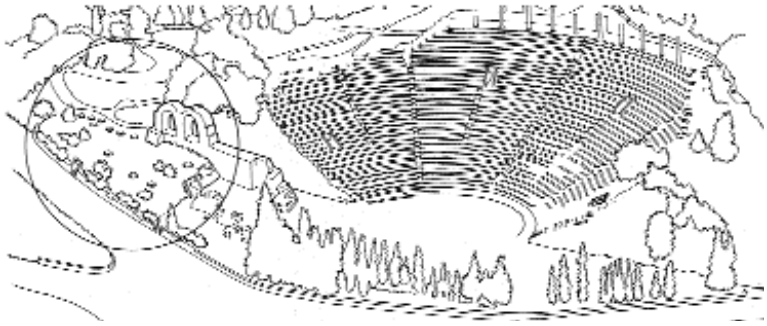


Fig. 442. « Ville de Vaison-la-Romaine. Aménagement de locaux techniques à proximité du théâtre romain ». *Vue perspective, Benoît* DELAROZIÈRE, *avril 1976. (Arch. mun. de Vaison.)*

Fig. 443 a. « Schéma de principe de l'abat-son » *projeté au théâtre de Vaison. Vue en plan d'I.* HILBERT, *1990. (Arch. mun. de Vaison.)*

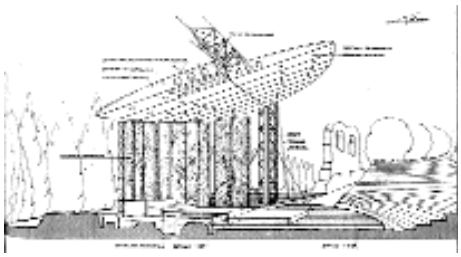
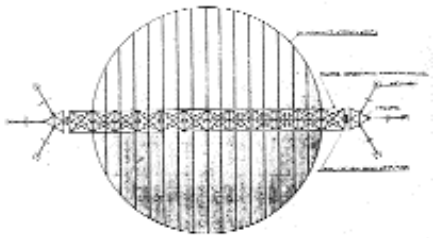


Fig. 443 b. « Coupe schématique sur le dispositif acoustique » *projeté au théâtre de Vaison. Dessins d'I.* HILBERT, *1990. (Arch. mun. de Vaison.)*



côté à préserver le « *cadre champêtre du site* » en concevant des locaux enterrés de part et d'autre du théâtre [**fig. 442**], de l'autre à « *satisfai* [re] *parfaitement le niveau d'exigence des professionnels du spectacle* » en améliorant l'acoustique à l'aide d'un dispositif original étudié par R. Armagnac, acousticien, et consistant en une immense parabole de bois inclinable de 20 m de diamètre — soit 314 m² de surface — formée de 32 éléments assemblés sur un axe transversal de 1,25 m de large portant sur un pylône fixé à l'aide d'ancrages pris dans des dés de béton armé coulés au fond de la fosse du rideau [116] [**fig. 443**].

On ne pourra sans doute s'empêcher de souligner que, pour ingénieux qu'ils soient, ces nouveaux équipements scénographiques n'en feraient pas moins peser indubitablement sur les vestiges des risques importants par leur complexité et leur lourdeur autant que leur nécessaire emprise sur les structures antiques. Outre les constructions résolument modernes projetées par I. Hilbert à Vaison, qui entrent

116. Igor HILBERT, *Travaux d'aménagements et d'équipements scénographiques. Avant-projet sommaire*, 24 mars 1980 [arch. SRA-PACA].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

certes dans le cadre « ordinaire » de l'aménagement d'un site dans ce qu'elles sont prévues un peu à l'écart et masquées ou enterrées « *en silo* », mais dont l'une, s'adossant au mur de soutènement de la *cavea*, touchait une « *zone archéologiquement très sensible* »[117], le recours à une technologie avancée ne résout pas en effet forcément les problèmes inhérents à l'aménagement d'un bâtiment ancien. La couleur neutre ainsi que les formes épurées qu'autorisent aujourd'hui certains matériaux n'offrent en fait qu'une fausse discrétion et une légèreté illusoire que contredisent en définitive leurs indispensables supports qui supposent bien souvent une destruction de l'état antique, des railles montées sur l'arase des structures de l'*hyposcænium* du théâtre d'Arles destinés à faire coulisser le plateau de scène[118], à l'empiétement du pylône au fond de la fosse du rideau de celui de Vaison exigé par le poids autant que le mouvement de l'abat-son projeté[119]. En apparence plus abordable, l'aménagement de structures intérieures existantes n'en est pas moins délicat dans ce que, hormis une modification radicale de l'espace, il peut entrainer lui aussi des destructions. Sous l'assertion à la fois d'une protection des vestiges par le rétablissement de la couverture des *parascænia* du théâtre d'Orange, et d'une restitution réelle de l'état primitif qu'autorisait la présence des traces de scellements de la charpente comme des différents planchers et qu'imposait du reste la « *fausse appréciation du volume architectural* » donnée par la trop grande hauteur de la « salle »[120], D. Ronsseray ne s'était sans doute pas méfié de la « fragilité » du bâti ancien. Selon lui en somme, la réhabilitation des *basilicæ* ne pouvait que relever d'une intervention de restauration, empruntant les éléments antiques pour en retrouver l'agencement, jusqu'à réexaminer l'étude d'A.-N. Caristie, tout en s'en distinguant par l'emploi de matériaux modernes tel que le lamellé-collé ou les poutres de béton armé disposées aux angles et au milieu des murs est et ouest. Admises dans ce qu'elles ne semblaient pas de prime abord résulter d'une « *erreur archéologique* », la création de la couverture comme celle des planchers d'origine ont pourtant dû faire l'objet d'un second projet « *plus décent* », évitant toute intervention

117. Lettre de François Salviat, Directeur des Antiquités historiques de Provence, au DRAC, 25 mars 1981 [arch. SRA-PACA].

118. Le système de ce plateau coulissant a été présenté lors d'une exposition *Arles en perspective : 78 jours pour imaginer la ville*, proposée au Théâtre municipal du 16 mai au 1er août 1998.

119. Dans sa lettre au DRAC (25 mars 1981, citée) F. Salviat souligne clairement, à propos du projet d'I. Hilbert, cette destruction inévitable qu'il ne peut autoriser ; le programme soumis à Arles par A.-Ch. Perrot est en revanche encore aujourd'hui à l'étude.

120. D. RONSSERAY, *Programme* [modifié] *d'aménagement intérieur du théâtre d'Orange*, 28 juin 1982 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

destructrice de l'état actuel et prévoyant un démontage « *sans qu'il en reste des traces impossibles à reprendre* »[121]. Rétablie de manière effective côté est, la toiture aurait ainsi retrouvé sa forme initiale sans en suivre la structure ni le principe d'écoulement qui en aurait altéré les traces, tandis que les salles intérieures devaient être montées sur une structure indépendante du bâti ancien, en retrait d'au moins 0,50 m des murs « *de façon à ne pas obturer les parements antiques* »[122], et prenant appui en définitive sur des poteaux métalliques ainsi qu'un système de raidisseurs verticaux [**fig. 444**]: outre encore quelques réticences d'ordre purement archéologique, la nouvelle proposition de l'architecte s'est cependant heurtée cette fois aux contraintes des utilisateurs. De fait, « *étroitement ceinturées par le flux d'accès des spectateurs sur lesquels elles ne doivent pas s'ouvrir* », les basiliques n'apparaissent pas exprimer, selon O. Brousse, architecte du service technique de la ville d'Orange, « *la synergie extrêmement complexe que sous-entend un spectacle du niveau des chorégies* » dans ce que leur aménagement ainsi conçu ne parviendrait pas à séparer spectateurs et acteurs et au contraire établirait une promiscuité latente entre les premiers et « *l'envers du décor qui va à l'encontre des principes scénographiques de base* »[123]. Par ailleurs, l'obligation faite de laisser le rez-de-chaussée « *dégagé de toute implantation d'éléments nouveaux, de façon à pouvoir reprendre la destination de foyer qu'il avait à l'origine* »[124], et par conséquent d'organiser les loges et les magasins sur les deux niveaux supérieurs, accessibles par les anciens escaliers restaurés et des ascenseurs, rendrait les trajets

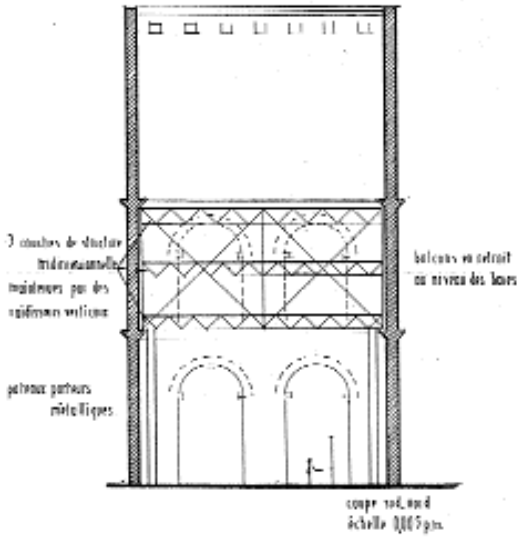


Fig. 444. « Basilica ouest. Projet d'aménagement de 2 niveaux de loges ». *Coupe sud-nord, D. RONSSERAY, 1982. (Arch. mun. d'Orange, 238 W 52.)*

121. G. DUVAL, *Rapport sur le Programme d'aménagement intérieur présenté par M. l'architecte en chef Ronsseray*, 4 décembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.].

122. IDEM, *ibidem*.

123. Olivier BROUSSE, *Note sur le fonctionnement des spectacles dans le théâtre antique d'Orange*, 1990 [arch. mun. d'Orange, 238 W 57].

124. G. DUVAL, *Rapport…*, 4 décembre 1981, cité.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

incroyablement longs, alors qu'on aurait peut-être attendu une installation plus « naturelle » des salles du *postscænium*, qui enserrent la scène pour l'instant « *non par un couloir, mais par une sorte de chapelet de nodosités* » difficilement praticable [125].

Paradoxalement en fait, les amphithéâtres qui ne sont en principe pas conçus fondamentalement pour recevoir des représentations dramatiques, semblent avoir offert parfois davantage de possibilités aux metteurs en scène modernes que les théâtres dont c'est pourtant la destination. Coupée en deux sur une ligne parallèle à celle du petit axe, laissant environ les deux tiers de l'édifice aux spectateurs, l'arène pouvait recevoir en effet un plateau de scène beaucoup plus développé, sans contrainte ni de largeur, ni de forme, ni même de hauteur. Dès le tout début du XX^e siècle d'ailleurs, un certain nombre d'œuvres dramatiques y ont été produites, préférablement peut-être aux théâtres dans ce que du moins ils laissaient toute liberté, aussi bien par l'espace disponible que par le lieu même, pour imaginer un décor spectaculaire sans se heurter aux contraintes « culturelles » de la *scænæ frons*. Rapportant une performance de la Comédie française au stade d'Athènes en 1905, A. Petit avait fait en tout cas remarquer que non seulement il avait « *suffi de poser vers le foyer de l'ellipse, un portique de palais, à la manière antique* », mais surtout qu'une telle disposition n'avait « *présenté aucun des inconvénients dont les partisans de la scène distincte de l'orchestre se font d'ordinaire un argument* », laissant au contraire très naturellement les acteurs et le chœur jouer ensemble [126]. Du reste, bien que relativement réduite lors des premières représentations, la plate-forme repoussée à l'une des extrémités du grand axe a semble-t-il pris d'emblée une forme originale en demi cercle, suivant dans le fond l'arrondi de l'arène [**fig. 445**], disposition qui a peut-être



Fig. 445. *« Fête donnée en l'honneur de Napoléon III » à l'amphithéâtre d'Arles, 1860. Dessin de Deroy, litho. de Becquet. (BnF, dép. des estampes, VA185, f° 61.)*

125. O. Brousse, *Note sur le fonctionnement…*, cité.
126. Albert Petit, in *Le journal des Débats*, 17 avril 1905.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 446a. *La première de* Mireille *de F. Mistral donnée à l'amphithéâtre d'Arles en 1901, reprenant un dispositif similaire à celui de 1860. (Carte postale, Méd. d'Arles.)*

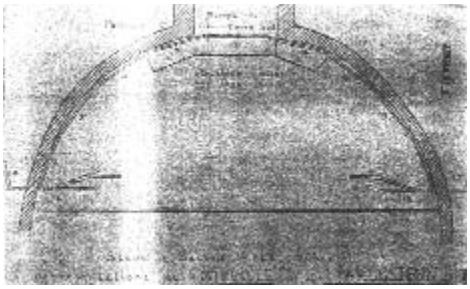


Fig. 446b. *Dispositif de la scène et des décors ayant servi aux représentations de* Mireille *et de* L'Arlésienne. *(D'après le rapport de J. VIARD, 20 décembre 1952, Arch. C.M.H., 343/5.)*



Fig. 447. *La première de* Carmen *de G. Bizet Amphithéâtre de Nîmes, 1901. (Phot. M. Pradel, Nîmes.)*

Fig. 448. Vénus et Adonis *de Leroux, Arènes de Nîmes, 1905. (Phot. M. Pradel, Nîmes.)*

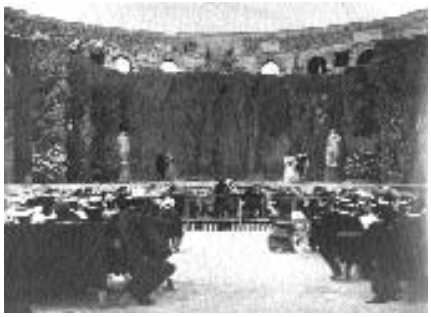


Fig. 449. *Maquette de Chambon pour le décor de* Semiramis *de G. Péladan, amphithéâtre de Nîmes, 1904. (Phot. Carré d'Art, Nîmes.)*



ouvert la voie, bien plus tôt que dans les théâtres, à des mises en scène plus « autonomes » [**fig. 446**]. Il est certain quoi qu'il en soit que la « traditionnelle » *Valva regia* des spectacles de plein air, souvent aux allures de temple antique [**fig. 392-394**], s'est vue fréquemment substituée à des décors les plus divers, sous forme de tableaux masquant un tiers de la *cavea*, de la place du village dans *Carmen* (Nimes, 1901) ou *Mireille* (Arles, 1901) [**fig. 447**] aux abords d'une forêt dans *Vénus et Adonis* de Leroux (Nimes, 1905) [**fig. 448**], jusqu'aux temples monumentaux dans *Semiramis* de G. Péladan (Nimes, 1904) [**fig. 449**]. Au-delà des libertés offertes par les dimensions de l'arène, bien plus vaste que l'*orchestra* et le complexe scénique réunis des théâtres, l'organisation matérielle comme la circulation et la préparation des acteurs devaient être en outre facilitées par la présence, à l'opposé, des substructures de l'édifice fermées pour l'occasion aux spectateurs : les loges

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

pouvaient en effet être aménagées aisément soit dans les *carceres* soit dans les galeries inutilisées à l'arrière de la scène, et les accès se multiplier par autant d'ouvertures existantes au niveau du mur du *podium* et de la *cavea* au-dessus.

Curieusement, alors que les représentations dramatiques ne relevaient pas de l'exploitation majeure des amphithéâtres mais des édifices proprement théâtraux pour lesquels en revanche l'idée ne s'était imposée que trente à quarante ans après leur première utilisation, cette relative facilité d'aménagement offerte en définitive par l'étendue de l'arène centrale semble d'ailleurs avoir amené les entrepreneurs de spectacles à penser d'emblée à l'installation d'un système de scène invariable parfaitement adaptée aux contours de l'édifice. Il est probable ainsi qu'à Arles, l'estrade semi circulaire de 144 m^2 mentionnée dans un rapport d'expertise établi en 1952 sur le témoignage des membres du Comité des fêtes et destiné à évaluer les « *dommages de guerre* » ait été la même que celle utilisée pour la première de *Mireille* en 1901 [**fig. 446 b**] [127]. De son côté, le directeur des théâtres de la ville de Nimes avait imaginé, dès la création du « *Théâtre Olympique* » aux Arènes, de monter, à l'aide de quelques poteaux « *plantés de manière à assurer le placement actif des décors* » les jours prévus pour des représentations dramatiques, un « *plancher de théâtre* permanent », entendant par là sa réutilisation périodique chaque année [128]. Remodelé et complété, le dispositif proposait en 1956 un système de rampes d'accès et d'escaliers passant du plateau principal au-dessus du *podium* pour trouver des coulisses au-delà des vomitoires, tandis qu'une construction trapézoidale au centre permettait d'établir un second plateau horizontal reposant sur le mur de *præcinctio* et formant un espace transitoire avec les gradins du deuxième *mænianum* qui servaient alors de toile de



Fig. 450. *Dispositif scénique des Arènes de Nîmes, 1956.*
(Doc. L.-Ph. May, arch. C.M.H., 885 a/3.)

127. Rapport établi par J. VIARD, 20 décembre 1952, cité.

128. D'après une lettre de M. Belford, directeur des théâtres de Nimes, au Préfet du Gard, 8 mars 1828 [arch. dép. du Gard, 8 T 275]. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fond [**fig. 450**] [129]. Le potentiel architectural et scénographique du monument aura amené à force du reste, dans les années 1980 et à la demande du maire J. Bousquet, l'idée même d'une « scène » modulable « *pouvant s'adapter à différentes réalisations de spectacles* » : constituée en « *éléments de plancher standardisés* », elle était « *montée sur éléments métalliques équipés de rehausses pour s'adapter à la hauteur voulue et à l'emprise choisie pour le spectacle prévu* » [130]. Testée pour la première fois avec une représentation d'*Aïda* de G. Verdi, un plateau de 450 m² a pu ainsi être descendu sur un tiers de l'arène, la place de l'orchestre s'adossant sur une cloison fermant le plateau, tandis qu'au-dessus du toril, à l'arrière, un grand escalier sur structure métallique et plates-formes latérales dressés jusqu'au sommet de l'édifice devait servir de support pour des décors mobiles des plus audacieux [131] [**fig. 451**]. Se faisant l'écho de cette hardiesse, le *Midi libre* annonçait alors à la *plaza* nimoise « *le plus extraordinaire lieu de spectacles qui*

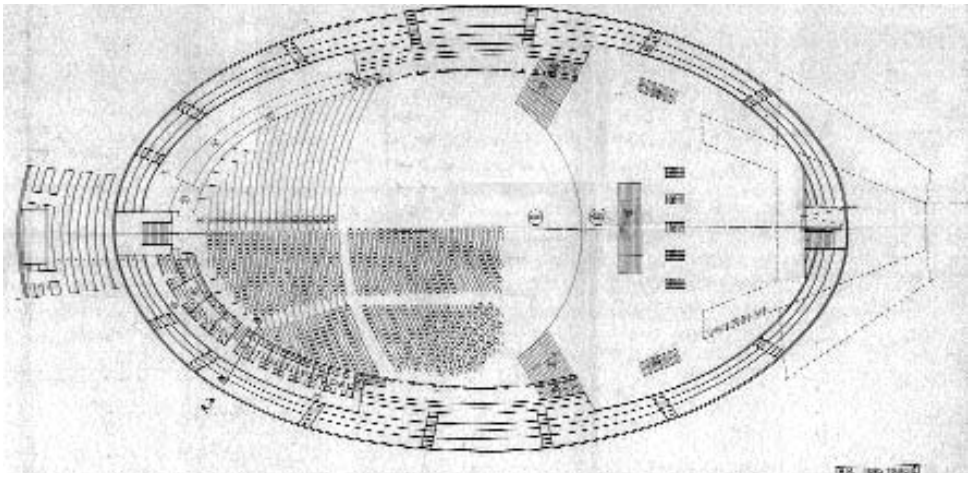


Fig. 451a. *Le dispositif scénique mis en place pour l'amphithéâtre de Nîmes et adapté à une représentation d'*Aida *de G. Verdi, 1984. Plan dressé par Michel Day, architecte scénographe. (Arch. mun. de Nîmes.)*

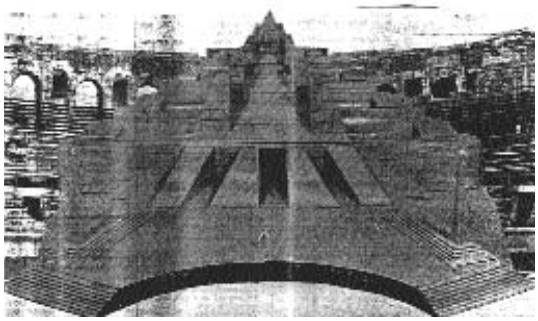


Fig. 451b. *Le décor monumental d'*Aida *prévu pour l'amphithéâtre de Nîmes, 1984. (Phot. montage de J. Volpillière.)*

129. D'après un rapport de L.-Ph. May, directeur de l'Architecture, sur des « *travaux délictuels* » menés par l'entrepreneur de spectacles dans la *cavea* de l'amphithéâtre de Nimes, 27 janvier 1957 [arch. C.M.H., 885a/3].

130. Rossi, *Projet d'aménagements scénographiques temporaires des arènes* [de Nimes], 1984 [arch. C.M.H., Méd].

131. *Ibidem*.

se puisse imaginer »[132]. Probablement conscient qu'en l'occurrence la Commission supérieure ne pouvait lui opposer que l'occultation visuelle d'un tel aménagement qui, entièrement démontable et dressé essentiellement sur la piste, n'apportait en conséquence pas la moindre lésion au monument, J. Bousquet comptait de fait, selon sa propre expression, « *reprendre les Arènes* » et en exploiter les capacités au maximum, y compris l'hiver en appelant, dès ces années-là, les architectes à étudier une solution destinée à couvrir l'édifice au moins dans sa partie inférieure[133]. Son ambition visait en somme à mettre à profit l'existence en plein centre ville d'un espace et de structures imposants pour créer une immense salle polyvalente des plus modernes.

L'« invention » d'une couverture adaptée à un amphithéâtre, sous quelque forme qu'elle apparaisse, consistait bel et bien en fait à « *braver tous les tabous attachés aux sites historiques* »[134]. D'un côté, il s'agissait de répondre à un objectif purement économique, inscrit dans le cadre d'une nouvelle politique de développement de la ville et plus particulièrement de son centre urbain, de l'autre de convaincre les plus réticents qu'une telle innovation ne pouvait que servir le monument et son histoire. Le projet reposait ainsi sur deux arguments forts : d'une part le coût nettement supérieur qu'aurait imposé la création d'un zénith d'une capacité moindre et quoi qu'il en soit totalement décentré quand l'amphithéâtre bénéficiait déjà, outre des divers agréments et commodités propres à la ville, de la proximité de la gare SNCF ainsi que d'un parking de 12 000 places, de l'autre l'instauration d'un procédé similaire à celui d'origine, relevant presque par conséquent d'une véritable restitution, qui devait assurer au demeurant la protection de l'édifice, dans sa partie inférieure du moins. D'emblée en effet, les projets ont prétendu ressortir du dispositif des *vela* romains, ces vastes toiles qui, aux dires de Lucrèce, « *flott* [ai]*ent, en claquant dans nos grands théâtres, entre les poutres et les mâts* »[135], et que les architectes comme les archéologues ont toujours imaginé à la manière de longs quartiers d'orange de diverses couleurs tirés du haut de l'attique sur l'ensemble de la *cavea* à l'aide de mâts pris d'un côté dans des

132. « C'est le décor d'"Aida" », in *Midi libre*, 31 mars 1984.

133. Jean Bousquet aurait fait cette déclaration le soir même de son élection à la mairie en mars 1983, à Simon Casas, ancien torero et organisateur de spectacles taurins depuis 1980.
Sur les réponses apportées par les responsables du monument à son programme d'aménagements scénographiques, cf. les lettres de J.-P. Dufoix, 6 mars 1984, et de …. Nickels, directeur des Antiquités historiques, 9 mars 1984 [arch. C.M.H., Méd.].

134. Lettre de J. Bousquet, maire de Nimes, à Roger Gaillard, journaliste de l'*Hebdo*, non datée (1988) [arch. mun. de Nimes, 5 W 2499].

135. LUCRÈCE, *De Natura Rerum*, chant VI, v. 109.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

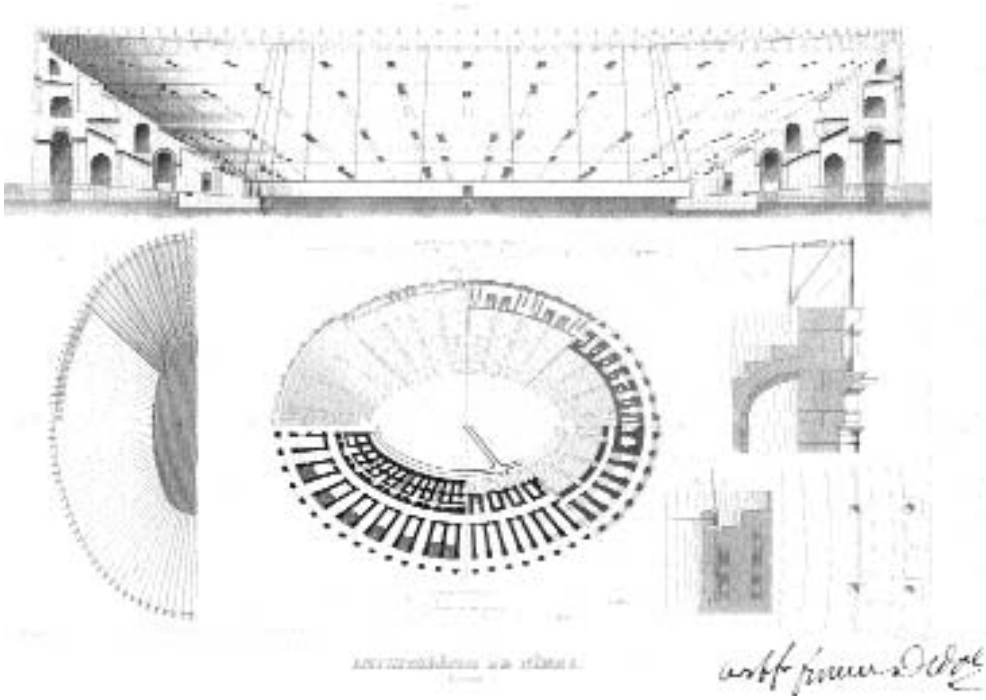


Fig. 452. *Le dispositif du* velum *imaginé par V. GRANGENT, 1819.*



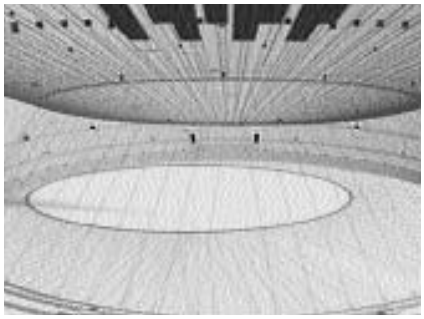


Fig. 453 a. *Restitution du dispositif du* velum *au Colisée, 1996 : cippes de pierre au pied de l'édifice où auraient été fixé des treuils, et mâts de bois au niveau de l'attique à partir desquels auraient été tendu un réseau de cordages jusqu'à un anneau central situé au-dessus de l'arène. D'après l'équipe du « Pôle VILLE– Architecture, Urbanisme et image virtuelle » créé à l'Université de Caen en 1993. [http://www.unicaen.fr/rome]*

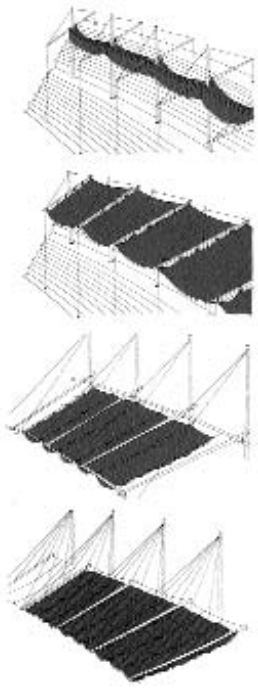


Fig. 453 b. *La descente des voiles du* velum *sur le réseau de cordages. D'après S. Barthelemy, 1988.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

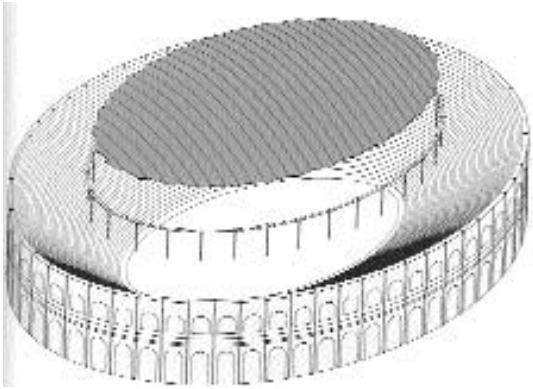


Fig. 454. *Principe de base de la couverture des Arènes de Nîmes : vue axonométrique. Dessin de F. Geipel et N. Michelin, 1988.*

corbeaux émergeant de la façade, de l'autre dans les gradins du *podium*[136] [**fig. 452-453**]. En réalité, les architectes ne se sont attachés qu'à la géométrie du lieu, ne retenant du procédé antique que la présence de la toile, dont ils ont dû par ailleurs restreindre la portée au centre du monument, de l'arène au « secondes » [**fig. 454**]. L'objectif de fait ne visait pas à simplement préserver les spectateurs des ardeurs du soleil, mais à concevoir une véritable salle fermée, supposant par là même un dispositif beaucoup plus lourd, que le Service des Monuments historiques voulait en outre entièrement démontable. Un premier projet avait ainsi imaginé une « *coupole à structure gonflable* » de 70 x 100 m d'envergure et 17 m de haut, alimentée par trente boudins de toile de 3 m de diamètre reposant sur des caissons métalliques placés au-dessus des vomitoires des « secondes » et reliés entre eux afin de compenser les forces latérales[137] [**fig. 455**]. Monté en trois jours, le dispositif aurait pu paraitre intéressant dans ce qu'il prévoyait par ailleurs une installation totalement autonome des souffleries ainsi que des chaudières destinées au chauffage de la salle, à l'extérieur du monument. En revanche, compte tenu de la

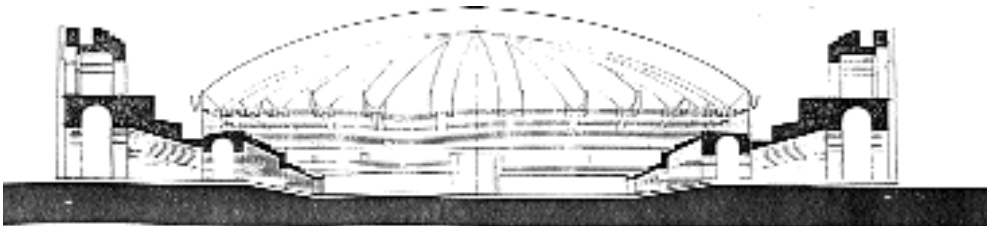
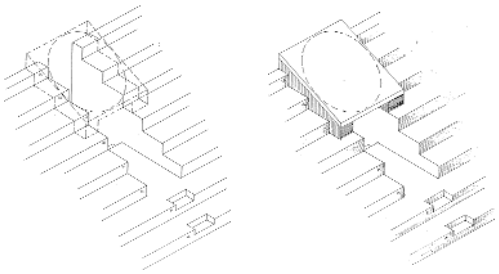


Fig. 455 a. *La coupole à structure gonflable imaginée par M. Day, septembre 1985. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2489.)*

136. Voir Victor Grangent, Charles Durand, Simon Durant, *Description des monuments antiques du Midi de la France*, Paris, impr. le Chapelet, 1819, et plus récemment Filippo Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, 1980, ou encore Jérôme Carcopino, *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1939.

137. Projet dû à Michel Day, architecte scénographe dplg, 3 septembre 1985 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2489].



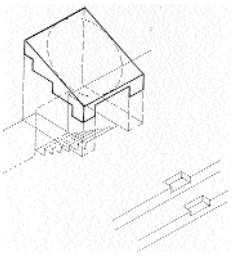
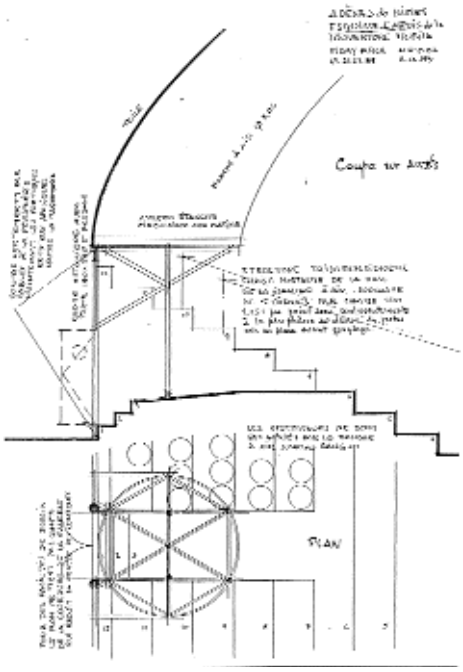


Fig. 455 b. *La coupole à structure gonflable imaginée par M. Day : installation des caissons métalliques placés au-dessus des vomitoires des « secondes » servant d'appui aux boudins de toile. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2489.)*



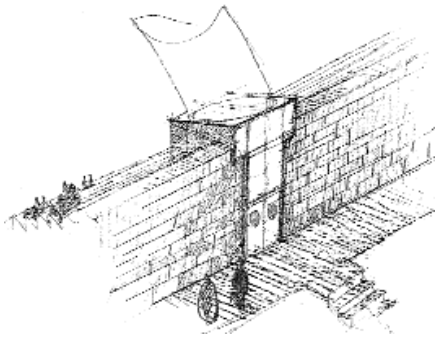


Fig. 455 c. « Esquisse d'appui de la couverture mobile » *: structure métallique des caissons servant d'appui aux boudins de toile. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2489.)*

surface à couvrir sans autre appui qu'en périphérie, le cercle de compression s'avérait trop important pour assurer une parfaite sécurité à moins de reposer sur une structure métallique bien plus complexe, envisagée deux ans plus tard par F. Geipel et N. Michelin. Concevant le projet sous la forme d'un défi devant résolument « *confronter le patrimoine historique et la haute technologie* », ces derniers n'ont manifestement pas hésité à penser un dispositif fondamentalement contemporain, ces derniers n'ont manifestement pas hésité à penser un dispositif fondamentalement contemporain, consistant en définitive en une véritable construction en soi littéralement implantée dans l'édifice, dans ce qu'ils ont ajouté à la toile une ossature complète faite de poutres d'acier et de vitres de polycarbonate, certes adaptée à l'amphithéâtre mais utilisable en d'autres lieux à la manière d'un chapiteau de cirque[138]. Totalement

138. Nicolas MICHELIN et Finn GEIPEL, « Couvrir les arènes passionnément », in *Nîmes. Le monument du spectacle. Les Arènes couvertes*, plaquette éditée par la ville de Nîmes, 1988.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

étrangère au monument, aussi bien à son caractère antique qu'à son aspect de ruine, cette structure complexe et imposante semble en fait — et peut-être curieusement si l'on pense notamment au projet de D. Ronsseray à Orange — avoir suscité plus de curiosité que de réelle contestation : du moins, F. Léotard alors ministre de la Culture ne parait pas avoir tardé à répondre favorablement à un tel dispositif, n'opposant que la seule condition d'être entièrement démontable[139].

Démontable, la structure conçue par F. Geipel et N. Michelin l'est certes et ne demande pas moins de trois semaines de travaux réalisés à l'aide de treuils et de vérins supportés par des grues d'un lourd tonnage qui, manœuvrant dans la piste même, permettent de lever les poutres caisson ainsi que la lentille de toile horizontale de 90 x 60 m d'envergure [**fig. 456-457**]. Garantie « *autostable* », elle n'en a pas moins demandé pourtant, lors de sa toute première installation en 1988, d'importantes interventions de refouillement et d'ancrage au cœur même des maçonneries antiques. Pour maintenir la couverture proprement dite, constituée d'une armature d'acier et d'une résille de câbles soutenant deux membranes translucides en PES-PVC remplies d'air sous pression (l'anneau de compression), il a fallu en effet insérer au niveau de la deuxième *præcinctio* trente poteaux en acier de 9,50 m de haut fixés à l'aide de barres d'ancrage de forme tronconique de 45 mm de diamètre dont la pointe



Fig. 456. *Les grues manœuvrant sur la piste de l'amphithéâtre de Nîmes lors du chantier de montage de la « bulle », décembre 1988.* (Nimes. Le monument du spectacle, *plaquette, 1988.)*

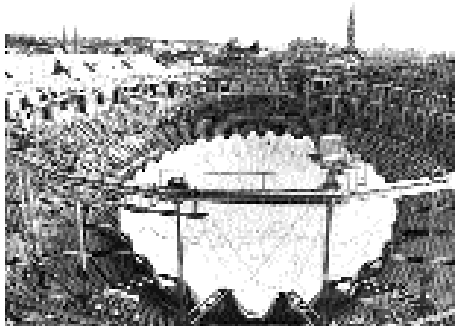


Fig. 457. *Le montage de la lentille de toile destinée à couvrir les Arènes de Nîmes, décembre 1988.* (Nimes. Le monument du spectacle, *plaquette, 1988.)*

139. Sur les (rapides) discussions suscitées par l'installation de cette structure, cf. la correspondance établie entre J. Bousquet et François Léotard, alors ministre de la Culture, été 1987 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

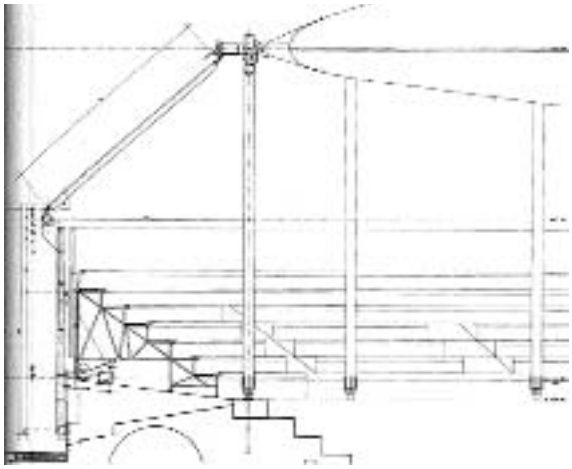


Fig. 458. *Le dispositif de l'armature métallique de la « bulle » et la barre d'ancrage des poteaux de soutien, enfoncée dans la pierre à 2 m de profondeur. Dessin de F. GEIPEL et N. MICHELIN, 1988.*



Fig. 459. *Les poteaux de soutien de la « bulle » prenant appui sur la deuxième* præcinctio. *(Phot. V. Chevrier.)*



Fig. 460. *Le dispositif des vitres fermant l'enceinte de la « bulle ». (Phot. V. Chevrier.)*

Fig. 461. *L'une des « agrafes » appliquée contre le mur de la galerie équestre maintenant un poteau de soutien de la poutre de rive. (Phot. V. Chevrier.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

comportait un dispositif d'écartement faisant office de crampon, enfoncé à 2 m de profondeur par forage[140] [**fig. 458-459**]. Par ailleurs, en arrière des gradins des « secondes », une façade constituée de plaques trapézoidales préformées en polycarbonate, de 6,20 m de haut et inclinées à 45° environ [**fig. 460**], est raccordée à la partie circulaire de l'édifice à l'aide d'une « *poutre de rive* » assurant le rôle de chéneau et appuyée sur autant de poteaux chevillés contre la paroi de la « galerie équestre »[141] [**fig. 461**]. Enfin, alors que sa soi-disant « autostabilité » ne devait engendrer aucun effort de tension — contrairement à un système de toile tendue —, il semble que cette « bulle » d'air comprimé provoque à l'inverse une importante pression sur la base du monument : dès 1989 J.-P. Dufoix a ainsi attiré l'attention sur l'« *effet d'entraînement non contestable* » qu'elle aurait eu dans l'aggravation de certains désordres, notamment selon lui au niveau des arcs doubleaux de la « galerie des Entrées »[142]. La lourdeur de l'ossature est telle du reste que la prévision de montages et démontages répétés a très rapidement fait craindre des dégradations importantes, de sorte que loin de pouvoir retrouver son état d'origine, l'édifice doit désormais conserver en place toute la partie inférieure[143], jugée d'ailleurs d'emblée par F. Geipel et N. Michelin utile même lors les manifestations d'été, notamment pour améliorer le dispositif d'éclairage assuré jusque-là par des poteaux « *très inesthétiques* »[144]. Décidée récemment, la mise sous surveillance de l'édifice par des capteurs destinés, entre autres, à mesurer les efforts effectifs demandés au monument, visiblement difficiles à déterminer de manière certaine, n'a certes donné pour l'instant aucun résultat probant[145]. Indéniables et reconnues en revanche sont les conséquences de l'écoulement des eaux pluviales qui, aux dires de J.-P. Dufoix, se concentrent sur tout le pourtour de la galerie équestre qui dès lors « *remplit le rôle d'un immense chéneau* », remettant en question son étanchéité[146]. Alors qu'il avait parfaitement prévu que le

140. D'après le *Cahier des clauses techniques particulières relatif à la couverture des Arènes de Nîmes* (CCTP), 12 mai 1987, lot 1 A et B, « charpente métallique » et « maçonnerie » [arch. mun. de Nimes, 5 W 2500].

141. *Ibidem*, lot 1 D, « façade – vitrerie ».

142. J.-P. DUFOIX, *Galeries des entrées. Consolidations des arcs doubleaux de la zone d'accueil et ouvrages de sécurité*, 15 septembre 1989 [arch. DRAC – Languedoc-Rousillon].

143. Un compte rendu de visite du service départemental de l'architecture daté du 24 mai 1989 mentionne la présence des « *éléments verticaux transparents formant la façade arrière de la salle de spectacles, ainsi que d'autres éléments métalliques* » maintenus en définitive en permanence [arch. DRAC – Languedoc-Rousillon].

144. N. MICHELIN et F. GEIPEL, *Les Arènes de Nîmes*, présentation générale du projet, 1987, chap. 3. B. 3, « Mobilité et adaptation de la structure » [arch. mun. de Nimes, 5 W 2499].

145. Une *Note* de Guy BARBERA, réviseur principal des m.h., 22 avril 1997, signale « *des effets dévastateurs* » dus à la mise en place de la « bulle » comme des montages successifs. Voir aussi Luc CAUDROY, CRMH, *Arènes de Nîmes. Études préliminaires*, 2 février 1998 [arch. DRAC – Languedoc-Rousillon]. Les résultats des études entreprises semblent esquiver le problème.

146. J.-P. DUFOIX, *Note de l'ACMH. Caniveau sur galerie équestre*, 28 octobre 1989 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2482]. Voir aussi le *Diagnostic* établi par l'agence CETE Méditerranée, 31 juillet 1997 [arch. DRAC – Languedoc-Rousillon].

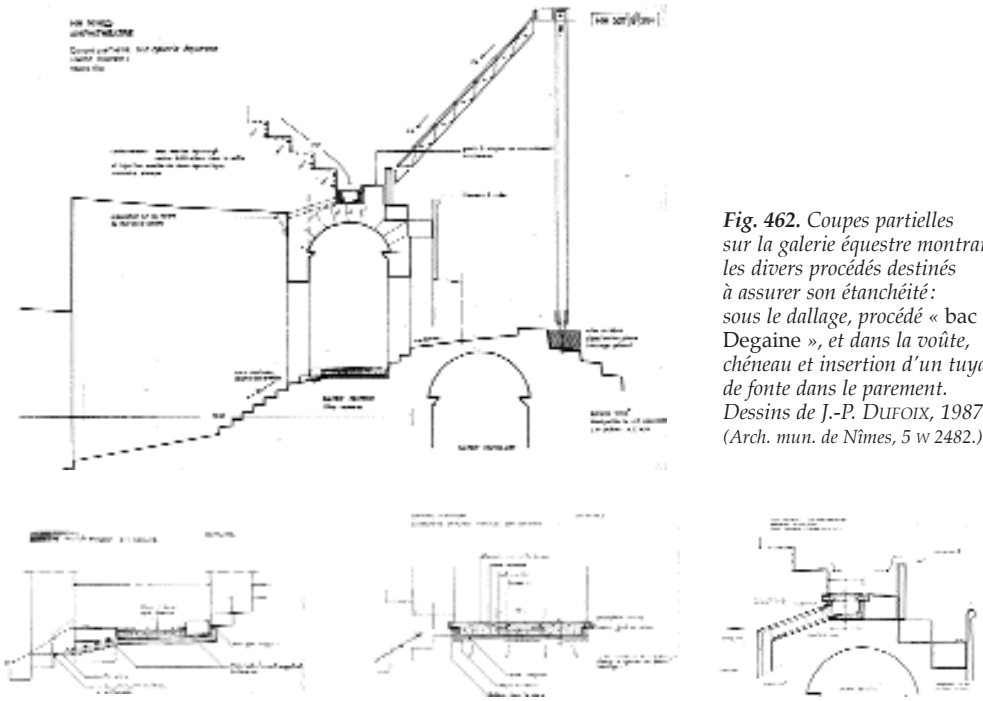


Fig. 462. *Coupes partielles sur la galerie équestre montrant les divers procédés destinés à assurer son étanchéité : sous le dallage, procédé «* bac Degaine *», et dans la voûte, chéneau et insertion d'un tuyau de fonte dans le parement. Dessins de J.-P.* DUFOIX, *1987 (Arch. mun. de Nimes, 5* W *2482.)*

projet de couverture allait « *modifier* […] *de façon profonde le système de récupération des eaux* » à ce niveau-là[147], d'autant plus qu'il tentait depuis quelques années déjà d'enrailler les infiltrations dues aux eaux stagnantes provenant des escaliers et parties voisines des gradins[148], l'architecte semble en fait être resté bien loin de la réalité : ses travaux entrepris en prévision en 1987 ont dû en tout cas être complétés deux ans plus tard par un caniveau de récupération des eaux supplémentaire, entrainant outre la réfection totale du dallage et l'adjonction d'un procédé de drainage « *breveté Degaine* », la dépose des seuils et de certains parements ainsi que la taille de tranchées destinées à l'insertion de tuyaux de fonte [**fig. 462**].

Aux interventions prévues pour résoudre le problème des chutes d'eau sur la galerie équestre s'est du reste adjoint l'installation de tout un système de soufflerie par pressurisation et de chauffage, engageant divers aménagements, des tranchées destinées au passage de tuyaux et de gaines électriques, aux manchons à air reliés aux ventilateurs implantés côté sud, sur la plate-forme du troisième *mænianum* où

147. J.-P. DUFOIX, *Rapport présenté par l'Architecte en chef à l'appui d'un projet de travaux ayant pour objet la galerie équestre : mise hors d'eau du sol et murs*, 3 novembre 1987 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2482].

148. J.-P. DUFOIX, *Nîmes. Amphithéâtre. Galerie équestre. Mise hors d'eau*, 22 septembre 1986 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2482].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

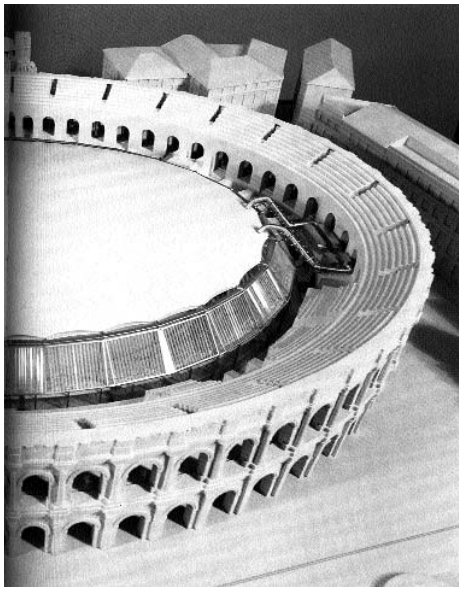
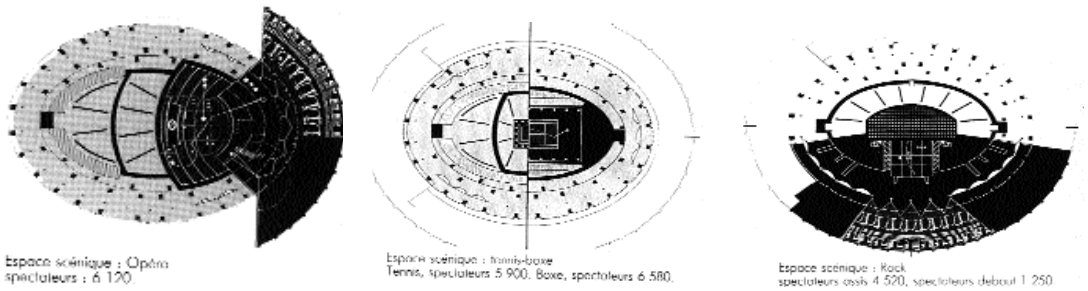


Fig. 463. *Maquette de la couverture des Arènes de Nîmes : les manchons et la soufflerie destinés à la pressurisation de la lentille de toile.*
(Nimes. Le monument du spectacle, *plaquette, 1988.)*

manquent les gradins [**fig. 463**], jusqu'aux locaux affectés aux appareils nécessaires. Il est certain qu'en voulant faire de l'amphithéâtre de Nimes une salle de « *spectacle total* » telle qu'elle a été rêvée depuis Walter Gropius[149], pouvant se modifier en fonction du type de manifestation souhaité, du théâtre traditionnel semi circulaire jusqu'au cirque ou au stade dans lequel l'arène centrale peut se transformer aussi bien en terrain de tennis qu'en vélodrome, en passant par la scène moderne adaptée aussi bien aux concerts de variété exigeant de multiples appareils de sono qu'au plateau de cinéma, voire en « *salon de la communication* » [**fig. 464-465**], il était nécessaire d'apporter le matériel adéquat. Outre le chauffage, les architectes avaient certes prévu un gril scénographique de 29 x 21 m divisé en quatre et trois sections de 7 m et accroché au résille de câbles de la membrane inférieure de la « bulle » qui pouvait accueillir, outre les décors ou les écrans, l'éclairage modulable en fonction du type de salle choisi ainsi que les enceintes acoustiques grâce à des prises

Fig. 464. *Le spectacle total : les trois options du dispositif scénique.*
(Nimes. Le monument du spectacle, *plaquette, 1988.)*



149. Expression due à Jean-Michel VINCENT, secrétaire général adjoint à la mairie de Nimes, « Le spectacle total », in *Nîmes. Le monument du spectacle*, *op. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

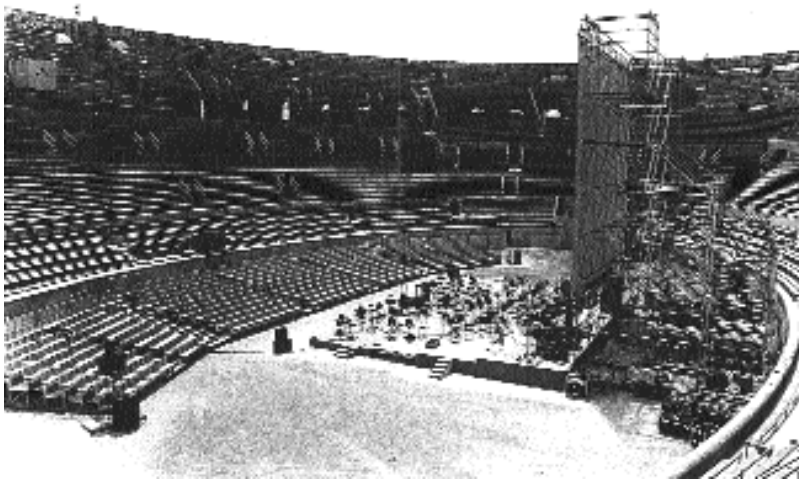




Fig. 465. *Différentes utilisations des Arènes de Nîmes à ciel ouvert : projection de* Ben Hur*, vélodrome, concert rock. (Phot. R. Ricaulx.)*



tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

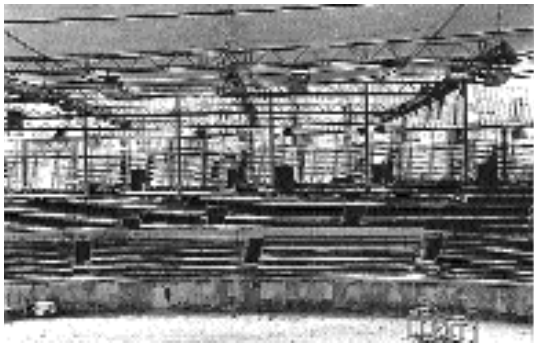


Fig. 466. Le gril scénographique suspendu au résille de câble de la lentille inférieure. (Phot. V. Chevrier.)

intégrées et des câbles d'accès par tube d'aluminium[150] [**fig. 466**] : encore fallait-il pouvoir l'alimenter. Les sols de la piste et des deux entrées principales situées sur le grand axe, comme celui du portique extérieur en retour sur une longueur équivalente à quatre travées, ont dû être ainsi creusés pour recevoir le réseau de chauffage, tandis qu'à divers endroits et notamment au niveau de la galerie équestre, le parement a été déposé pour insérer le câblage électrique vertical et pour créer des regards de visite de 0,60 x 0,60 m fermés par des panneaux de bois plaqués façon pierre derrière lesquels ont été installés les tableaux [**fig. 467**]. Au rez-de-chaussée, trois travées ont été condamnées pour

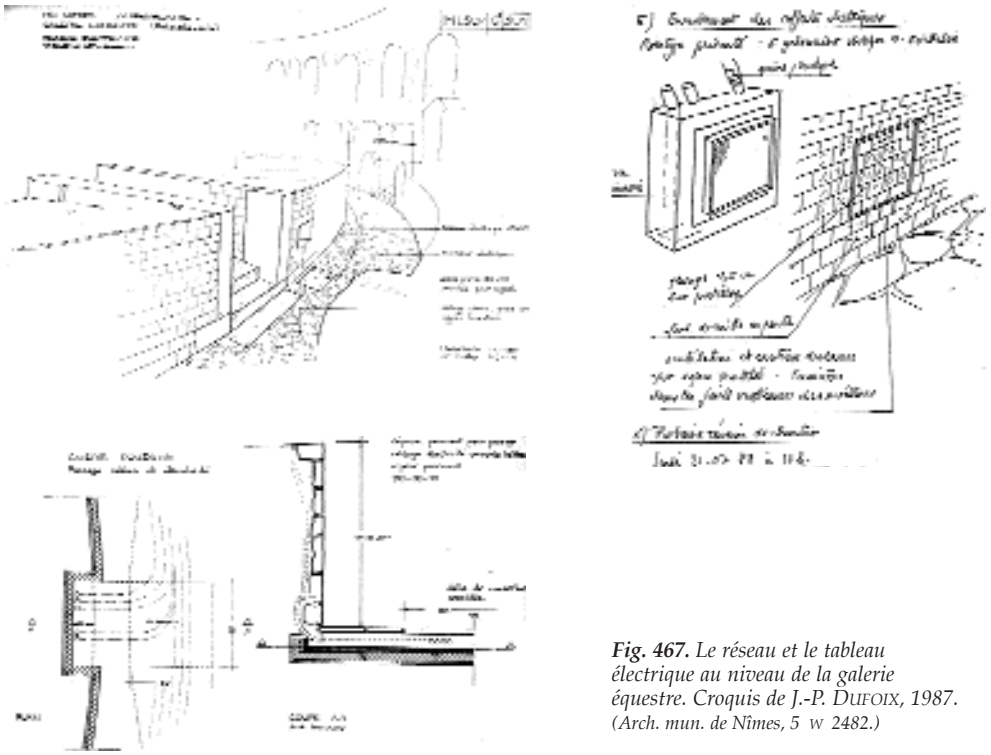


Fig. 467. Le réseau et le tableau électrique au niveau de la galerie équestre. Croquis de J.-P. Dufoix, 1987. (Arch. mun. de Nîmes, 5 w 2482.)

150. D'après le CCTP, 12 mai 1987, cité, lot. 1 C, « Gril scénographique ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

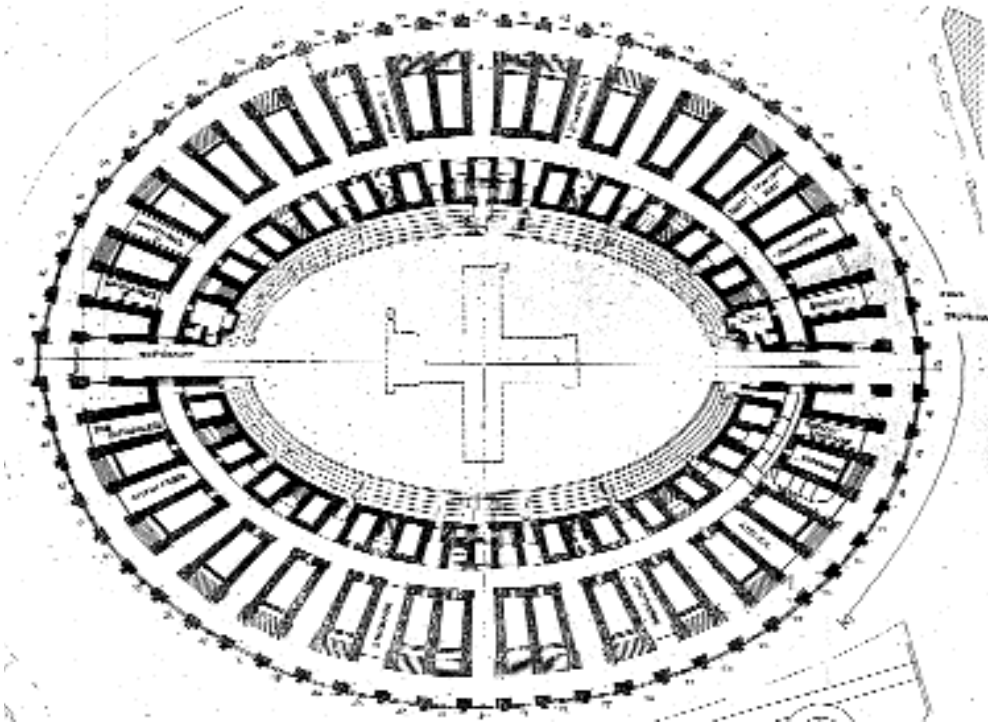


Fig. 468. *Emplacement des locaux techniques de l'amphithéâtre de Nîmes destinés aux chaufferies et au transformateur* EDF. *(Service des Arènes.)*

recevoir les chaufferies (travées 11 et 41) et le transformateur EDF (travée 9) [**fig. 468**] : pour des raisons de sécurité, les locaux ont été construits à l'intérieur même des travées, avec un retrait de quelques centimètres par rapport aux murs antiques, en parpaings doublés d'un vitrage à l'extérieur, et sont munis de ventilateurs et d'un siphon de sol pour l'évacuation des eaux de lavage, tandis que les appareils sont placés sur des socles de béton isolants[151]. C'est dire en d'autres termes qu'en couvrant de cette façon les Arènes de Nimes, la municipalité est certes parvenue à transformer les vestiges en une salle de spectacle extraordinaire, reconnue probablement sur le plan international, non sans consentir néanmoins à des sacrifices sous prétexte de mise en conformité des différents réseaux et aménagements[152]. S'il est

151. D'après le CCTP, 12 mai 1987, cité, lot. 1 E et F, « Chauffage », et « Électricité ». Voir aussi une lettre de J.-P. Trintignac, ingénieur en chef du service équipement technique, 19 juin 1987 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2499].

152. En 1987, la SOCOTEC a dû effectuer une série de tests de sécurité, concernant aussi bien l'implantation de la bulle que celle de la salle, et exiger certaines modifications concernant notamment l'éclairage de sécurité ainsi que les locaux de chaufferie et du poste de transformation électrique [arch. mun. de Nimes, 5 W 2499] : cf. *infra*, III. 2. c., pp. 809-810.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

vrai que les interventions effectuées au sein même des maçonneries antiques sont désormais invisibles, on ne peut sans doute s'empêcher de penser qu'elles ont été tout de même destructrices. Par ailleurs, déjà employé pour divers autres locaux — atelier, bureaux, infirmerie, chapelle[153] —, le principe d'une construction indépendante des structures antiques parait avoir des conséquences néfastes sur le monument, si l'on en croit les agents du service technique qui font état d'un ruissellement constant sur le parement des travées concernées, et que l'on serait enclin par conséquent à imputer à un mauvais échange thermique entre les parois de l'édifice et celles de ces « cabines », engendrant une condensation. Au-delà du reste, la question peut se poser de savoir si le même type de « réaction » n'existe pas aussi au niveau de la « cabine-bulle ».

Les questions que pose la mise en place d'une couverture intégrale sur la moitié inférieure de l'amphithéâtre de Nimes ne s'arrêtent pas en réalité aux seules répercussions que son armature doit sans aucun doute engendrer sur les structures antiques, des forces de pression exercées par les trente poteaux d'acier ancrés à 2 m de profondeur dans les anciennes voûtes soutenant les gradins, aux jeux thermiques que provoque peut-être la juxtaposition de parois conçues à l'aide de matériaux totalement différents, voire incompatibles, jusqu'à l'écoulement des eaux pluviales qu'aggrave forcément la présence d'une surface uniforme de plus de 6000 m² dressée au-dessus de l'édifice. Au-delà du principe même de l'aménagement matériel et de ses nécessaires emprises mécaniques, la « bulle » met en cause en effet le « monument historique » en soi dans ce qu'elle métamorphose fondamentalement son organisation interne autant que sa fonction urbaine et sociale. Il est clair cependant que, concevant le bâtiment en tant qu'ouvrage architectural à part entière avant d'y voir un témoin archéologique, l'architecte peut croire qu'en inscrivant de cette façon en son sein même une œuvre résolument moderne, il en accentue le prestige et la valeur et permet « *de porter un regard nouveau sur cet espace antique et toujours vivant* »[154]. Du reste, son imagination est à la mesure de la volonté de l'exploitant, en l'occurrence de la municipalité qui gère seule l'utilisation de ces édifices : on ne peut douter ainsi de l'enthousiasme de F. Geipel et N. Michelin face à l'appel d'offres de J. Bousquet,

153. Un rapport d'expertise signé Robert Puech, 28 novembre 1979, fait ainsi état d'un atelier disposé sur « *deux niveaux de planches* », d'un « *local chapelle* » et d'un « *local sanitaire* » avec douche et wc [arch. mun. de Nimes, 5 w 2483].

154. N. Michelin et F. Geipel, « Couvrir les arènes passionnément », *loc. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

percevant dans cette entreprise davantage l'image du « *projet idéal* » en matière de création architecturale qui ne peut que s'orienter vers la recherche de compatibilités formelles et esthétiques et que n'interdit pas *a priori* l'expérimentation de nouvelles technologies [155]. Pour justifier sa politique et affirmer « *user de ses monuments antiques pour jeter des ponts sur le futur* » [156], Nimes ne pouvait d'ailleurs que se tourner vers une agence privée — en la circonstance l'association franco-allemande de l'atelier d'architecture Henry–Lyon–Michelin à Paris et du Labor für Architectur Geipel–Hoge–Hunger à Stuttgart, tous deux habitués à des réalisations et à des factures d'« écriture » contemporaine. Il est frappant de voir qu'à l'inverse, optant pour une conservation de ses vestiges « en l'état », Arles est restée résolument attachée à l'architecte des Monuments historiques dont le discours et l'attitude, que l'on pourrait presque qualifier de « traditionnels », s'avèrent radicalement antinomiques. Il ne s'agit pas de fait pour la municipalité d'Arles de faire de l'amphithéâtre une salle contemporaine, mais tout au plus de mieux l'aménager pour une meilleure utilisation dans les limites du cadre architectural antique. Loin de chercher, comme F. Geipel et N. Michelin à Nimes, une « *réponse contemporaine* » face aux aménagements fonctionnels antérieurs qu'il considère « *nier le monument en le masquant et en le dénaturant* », A.-Ch. Perrot insistera ainsi sur le « *pouvoir évocateur du monument, la qualité esthétique et architecturale des vestiges* » [157]. Son objectif, à l'image en quelque sorte de celui de son homologue D. Ronsseray à Orange, tendra dès lors davantage vers un procédé de restitution « classique » plutôt qu'une quelconque invention, et l'amènera à redonner, certes à l'aide de matériaux modernes, à l'édifice ses anciens volumes plutôt qu'à imaginer l'adjonction d'un ouvrage de technologie avancée qui lui sera finalement totalement étranger, et dans sa fonction socio-urbaine et dans son organisation interne.

Pour conserver à la fois au site son caractère de ruine et au monument son fonctionnement primitif, l'idée en définitive est d'aménager des espaces existants ou ayant existé. Outre la destruction de toutes les installations « *parasites* » établies jusque-là de façon anarchique au sein de l'édifice « *sans tenir compte du caractère du*

155. N. Michelin et F. Geipel, « Couvrir les arènes passionnément », *loc. cit.*

156. Claudine Legardinier, « Cité gallo-romaine, Nimes peut se flatter de posséder un patrimoine archéologique unique : arènes en tête, les mieux conservées du monde romain », in *Muséart. Ailleurs en France*, septembre 1991.

157. A.-Ch. Perrot, *Arles. Amphithéâtre. Conservation, mise en valeur et utilisation du monument. Étude préalable*, juin 1998 [Service technique de la ville d'Arles].

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

monument »[158], des sept ou huit travées du rez-de-chaussée occupées par les loges (29 et 31), la cantine du personnel technique (55), le stockage du matériel (14 et 16), ou encore le groupe électrogène (32) et la salle d'équarrissage (28), au sous-sol où se succèdent dans une alvéole au nord-est la chapelle et dans la galerie axiale les vestiaires des raseteurs, dans le quart nord-ouest l'infirmerie et le bloc opératoire, dans le quart sud-est les cages des taureaux, le tout accessible par des plates-formes en planches et des escaliers métalliques, A.-Ch. Perrot prévoit tout particulièrement de replacer l'arène à son niveau d'origine à l'aide d'un plancher en béton porté sur des bacs en acier et une structure métallique afin d'y installer l'ensemble des locaux nécessaires aux spectacles [**fig. 469**]. Déjà envisagée à l'orée des années 1960 et pourtant abandonnée dans ce qu'elle imposait en principe une intervention définitive, cette restitution apparaissait être alors « *la seule façon de remédier à la profondeur anormale de la piste* » et de permettre « *de comprendre la superposition des accès de l'arène* » en évitant ainsi la surélévation de celle-ci autant que l'ajout de tribunes au pied du *podium* de part et d'autre du grand axe[159] : aujourd'hui elle s'avère, aux yeux de l'architecte, la meilleure solution pour pallier l'inadéquation et/ou l'incompatibilité des structures antiques aux besoins modernes toujours plus « envahissants », et s'insère dans une conception d'équipement moderne « *plus durable* », encore impensable dans les années 1960. Relevant à la fois de la restitution d'une disposition

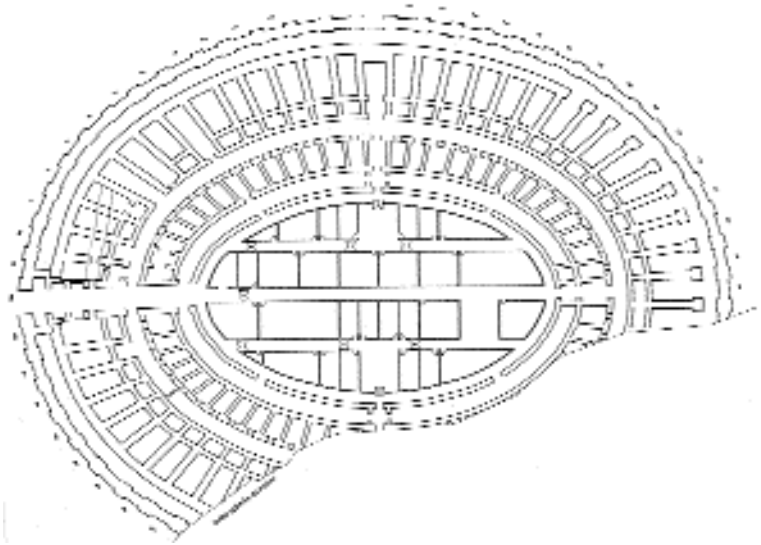


Fig. 469. *La restitution du sous-sol de la piste de l'amphithéâtre d'Arles et son aménagement. Plan de A.-Ch.* PERROT, *1998. (Service technique de la ville d'Arles.)*

158. A.-Ch. PERROT, *Conservation, mise en valeur et utilisation du monument. Étude préalable*, juin 1998, cité.

159. D'après une lettre de Fernand Benoît, alors directeur régional des Antiquités, au directeur de l'Architecture, 27 février 1959 [arch. C.M.H., 331/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

antérieure et d'un aménagement autonome sans autre emprise sur le monument que sur le sol de l'aire centrale qui serait excavé jusqu'au rocher, il est vrai que le projet ne nuirait en principe en rien à l'aspect extérieur de l'édifice et l'améliorerait peut-être même ainsi que l'espérait F. Benoit. Pour autant, et bien que de manière sans doute moins flagrante que la « bulle » à Nimes, il n'en pose pas moins la question du statut et de la fonction urbaine de ces vestiges qu'il transformerait en tout cas, par sa forme de modernisation — notamment par l'adjonction d'un ascenseur dans la travée 59 — et du moins de perfectionnement, en édifice de spectacles à part entière qui ne correspond en rien à l'état de ruine que ce dernier (re)présentait jusque-là.

Entrant dans le processus désormais irréversible de la « réutilisation », les responsables estiment en définitive qu'à moins de conserver l'idée d'un équipement provisoire et souvent pour le moins d'aspect précaire, l'aménagement permanent doit offrir un certain nombre d'avantages. L'objectif réside aujourd'hui en effet à permettre aux impresarios et aux organisateurs de spectacles de travailler au sein de ces vestiges fragiles sans plus y porter atteinte tout en bénéficiant du site, pour sa forme originale comme pour sa renommée. En appelant à réfléchir sur des installations fixes conçues expressément pour chacun des édifices et censées en principe en respecter autant les dispositions que l'état d'esprit d'origine, ils espèrent en fait aussi bien répondre aux besoins exprimés par les utilisateurs que préserver les structures antiques dans ce qu'elles tendraient à limiter les interventions ponctuelles pratiquées au gré des situations. Sans pouvoir toujours exiger qu'elles soient régulièrement retirées de manière effective sinon une fois l'an, leur seule revendication se résume toutefois à imposer qu'elles soient réversibles, d'autant que les montages et remontages successives peuvent altérer les vestiges : encore faut-il s'entendre sur le principe de réversibilité. Entre l'« écriture » très moderne d'une couverture telle qu'elle a été imaginée à l'amphithéâtre de Nimes, et que certains jugeront aujourd'hui excessive dans ce qu'elle défigure tout de même le site, toute démontable qu'elle soit, et la restitution à l'aide de techniques et de matériaux contemporains d'un dispositif antérieur, des *basilicæ* du théâtre d'Orange au sous-sol de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles, dans lequel il pourrait apparaitre difficile de plaquer un mobilier totalement étranger, d'autant plus qu'il ne correspondra quoi qu'il en soit jamais tout à fait ni à l'usage moderne ni à l'organisation première de l'édifice, les solutions envisagées divergent

à tel point que l'on peut se demander si la reconstitution de l'abat-son proposé par D. Ronsseray au théâtre d'Orange, destiné non seulement à améliorer l'acoustique mais à y « *incorpor* [er] *les équipements scéniques* » et à « *utiliser au maximum les ressources de ce dispositif* », de sorte à éviter tout scellement abusif notamment sur le mur de fond en « *faisant de ce toit un véritable cintre* »[160], n'aurait pu recevoir l'approbation de la Commission supérieure si elle avait été conçue comme un élément résolument contemporain et démontable. Pas plus qu'elle ne parvient à elle seule à couvrir des interventions lourdes, l'allégation de protection ne peut en tout cas à l'inverse en invalider[161] : il est clair en revanche que d'un côté comme de l'autre sont en jeu l'exploitation consentie du site et *a fortiori* les moyens concédés.

2. c. Le spectateur moderne.

Aux besoins spécifiques de la « scène », quel que soit son genre, s'ajoutent du reste ceux des spectateurs que les organisateurs tout naturellement s'efforcent au mieux d'attirer en nombre en équipant les « amphithéâtres » de sièges, bancs et tribunes assurant outre un certain confort, le contrôle des entrées. Toutefois, avant de devenir de véritables lieux de spectacles, les vestiges même à peine dégagés servaient en quelque sorte, ainsi qu'en témoigneraient du moins certaines gravures du XIX^e^ siècle, de place publique où les gens avaient pris l'habitude de passer, s'installant momentanément en hauteur, assis ou debout, sur les pierres saillantes ou les restes de gradins, pour assister à divers jeux donnés en contrebas, sur l'aire plane de forme courbe correspondant à l'arène ou à l'*orchestra* [**fig. 470**]. Considérant les vestiges de ces édifices antiques avant tout comme des sites de plein air et, à mesure de l'essor pris par les divers spectacles qui y étaient proposés, comme des « *Théâtres de la*

160. D. RONSSERAY, *Rapport de présentation*, cité.

161. Sur les raisons avancées pour soutenir le projet de couverture des Arènes de Nimes, cf. *supra*, III. 2. b., p. 760 — et les mêmes invoquées pour rejeter la proposition de rétablir à neuf l'abat-son du théâtre d'Orange, cf. *supra*, III. 1. a., p. 679.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

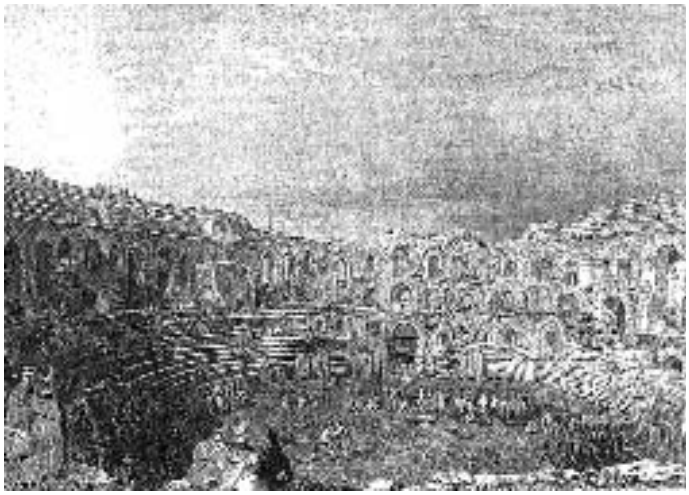


Fig. 470. *Un spectacle de lutte donné au milieu des vestiges de l'amphithéâtre de Nîmes dans la première moitié du* XIX*e s. devant un public de passage. Lith. Rouargue et Allom del. (Arch. dép. du Gard, litho.)*

Nature », il est probable dès lors que le public ait admis par habitude de s'installer de façon similaire, s'amassant tout près de l'« événement spectaculaire », ou au contraire se dispersant de manière spontanée afin de rechercher le point stratégique d'où la vue paraitrait meilleure, sans se soucier d'occuper une place prédéfinie comme il l'aurait été dans un édifice théâtral proprement dit. Dans les années 1900-1910 encore, lors de la *Festo vierginenco* qui se déroulait traditionnellement dans les ruines du théâtre d'Arles[162], les gens s'attroupaient ainsi au pied des deux Veuves, debout ou juchés sur les chaises disposées pour l'occasion à proximité, jusqu'à se percher sur l'arase des arcs du portique extérieur [**fig. 471**]. Seules apparemment les « places d'honneur »,



Fig. 471. *La* Festo vierginenco *au théâtre d'Arles en 1904 devant un public debout, massé au pied des deux Veuves. (Carte postale, fonds Flandreysy, Palais du Roure, Avignon.)*

162. Selon M. Flandreysy, cette fête aurait été instituée par F. Mistral en 1904 en l'honneur des jeunes filles ayant pris la coiffe dans l'année, mais il est probable qu'elle prenne ses origines plus avant dans le temps : aujourd'hui, elle a laissé la place à la fête du costume.



Fig. 472 a. *Une course de chars donnée à l'amphithéâtre de Nîmes, milieu du* XIX^e^ *s. : des places d'honneur sont installées dans une tribune sur le pourtour de l'arène. (Lith. Musée du Vieux Nîmes.)*



Fig. 472 b. *Une course de taureaux à l'amphithéâtre de Nîmes, milieu du* XIX^e^ *s. : le mur du* podium *est rétabli en bois et abrite les places d'honneur, tandis que le reste du public est dispersé sur les vestiges. (Méd. d'Arles,* BEO*6-272.)*

situées au plus près de la « scène », souvent de plein pied, ont fait assez rapidement l'objet de quelques installations sommaires, se résumant à quelques chaises de square ordonnées en lignes parallèles sur l'*orchestra* des théâtres, ou encore, comme à Nimes, derrière une barrière de bois dressée autour de l'arène en guise de tribune [**fig. 472**].

L'utilisation relativement précoce de ces édifices comme « aire de jeu » — dès 1805 pour l'amphithéâtre de Nimes, 1830 pour celui d'Arles, 1845 pour le théâtre d'Orange — commençant toutefois à attirer davantage de monde chaque année, à la grande satisfaction de la région du reste qui y voyait notamment le début d'une « *décentralisation artistique* », aux vestiges délabrés tendaient à se substituer en quelque sorte de véritables salles de spectacles[163]. Pour autant, les premiers aménagements paraissent être restés longtemps insuffisants, de sorte que — peut-être au demeurant par habitude — le public continuait à s'installer de manière quelque peu anarchique, plus particulièrement sans doute dans les Arènes qui offraient un espace plus vaste. Les premières corridas ont manifestement en tout cas accueilli plus de monde que les gradins renversés ou absents ne pouvaient raisonnablement compter en réalité. Les spectateurs toujours plus nombreux se plaçaient dès lors n'importe où, sur les degrés inférieurs à peine dégagés ou remplacés par des bancs de bois, debout sur les plates-formes recouvrant les substructures de la *cavea*, ou assis sur l'arase des murs encore en place, jusque sur les arcades de la galerie supérieure. À la première

163. Propos tenu par le Sénateur Eugène Guérin dans une lettre, 26 mars 1903 [arch. C.M.H., 3094/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

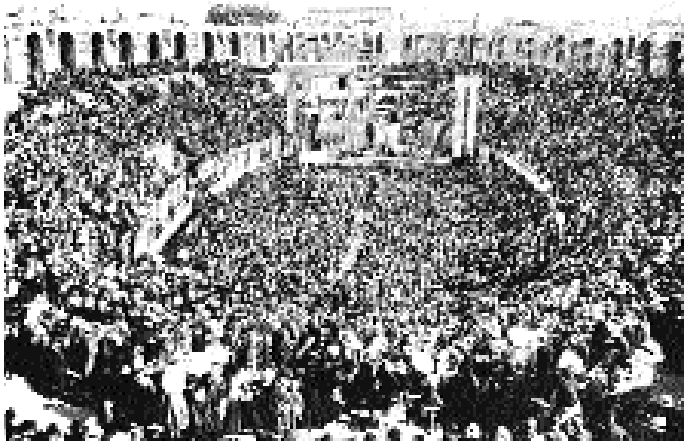


Fig. 473. *La foule amassée aux Arènes d'Arles lors de la première de* Mireille *en 1901. (Carte postale, arch. dép. des B.-du-Rhône, 13 f 8/8.)*

de *Mireille* donnée à l'amphithéâtre d'Arles en 1901, outre l'arène qui avait été pour l'occasion couverte de chaises jusqu'au deux tiers contre l'estrade dressée sur le tiers restant et servant de plateau de scène, quelques personnes s'étaient installées sur les ruines du mur du *podium*, et le nombre de spectateurs parait avoir été si important que beaucoup ont même dû se placer derrière la scène[164] [**fig. 473**]. De la même façon au théâtre, lors des représentations dramatiques des années 1910-1930, des chaises de square étaient disposées sur toute l'*orchestra*, tandis que plusieurs personnes ont manifestement dû rester debout sur les substructures de la *cavea*, en arrière de ceux assis sur les gradins restaurés jusque-là, ou s'installaient même apparemment tout devant, sur les vestiges du dispositif du rideau de scène[165] [**fig. 474**]. Délimitée

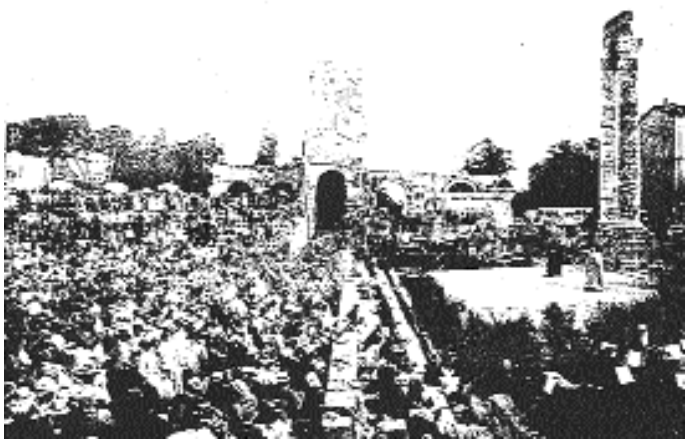


Fig. 474. *L'installation des spectateurs lors d'une représentation d'*Électre *d'A. Poisat au théâtre d'Arles en 1903. (Carte postale, arch. dép. des B.-du-Rhône, 13 f 8/5.)*

164. D'après des cartes postales de l'époque [arch. dép. des B.-du-Rhône, 13 f 8/8]
165. *Ibidem* [arch. dép. des B.-du-Rhône, 13 f 8/5].



Fig. 475. *Installation du public au théâtre de Vaison, 1921 : derrière la lice de roseaux délimitant l'*orchestra*, les gradins informes et terreux. (Phot. Ferme des Arts, Vaison.)*

simplement à l'aide d'une lice de roseaux, l'*orchestra* du théâtre de Vaison laissait encore dans les années 1920 le flanc de la colline en arrière, vaguement modelé par les anciens gradins alors informes et terreux sur lesquels pourtant, la nouveauté du lieu aidant probablement, la foule n'hésitait pas à prendre place [**fig. 475**]. Était alors manifestement privilégié le nombre au détriment de toute sécurité ou même de confort sinon pour les tribunes d'honneur : A. Réal s'enorgueillait ainsi d'avoir vu lors de la première représentation au théâtre d'Orange

> « 2 *000 spectateurs placés sur des chaises* [dans l'*orchestra*], *5 000 sur les gradins* [non restitués] *; au-dessus, le parterre debout, composé de 1 000 personnes ; en tout 8 000 places classées. On avait voulu donner aux assistants le plus d'espace et de commodité possible.*
>
> » *Quant aux personnes qui se tenaient sur la montagne, le nombre en est incalculable, et celles-là ont dû jouir d'un merveilleux coup d'œil* »[166].

Malgré l'affluence des spectateurs, ce n'est en réalité que dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle que les premières banquettes de bois ont fait leur apparition, recouvrant les rangs du *podium* ou de l'*ima cavea* souvent mal conservés et partiellement restitués, ainsi que la moitié inférieure de la *media cavea* en général totalement absente. Les travaux de restauration proprement dits commençaient alors à peine, et la priorité quoi qu'il en soit ni l'intention n'étaient à la restitution des degrés, et du moins pas dans les parties supérieures des édifices. À un devis d'H. Révoil sur la dépose et la

166. D'après A. RÉAL, *op. cit.*, p. 32.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

repose de plusieurs gradins de l'amphithéâtre d'Arles et le rétablissement de degrés complémentaires sur le premier *mænianum* avec son mur d'enceinte, P. Bœswillwald avait ainsi répondu en 1887 qu'« *il n'y a* [vait] *pas lieu de rétablir les rangées de gradins disparues, ni de compléter celles aujourd'hui incomplètes* »[167], de sorte que l'étage inférieur de l'amphithéâtre se présentait à cette époque « *en forme de plan incliné, reste de l'ancienne* cavea, *sur lequel s'étend* [ai]*ent encore quelques rangs incomplets de gradins* »[168]. De son côté, bien que parvenu dès 1845 à replacer en pierre les tous premiers degrés du théâtre d'Orange en vue « *de le restituer à son ancienne destination* », P. Renaux avait dû se contenter, par manque de crédit notamment, de les compléter par des bancs provisoires en bois établis sommairement sur des talus gazonnés[169]. En 1894, P. Bœswillwald mentionnait encore la présence de gradins en bois reposant sur de vastes charpentes établies plus ou moins sûrement sur les parties ruinées des voûtes rampantes ou sur les restes de rocher[170] [**fig. 476**]. En revanche, de véritables tribunes soigneusement garnies et destinées à la municipalité, aux personnalités politiques invitées, aux membres des clubs taurins, à la presse, ont très tôt été montées de toute

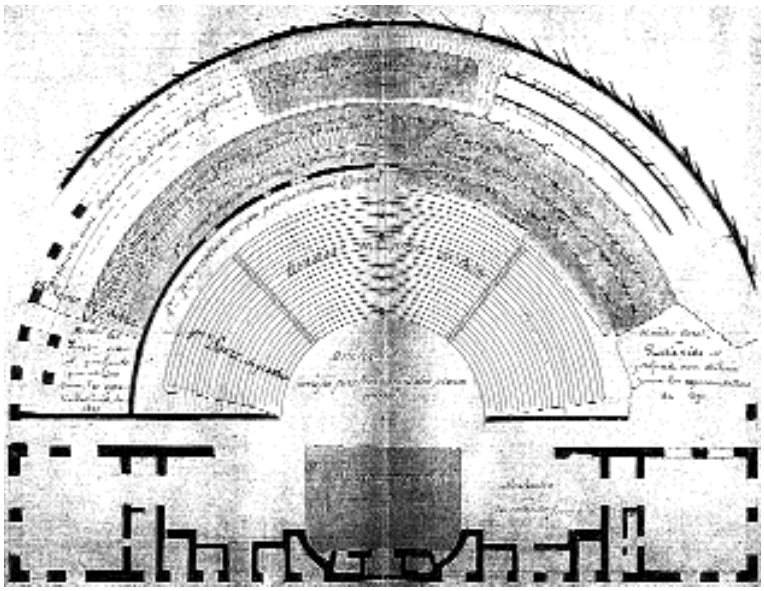


Fig. 476. *«* Théâtre antique d'Orange. Plan. État des travaux au mois d'août 1894 *», mentionnant en grisé les portions de la* cavea *aménagées à l'aide de «* gradins en bois *». Dessin de J.-C.* FORMIGÉ. *(Arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46.)*

167. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par P. Bœswillwald sur l'amphithéâtre d'Arles*, 14 mars 1887 [arch. C.M.H., 330/4].

168. H. RÉVOIL, *Travaux de Conservation et de restauration de l'amphithéâtre romain d'Arles. Onzième série des travaux. Rapport*, 15 juin 1887 [arch. C.M.H., 330/4].

169. P. RENAUX, *Devis descriptif et estimatif…*, 23 mai 1845, cité : cf. *supra*, **fig. 280**.

170. P. BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission sur la restauration du théâtre d'Orange*, 6 juillet 1894 [arch. C.M.H., 3094/4].

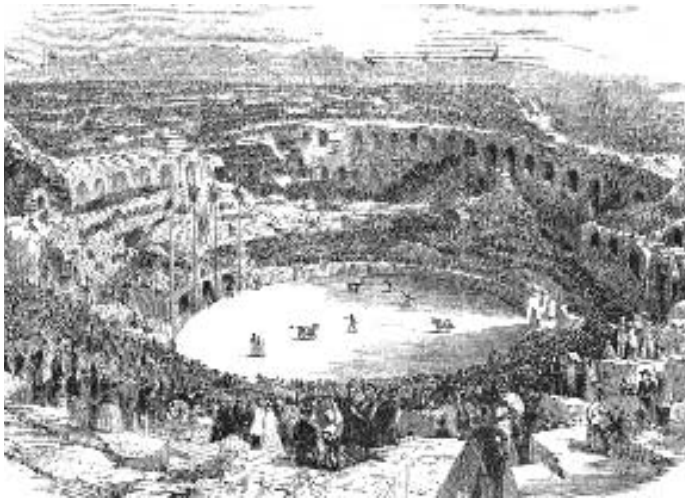


Fig. 477. « Ferrade dans les Arènes de Nimes »*: une grande loge couronne la grande entrée axiale côté nord. D'après un dessin d'H. Révoil, vers 1850. (Musée du Vieux Nîmes.)*

pièce sur les plates-formes correspondant aux loges antiques situées au-dessus des grandes entrées des amphithéâtres, ou tout simplement dominant l'*ima cavea* des théâtres. À l'occasion de la première représentation donnée au théâtre d'Orange, une sorte d'estrade d'honneur avait été ainsi dressée en bois « *au-dessus des gradins les plus élevés* », c'est-à-dire alors du premier *mænianum*, sur un plateau de 6 m de large où, « *à côté des ministres, se trouvait un grand nombre de personnalités politiques et administratives* », tandis qu'une seconde tribune, à droite de la première, avait été réservée à la presse, aux félibres et aux cigaliers[171]. Une installation similaire destinée à l'Administration municipale avançait sur l'arène de l'amphithéâtre de Nimes côté nord dès 1850 [**fig. 477**], tandis qu'à l'amphithéâtre d'Arles, H. Révoil mentionnait en 1861 la présence de « *quelques gradins sur quatre rangs* » construits peu avant par la ville près de la grande entrée située sur le petit axe côté ouest, « *au commencement de la première précinction et à la place qu'occupaient autrefois les Empereurs romains* »[172].

Il a fallu ainsi attendre près de cinquante ans — 1889 au théâtre d'Orange, 1893 à l'amphithéâtre d'Arles —, pour que le succès de ces représentations voie s'amorcer des travaux d'aménagement concernant les *caveæ*, « *en vue du bien être des spectateurs* »[173]. Devant l'affluence du public au théâtre d'Orange, les initiateurs des représentations dramatiques de plein air ont dû en effet, dans la fin du XIX^e^ siècle, entreprendre

171. D'après A. Réal, *op. cit.*, p. 50.

172. Lettre d'accompagnement au *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, établi par H. Révoil, 4 novembre 1861 [arch. C.M.H., 329/3].

173. Lettre du Préfet de Vaucluse au Ministre de l'Instruction Publique, 10 octobre 1919, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'organiser la « salle » de manière plus rigoureuse, laissant émerger l'idée que des mesures devaient être prises pour que le théâtre « *fût mis en état de recevoir* convenablement *sur ses gradins des spectateurs* »[174]. Il ne faut sans doute pourtant pas s'y tromper : la décision concernait moins en la circonstance le confort ou même la sécurité du public, qui d'ailleurs ne montrait apparemment guère de mécontentement face à l'absence de toute commodité que présentaient les vestiges, que l'augmentation des profits. Du moins la presse s'est-elle montrée très critique à ce sujet, jugeant avec raison « *insuffisante à coup sûr* » la nouvelle subvention accordée sur le budget des Beaux-Arts et destinée à réhabiliter l'édifice, dans ce qu'elle allait permettre non seulement « *de reconstruire* bien ou mal *un certain nombre de gradins* », mais surtout d'ouvrir « *à un impresario quelconque des recettes plus fructueuses* »[175]. Derrière ces nouvelles mesures se profilait du reste, aux yeux de certains, une métamorphose totale des lieux. Un farouche opposant des interventions de restauration entreprises depuis deux ans par J.-C. Formigé regrettait ainsi qu'« *en 1888, avant toute réparation, l'hémicycle était comble, et* [que] *les spectateurs s'asseyaient où et comme ils pouvaient* », et s'inquiétait de ce qu'en ménageant « *le plus de places possible aux spectateurs,* […] *et ce, dans l'intérêt des recettes, et leur assurer un certain bien-être* », on arrive bientôt à ôter « *à l'antique théâtre son cachet antique* » en en faisant « *un théâtre antique tout neuf* »[176]. Il existait en réalité aussi des préliminaires peut-être tout aussi déterminants aux yeux de la Commission supérieure que les profits pouvaient l'être à ceux des entrepreneurs : la conservation et l'aspect extérieur des vestiges. Dès 1855 en tout cas, le piétinement du public qui grimpait jusqu'au sommet de l'amphithéâtre de Nimes et qui détachait les blocs branlants pour s'en servir comme de sièges a fait craindre pour la sécurité et de l'un et de l'autre[177]. Par ailleurs, bien que parfaitement démontables, les aménagements de bois n'étaient apparemment jamais retirés, offrant des édifices après les spectacles une image quelque peu sordide. H. Révoil dénonçait ainsi, et toujours à Nimes, « *cette atroce baraque de bois qui sert d'estrade aux premières* » et qu'il aurait certainement souhaité rétablir alors en pierre pour éviter le désagrément visuel[178].

174. Antonin PROUST, cité dans un article intitulé « Restauration du Théâtre romain [d'Orange] », in *La Ruche*, 50ème année, n° 48, 29 novembre 1891. Je souligne.

175. « Théâtre romain d'Orange », in *La Ruche*, 51ème année, n° 23, 5 juin 1892. Je souligne.
Sur la décision prise à cette époque par la Chambre des députés d'allouer une subvention supplémentaire pour la restauration du théâtre d'Orange en vue de sa réutilisation, cf. *supra*, III. 2. a, p. 716 et III. 2. b., p. 738.

176. Louis HENSELING, « À propos du Théâtre romain d'Orange », in *La Méditerranée*, 12ème année, 12 août 1894.

177. D'après une lettre non signée adressée au maire de Nimes, 17 octobre 1855 [arch. mun. de Nimes, 1 m 10].

178. D'après une lettre de l'architecte à l'Inspecteur général, 16 avril 1857 [arch. C.M.H., 885a/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Sécurité du public, conservation et aspect des monuments se sont révélés en définitive autant d'arguments forts qui, ajoutés aux prétentions des entrepreneurs que justifiait au demeurant le succès de leurs spectacles, ont incité à d'importants travaux de « réadaptation » affectant directement les structures dans ce qu'ils consistaient au sein même des différentes *caveæ* à rétablir les éléments caractéristiques d'un « amphithéâtre » de sorte à permettre explicitement d'accueillir davantage de monde encore, soit tout simplement par l'adjonction d'un équipement supplémentaire soit par une reconstruction en pierre sans relever forcément pour autant d'une quelconque forme de restauration à proprement parler. À la suite de la décision de la Chambre des députés concernant le théâtre d'Orange, le directeur du service des Monuments historiques a pu de cette façon réclamer lui-même que soient complétés les gradins du premier *mænianum* et « *obtenir ainsi le nombre de places nécessaires pour les représentations qu'on se propos* [ait] *d* ['y] *donner* »[(179)]. Quatre ans plus tard, le projet de fermer les deux brèches ouvertes de part et d'autre de l'hémicycle, contre chacune des *basilicæ*, était présenté comme doublement avantageux dans ce qu'il devait supprimer une cause d'accidents qu'engendraient les précipices de 20 m de haut, autant qu'apporter la possibilité d'« *augmenter le nombre de places de 800* » et de « *mett* [re] *les spectateurs à l'abri des vents d'est — qui en outre diminuent l'acoustique et fatigue les artistes* »[(180)]. De façon similaire, la municipalité d'Arles alléguait à cette même époque d'un côté les « *causes de danger* » qu'amenait l'irrégularité des structures de l'*ima cavea* de l'amphithéâtre, de l'autre l'affluence du public, pour suggérer la reconstruction des voûtes rampantes ainsi que des vomitoires correspondant aux quatre rangs de gradins suivant ceux du *podium*, insistant par ailleurs sur l'intérêt de concevoir la restitution en maçonnerie, le provisoire ne donnant qu'une « *idée imparfaite de l'état primitif des lieux* »[(181)]. Bien sûr de tels arguments n'ont pas toujours suffi à amorcer des travaux qui s'annonçaient au demeurant relativement coûteux compte tenu de leur envergure ; outre les subventions que les villes ne pouvaient assurer seules et que le gouvernement devait partager entre bien d'autres sites, ressortait du reste constamment une question d'ordre déontologique qui freinait toute tentative de reconstitution intégrale. Certes officiellement admise, la restauration de la *cavea* du théâtre d'Orange s'est ainsi

179. *Note sur le théâtre d'Orange*, signée du directeur des Monuments historiques, 18 juin 1891 [arch. C.M.H., 3092 A].

180. D'après une lettre du sous-Préfet au Préfet du Vaucluse, 24 novembre 1895 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46].

181. *Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de la ville d'Arles*, séance du 3 septembre 1887 — demande réitérée lors d'une séance le 5 décembre 1891 ; voir aussi une lettre du maire de la ville au ministre, 4 août 1893 [arch. C.M.H., 330/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

longtemps arrêtée devant l'importance des reconstructions qu'elle supposait et a dû se restreindre quoi qu'il en soit aux « *parties essentiellement nécessaires aux représentations à y donner tant au point de vue spectateur que spectacle* »[182], de sorte que, prévue depuis 1894, l'obturation des brèches est et ouest n'a pu être effective qu'à partir de 1906[183]. Dans le même ordre d'idée, les requêtes du maire de la ville d'Arles sur le rétablissement du quatrième gradin du second *mænianum* de l'amphithéâtre resté jusque-là provisoire se sont vues longtemps repoussées par la Commission des Monuments historiques qui, bien qu'estimant les propositions « *en tous points acceptables* »[184], se devait de les ajourner pour des travaux jugés plus urgents[185]. Il est certain cependant que face aux demandes réitérées des maires et entrepreneurs de spectacles d'augmenter le nombre de places, le service des Monuments historiques ne pouvait qu'accepter, malgré ses propres directives, des aménagements provisoires autant qu'hétéroclites, et ce dès la fin du XIX^e^ siècle, comme en témoignerait notamment une lettre du maire d'Orange sollicitant, en 1897, une autorisation de travaux pour les représentations de l'été concernant tout particulièrement l'adjonction de degrés supplémentaires à réaliser en bois au-dessus de la voûte du « *grand vomitoire* »[186] et que J.-C. Formigé a pu alors justifier en rappelant que « *c'est là qu'on avait mis, lors des dernières représentations, les places d'un prix modique réclamées en grand nombre par les habitants de la région* »[187]. Dans les années 1910 encore, malgré la restitution quasi complète de la *cavea*, une concession similaire a été faite à l'installation de tribunes complémentaires contre le mur de la première *præcinctio* du même théâtre [**fig. 478**] : la ville alléguant l'apport de près de 1 500 places supplémentaires, l'aménagement depuis les années 1970 de deux « *tribunes à gradins démontables* », l'une de cinq rangs de 0,70 m sur le premier « *palier intermédiaire* » (pour 870 places), l'autre de quatre rangs sur le palier supérieur (pour environ 580 places)[188], n'a pu être davantage rejeté, la Commission ne parvenant en fin de compte à opposer que « *la*

182. *Rapport à la Commission par P. Bœswillwald, Inspecteur général, sur le théâtre d'Orange*, 7 février 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

183. J. FORMIGÉ, *Exposé sommaire des travaux qu'on pourrait engager pour répondre à la délibération du Conseil municipal d'Orange, en date du 21 janvier 1906, par laquelle il demande la restauration complète du théâtre antique*, 8 février 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

184. D'après un *Rapport à la Commission des Monuments historiques par M. Bœswillwald sur la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, avril 1894 [arch. C.M.H., 330].

185. Lettre d'H. Révoil au Directeur des Beaux-Arts, 2 octobre 1893 [arch. C.M.H., 330].

186. Lettre du maire de la ville d'Orange à M. Boujon, Directeur des Beaux-Arts, 28 janvier 1897 [arch. C.M.H., 3094/4].

187. *Rapport de M. Formigé au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts*, 8 février 1897 [arch. C.M.H., 3094/4].

188. Devis pour des tribunes à gradins démontables au théâtre d'Orange, proposé par l'établissement Doublet, 19 décembre 1972 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

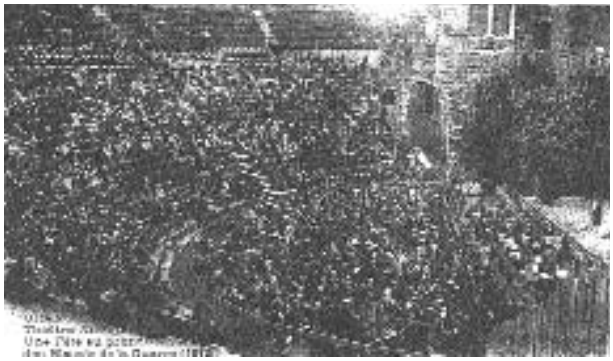


Fig. 478. *Aménagement d'une tribune complémentaire contre le mur de la première* præcinctio *du théâtre d'Orange notamment à l'occasion d'une fête donnée au profit des Blessés de Guerre, 1915.* *(Carte postale, éd. « Lux », Musée d'Orange.)*



Fig. 479. *Aménagement actuel de cinq rangs de gradins démontables contre le mur de la première* præcinctio *du théâtre d'Orange.* *(Phot. V. Chevrier.)*

double réserve que leur profil continue celui des gradins antiques et qu'elles soient déposées en dehors de la période des spectacles des chorégies »[189], de sorte qu'elles apparaissent désormais définitivement acquises [**fig. 479**].

Chargée certes de veiller sur la conservation du patrimoine architectural, la Commission supérieure ne peut en fait en aucun cas, dans le cadre devenu incontournable de la « réutilisation », évincer les questions d'exploitation ou de « *commercialisation* » d'un site par son propriétaire : tout au plus, pour tendre à limiter les aménagements abusifs ou jugés d'un « *aspect des plus fâcheux* », peut-elle les soumettre à la condition de n'apporter aucune entrave au monument, ni sur le plan mécanique, ni sur le plan esthétique, et insister sur le principe de réversibilité. Plus que pour tout autre type d'installation, son souci majeur a fini de cette manière par se borner prioritairement à l'aspect général de l'édifice, autorisant en définitive toute

189. Lettre du Conservateur régional des Bâtiments de France au Préfet, 16 avril 1973, reprenant les mêmes termes que J. Sonnier dans sa lettre du 2 avril 1973 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

infrastructure dès l'instant qu'elle demeurait relativement discrète et surtout ne sortait pas de la fonctionnalité première du monument réhabilité. Répondant à une plainte récente au sujet des gradins métalliques disposés dans l'amphithéâtre d'Arles, la Direction du Patrimoine avait ainsi mis l'accent sur le fait que les « *aménagements apportés aux édifices classés au titre de la législation sur les monuments historiques et qui accueillent un public font l'objet d'études spécifiques afin* d'éviter de porter atteinte à leur aspect *et de s'assurer que* leur utilisation est conforme à leur destination », l'entretien proprement dit d'un monument historique restant en outre indépendant de l'affectation de l'édifice en question par son propriétaire, en l'occurrence la ville[190]. Les premiers bancs de bois ne relèvent en fait ni plus ni moins que d'une réponse à ce type de prescription et sont restés pour cette raison longtemps en vigueur. Premier concessionnaire du théâtre de Vaison en 1922, M. Jacomet avait ainsi assuré que « *des gradins en planche* [allaient être] *aménagés pour recevoir le public, sans que des dégradations au monument s* [oien]*t à craindre* » [**fig. 480**][191], tandis qu'à Arles comme à Nimes, jusque dans les années 1955 des échafaudages de bois étaient montés chaque printemps pour recevoir les bancs là où la *cavea* faisait défaut [**fig. 481**]. De telles installations posaient néanmoins un certain nombre d'inconvénients : en dehors de



Fig. 480. *Les premiers gradins de bois du théâtre de Vaison montés sur le flanc de la colline, 1922 et 1925.* *(Phot. fonds Ferme des Arts, Vaison.)*

Fig. 481. *Les échafaudages de bois soutenant les gradins provisoires de l'amphithéâtre de Nîmes. Phot. J. Sonnier (?), mars 1954* *(Arch. C.M.H., 888a/8.)*





190. D'après une lettre de M. Rebut-Sarda, sous-directeur de la Direction du Patrimoine, en réponse à une plainte formulée par J.-L. Beaufume au sujet des gradins métalliques de l'amphithéâtre d'Arles, 30 mars 1993 [arch. C.M.H., Méd.]. Je souligne.

191. D'après une lettre du Préfet du Vaucluse au Ministre de l'Instruction publique, 24 juin 1922, rapportant les intentions du concessionnaire M. Jacomet [Arch. C.M.H., 3104/2].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'aspect déplaisant qu'offraient le volume autant que le rythme saccadé des larges poteaux et madriers composant l'ossature et que le manque d'entretien n'améliorait pas, leur manipulation n'était guère aisée compte tenu du poids de chaque pièce et leur stabilité s'avérait tout de même précaire. Il n'était apparemment pas rare du reste de voir à Nimes l'exaltation des spectateurs se transformer en violence et le mobilier en bois somme toute fragile et du moins facilement démontable « *en partie incendié ou brisé* », provoquant des dégâts sur les maçonneries du monument [192] [**fig. 482**]. H. Révoil racontait ainsi qu'à la suite de l'une de ces échauffourées, certains *aficionados* avaient volontairement mis le feu à un « *amas de boiseries* » constitué de chaises et de barrières arrachées et « *entassées dans deux petits vomitoires entre les grands dalles de l'arène* » de telle sorte que « *les flammes attisées par le vent qui souffl* [ait] *avec violence* [avaient] *bientôt pris un développement considérable* » jusqu'à atteindre les pierres du *podium* [193]. À Orange, un incendie se serait même déclaré dans la grande porte est du *postscænium* où était empilé le matériel de scène démonté après

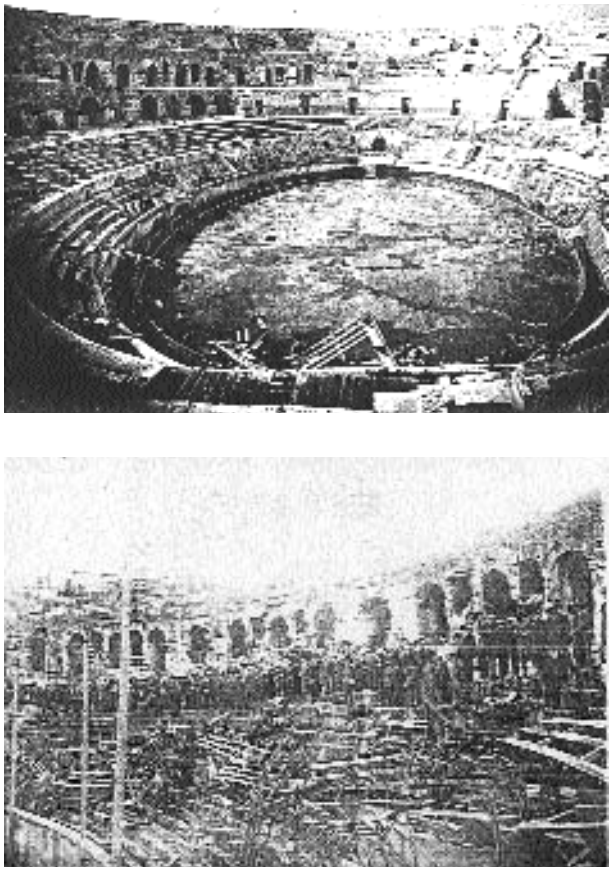


Fig. 482. *Les Arènes de Nîmes à la suite d'incidents provoqués par les spectateurs, vers1920-1925. (Palais du Roure, Avignon.)*

192. Lettre de l'entrepreneur de spectacles des Arènes de Nimes, M. Rostain, au maire de la ville, 10 octobre 1871, se plaignant des dégâts provoqués par de « *jeunes gamins* » [arch. mun. de Nimes, 2 R 180]. D'autres incidents du même genre ont été évoqués en 1882 par P. Bœswillwald, dans un rapport à la Commission daté du 18 septembre 1882 [arch. C.M.H., 886/1] ainsi qu'en juin 1893 dans une correspondance entre H. Révoil, le directeur des Beaux Arts et le Préfet du Gard [arch. mun. de Nimes, 1 m 15]. Un constat du Commissaire de Police daté du 15 septembre 1923 faisait en outre observer qu'ils étaient « *communs à toutes les Plazas* » et ne semblaient de ce fait « *pas plus pouvoir être prévus qu'évités* » [arch. mun. de Nimes, 2 R 290].

193. Lettre d'H. Révoil au directeur général, 18 août 1882 [arch. C.M.H., 886/1].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les spectacles, entrainant outre la destruction totale des portes modernes, l'éclatement de la pierre en maints endroits[194]. Le processus d'exploitation était cependant lancé et rien ne pouvait plus l'arrêter : face aux entrepreneurs de spectacles qui continuaient à développer leurs installations provisoires destinées à recevoir toujours davantage de monde et que la Commission supérieure n'avait en aucun cas le pouvoir de leur refuser, le souci permanent de conserver à ces vestiges un aspect honorable n'a pu en définitive que forcer le retour à de véritables concessions repoussées jusque-là, faisant bien souvent du principe initial d'aménagement relevant de la seule exploitation du site par son propriétaire une intervention de restauration proprement dite, voire de restitution pure et simple, et en tout cas du ressort du gouvernement. Ainsi du moins de la *cavea* des théâtres d'Orange, d'Arles et de Vaison qui ont vu à partir des années 1905-1910 leurs « *bancs mobiles* » rapidement remplacés par des gradins en pierre, d'autant plus facilement du reste qu'aux dires de J. Formigé, responsable alors des trois édifices, une telle reconstitution n'engageait aucune hypothèse ni aucune véritable reconstruction[195]. S'interrogeant sur ce qu'il convenait de faire « *pour satisfaire aussi bien la question commerciale qui domine toutes les préoccupations du Directeur des Arènes et le côté esthétique, qui a, pour l'Administration, le plus grand intérêt* »[196], la Commission supérieure devait décider en 1957 de faire bénéficier à son tour l'amphithéâtre d'Arles du rétablissement complet des gradins inférieurs « *en associant cette opération intéressant l'exploitation des arènes à une restauration de l'infrastructure qui en a fort besoin* », notamment pour lutter contre les infiltrations[197], tandis que dix ans plus tôt à Nimes, se heurtant à la fois à l'aspect déplorable donné par les bancs de bois disposés aussi bien sur l'arase des voûtes que sur les degrés existants et aux revendications du Directeur des Arènes pour qui leur suppression était « *susceptible d'entraîner une perte sèche de plusieurs centaines de milliers de francs à chaque saison* »[198], A. Chauvel devait lancer l'idée d'une reconstitution intégrale de la *cavea*, démarrée par J. Formigé, continuée par J. Sonnier dix ans plus tard et toujours d'actualité[199].

194. Lettre de Pierre Biscop, architecte départemental, au conservateur des Bâtiments de France, 6 novembre 1962 [arch. dép. du Vaucluse, 1664 W 222].

195. Sur la restauration des gradins des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison, cf. *supra*, II. 2. c. et II. 3. a.

196. Ernest HERPÉ, *Compte rendu d'inspection* adressé au Directeur général de l'Architecture, 20 juin 1947 [Arch. C.M.H., fonds Chauvel n° 5].

197. D'après une lettre de Paul Colas au ministre, M. Pontus, 15 juillet 1957 [Arch. dép. des B.-du-Rhône, 1615 W 105].

198. D'après une lettre du conservateur régional des Monuments historiques, M. Sorlin, au Directeur des m.h., 11 juillet 1951 [Arch. C.M.H., 888/7].

199. D'après une lettre d'A. Chauvel au Directeur des m.h., 19 octobre 1942, suivie d'effet d'après une demande de devis du Directeur général de l'Architecture, 14 mai 1946 [Arch. C.M.H., 887/4] : cf. *infra*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Pour autant, et bien que les gradins se définissent comme l'un des dispositifs majeurs destinés à redonner à l'édifice de spectacles sa silhouette primitive autant que sa fonction d'origine dans ce qu'ils permettent l'accueil du public sans lequel il n'y a pas de représentation possible, et quoique leur restitution puisse apparaitre *a priori* aisée dans la mesure où ils constituent un groupe d'éléments disposés en série de façon quasi identique [200], leur restauration en maçonnerie, désormais préférée à l'intrusion de bancs de bois, achoppait à un problème majeur : même limitée aux portions encore structurées, évitant par là même toute reconstruction intégrale, son coût élevé en ralentissait l'exécution et entravait du même coup la bonne marche de l'exploitation. Estimant à l'instar de F. Ayme, directeur des Arènes de Nimes en 1961, l'équipement de bancs de bois plus profitable, les entrepreneurs de spectacles pouvaient être tentés dès lors de rejeter tout projet de restitution dans ce que ce dernier imposait des travaux de longue haleine et entrainait à terme « *des conséquences si importantes* » qu'il leur était difficile d'y souscrire [201]. S'appuyant sur le cahier des charges concernant l'exploitation des Arènes de Nimes qui ne prévoyait « *aucune restriction à l'utilisation de bancs de bois* », F. Ayme les réinstallaient d'ailleurs systématiquement y compris sur les gradins restitués, de sorte que l'architecte alors responsable de la restauration de l'édifice avait demandé de surseoir aux travaux pourtant entamés, quand bien même ces installations toujours en place contribuaient selon lui « *pour une très large part, à donner à l'intérieur des arènes, cette impression de désordre si regrettable pour les touristes, et si critiquée avec juste raison* » [202]. Diverses solutions intermédiaires destinées à faire disparaitre ces installations volantes qui déparaient ont certes pu être proposées par les architectes sans que pourtant aucune n'ait manifestement réellement satisfait ni l'une ni l'autre parties [203], du remplacement des gradins manquants par des planches en béton vibré sans parement vertical mais ajustées et simplement posées sur de petites cales en béton, que devaient accompagner des réparations indispensables sur les gradins en place par incrustations partielles de pierres [**fig. 483**], aux échafaudages de tubes métalliques plus fins que les charpentes de bois et qui, dressés dans les parties hautes, permettaient de ne pas trop obstruer la vue sur les substructures en arrière tout en respectant « *les lignes*

200. Sur le principe qui gère *a priori* la restitution des gradins, cf. *supra*, II. 2. a., p. 425.

201. Lettre de F. Ayme, entrepreneur des spectacles à l'amphithéâtre de Nimes, à M. Chazaud, Conservateur des Bâtiments de France, 22 mars 1961 [Arch. C.M.H., 885 a/3].

202. Rapport de H. Jullien, architecte en chef, adjoint à l'Inspecteur général des Monuments historiques, 23 mars 1962 [Arch. C.M.H., 885 a/3].

203. D'après une lettre de F. Sorlin, Conservateur régional des Monuments historiques du Languedoc, au Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 19 octobre 1951 [Arch. C.M.H., 885 a/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

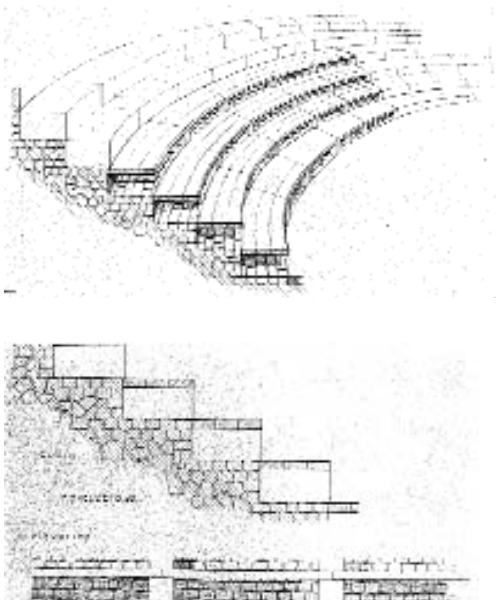


Fig. 483. *Proposition d'aménagement des gradins à l'amphithéâtre de Nîmes. Croquis de J.* SONNIER, *1954. (Arch.* C.M.H., *888 a/8.)*

et les dimensions des gradins antiques » par la disposition de planches de bois[204], voire de sièges en plastique jugés « *plus malléables, plus adaptés au monument et notamment moins visibles le jour* »[205]. Soumis à la seule condition d'être démontés après chaque spectacle, les nouveaux gradins trop écartés n'offraient pas assez de places en effet selon les uns, tandis que les autres s'interrogeaient sur le véritable manque à gagner que susciterait la réduction de quelques-unes d'entre elles. Certes parfaitement conscient qu'en demandant à ce que l'édifice soit laissé en l'état dans sa partie supérieure il se heurterait aux revendications de l'entrepreneur de spectacles, J. Jannoray n'en faisait pas moins observer de son côté que, pour s'adapter à des sites naturels, de telles ossatures ne s'accorderaient pas en revanche à l'ensemble de pierres d'un amphithéâtre dont elles masqueraient « *l'économie interne de la construction antique avec sa superposition de galeries*



Fig. 484. *Les degrés inférieurs des Arènes de Nîmes recouverts de planchards et les échafaudages en tubulure dressés en différents endroits dans les parties hautes. (Phot. Office du tourisme, Nîmes.)*



Fig. 485. *Les échafaudages en tubulure régnant au-dessus des deux premiers* mæniana *de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. V. Chevrier.)*

204. Jean SONNIER, *Rapport sur la présentation et l'aménagement des gradins intérieurs de l'amphithéâtre de Nîmes*, 13 mai 1956 [Arch. C.M.H., 885 a/3].

205. D'après un rapport général de Paul Verdier, 23 mai 1962 [Arch. C.M.H., 885 a/3].

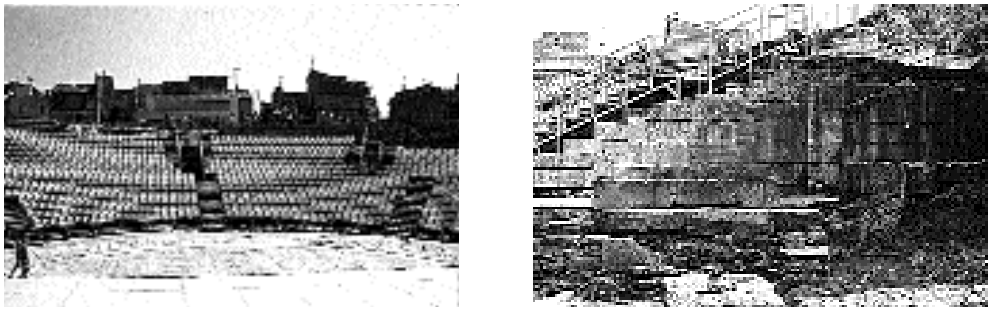


Fig. 486. *La* cavea *du théâtre d'Arles recouvert d'un échafaudage bas supportant des coques plastique. (Phot. V. Chevrier.)*

voûtées »[206]. Cette dernière solution n'en sera pas moins largement adoptée, sans doute comme la réponse la plus simple à apporter à de tels cas de figure, et n'a d'ailleurs pas été remplacée depuis [**fig. 484-485**]. Elle a même été reprise au théâtre d'Arles et recouvre désormais l'ensemble de ses gradins antiques ou reconstitués, permettant de recevoir des coques en plastique jugées plus confortables [**fig. 486**]. L'introduction de ces tubulures métalliques offrait en fin de compte plusieurs avantages : outre leur plus grande stabilité, elles se prêtaient mieux en effet à la courbe des amphithéâtres, assuraient tout de même une certaine « transparence » en arrière par la relative finesse des pièces d'agencement et requerraient un entretien moindre. Posées directement sur les degrés du théâtre d'Arles dont elles épousent en définitive la forme, elles permettraient même en un sens de protéger les vestiges du piétinement des spectateurs et d'éviter tout risque d'incident en recouvrant par des tablettes parfaitement planes les surfaces irrégulières, aussi bien des restes de la *proedrie* que des escaliers [**fig. 487**].

Fig. 487. *L'installation des coques plastiques du théâtre d'Arles posée à même les gradins dont elle protège les structures. (Phot. V. Chevrier.)*



206. Rapport de Jean Jannoray au directeur général de l'Architecture sur le devis de J. Sonnier cité, 24 mars 1958 [Arch. C.M.H., 888 a/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Beaucoup plus hautes en revanche dans les amphithéâtres, elles ont bien entendu par mesure de sécurité imposé des points d'appui plus forts, entrainant refouillements et fixations dans les maçonneries [**fig. 488**]. Devant toutefois rester inchangés malgré les démontages successifs, ces derniers n'ont en réalité fait l'objet d'aucun rejet de la part de la Commission supérieure : au moment de leur installation à l'amphithéâtre d'Arles, E. Herpé s'était contenté en tout cas de recommander que « *toutes les précautions nécessaires s* [oien]*t prises pour ne pas dégrader par des scellements* inutiles, trop importants ou mal faits »[207]. De la même façon que les planchers de scène ou les *callejons*, ces nouvelles installations représentaient en définitive, et contrairement à une reconstruction en béton ou en pierre, un aménagement permanent démontable qui ne semblait devoir laisser derrière lui une fois déposé que quelques traces discrètes de platines. Dès lors, les brèches qui existaient à divers endroits et plus particulièrement au niveau des entrées axiales, tout comme les tribunes dressées au pied du *podium* de l'amphithéâtre d'Arles [**fig. 489-490**], ont pu être

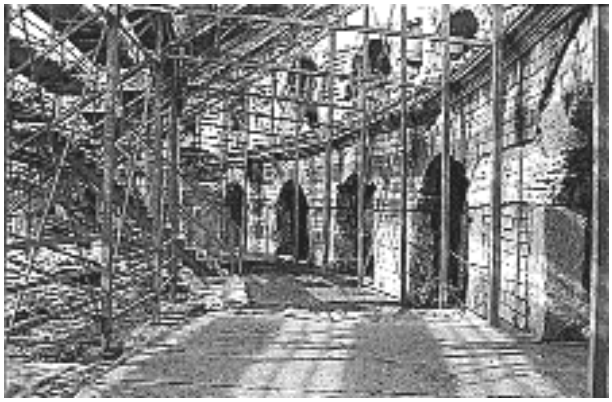


Fig. 488. *L'emprise des échafaudages métalliques sur la galerie d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. V. Chevrier.)*

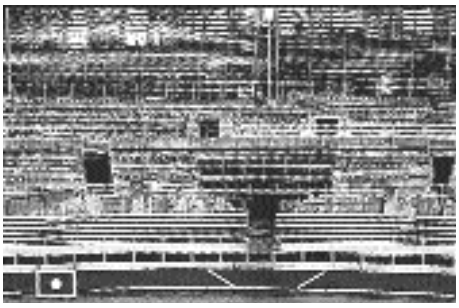


Fig. 489. *Quatre rangs de gradins montés sur tubulures fermant la brèche au-dessus de l'entrée axiale est de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. V. Chevrier.)*

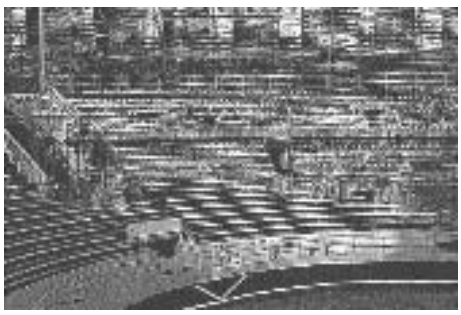


Fig. 490. *La tribune dressée au pied du* podium *de l'amphithéâtre d'Arles côté nord désormais montée sur tubulures métalliques. (Phot. V. Chevrier.)*

207. Lettre d'E. Herpé au maire d'Arles, 27 mars 1948 [arch. C.M.H., 331/8]. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 491. *L'ossature métallique de la tribune dressée au pied du* podium *de l'amphithéâtre d'Arles côté nord, fixée dans le sol de l'arène et prenant appui sur le mur.* *(Phot. V. Chevrier.)*



Fig. 492. *Quelques points de fixation des gradins fermant la brèche au-dessus de l'entrée axiale est de l'amphithéâtre d'Arles, condamnant un certain nombre de passages.* *(Phot. V. Chevrier.)*



agencées de manière analogue à l'aide de planches ou de bancs de bois recouvrant une ossature métallique prenant appui sur les anciens murs ou fixée dans la pierre, jusqu'à parfois il est vrai obstruer momentanément des passages jugés trop étroits pour être utilisés lors des manifestations [**fig. 491-492**].

Pour se révéler à la fois fonctionnelles et relativement discrètes, imposant en fin de compte sur les vestiges une emprise que l'on pourrait considérer comme un « moindre mal », les installations métalliques préconisées par le gouvernement n'en ont manifestement pas davantage apporté toutes les réponses requises, incitant les entrepreneurs de spectacles à entreprendre un certain nombre d'aménagements

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« irréguliers » contre lesquels la Commission supérieure ni les architectes ne semblent avoir pu toujours résister. Le constant souci de rentabilité amenait ainsi le directeur des Arènes de Nimes notamment à implanter systématiquement sur les degrés de pierre du *podium* des bancs de bois de sorte à rajouter une rangée supplémentaire aux quatre existantes et parait être aussi à l'origine de la construction frauduleuse de murettes rayonnantes en ciment armé de près de 0,50 m de haut, destinées à rehausser les échafaudages des « secondes » et augmenter de cette façon le nombre de rangs[208] [**fig. 493**]. Il est clair par ailleurs que l'état des vestiges a pu rendre obligatoire parfois un agencement particulier à seule fin d'adapter le site à sa réutilisation quand bien même il ne correspondait pas à son organisation primitive. La trop grande profondeur de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles a ainsi contraint, depuis les toutes premières manifestations, à descendre d'autant les gradins à l'aide de tribunes complémentaires dressées au pied du *podium*, à chacune des deux extrémités du grand axe de l'ellipse ainsi que sur tout le côté est [**fig. 490**], sans que les protestations de F. Benoit selon qui elles « *empièt* [ai]*ent de tous côtés sur l'arène et supprim* [ai]*ent la forme architecturale de celle-ci, masquant les portes de communications du sous-sol et de l'ancienne piste, les dalles du* podium, *etc.* », jusqu'à ne plus permettre de voir « *où finit l'hémicycle de gradins et où commence l'arène antique* », ne soient jamais parvenues à les remettre réellement en question jusqu'à aujourd'hui[209]. De son côté, l'absence de

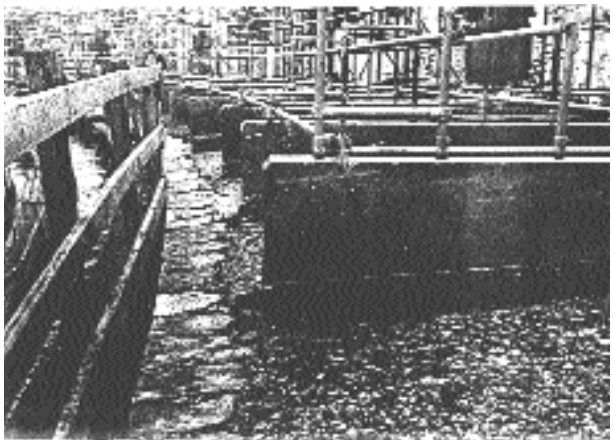


Fig. 493. *À l'amphithéâtre de Nîmes,* « murettes de béton et échafaudages tubulaires édifiés malgré les interdictions en 1956 et destinés à supporter des gradins en bois ». *Phot. L.-Ph. May (?), 27 janvier 1957. (Arch.* C.M.H., *885/3.)*

208. L'existence de ces murettes montées sans aucune autorisation préalable de la Commission supérieure a été mentionnée par J. Sonnier dans une lettre au Secrétaire d'État aux Beaux Arts, 13 mai 1956, et de nouveau dans un rapport de L.-Ph. May, directeur de l'Architecture, 27 janvier 1957 [arch. C.M.H., 885a/3]. À noter à propos des aménagements illicites mis en place à l'amphithéâtre de Nimes depuis le début du XX^e siècle, une lettre d'A. Grenier datée du 16 juillet 1956 faisant observer que « *l'adjudicataire des spectacles dans l'amphithéâtre* [était] *un personnage tout puissant à Nîmes contre lequel personne n'os* [ait] *élever la voix* » [arch. C.M.H., 885a/3].

209. Lettre de F. Benoit au Directeur de l'Architecture, 22 février 1953 [arch. C.M.H., 331/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

toutes loges d'honneur, dont ne subsistent désormais au mieux que les plates-formes, généralement du reste restituées, aura contraint à en créer de toutes pièces, en principe en lieu et place des premières. Si elles ont été exceptionnelles au théâtre d'Orange — à l'occasion des visites officielles du Président de la République en 1938 et de la reine Juliana de Hollande en 1952 — et ont pu par conséquent être montées provisoirement au-dessus des *parodoi*, habillées de tentures et garnies de sièges d'honneur appartenant au mobilier national, dont cinq en avant et une succession de trois gradins comptant sept chaises en arrière[210], elles recevaient en revanche annuellement dans les amphithéâtres aussi bien la municipalité que les membres du club taurin à qui incombait le contrôle des corridas, et devaient être par conséquent permanentes. On ne peut certainement douter que la décision prise au début du XX^e siècle par le directeur A. Sauze de remplacer la tribune officielle dominant l'entrée sud de l'amphithéâtre de Nimes et constituée jusque-là de « *planchards* » inesthétiques n'ait procédé d'autres revendications que celle d'assurer formellement une certaine qualité d'accueil [**fig. 494**]. Il est probable en outre que l'autorité du club taurin ne lui aura pas permis d'attendre les crédits espérés par J.-C. Formigé pour une « *reconstruction en pierre* »[211], de sorte qu'il a dû imposer une structure en ciment armé, affirmant qu'elle serait quoi qu'il en soit « *moins encombrante et plus jolie* […],

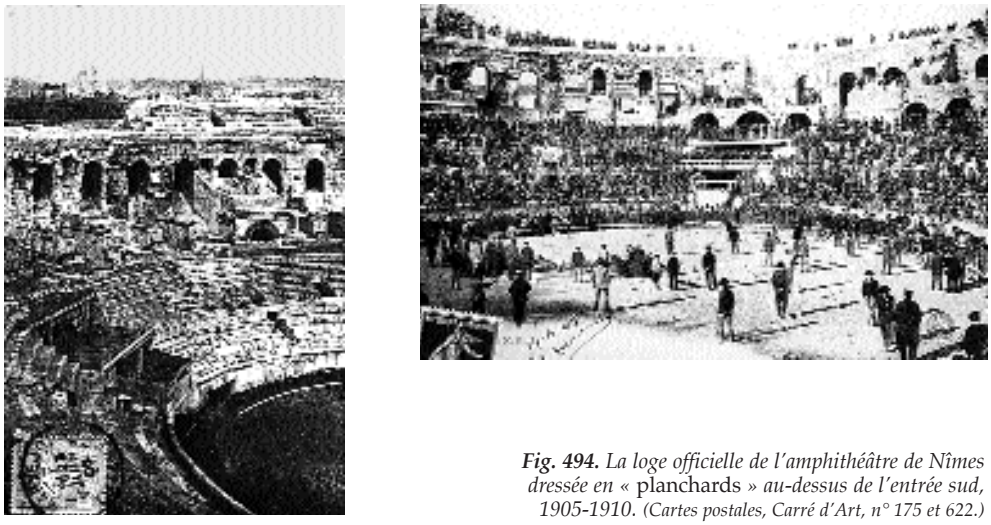


Fig. 494. *La loge officielle de l'amphithéâtre de Nîmes dressée en «* planchards *» au-dessus de l'entrée sud, 1905-1910. (Cartes postales, Carré d'Art, n° 175 et 622.)*

210. J. FORMIGÉ, *Second devis pour les aménagements provisoires en vue des représentations de l'Opéra au cours de la visite présidentielle*, 15 juin 1938 [arch. C.M.H., 3095/6].
Au sujet de la visite de la reine Juliana de Hollande, cf. une lettre du maire au Ministre des Beaux-Arts et Monuments historiques, 25 juin 1952 [arch. C.M.H., 3096/7].

211. Lettre de J.-C. Formigé au Sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, 20 février 1912 [arch. C.M.H., 886/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

plus en rapport avec l'esthétique du monument »[212]. Bien que rejeté catégoriquement par l'architecte qui jugeait le ciment armé « *d'un tel anachronisme* » et escomptait sans doute que sa restitution complète aurait engagé « *la restauration méthodique de la* cavea »— qu'il disait « *réclamée depuis longtemps par toute la population nîmoise* »—, de manière à ce que « *les matériaux disparates et factices en étant écartés, l'aspect du monument, son esthétique et son style architectural se trouver* [aie]*nt scrupuleusement respectés* »[213], le projet n'a pu ainsi qu'être « entendu » par la Commission supérieure qui, devant se ranger de l'avis de l'architecte du département selon qui en tout état de cause il « *enlaidirait bien moins l'entrée de la piste des Arènes que le fouillis de charpentes et planchards composant la tribune actuelle* »[214], s'est contentée de rappeler les contraintes habituelles applicables à tout aménagement, en insistant sur le fait que la nouvelle tribune devait « *respecter le style du monument, suivre exactement la lignée des gradins, et adopter une teinte générale se rapprochant le plus possible de celle de nos pierres antiques* »[215]. Depuis il est vrai, de telles installations n'ont été tolérées que sous la condition d'être parfaitement réversibles autant qu'en accord avec l'utilisation des vestiges: reprenant en 1985 l'organisation du « *gradinage* » [*sic*] du même amphithéâtre, la municipalité a dû ainsi assurer le rétablissement des « secondes » à l'aide d'un « *portique métallique* » sur six rangées « *suivant le profil historique* », mais n'a pu à son habitude remonter sur les gradins existants de la « *Présidence* », côté ouest, six autres rangs comptant 12 sièges de premier rang et 59 autres basculants, qu'en concevant un « *système sur fermettes* […] *rapidement démontable* »[216] [**fig. 495**]. La clause n'en a pas moins



Fig. 495. *Nouvelle organisation de l'*ima cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes:* « Position Présidence tauromachie ». *Croquis de M. Day, 17 janvier 1985. (Arch. mun., 5 W 2490.)*

212. Lettre d'A. Sauze, directeur des Arènes de Nimes, au maire de la ville, 19 janvier 1912 [arch. C.M.H., 886/3].
213. Lettre de J.-C. Formigé au Sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, 20 février 1912, citée.
214. Lettre de M. Gignoux, architecte de la ville, au maire de Nimes, 22 janvier 1912 [arch. C.M.H., 886/3].
215. Lettre de Félix Mazauric, conservateur du musée archéologique de Nimes et des monuments romains, au maire de la ville, 23 janvier 1912 [arch. C.M.H., 886/3].
216. Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de Nimes, 28 mars 1985 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2491].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

permis toutefois le développement d'équipements à la fois particulièrement volumineux et totalement étrangers à l'organisation primitive de l'édifice, tel le grand plancher « *temporaire* » monté depuis 1984 à l'occasion de différents types de spectacles autres que les corridas (dramatiques, concerts de variétés, projections cinématographiques) pour lesquels seul un tiers de l'arène est réservé au plateau scénique. Disposé sur toute la piste et constitué d'une structure tramée réglée sur vérins à 0,20 m de haut « *au-dessus du point "O" existant pour permettre l'écoulement des eaux de pluies* », il assure l'installation du public dans l'arène même sous différente forme selon les nécessités du spectacle, jusqu'au-dessus du *callejon* côté ouest, ramenant momentanément la « *Présidence* » en avant de sorte à libérer un espace au niveau du *podium* et permettre la suspension sous les « secondes » de la cabine technique[217] [**fig. 496**].

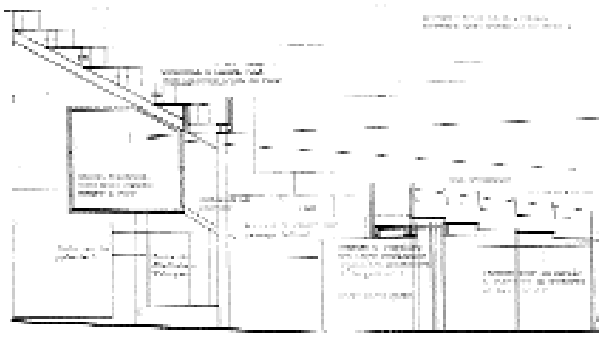


Fig. 496. *Organisation de l'*ima cavea *de l'amphithéâtre de Nîmes pour divers spectacles autres que les corridas. Croquis de M. Day, 17 janvier 1985. (Arch. mun., 5 W 2490.)*

Il était sans doute inévitable de voir le développement de la politique de réutilisation de ces vestiges, tout particulièrement à Nimes depuis la décision prise par J. Bousquet de couvrir les Arènes, engendrer des interventions sortant délibérément du cadre de la seule restauration, jusqu'à prendre parfois même le pas sur la politique de conservation proprement dite. Cernés entre les pressions portées par les enjeux des entrepreneurs de spectacles dont le but principal est toujours d'assurer leurs recettes, et la « normalisation » obligée des sites, les architectes ne pouvaient en réalité que tendre à imaginer des compromis visant à respecter du moins les structures architecturales. La démolition et la reconstruction en 1984 de la tribune officielle dressée au-dessus de l'entrée est de l'amphithéâtre de Nimes et réalisée en ciment armé au début du XX^e^ siècle paraissent bien en tout cas répondre à ce type de préoccupation. Certes critiquable sur le plan archéologique dans ce que, montée en maçonnerie, elle recouvre

217. ROSSI, *Projet d'aménagements scénographiques…*, 1984, cité : cf. *supra*, III. 2. b., p. 759.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

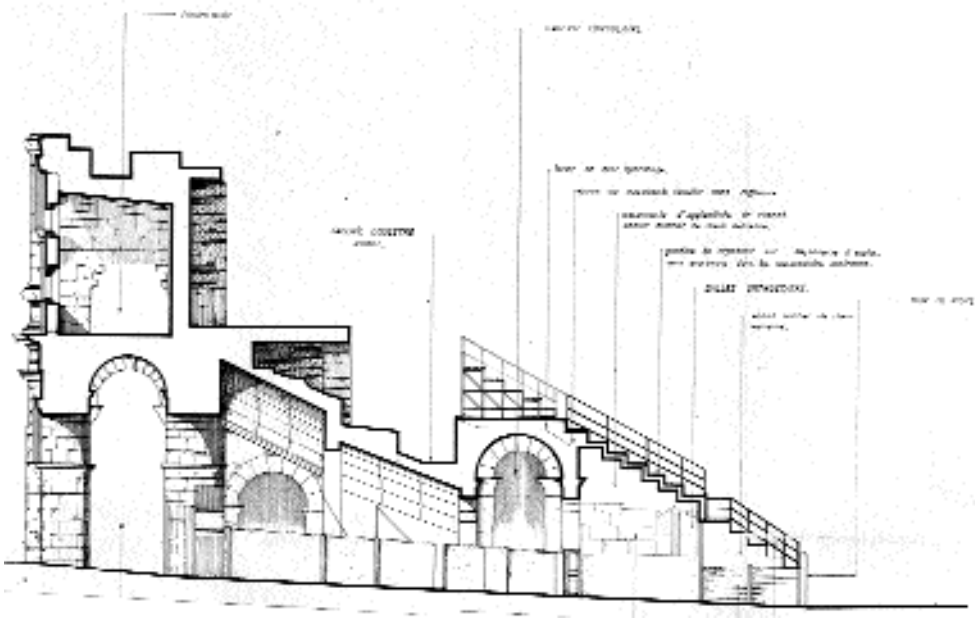


Fig. 497. « Nimes. Amphithéâtre. Consolidation de la tribune. Coupe sur la travée 15, grand axe, côté est ». *Coupe de J.-P. Dufoix, 12 septembre 1983. (Arch. mun. de Nîmes.)*

totalement les vestiges de cette partie de l'édifice et en fausse la perception, la nouvelle tribune a le mérite en effet non seulement, aux dires de l'architecte, de s'appuyer « *sans engravure* » sur les structures antiques, mais aussi de s'adapter techniquement au bâti de pierres par l'utilisation d'un aggloméré de mortier de chaux, préférable au béton armé[218] [**fig. 497**]. L'objectif tendait en outre à en rectifier les contours en restituant le profil et le nombre de gradins suivant la courbe originelle du *podium* : il semble de fait qu'à défaut de pouvoir espérer désormais laisser les édifices en l'état, le service des Monuments historiques ait été contraint de se contenter plus que jamais depuis les années 1980 de leur aspect extérieur en regard de leur fonctionnalité et de leur réglementation modernes. Aux revendications des entrepreneurs de spectacles se sont ajoutées en effet, depuis les années 1980, des normes de sécurité plus sévères que celles admises jusque-là, doublées peut-être aussi de l'aspiration à un certain confort, dont les dernières interventions comme les nouveaux projets doivent tenir compte. Lieux de plein air, les amphithéâtres et les théâtres antiques n'en sont bien entendu pas exempts, notamment en ce qui concerne

218. J.-P. Dufoix, *Note de l'ACMH. Réunion de coordination*, 9 juillet 1984 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2324].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'ossature des tribunes complémentaires qui est, depuis l'arrêté du 23 juin 1980, soumise à diverses règles de construction métallique, et depuis 1990 à sa « *vérification par des techniciens compétents* » de sorte à assurer la stabilité de l'ensemble de la structure et sa résistance au sol[219]. Pleinement justifiée dans ce qu'elle relève de la sécurité du public, cette normalisation n'en a pas moins engagé un certain nombre de modifications touchant non seulement les éléments propres à un tel équipement, mais aussi leur emprise sur l'édifice. Organisme de contrôle agréé, la SOCOTEC suggérait ainsi en 1983 à la municipalité de Nimes de faire doubler les contreventements de toutes les tribunes tubulaires afin d'éviter l'effondrement en chaine en cas de rupture d'une pièce isolée[220] : il est probable cependant — bien qu'aucun document n'y fasse mention, ni à Arles ni à Nimes — qu'ont dû être exécutés, en dehors du cadre de l'autorité de la Commission supérieure, d'autres travaux destinés à assurer la stabilité de l'échafaudage mais bien plus « offensifs » pour le monument, consistant en nouveaux scellements plus profonds, en reprises de maçonneries diverses, voire en appuis de béton sur les structures existantes, que la mise en place de la couverture à Nimes a du reste conforté [**fig. 498**]. Cinq ans plus tard en tout cas, un nouveau compte rendu de la SOCOTEC invitait à prévenir tout éventuel « *affaissement sous charge* » en renforçant à l'aide d'un blocage au mortier de ciment d'une surface de 0,40 x 0,40 m les « *platines d'appui sous montants verticaux* » des tribunes côté Toril (entrée est) jugées trop précaires[221].

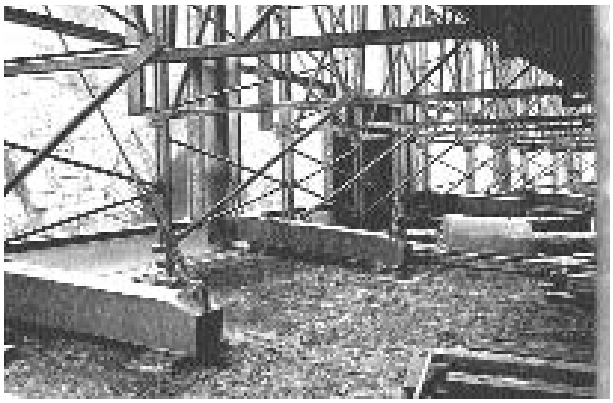


Fig. 498. *Scellements des éléments de l'ossature métallique soutenant les gradins des « secondes » de l'amphithéâtre de Nîmes et ceux des poutres de rive des plaques formant façade à l'arrière. (Phot. V. Chevrier.)*

219. Directive ministérielle concernant les « *gradins et tribunes montés pour des spectacles occasionnels ou répétitifs au cours de l'été* », 6 juin 1990. Voir à ce propos notamment Albert REVERT, « Les gradins-tribunes et la sécurité », in *Actualité de la scénographie*, n° 64, mai-juin-juillet 1993, pp. 36-38.

220. Rapport de l'agence SOCOTEC au maire de Nimes, 9 mai 1983 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2481].

221. Rapport de vérification du montage des tribunes côté Toril établi par l'agence SOCOTEC et adressé au directeur technique des Arènes de Nimes, 10 août 1989 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2480].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Entrant dans le cadre même pour lequel ces édifices ont été conçus dès l'origine et pour lequel ils ont été réutilisés dans la continuité en somme de leur fonctionnalité initiale, l'aménagement d'une ancienne *cavea* partiellement ou fortement détruite peut sans doute paraitre en un sens naturel dans ce qu'il tient quoi qu'il en soit d'un principe immuable et commun à toutes les salles : « *faire en sorte que le spectateur voit et entende le mieux possible, où qu'il se trouve* »[222]. Il est clair pourtant que les modalités en ont été très variables, suivant le type de spectacles autant que les prétentions des organisateurs, auxquelles les prescriptions du service des Monuments historiques sont restées visiblement bien souvent inefficaces. Si les uns n'ont voulu y voir en somme que la possibilité d'y installer une succession de bancs adaptables à leurs besoins jusqu'à créer une distribution « dérivée » des espaces par l'insertion d'équipements complémentaires — des cinq rangs de gradins montés sur la première *præcinctio* du théâtre d'Orange aux diverses tribunes des amphithéâtres d'Arles et de Nimes —, il n'en est pas moins vrai en effet qu'à l'opposé les architectes ont dû adopter des solutions contradictoires, au coup par coup, allant des restitutions en pierre de taille, en maçonnerie de moellons ou en ciment, au remplacement de degrés ou *mæniana* manquants à l'aide d'ossatures métalliques reprenant plus ou moins le profil des gradins d'origine et reposant de manière souvent quelque peu anarchique sur les vestiges. Totalement hétéroclites, et pour le moins obsolètes si l'on considère au demeurant les normes actuelles de sécurité, ces aménagements, maintes fois repris en particulier dans les amphithéâtres, ne peuvent sans doute que faire désormais l'objet de nouvelles réflexions quant à leur adaptation à l'agencement des structures antiques. Or, la tendance aujourd'hui à privilégier quasi exclusivement l'aspect immédiatement perceptible du monument parait conduire les architectes à opter plus que jamais pour un principe d'« habillage » du bâti ancien répondant à une véritable « modernisation » du dispositif dans le seul respect de son organisation initiale. En somme, contrairement à ce qui s'est pratiqué jusque-là, la nécessité de « réactualiser » le fonctionnement de ces salles face à une fréquentation accrue depuis les années 1970-1980 a amené irrésistiblement à admettre aussi bien le principe de restitution que, tout comme pour les équipements « scéniques » du reste, l'insertion de matériaux et de technologies modernes. L'association apparait sans doute en l'occurrence d'autant plus facile à admettre que, techniquement peut-être plus sophistiquées

222. Yann Métayer, « Les gradins et les tribunes. Historique », in *Actualité de la scénographie*, n° 64, cité, p. 22.

et en tout cas radicalement différentes, les solutions contemporaines peuvent aisément conserver en apparence un rôle et une organisation parfaitement identiques : elles n'en supposent pas moins pourtant une nécessaire emprise mécanique, voire d'éventuels aménagements complémentaires parfois bien plus contraignants.

Certes envisagée depuis longtemps déjà mais arrêtée par la « résistance » des concessionnaires qui réinstallaient systématiquement par-dessus des bancs de bois, la réfection en pierre des gradins des « secondes » de l'amphithéâtre de Nimes — finalement estimée d'un coût similaire à celle en béton — a pu ainsi être relancée en 1987, aussi bien pour des questions d'ordre purement esthétique, devant s'accompagner en outre de la réparation des gradins des « premières » ainsi que du rétablissement des tribunes « *au pas romain* », que de mise en œuvre de la couverture de toile, les plaques de polycarbonate fermant la nouvelle salle d'hiver devant alors prendre appui sur la façade restituée de la « *galerie équestre* »[223]. Ces modifications ont conduit par ailleurs à envisager le retrait des banquettes sur pied, dont la municipalité justifiait la présence par le manque de confort des spectateurs assis à même les gradins, et leur remplacement par des sièges prototypes reprenant le profil antique tout en répondant aux normes de sécurité actuelles [**fig. 499**] : formés d'une tôle perforée maintenue sur deux rails métalliques et munis d'un dossier, ils devaient être en effet disposés à même les degrés et recouverts

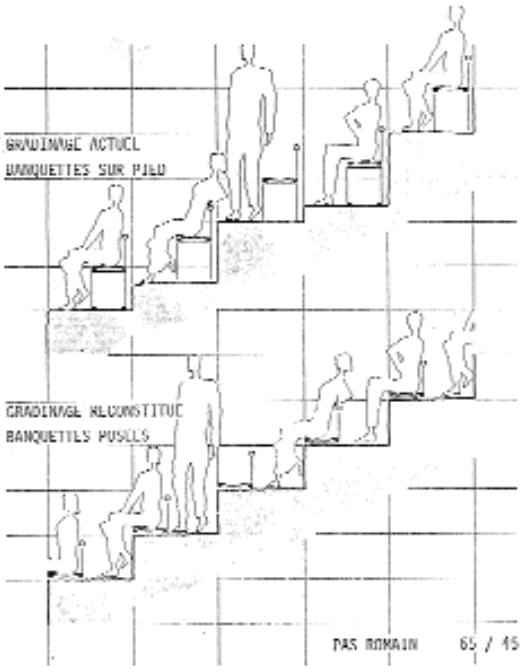


Fig. 499. *Proposition de remplacement des banquettes sur pied des « premières » de l'amphithéâtre de Nîmes par des bancs adaptés au profil antique. Croquis de N. Michelin et F. Geipel, octobre 1986. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2494.)*

223. M. Daudé, rapport sur les travaux à entreprendre en 1987 avant la mise en œuvre de la couverture, 12 novembre 1986 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2494] : cf. *supra*, III. 2. b. pp. 764-765. Ces travaux n'ont manifestement jamais vu le jour.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

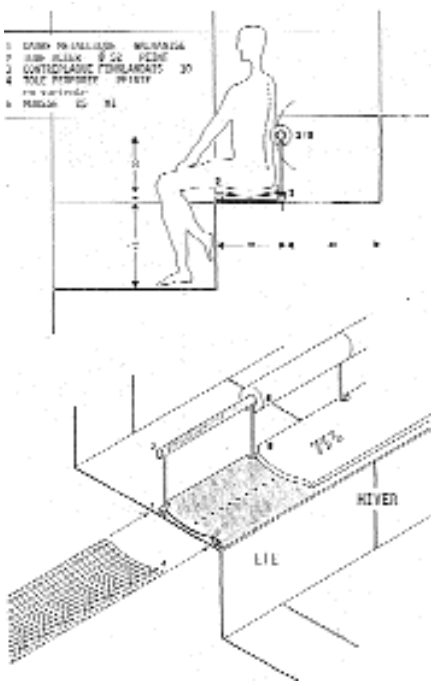


Fig. 500. *Projet de banquettes prototypes avec dossier* « en matériaux incombustibles » *destinées aux « premières » de l'amphithéâtre de Nîmes. Croquis de N. MICHELIN et F. GEIPEL, octobre 1986. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2494.)*

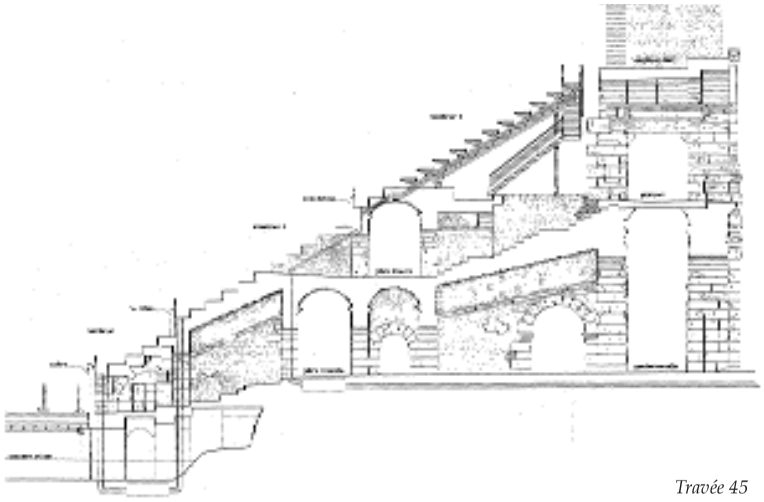
de « *matériaux incombustibles* » [224] [**fig. 500**]. Le parti pris d'A.-Ch. Perrot concernant les nouveaux projets d'aménagement des *caveæ* de l'amphithéâtre et du théâtre d'Arles n'apparaît guère différent dans le principe : pour assurer confort et sécurité, l'architecte n'hésite pas en effet à songer d'un côté à reprendre en maçonneries les gradins du théâtre libérés de leur structure métallique, de l'autre à implanter à même les vestiges, en fonction de leur état, une ossature d'acier d'un nouveau type, recouverte de lames de bois d'Iroko au bord arrondi [225]. Son objectif clairement exprimé tend il est vrai à redonner à chacun des édifices leur aspect d'origine en ramenant à découvert les gradins de pierre, et pour l'amphithéâtre son ordonnance interne, d'une part en rétablissant le niveau antique de l'arène dont s'ensuivrait le retrait tant attendu des tribunes, d'autre part en respectant les lignes et les dimensions des gradins de l'ensemble de la *cavea* ainsi que leur organisation travée par travée suivant l'hypothèse de M. Fincker [226], jusqu'au rétablissement des *baltei* en pierre, surélevés tout de même, pour répondre aux normes modernes de sécurité, par un garde-corps en acier inox et une main courante en bois d'Iroko [**fig. 501**]. L'architecte avait dans l'idée par ailleurs d'assurer une meilleure protection des vestiges en améliorant l'évacuation des eaux de pluie, soit en redonnant aux gradins leur fonction d'origine — au théâtre et dans la partie inférieure de l'amphithéâtre —, soit en concevant les bancs ajoutés « *en forme de lamelles superposées* […] *faisant office de parapluie* » et munis par en-dessous d'un

224. Lettre de N. Michelin et F. Geipel au maire de Nimes, 27 octobre 1986 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2494].

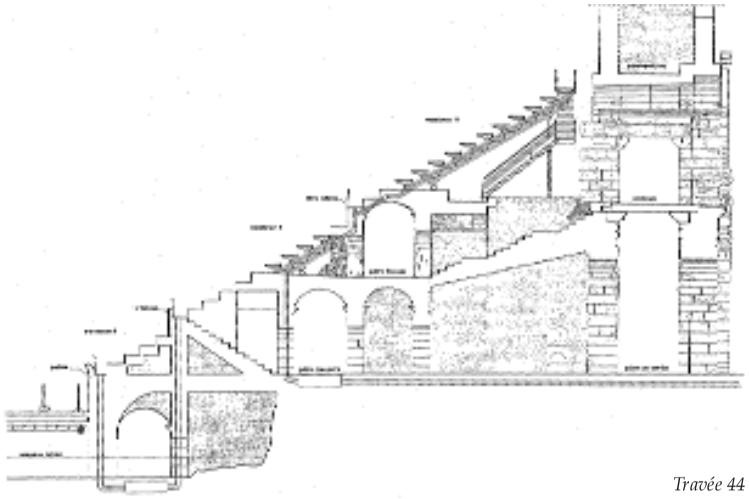
225. J.-Ch. PERROT, *Amphithéâtre. Conservation, mise en valeur et utilisation du monument. Étude préalable*, juin 1998, et *Restauration de la* Cavea *et de l'*Orchestra, *et intégration de la Régie de Projection. Étude préalable*, février 1998, cités.

226. Myriam FINCKER, *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987 [Arch. C.M.H., Méd.] : cf. *supra*, II. 3.c. pp. 617-618 et pp. 638 *sqq*.

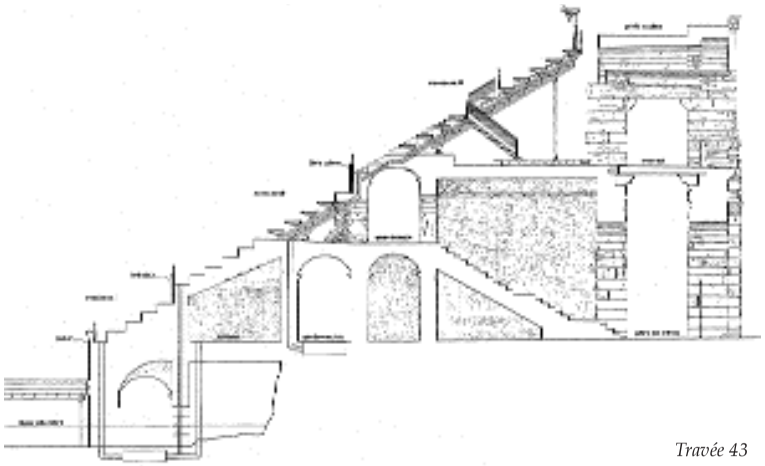
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



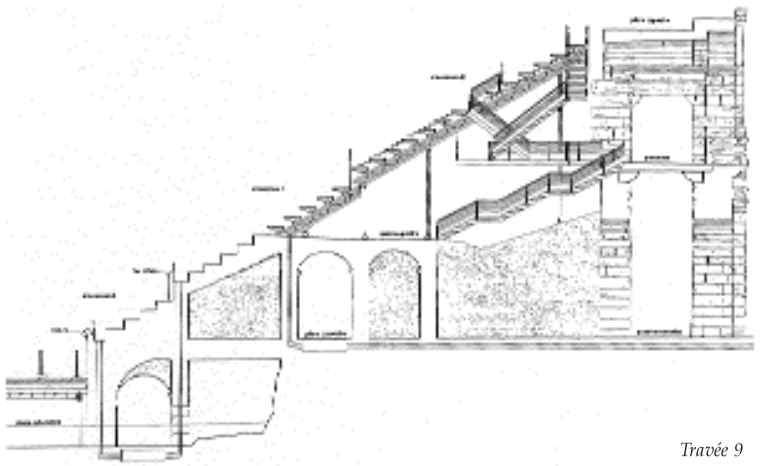
Travée 45



Travée 44



Travée 43



Travée 9

Fig. 501. *Projet d'aménagement de la cavea de l'amphithéâtre d'Arles. Coupes d'A.-Ch.* PERROT, *juin 1998.* (*Services techniques de la ville d'Arles.*)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

récupérateur d'eau[227] [**fig. 502**]. Séduisants dans ce qu'ils permettraient l'un et l'autre d'apporter, dans l'optique de la municipalité, une uniformisation de l'ensemble des aménagements et de retrouver un certain nombre de structures antiques, et du moins l'esthétique de l'appareil de pierre, d'origine ou restitué du reste[228], ces programmes n'en généreraient pas moins d'importantes interventions sur les vestiges que la Commission supérieure aurait probablement refusé jusqu'ici : outre d'importantes reprises de maçonnerie envisagées sur certains gradins pour en égaliser les formes et la rectification de ceux du second *mænianum* de l'amphithéâtre rétablis au XIX^e^ siècle par H. Révoil[229], l'architecte prévoie en effet d'effectuer des « *carottages* » dans toute la hauteur des piles de la dite « *galerie consulaire* » et des deux premiers murs annulaires, ainsi que des tranchées dans les sols à seule fin d'implanter des canalisations d'évacuation des eaux pluviales provenant des gradins et d'insérer des siphons ainsi que des collecteurs.

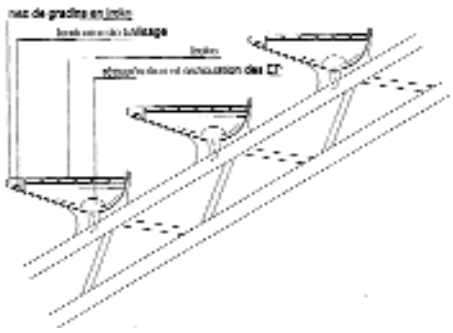


Fig. 502. *Forme des gradins projetés pour l'amphithéâtre d'Arles. Coupe d'A.-Ch. PERROT, juin 1998. (Services techniques de la ville d'Arles.)*

Par ailleurs, au-delà des désordres momentanés qu'elle engage incontestablement, et qui paraissent du reste désormais admis dès l'instant que les structures antiques dérangées sont remises en place, on ne peut assurément sous-estimer les répercussions purement fonctionnelles qu'induit la réinstallation des gradins au sein de ces édifices quelque peu démantelés. Bien plus que les aménagements somme toute ponctuels et isolés de quelques espaces réservés aux organisateurs de spectacles, aux acteurs ou aux toreros, la restitution formelle de la *cavea*, qu'elle soit réalisée en pierre comme à Orange notamment, ou à l'aide d'échafaudages métalliques, et quoi qu'il en soit « *au pas romain* » selon l'expression de M. Daudé, reprenant en principe par conséquent la courbe ainsi que les divisions initiales, procède en effet d'une véritable restructuration des vestiges dans ce qu'elle concerne non pas

227. J.-Ch. PERROT, *Amphithéâtre. Conservation, mise en valeur…*, juin 1998, 1^er^ chapitre.

228. *Arles en perspectives…*, exposition au Théâtre municipal d'Arles, cité.

229. Sur la restitution établie *in situ* par H. Révoil remise en cause dans ce qu'elle s'écarterait de plusieurs centimètres du nouveau « *profil de référence* » mis en évidence par M. Fincker, cf. *supra*, II. 3. c., p. 607 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

uniquement ce qui subsiste de cette partie de l'édifice mais tout son ensemble et avec lui quasiment tous les espaces de circulation, des galeries du rez-de-chaussée à celles des niveaux supérieurs, des passages et escaliers rayonnants aux vomitoires, jusqu'aux *scalaria* implantés à même les degrés qu'ils divisent en *cunei*. Considérés avant tout comme relevant du fonctionnement interne de ces monuments dans ce qu'ils permettaient d'atteindre leurs parties supérieures et plus particulièrement les gradins, éléments caractéristiques de l'édifice de spectacles proprement dit, un certain nombre d'escaliers, et pour les plus importants, ont certes été reconstruits et rendus praticables dès le XIX^e siècle (230). Hormis les travaux entrepris avant même le dégagement effectif de l'édifice et destinés à « *randre plus doux & commode* » l'accès du rez-de-chaussée au sommet de l'amphithéâtre de Nimes (231), l'état de conservation de la galerie d'entresol et de celle du premier étage avait ainsi engagé H. Révoil en 1883 à remonter vingt des grands escaliers menant de l'une à l'autre (232), tandis qu'à peine plus tôt il avait pu reprendre les passages ainsi que les vomitoires du *podium* de l'amphithéâtre d'Arles (233), et quelques années plus tard les parties ruinées des voûtes rampantes couvrant les escaliers menant à la deuxième *præcinctio*, à seule fin d'assurer l'accès aux nouveaux degrés alors en partie remontés (234). Au-delà de la simple circulation au sein de ces vestiges encore fortement ruinés, les escaliers devaient permettre en effet aussi celle des spectateurs qui commençaient à fréquenter les sites, et par conséquent plus spécifiquement leur accès aux différentes divisions de la *cavea*. Ils ont ainsi été rétablis au théâtre d'Orange à mesure que les *mæniana* l'étaient (235), jusqu'aux grands escaliers extérieurs lorsque le niveau du portique a été atteint (236), tout comme l'a été du reste la porte centrale ouvrant sur le portique du théâtre de Vaison une fois reconstitué (237). Pour des raisons tout à fait similaires,

230. Sur le rétablissement des espaces de circulation au XIX^e siècle, cf. *supra*, II. 2. c.

231. Adjudication de travaux de réparation à effectuer aux Arènes de Nimes, 15 décembre 1700 [Arch. dép., KK 27] : cf. *supra*, II. 1. b., p. 364.

232. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre de Nîmes*, 15 mars 1883 [arch. C.M.H., 886/2].

233. H. RÉVOIL, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 4 novembre 1861 [arch. C.M.H., 329/3].

234. Lettre d'H. Révoil au Directeur du Patrimoine accompagnant un *Devis descriptif et estimatif. Travaux à exécuter en vue de la restauration de l'amphithéâtre d'Arles*, 3 juin 1894 [arch. C.M.H., 330/4].

235. J.-C. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration de la cavea du théâtre antique d'Orange*, 14 février 1899 [arch. C.M.H., 3094/4], complété par un second devis « *pour l'achèvement de la seconde série de gradins et des escaliers correspondants* », 16 juillet 1903 [arch. C.M.H., 3094/5].

236. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la reconstruction de l'escalier extérieur ouest du théâtre d'Orange* et *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la reconstruction du grand escalier est du théâtre d'Orange*, 31 octobre 1935 [arch. C.M.H., 3095/6] : cf. *supra*, II. 2. c., p. 493 et II. 3. b., pp. 586-587.

237. D'après le chanoine Joseph SAUTEL, *Vaison dans l'Antiquité. Histoire et description de la cité. Suppléments: travaux et recherches de 1927 à 1940*, t. I, 1941, chap. II, pp. 39-40.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

L. Sallez avait souhaité, en 1928, la « *réfection de cinq escaliers d'accès à la première précinction des gradins de l'amphithéâtre romain* » de Nimes, ainsi que six autres similaires « *dont quelques-uns* [étaient] *constitués* [alors] *de marches en bois plus ou moins pourries constituant un danger pour le public* »[238]. Il est clair par ailleurs que la restauration et l'aménagement progressifs d'une *cavea* entrainant l'augmentation du nombre de gradins et de places, et *a fortiori* une fréquentation accrue d'un public de spectateurs toujours plus nombreux, il a fallu envisager une répartition équilibrée des trajets et par conséquent la multiplication des espaces de circulation, notamment par le remplacement dans certaines travées d'anciens escaliers totalement détruits par de nouveaux dressés sur des supports métalliques suivant une ordonnance identique [**fig. 503**]. À l'inverse, tronqué par l'absence de structures, le réseau habituel d'accès a pu parfois être modifié, comme en témoignerait en tout cas à l'amphithéâtre d'Arles notamment le départ d'un escalier comptant six marches combinées aux dernières montant de l'entresol vers la galerie extérieure, et grimpant à angle droit sur l'épaisseur du mur rayonnant arasé[239] [**fig. 504**]. Il est fort peu probable en effet que ce type d'agencement, de facture moderne et concentré essentiellement du côté est de l'édifice, ait relevé d'une quelconque volonté de restitution d'un dispositif pour le moins curieux, mais



Fig. 503. *L'un des escaliers métalliques dressés à l'amphithéâtre d'Arles suivant l'ancienne disposition d'accès entre la galerie du rez-de-chaussée et celle d'entresol.* *(Phot. V. Chevrier.)*

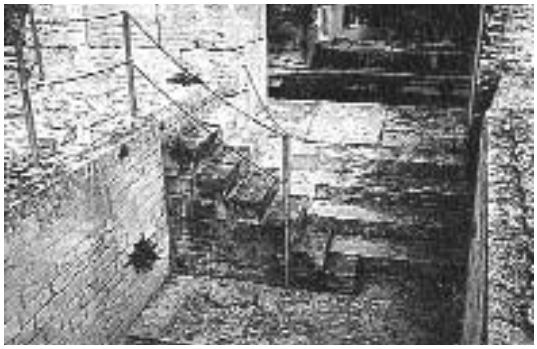


Fig. 504. *Six marches de facture moderne combinées à celles du grand escalier d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles.* *(Phot. V. Chevrier.)*

238. M. Sallez, *Rapport* relatif au *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la réfection des escaliers d'accès des travées 26-29-34-38-52 et 56 de l'amphithéâtre de Nîmes*, 7 juillet 1928 [arch. C.M.H., 887/4].

239. Aucun document relatif à la création de ce dispositif singulier permettant d'en connaître les modalités et la date de réalisation n'a été conservé à ma connaissance.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

bien plutôt d'une décision d'aménagement destiné à contourner le passage qu'offrait à l'origine la galerie extérieure devenue impraticable, en particulier de ce côté, à la suite de la disparition de plusieurs dalles formant l'ancien plancher.

Même si elles ne révèlent certes pas toujours forcément le souci d'une restitution fidèle de leur distribution d'origine, les modalités de restauration et d'aménagement des espaces de circulation mises en œuvre jusque dans les années 1970 ont fini en fait par rendre à ces vestiges non seulement leur statut d'édifice à part entière mais leur fonction spécifique de lieu de spectacles. Loin de s'arrêter aux seules structures existantes, les interventions visaient en effet à assurer de manière systématique l'accès aux différentes sections de gradins à mesure qu'elles étaient reconstituées, y compris celles montées sur des échafaudages de bois ou de métal et destinées à compléter les rangs manquants, dont le système de circulation interne venait s'ajouter au précédent. Pour tendre à mieux respecter les dispositions primitives, et du moins à s'en rapprocher davantage jusque dans les installations complémentaires, les programmes actuels n'en renforcent pas moins cette transition progressive dans ce qu'en cherchant à harmoniser les équipements et à « normaliser » l'ensemble des espaces, ils finissent par rendre formellement à l'édifice en tant que tel sa « viabilité ». Si d'un côté en effet ils s'orientent vers une mise en valeur des caractéristiques architecturales, privilégiant notamment les structures de pierre et rétablissant certaines proportions, de l'autre ils n'hésitent pas à ajuster les unes comme les autres aux exigences contemporaines en matière d'édifice public, aussi bien en termes de confort que de sécurité. L'organisation initiale du bâtiment pourra ainsi être mise à profit et assurer la répartition des spectateurs de la même façon qu'elle l'était dans l'Antiquité, en fonction de la place qu'ils doivent atteindre sur les gradins ou au contraire évacuer [**fig. 505**], jusqu'à permettre de repenser l'installation des échafaudages métalliques qui obturent par endroits des accès authentiques jugés désormais nécessaires[240], voire d'en restituer exactement le procédé dans les parties ajoutées — notamment à Arles, pour le troisième *mænianum*, l'architecte songeant par ailleurs à rétablir à l'aide d'éléments de béton colorés les dalles de la galerie du premier étage [**fig. 501**]. En revanche, ces mêmes accès vont être résolument « meublés » à l'image de ceux d'un édifice moderne : la SOCOTEC recommandait ainsi à la municipalité de Nimes d'installer

240. Lettre de M. Day au secrétaire général adjoint, 14 décembre 1984 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2491].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

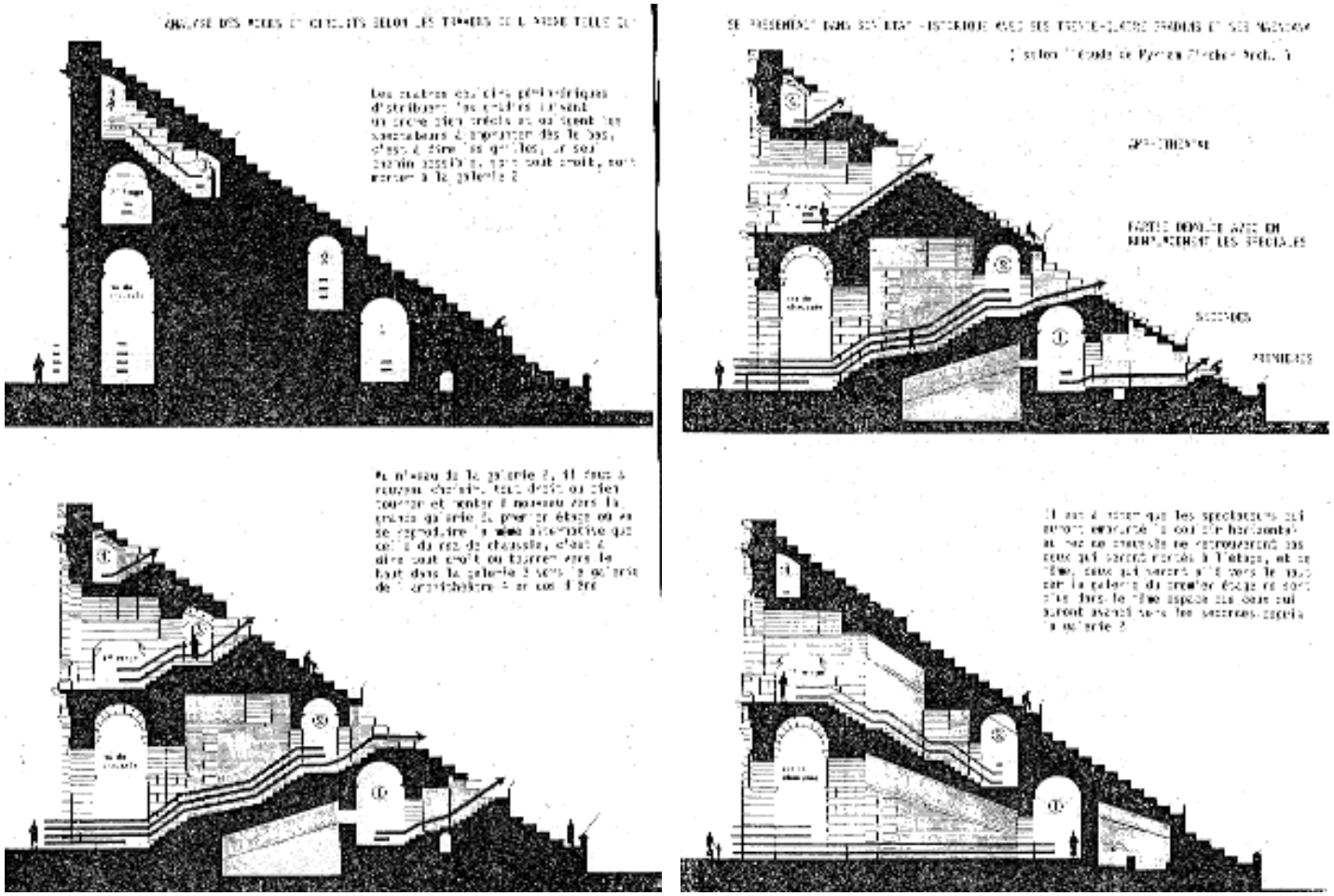


Fig. 505. « Analyse des accès et circuits selon les travées de l'arène telle qu'elle se présentait dans son état historique avec ses trente-quatre gradins et ses mæniana (selon l'étude de Myriam Fincker Arch.) ». *M. DAY, 14 décembre 1984. (Arch. mun. de Nîmes, 5 W 2491.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aussi bien des extincteurs à incendie qu'un balisage lumineux signalant les issues de secours ainsi que « *les obstacles* », enfin un éclairage d'ambiance insérés dans les murs [241]. De son côté, pour rétablir la géométrie et la planimétrie des emmarchements conformément aux règles de sécurité actuelles, A.-Ch. Perrot envisagerait de recouvrir tous les escaliers, aussi bien au théâtre qu'à l'amphithéâtre d'Arles, de lamelles en bois d'Iroko munis de hublots lumineux encastrés dans les contremarches [242].

Encore à l'état de projet, le procédé de « réactualisation » de ces édifices n'est certes pas effectif si ce n'est à Nimes, du moins par l'implantation de la couverture. Encore la salle ainsi couverte a-t-elle conservé un type d'aménagements similaire à celui introduit dans les années 1950, de la même façon en définitive qu'à Arles, Orange ou Vaison. Il semble en réalité que le pas soit difficile à franchir ou les décisions mal aisées à prendre pour rendre ces lieux de spectacles conformes à leur utilisation actuelle et contourner le statut ambigu qu'ils ont finalement endossé aujourd'hui, à la fois ruines et monuments à part entière, à la fois vétustes et modernes par certains côtés, où se côtoient des installations permanentes et aléatoires, des équipements de haute technologie et totalement obsolètes. On ne peut certainement occulter en effet l'aspect rudimentaire de ces bancs de bois sur pied laissés à demeure sur les gradins des « premières » de l'amphithéâtre de Nimes malgré les diverses tentatives destinées à les voir retirés, et qui s'apparentent davantage au mobilier d'une salle occasionnelle qu'à celui du « *Monument du spectacle total* » que l'édifice devait ou devrait tendre à devenir [243]. Il est vrai aussi cependant que l'on ne pourra sans doute jamais éviter que les différents espaces réservés aux spectateurs, des couloirs aux escaliers en passant par les gradins, présentent tour à tour des structures en maçonneries ou en planches, et imposent quoi qu'il en soit, afin d'éviter tout accident, l'installation de garde-corps en fer, non seulement, lorsqu'ils ne sont pas rétablis, en lieu et place des *baltei* d'origine qui couronnaient les hauts murs de *præcinctio* et habillaient les vomitoires [244], mais

241. SOCOTEC, *Avis sur les dispositions techniques des documents D.C.E. Aménagement d'une salle de spectacle d'hiver démontable*, 3 août 1987 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2499].

242. J.-Ch. PERROT, *Amphithéâtre. Conservation…*, juin 1998, et *Restauration de la* Cavea…, février 1998, cités.

243. Selon J.-M. VINCENT, « Le spectacle total », *loc. cit*.

244. Afin d'éviter les accidents à l'amphithéâtre d'Arles, notamment lors des corridas, spectacles toujours houleux, l'architecte J. van Migom soumettait dans un rapport adressé « *à M. L'Architecte en chef, Inspecteur général des Monuments historiques, J. Formigé* », 10 février 1948 [arch. C.M.H., 331/8], un « *projet d'établissement de main courante* [métallique…] *au droit du premier Podium et du deuxième Podium en remplacement des barrières en bois en partie existantes* ». De la même façon, un devis de J.-C. Formigé prévoyait dès 1910 l'installation de balustrades similaires à Orange entre les deuxième et troisième *mæniana*, « *assurant le public contre tout accident possible* » [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

aussi en bordure de précipices subsistant en divers endroits, notamment le long des *parodoi* des théâtres, sur le dernier degré de celui d'Arles, de part et d'autre du troisième *mænianum* de celui d'Orange [**fig. 506**], ou encore entre les arcades accédant à la galerie du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles dépourvue de ses dalles ainsi qu'en divers points de la partie médiane de celui de Nimes, rappelant en quelque sorte qu'il s'agit toujours malgré tout d'une ruine [**fig. 507**]. Par ailleurs, et de la même façon que pour les aménagements destinés aux spectacles proprement dits, l'insertion ou l'agencement de locaux complémentaires ne peuvent que demeurer conflictuels dès l'instant qu'ils engagent une restructuration et du moins une modification des dispositions antiques. On ne peut s'étonner ainsi de l'insuffisance des sanitaires au regard du nombre de spectateurs quand on pense aux interventions qu'ils engendrent, auxquelles se grèvent du reste des questions d'hygiène : dès les années 1920, estimant d'une « *nécessité incontestable* » pour l'assainissement et la bonne tenue de l'amphithéâtre de Nimes l'installation de latrines telles qu'elles existent dans tous les « *édifices fréquentés par une grande affluence de public* », L. Sallez s'était ainsi heurté au refus du Préfet et du Conseil d'Hygiène de voir creuser une tranchée pour l'établissement d'une fosse sceptique[245]. L'amphithéâtre n'a par conséquent reçu de sanitaires que dix ans plus tard, entrainant du reste d'importants

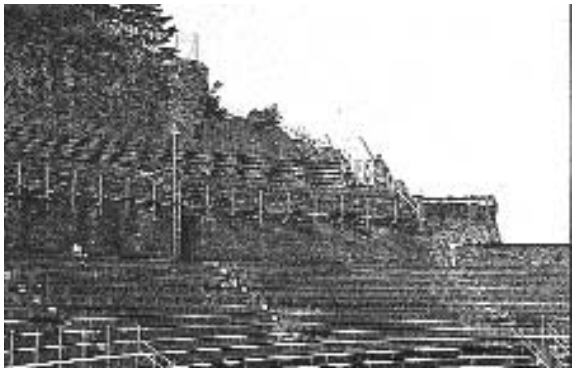


Fig. 506. *Les garde-corps scellés sur les murs de* præcinctio *et à chacune des extrémités du 3ème* mænianum *du théâtre d'Orange. (Phot. V. Chevrier.)*



Fig. 507. *L'aspect de ruine de l'amphithéâtre de Nîmes donnée par la partie médiane dépourvues de gradins. (Carte postale, phot. Pervanchon.)*

245. D'après une lettre du maire de Nimes à « *M. le Commandant Espérandieu* », conservateur régional des Monuments historiques, 2 avril 1925 [arch. C.M.H., 886/3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

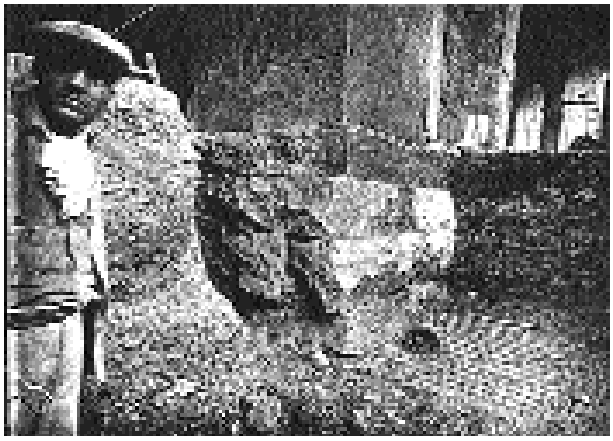
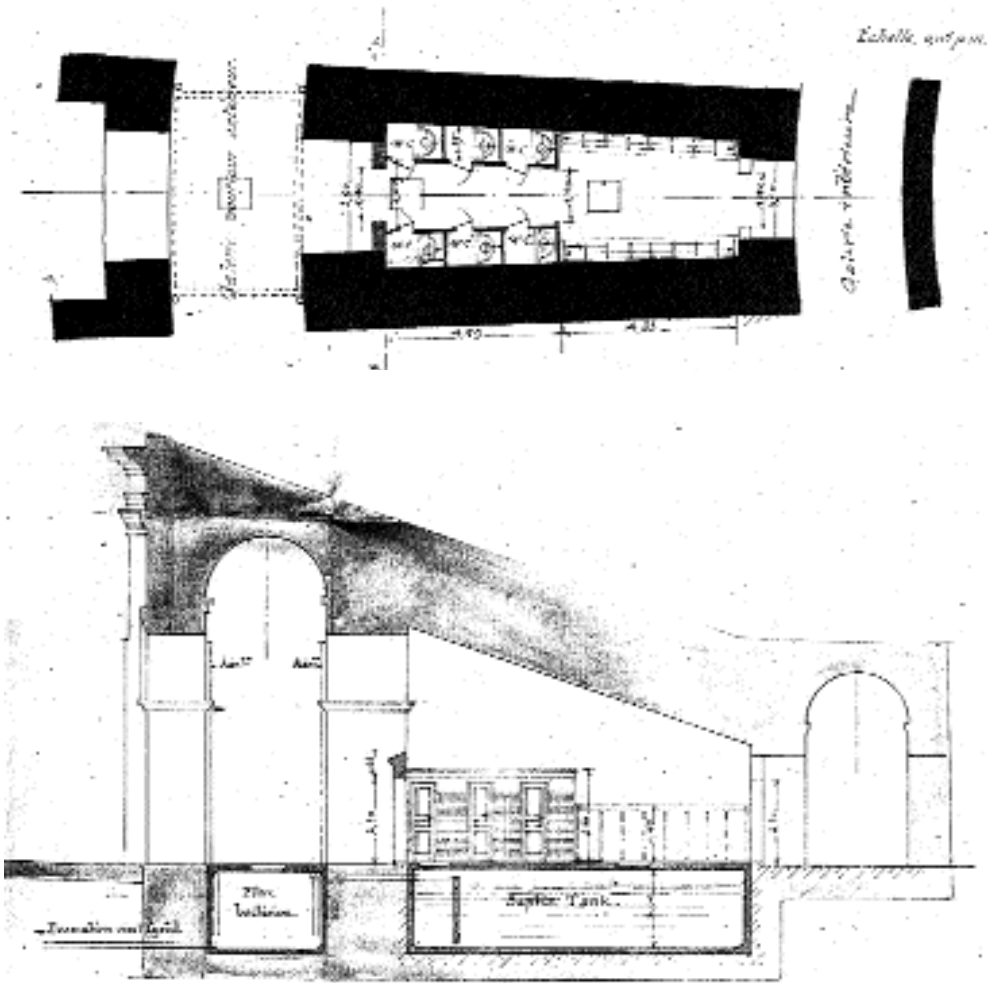


Fig. 508. *Les travaux menés à l'amphithéâtre de Nîmes lors de l'installation des premiers sanitaires, 1931.*
(Phot., Palais du Roure, Avignon.)

Fig. 509. « Installation de W.C. et urinoirs dans la travée n° 47 ».
Plan et coupe de L. SALLEZ, 1926.
(Arch. C.M.H., 887/4.)



refouillements dans la pierre destinés à liaisonner les nouveaux murs et cloisons [**fig. 508**] : encore ne comptaient-ils que six cabines et deux urinoirs aménagés dans l'« *un des vomitoires indirects du rez-de-chaussée, celui de la travée n° 47* » (côté nord), à proximité du logement du gardien, leur accès à la galerie étant « *masqué par un mur en pierre à mi-hauteur de l'arcature et percé d'une baie de largeur convenable* »[246] [**fig. 509**]. Il est probable que pour ces mêmes raisons, le premier projet d'assainissement du théâtre d'Orange ne date que de 1942 et consistait en baraquements de tôle dressés dans les *basilicæ* est et ouest[247], « *tout à fait inesthétiques et peu accueillants pour les visiteurs* »[248], tandis que l'amphithéâtre d'Arles a dû attendre 1951 pour voir la construction, dans la « *cellule inutilisée si ce n'est comme dépôt de vieux matériaux* » à gauche de l'entrée nord, de neuf stalles en préfabriqué indépendantes des structures antiques[249] [**fig. 510**].



Fig. 510. *Les sanitaires actuels de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. S. Delarue.)*

Si la réaffectation de ce type d'édifices à des spectacles ne s'accommode certes pas toujours pleinement de celles relatives à un « monument historique », et si inversement la Commission supérieure ne parvient pas forcément à souscrire aux exigences de cette affectation, il n'en reste pas moins vrai pourtant que, devant assurer l'accueil, ne serait-ce que périodiquement, d'un public nombreux qui ne s'échelonne pas, ces vestiges sont inévitablement contraints de subir un certain nombre d'aménagements destinés sinon à garantir le confort des spectateurs, du moins leur parfaite sécurité, comme celle des structures du reste. On ne peut certainement par ailleurs empêcher le succès des manifestations qui s'y déroulent, ni *a fortiori* la transition progressive qui

246. Rapport présenté par L. Sallez à l'appui de la demande du maire de Nimes pour « *l'installation de water-closets et d'urinoirs* », 11 juin 1926 [arch. C.M.H., 887/4], suivi d'un *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour l'installation de water-closets et urinoirs dans la travée 47 au rez-de-chaussée*, 8 juin 1931 [arch. dép. du Gard, 8 T 277].

247. J. FORMIGÉ, *Devis* […] *pour la continuation des travaux d'aménagement au théâtre d'Orange*, 4 décembre 1942, cité.

248. D'après une lettre du maire de la ville d'Orange au Conservateur des Bâtiments de France, 23 juillet 1984 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1664 W 222].

249. Lettre de J. van Migom à Ph. May, conservateur régional des monuments historiques, 26 février 1951 [arch. dép. des B.-du-Rhône, 1615 W 105].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tend désormais inexorablement à faire de ces sites des monuments publics à part entière et des monuments de spectacles, d'autant moins que, quoi qu'il en soit, elle s'est peut-être amorcée somme toute avec les premières restaurations. La reconstruction d'une voûte, d'un mur, d'un escalier participait en effet déjà d'une volonté de faire de ces ruines, dont l'état était apparemment précaire par endroits, un ouvrage architectural certes incomplet mais non moins évocateur de ce pour quoi il avait été conçu, et visait résolument en conséquence à en restituer les éléments caractéristiques et fonctionnels. Qu'il soit envisagé en pierre ou en ciment — comme c'est le cas encore aujourd'hui, malgré les réserves émises à l'égard d'un tel procédé, dans l'*ima cavea* de l'amphithéâtre de Nimes —, ou même à l'aide d'échafaudages métalliques dont l'ordonnance, toujours regardée comme « évidente » du fait de son apparente régularité, suit en principe celle d'origine, le rétablissement des gradins et de leurs accès ne résulte en définitive ni plus ni moins que de la persistance, justifiée désormais dans le seul cadre de sa réutilisation, à vouloir « conserver » à la *cavea* sa fonction initiale [250]. En revanche, une véritable modernisation de ces « nouveaux » édifices, que constituerait notamment l'apport d'un confort et de commodités en accord avec les habitudes et usages contemporains, entrainerait nécessairement des modifications plus profondes touchant aussi bien leur organisation interne que leur environnement, voire leur « ambiance » et leur « signification ». Bien plus que l'installation de coulisses, magasins et loges dans les *parascænia* du théâtre d'Orange qui, malgré l'ajout d'un équipement moderne, resterait tout de même proche de leur affectation première, l'introduction de sanitaires au sein même du bâti ancien, tels qu'ils l'ont été dans les amphithéâtres d'Arles et de Nimes et qu'A.-Ch. Perrot voudrait multiplier à Arles au niveau des entrées nord et sud ainsi que des cellules adjacentes aux vomitoires de la « *galerie consulaire* » [**fig. 511**], relève de fait d'une véritable adaptation, non seulement dans ce qu'elle suppose un certain nombre d'aménagements particuliers d'une emprise incontestable sur les structures antiques, mais surtout dans ce qu'elle attribue à des espaces existants une fonction pour laquelle ils n'ont jamais été conçus. Non pas qu'il vaudrait mieux chercher alors à rétablir la disposition d'origine, telle que l'a décrite avec quelque peu d'ironie L. Sallez, en remettant en fonction ces orifices ménagés sommairement « *au centre même des dalles formant paliers des escaliers supérieurs* » : outre que ces derniers « *n'existent plus qu'en petit nombre et leurs canalisations*

250. Sur la restitution des gradins jugée « *très facile* » au XIX^e siècle, cf. *supra*, II. 2. c., p. 425.

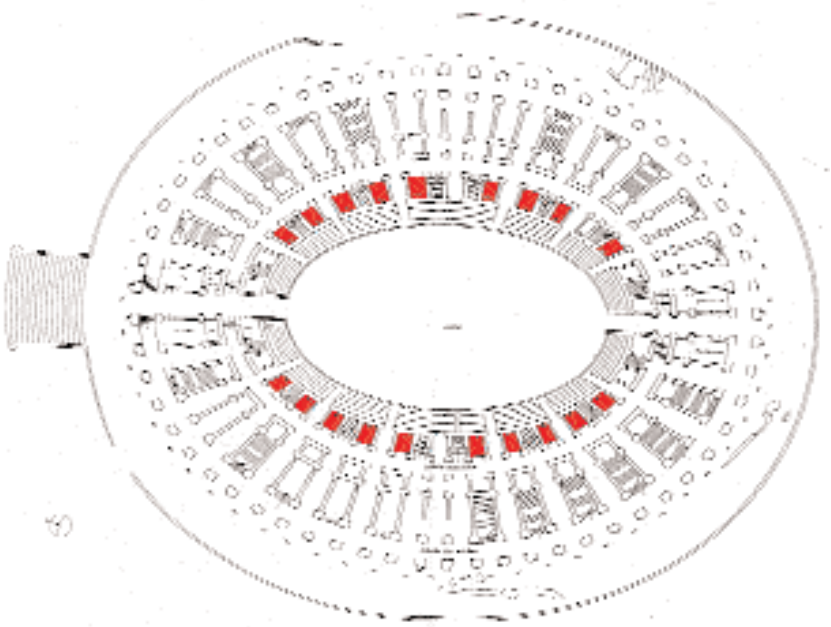


Fig. 511. *Projet d'installation de 23 sanitaires (en rouge) au sein de l'amphithéâtre d'Arles. Plan d'A.-Ch.* PERROT, *juin 1998. (Services techniques de la ville d'Arles.)*

sont obstruées », il est certain qu'à notre époque, ainsi qu'il le faisait observer par ailleurs, « *l'hygiène et la pudeur s'accommoderaient mal de cette solution primitive* »[251]. La résolution prise à Orange en 1984 de construire un bloc sanitaire en partie enterré en dehors des structures proprement dites du théâtre, côté ouest près de l'entrée actuelle, a certes permis de contourner la difficulté[252] **[fig. 512]**. Totalement indépendant des vestiges comme il d'usage dans le contexte d'un site archéologique, un tel bâtiment ne peut se concevoir toutefois que si l'accès en est possible à l'intérieur même de l'enceinte réservée aux manifestations : étendue au-delà du périmètre même des théâtres de sorte qu'elle offre un espace vacant tout autour de celui de Vaison, en arrière de celui d'Arles, près de la *basilica* ouest de celui d'Orange, celle-ci est au contraire restreinte à l'édifice proprement dit dans le cas des amphithéâtres,



Fig. 512. *Bloc sanitaire construit hors des structures du théâtre d'Orange en 1984. (Phot. musée d'Orange.)*

251. Rapport présenté par L. Sallez, 11 juin 1926, cité.
252. D'après une lettre du maire d'Orange au Conservateur des Bâtiments de France, 23 juillet 1984, citée.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 513. *Les différents baraquements tenant lieu de billetteries à l'amphithéâtre d'Arles, occupant la galerie extérieure du rez-de-chaussée sur trois travées à l'est de l'entrée nord.* *(Phot. V. Chevrier.)*

empêchant par conséquent tout aménagement de ce type aux abords immédiats, sinon peut-être en sous-terrain. Le problème n'est d'ailleurs pas si différent des billetteries qui, à défaut de pouvoir s'inscrire réellement dans l'organisation primitive du monument, notamment par leur nombre, sont à l'heure actuelle consignées dans des baraquements qui encombrent une partie de l'ambulacre extérieur des amphithéâtres — sur huit travées côté est à Nimes, sur trois côté nord à Arles — dont elles perturbent par conséquent la circulation [253] [**fig. 513**], tandis qu'elles peuvent être plus facilement reléguées à quelques mètres des théâtres.

Au-delà de la seule adéquation que recommande la Charte de Vérone entre les perspectives d'aménagement d'un site à des fins de réutilisation et les structures partiellement conservées de ce dernier, ces édifices restaurés et exploités depuis maintenant plus d'un siècle posent en définitive la question aujourd'hui de leur

253. Sur la désorganisation de la circulation qu'entraine l'installation des billetteries comme de l'accueil dans les amphithéâtres, et notamment à Nimes, cf. *infra*, III. 3. c., p. 853.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

devenir. Bien que déjà fortement remaniés, ils restent loin en effet de satisfaire les utilisateurs et semblent devoir être constamment améliorés. Paradoxalement cependant, toujours considérés comme de véritables témoins archéologiques, ils s'avèrent toujours subir de front les contraintes inhérentes à tout « monument historique » autant que bénéficier de certaines prérogatives manifestement liées au potentiel de leur exploitation — des gradins presque entièrement reconstruits au théâtre d'Orange à la couverture de l'amphithéâtre de Nimes, en passant par diverses installations parasites que la tradition d'un siècle d'utilisation semble devoir préserver. On ne saurait sans doute oublier non plus ces procédés pour le moins contradictoires qui ont autorisé épisodiquement, et quasi systématiquement depuis les années 1980, des refouillements et des scellements profonds destinés à maintenir les ossatures métalliques des gradins supplémentaires, les planchers de scène, les luminaires ou les garde-corps, et qui sont désormais pratiqués aussi bien sur les maçonneries modernes que les anciennes [**fig. 514**], quand à l'inverse il semble qu'aucune décision ne puisse être prise pour envisager une signalétique à la fois moins sommaire et moins précaire que ces bandes cartonnées clipées sur les grilles ou plaquées sur les murs [**fig. 515**], ou encore ces papiers portant les numéros imprimés correspondant aux places et collés sur la face verticale des gradins suivant les consignes bien lointaines de J. Formigé qui arguait alors que les peindre « *serait fort laid et* […] *laisserait des traces dans la patine quand on voudrait les supprimer* »[254] [**fig. 516**]. En cherchant certes à rester au plus près du monument antique, les projets d'installation actuels semblent en réalité tendre d'un côté à

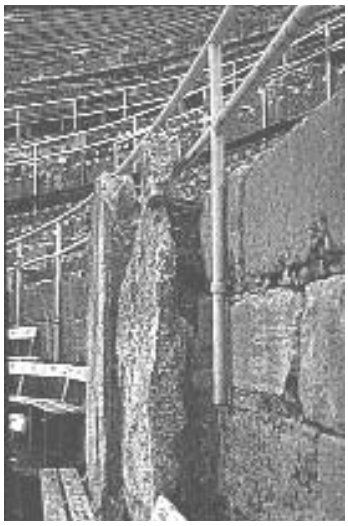


Fig. 514a. *Scellements pratiqués dans le mur de* præcinctio *restitué du théâtre d'Orange. (Phot. V. Chevrier.)*



Fig. 514b. *Scellements pratiqués dans le mur du* podium *d'origine de l'amphithéâtre d'Arles. (Phot. V. Chevrier.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

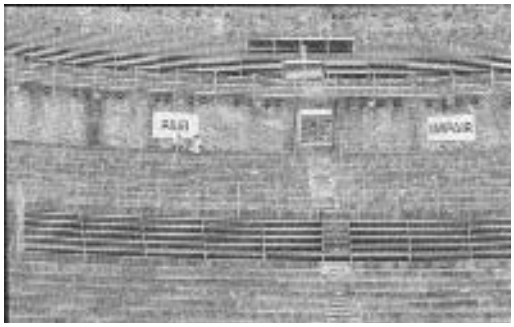


Fig. 515 a. *Cartons collés sur le mur de* præcinctio *du théâtre d'Orange indiquant la répartition des places.* *(Phot. musée d'Orange.)*



Fig. 515 b. *Signalétique à l'amphithéâtre de Nîmes, constituée de cartons collés sur les piliers de la galerie extérieure du rez-de-chaussée.* *(Phot. éd. Boumian, Monaco.)*

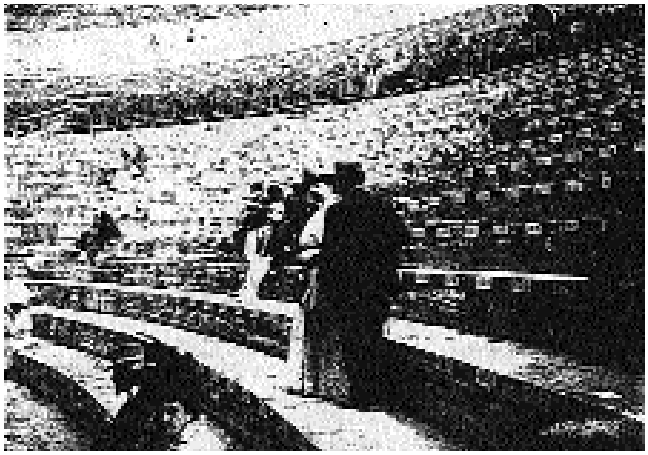


Fig. 516 a. *Les papiers portant les numéros imprimés des places collés sur la face verticale des gradins du théâtre d'Orange, dans les années 1920.* *(Phot. ?, musée d'Orange.)*

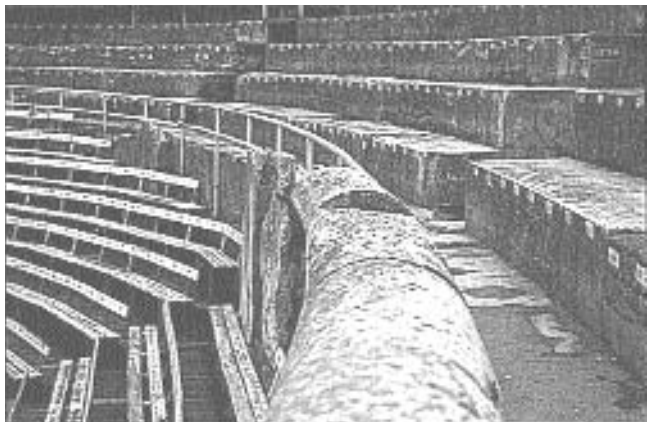
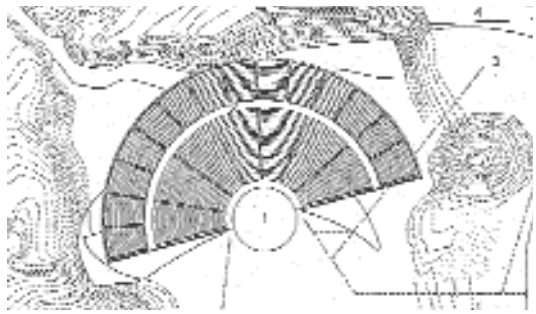


Fig. 516 b. *Les papiers portant les numéros imprimés des places collés sur la face verticale des gradins du* podium *de l'amphithéâtre d'Arles aujourd'hui.* *(Phot. V. Chevrier.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

réaffirmer le statut d'édifice à part entière en réaménageant des locaux existants à l'aide de mobiliers modernes, voire en modifiant l'organisation de sorte à répondre aux conditions nouvelles d'utilisation, instaurant en définitive un lieu moderne dans un bâti ancien, de l'autre au contraire à revaloriser les caractéristiques de l'ancien édifice en recréant son mobilier à l'aide de matériaux modernes qui, pour être en principe discrets, par leur teinte et par leur « consistance », n'en réalisent pas moins ainsi une véritable restitution *in situ*. On ne peut s'empêcher à ce stade de rapprocher ces « nouveaux » édifices de spectacles à la fois des théâtres de plein air édifiés dans les années 1960-1970, certes avec beaucoup de liberté quant à leur distribution et à leur forme, mais qui n'en fonctionnent pas moins grâce à des aménagements similaires, des gradins démontables de celui d'Athènes [fig. **517**] aux rampes de spots dressées sur de hautes tours indépendantes et au plancher de scène adaptable de celui de Hammamet en Tunisie [fig. **518**] (255), et de ces « monuments historiques » en général plus récents dont n'est conservé en quelque sorte que le squelette et dont l'agencement intérieur est totalement transformé par des cloisons de placoplâtres, des escaliers en béton cellulaire, des portes de contreplaqué. Du moins,



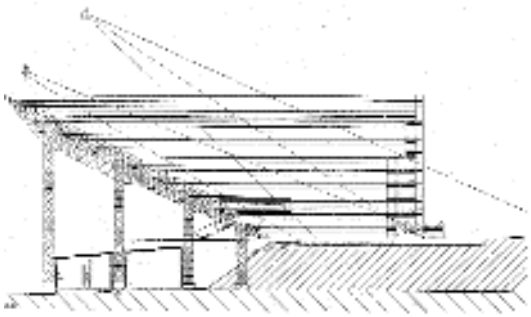




Fig. 517. *Plan et coupe du théâtre de plein air d'Athènes, 1965.* (*Roberto Aloi*, op. cit.)

254. Lettre de J. Formigé en réponse à Vicente Jorda, adjudicataire des Arènes d'Arles, à l'occasion de l'organisation des corridas di Muerta de 1947,11 mars 1947 [arch. C.M.H., 331/8]. J. Formigé ajoutait alors que le « *décollage serait une des conditions à poser dans l'autorisation* ». A.-Ch. Perrot semble être le seul à envisager aujourd'hui de fixer des plaques de bronze patinées (*Amphithéâtre. Conservation, mise en valeur…*, juin 1998, cité).

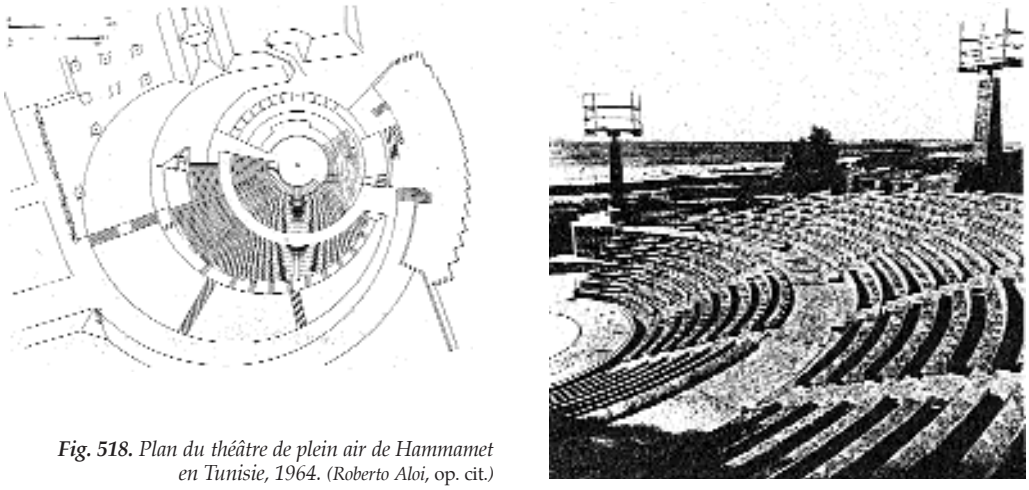


Fig. 518. *Plan du théâtre de plein air de Hammamet en Tunisie, 1964. (Roberto Aloi,* op. cit.*)*

face aux installations hétéroclites des années 1950, celles envisagées aujourd'hui auront-elles peut-être tendance à offrir une meilleure lecture de ces sites finalement restitués.

255. Sur les théâtres modernes de plein air, cf. notamment Roberto ALOI, *Teatri e auditori*, Milan, Urico Hoeple ed., 1972, pp. 416 *sqq*. Plus récemment a même été imaginé à Miramas, un « *théâtre extérieur "à l'antique"* » caractérisé par une *cavea* ouverte sur une salle contemporaine en contrebas (lui servant de front de scène ?) et une colonne monumentale appuyée sur une façade en partie ruinée: Guy-Claude FRANÇOIS, « Le Théâtre Polyvalent de Miramas », in *Actualité de la scénographie*, n° 29, juillet-août-septembre 1986.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

3. Édifice-musée ou édifice de spectacles.

« Le fait de restaurer est la manifestation pratique d'un jugement, et il est intimement lié au processus cognitif qu'il déclenche et qui lui-même le conditionne directement. »

Piero GAZZOLA [1].

Lorsqu'elle s'apparente fortement à son affectation première, la réutilisation d'un édifice ancien devrait en principe en respecter les formes autant que l'organisation intérieure en même temps que les mettre en valeur, assurant ainsi la pérennité de l'authenticité du témoin historique en même temps que celle de sa connaissance. C'est du moins ce que parait traduire la *Déclaration de Ségeste* sur l'usage des lieux antiques de spectacles selon laquelle l'exception de ce type de monument réside dans ce qu'en autorisant la conservation de sa fonction initiale, elle garantit aussi celle de ses structures [2]. En somme, à la différence d'un édifice dont le rôle socio-urbain au sein de nos villes modernes serait oublié ou obsolète et ne pourrait être par conséquent qu'adapté et transformé, ou simplement réduit à une fonction purement « muséale » que le public a souvent du mal à appréhendé alors en tant qu'ouvrage architectural, les théâtres et amphithéâtres bénéficieraient d'une meilleure perception de leur organisation et de leurs volumes d'origine du seul fait de leur réutilisation à des manifestations dramatiques ou lyriques et à des corridas. En ce sens, les initiateurs de la *Déclaration de Ségeste* et de la Charte de Vérone se sont trouvé tout naturellement d'accord pour favoriser leur réhabilitation, à travers d'une part la promotion

1. Piero GAZZOLA, *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, Paris, UNESCO, coll. Musées et Monuments n° XIV, 1973, p. 15.

2. *Déclaration de Ségeste*, adoptée à l'issue du colloque *Sauvegarde et usage des théâtres antiques* organisé à Ségeste, Trapani, Palerme, les 17-20 septembre 1995, texte introductif.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

de productions artistiques en accord avec « *la dimension culturelle du cadre* », d'autre part une politique de sensibilisation du public autant que des utilisateurs à reconnaitre la valeur de ce patrimoine et à le regarder comme tel [3]. Ce n'est pas dire pour autant qu'ils aient occulté les incontournables aménagements qu'imposent nécessairement aussi bien l'état de conservation souvent précaire d'un édifice antique, que les besoins modernes d'expressions artistiques et d'accueil du public qui, pour apparaitre similaires, ne sont cependant en rien identiques au cadre même du déroulement des *munera* ou des représentations théâtrales dans l'Antiquité. Outre la proscription de constructions permanentes ou temporaires « *de nature à défigurer les édifices et à altérer les structures* », la Charte encourage ainsi les « *concours d'idées permettant des innovations dans le domaine de la fabrication et la mise en œuvre d'équipements réversibles* », comptant de cette manière à la fois préserver le document archéologique que constituent ces vestiges, et rendre ces derniers accessibles et intelligibles à un large public [4].

De fait, « monument historique » avant tout, on ne peut oublier que l'édifice de spectacles ressortit à l'héritage culturel du pays auquel il appartient et entre en ce sens directement dans le cadre de « l'industrie du tourisme » dont le développement se justifie en l'occurrence par des raisons d'ordre culturel, éducatif et social. Il a dans ce contexte pour vocation d'être visité, parcouru, observé, compris par tout un chacun et ce dans les meilleures conditions possibles. À cet effet, il lui faut être présenté de manière suggestive au public, de sorte que sa signification émotionnelle, culturelle et usagère soit immédiatement identifiable, de même que son histoire et les différentes techniques mises en œuvre à des fins constructives autant que fonctionnelles, voire au-delà son intégration dans l'urbanisme dont il dépendait [5]. Or, il est clair que l'appréhension d'un édifice incomplet ne s'avère de manière générale spontanée qu'aux yeux des seuls initiés : récemment, M. Gauthier s'interrogeait ainsi sur le parti à prendre, de rendre « lisible » la ruine ou d'apprendre au visiteur à la lire [6]. Conscient de l'intérêt que présentaient de tels vestiges « *non seulement pour les localités sur le territoire desquelles ils sont placés, mais aussi pour le pays tout entier, dont ils retracent l'histoire, au*

3. *Déclaration de Ségeste*, art. III, § 2, art. II, § 2.

4. *Ibidem*, art. III, § 3 à 7.

5. Sur les raisons de la conservation et de la restauration des monuments et sites historiques liées au développement du « tourisme culturel », cf. « Chroniques – ICOMOS », in *M.H.F.*, vol XV, fasc. 3, juillet-septembre 1969, p. 73. Voir aussi le *Final Report of the Meeting on the Preservation and Utilization of Monuments ans Sites of artistic and historical Value held in Quito, Ecuador* (*Normes de Quito*), novembre-décembre 1967.

6. Marc GAUTHIER, « Conservation-lisibilité », in *Entretiens du Patrimoine –1. Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris, dir. du Patrimoine, 1990, p. 35.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

double point de vue des grands événements qu'ils rappellent et des transformations successives de notre art national »[7], le XIX^e^ siècle il est vrai avait eu tendance à résoudre le problème en reconstruisant les éléments fondamentaux ou jugés tels de sorte à faire apparaitre autant que possible les volumes d'origine et à travers eux le fonctionnement interne, jusqu'à réaliser parfois, au détriment de toute authenticité, un ouvrage intégral. Aujourd'hui, pour tendre en un sens à rappeler au public l'atmosphère de ces lieux, le processus de réutilisation des théâtres et amphithéâtres antiques parait en définitive tirer avantage de la nécessité d'aménager ces derniers à seule fin de redéfinir à son tour d'une manière ou d'une autre l'organisation fonctionnelle des espaces. De cette imbrication engendrée par les restitutions qui ont perduré pour quelques-unes d'entre elles jusque dans les années 1920-1930 et dont il ne faudrait pas oublier qu'elles ne correspondent somme toute ni plus ni moins qu'à une interprétation largement orientée vers une certaine idée « archétypale » de l'édifice de spectacles proprement romain, et les aménagements modernes qui, d'un côté contribuent à valider ces restitutions pour le moins théoriques, de l'autre constituent quoi qu'il en soit une véritable adaptation des lieux notamment par l'absence de réelle continuité, résulte forcément une lecture sinon erronée du moins particulièrement ardue, que les « démonstrations » actuelles ne parviennent peut-être pas toujours à éradiquer.

3. a. Réutilisation et présentation de l'édifice antique.

> « *Deux groupes distincts d'étrangers visitaient le Théâtre; les premiers entrés étaient ceux qu'accompagnait le cicerone municipal; on se rencontre sous les galeries, et une personne du second groupe, pour parler au concierge s'adresse à une personne qu'il ne croyait pas étrangère comme lui; le quiproquo se termina là, et on reconnut l'utilité de la Casquette.*
>
> » *De là à autre chose; car parmi les visiteurs s'en trouvait un qui tient une place distinguée dans le domaine de l'Archéologie et qui exprima la peine que lui faisait le désordre*

7. « *Rappel des instructions* », circulaire du 8 octobre 1874, in *Commission des Monuments historiques. Circulaires ministérielles relatives à la conservation des monuments historiques*, Archives de la Commission, Paris, Impr. nationale, 1875, pp. 16-17 : cf. *supra*, II. 2. b.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans lequel se trouvent nombreux débris de sculpture et ornements; on trouva bien mal à sa place de loger un concierge dans un monument si digne d'admiration, et de laisser y pousser des plantes et des arbustes.

» Ceci nous amène à citer un mot de l'honorable visiteur, alors que l'on discuta sur l'âge du Théâtre d'Orange. C'est du temps d'Auguste, disait l'un, de l'époque d'Adrien, disait l'autre. Une médaille, dit l'histoire, a été trouvée dans le joint de deux pierres, elle était à l'effigie de ce dernier empereur.

» D'Adrien… c'est possible, répartit le plus compétent; Adriennes ou Augustes, les médailles……Je n'ai vu que des Vespasiennes.

» Cette anecdote nous en rappelle une autre d'un Anglais qui demandait si les racines du figuier que l'on voit là étaient… …il n'avait pas achevé que sa femme, qui probablement comme lui, admirait plus le jardin potager que les marbres, disait à part:

» Et ces laitues ?

» Romaines, Madame, lui répondit le concierge préoccupé de répondre au gentleman.

» Lors des grandes manœuvres un militaire demandait bien aussi, avec la même naïveté à son camarade si l'inscription que l'on voit sur la façade: Place d'Armes, *était des Romains.*

» Il coûterait bien peu d'ôter des monuments tout ce qui prête à des interprétations facétieuses.[8] »

Ce type de récits, appliqué ici au théâtre d'Orange, se retrouve fréquemment dans la presse de la fin du XIX^e^ siècle et montre assez l'atmosphère qui régnait déjà autour de la réhabilitation de ces édifices, témoignant de l'ambiguité que leur restauration, leur aménagement, leur entretien, voire leur étude provoquaient aussi bien au sein du public que dans le monde des spécialistes. Les travaux de reconstitution semblent avoir été loin en effet de trouver une approbation unanime dans ce qu'ils finissaient par offrir des monuments, selon certains, « *une mauvaise impression* […] *en dépit du bon sens, du bon goût, de l'art et de la science archéologique* », due notamment à leur « *trop éclatante blancheur de pierres neuves et le choquant relief de leurs ornements trop fraîchement taillés* »; dans ce que aussi et peut-être surtout ils faisaient « *ainsi disparaître les constructions antiques, les seules qui puissent vraiment intéresser l'archéologue, l'historien, l'artiste, le poète et même le simple touriste, sous un amas de maçonneries nouvelles* » que les architectes « barbouillaient » ensuite « *afin de leur donner une trompeuse apparence d'ancienneté* »[9]. S'avérant « *vulgairement* » utilitaire, l'activité de ces « *truqueurs d'antiquités* » a pu être en effet perçue en parfaite contradiction avec la conservation

8. « Théâtre Antique », in *L'Indépendant*, 6^e^ année, n° 289, 6 novembre 1887.

9. Félix SERRET, « Chronique. La Mort du Théâtre Antique », in *L'Homme de Bronze*, Arles, 31^e^ année, n° 1599, 5 juin 1910. Voir aussi les articles dans la presse locale de L. HENSELING et de ses contradicteurs, 1891-1894.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

proprement dite de ces vestiges dans ce que, consistant en définitive ni plus ni moins qu'à rebâtir sur des ruines, elle parvenait bien plus qu'une femme qui planterait « *quelques clous dans l'un de* [ces] *murs classés pour tendre des cordes destinées à sécher du linge* », à les « *soustraire pour toujours à la légitime curiosité des uns et aux savantes investigations des autres* »[10]. L'incohérence était telle du reste qu'à Vaison le bruit courrait que cinq Romains avaient été découverts sur le site, faisant allusion aux statues mises au jour autant qu'aux initiateurs de la restitution et de la présentation des vestiges, dont J. Formigé et le maire de la ville [**fig. 519**]. Au-delà des litiges qui ont émergé à l'orée du XX^e^ siècle quant au traitement à apporter aux fragments des théâtres et amphithéâtres de l'ancienne Narbonnaise, on ne peut nier aujourd'hui que bien qu'ils aient retrouvé globalement leur fonction d'origine et qu'ils soient intégrés dans la vie sociale et urbaine des villes modernes, ces derniers n'ont pas repris et ne reprendront jamais intégralement leur forme ni leurs caractéristiques antiques. Pour autant il est vrai, l'amas de ruines très certainement illisibles qui s'est présenté aux architectes à la suite du dégagement des installations qui les recouvraient est peu à peu, grâce à eux, devenu compréhensible, déchiffrable, cohérent. Émise au XIX^e^ siècle dans la perspective de leur « *redonner vie* », l'idée initiale de la réutilisation de ces vestiges avait en effet permis, en rendant en partie la capacité à la *cavea* d'accueillir de nouveaux spectateurs et à la scène de nouveaux spectacles, de recréer le rapport scène-arène/salle, propre à définir globalement ce type de monument[11]. Même si tous les éléments n'ont certes pas été restitués à cette époque, il a dû être possible alors de retrouver au moins par l'imagination, et de façon relativement aisée, les véritables formes et volumes, ainsi que l'organisation globale des divers espaces. Par



Fig. 519. *Les «* cinq romains *» de Vaison. Caricature de* VASIO-BARN *in* L'Écho des Voconces*, 1^er^ octobre 1933.*

10. F. SERRET, *loc. cit*.
11. Sur les premières interventions concernant la réhabilitation de ces vestiges, cf. *supra*, III. 1. b., p. 673 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ailleurs, il est probable que la réutilisation proprement dite a pu ajouter par certains côtés à la présentation du « témoin historique », dans la mesure où elle offrait la possibilité au visiteur d'assister à un spectacle et de se plonger ainsi dans une ambiance que les organisateurs se félicitaient à ce moment-là de concevoir de manière similaire à celle de l'Antiquité. Matériellement du reste, certains aménagements complémentaires ont pu aider à une telle restitution d'« ambiance », que ce soit l'installation du plateau de scène en bois, tel qu'il devait être à l'origine, respectant la disposition autant que les dimensions — ainsi que le faisait remarquer J. Formigé, allongé et peu profond [12] —, ou encore la restitution des premiers rangs de gradins, rétablissant l'« agrément » de la pierre et le rapport, dans l'espace du spectateur, à la scène ou à l'arène.

À mesure de leur développement toutefois, et en raison de l'état de ruine, ces équipements supplémentaires se sont avérés aussi bien compléter que gêner cette présentation, rendre lisible et compréhensible le monument qu'en dissimuler certains aspects. Si les tous premiers se sont limités globalement aux éléments antiques — des gradins au plancher de scène — et tendaient à se confondre au mieux avec eux, les nouveaux dispositifs destinés à répondre à des besoins modernes très différents et toujours plus exigeants sont devenus en effet, et continuent à être de plus en plus sophistiqués, pouvant non seulement nuire aux structures de l'édifice sur lesquelles ils reposent souvent, mais rendre confuse sa « lecture », voire la transformer, y compris pour un public averti, dans la mesure où ils lui sont totalement étrangers. Bien que provisoires, les gradins de bois ou montés sur une ossature métallique demeurent ainsi en place et se superposent parfois même aux rangs de pierre (ou ce qu'il en reste), sans continuité et sans même en reprendre exactement la disposition originelle, créant notamment de façon presque systématique un passage, absent dans la *cavea* antique, au pied de chaque rang de sièges. De leur côté, les annexes du théâtre d'Orange en particulier, ou encore les installations de sanitaires au niveau des grandes entrées des amphithéâtres d'Arles et de Nimes brisent les volumes et ne permettent plus de distinguer l'organisation primitive, intérieure ni extérieure. De façon analogue, les *callejons* défigurent, ainsi que le faisait remarquer F. Benoit, l'ensemble architectural en modifiant radicalement la forme même de l'arène, quand

12. Lettre de Jules Formigé au Secrétaire d'État de l'Éducation nationale, 17 juin 1941 [arch. C.M.H., 3096/7 : cf. *supra*, III. 2. b., p. 734.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les tribunes n'empiètent pas sur l'un ou l'autre axe [13]. Enfin, malgré sa « transparence » somme toute relative, le « *velum* » de l'amphithéâtre de Nimes réduit de moitié les dimensions de la salle, y compris à la belle saison dans la mesure où sont désormais laissés en place les panneaux de polycarbonate à l'arrière des « secondes ». Théâtre ou amphithéâtre, l'édifice antique tend en définitive aujourd'hui à devenir décor autour duquel se bâtit peu à peu une nouvelle salle, moderne. Bien qu'*a priori* adapté par sa configuration originelle à l'accueil de spectateurs, il se voit en effet paradoxalement depuis les années 1950 traité comme n'importe quel espace aménagé en salle provisoire de plein air — des carrières aux cours d'anciens hôtels ou palais, voire aux cloitres —, recevant des tribunes dressées sur des échafaudages destinées à installer les spectateurs sur une pente légèrement courbe surplombant un plateau scénique, jusqu'à même recouvrir de manière insolite les gradins existants, comme au théâtre d'Arles. Davantage encore, outre qu'il masque par endroits les vestiges — tel l'*hyposcænium* des théâtres — et exerce d'importantes emprises — que ce soit les échafaudages métalliques supportant les gradins modernes, les rampes de spots, ou encore les mains courantes —, quel qu'il soit, l'aménagement actuel même provisoire, même démontable, prévu pour équiper ces édifices ruinés parait à terme devoir transformer véritablement les structures existantes dans ce qu'il tend à les « moderniser », jusqu'à détruire peut-être même les repères archéologiques — qu'il s'agisse du projet d'aménagement des *basilicæ* du théâtre d'Orange [14] ou des différents espaces de l'amphithéâtre d'Arles.

Par ailleurs, la « maintenance » que devrait garantir cette réutilisation [15] demeure superficielle et incomplète. Elle ne concerne au mieux que les espaces réellement utilisés — accès, gradins, *proscænium*, arène —, négligeant les autres structures pourtant fondamentales, comme le montre le bilan alarmant de la Mission informatique mise en place en 1983 et dont le but a été d'établir, à l'aide d'un certain nombre de critères précis, l'état de chacun de ces monuments, amenant J.-P. Dufoix à énoncer de manière somme toute impartiale que « *l'utilisation d'un édifice classé peut nuire à sa conservation et aggraver le processus de dégradation* » [16]. L'amphithéâtre de Nimes voit

13. Lettre de Fernand Benoit au Directeur de l'Architecture, 22 février 1953 [arch. C.M.H., 331/8] : cf. *supra*, III. 2. c., p. 793.

14. Sur les inquiétudes notamment de Pierre Gros à propos des aménagements prévus par Dominique Ronsseray au théâtre d'Orange, cf. *supra*, III. 1. c., p. 699.

15. Sur l'idée de maintenance que devrait garantir la réaffectation d'anciens édifices, cf. *supra*, III. 1. a., p. 674.

16. Jean-Pierre DUFOIX, *Étude informatique et réflexion portant sur les amphithéâtres de Nîmes, Fréjus et Cimiez*, 1983 [arch. C.M.H., Méd].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ainsi les dommages atteindre l'ensemble de ses structures extérieures, et plus particulièrement sa façade, défectueuse à 95 % selon le rapport. Ces dégradations sont bien sûr dues pour l'essentiel à l'absence des couvertures d'origine, et notamment de la masse de la *cavea* dont la fonction « protectrice » ne peut certainement être remplacée par un simple échafaudage qui favoriserait au contraire même l'infiltration des eaux pluviales, ravinant la pierre sur les arcs et provoquant des éclats sur les piles et les arcs doubleaux. D'un autre côté, au théâtre d'Arles, les structures qui soutenaient la *summa cavea*, non relevée et donc inutilisable dans le cadre des spectacles, sont restées de nombreuses années envahies par la végétation, rongeant la pierre et les joints, sans que manifestement les responsables ne s'en soient longtemps inquiétés. Enfin, il est vrai aussi que le processus même de réutilisation entraine avec lui toute une activité qui peut engendrer des désordres « visuels », ne serait-ce que dans le déplacement et le stockage du mobilier temporaire — palissades, baraquements, signalétique — comme de son entretien, que le manque de locaux spécifiques empêche de soustraire à la vue du visiteur, offrant en définitive l'image d'un chantier permanent. Il n'est certes pas de décider ici de la responsabilité en matière de maintenance entre les nombreux partenaires gravitant autour de l'exploitation de ces édifices — de la Commission supérieure et de son ministère aux différentes municipalités, du conservateur régional des Monuments historiques et des architectes des bâtiments de France à l'entrepreneur de spectacles et aux associations privées auxquelles ce dernier fait appel, des inspecteurs et des architectes en chef au service régional de l'archéologie —, dont les motivations sont pour le moins contradictoires quand bien même l'objet en est commun [17]. Bien que propriétaire de l'édifice qu'elle affecte à des spectacles selon son désir et dont elle tire avantage, la ville ne peut en tout cas veiller seule à sa maintenance globale. Il est clair par ailleurs qu'en optant, après avoir consenti pour une large part à financer les premiers travaux destinés à l'utilisation de ces monuments, et à mesure du succès grandissant des représentations, pour une distinction plus formelle entre travaux de conservation et travaux d'« exploitation » laissés désormais entièrement à la charge des villes [18], le service des Monuments historiques n'a en fait conservé qu'un contrôle de « convention » sur la forme de ces derniers, que traduisent

17. Sur la complexité des relations entre les divers partenaires gravitant autour de l'exploitation des théâtres antiques, cf. Pierre CHAMBERT, *Chances ou contraintes pour les théâtres antiques de la vallée du Rhône, lieux de culture vivante*, mémoire de DESS « Direction de projets culturels et Politiques culturelles », Université des Sciences sociales de Grenoble. Institut d'Études politiques, 1986, pp. 61 *sqq*.

18. Lettre de M. Chaumié, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 7 mars 1904 [arch. C.M.H., 3094/5].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

des mesures pour le moins aléatoires concernant l'emprise des aménagements sur les anciennes structures : en n'accordant d'aménagements que provisoires, conçues à l'aide de structures de bois ou de métal, il ne surveillait en effet ni leur multiplication, ni leur apparence, moins encore l'entretien du reste du monument. L'amphithéâtre d'Arles s'était vu ainsi, en 1922, « *complètement dénaturé par des installations aussi nombreuses que variées effectuées par l'entreprise des courses de taureaux* » [19], transformant l'édifice « *en véritable cirque moderne* » derrière lequel ne se reconnaissait plus rien des anciennes structures [20]. Plus récemment, constatant toujours l'état de malpropreté général de l'amphithéâtre de Nimes, de la « *forte odeur d'urine* » du rez-de-chaussée à l'« *installation à demeure d'édicules disgracieux et vétustes destinés à la vente des billets* », jusqu'au dépôt permanent de mobiliers accessoires, V. Lassalle suggérait la création d'une commission spécifique habilitée à contrôler la maintenance [21] — à vrai dire sans résultat. Le paradoxe parait s'aggraver du reste face à la réalisation, relativement courante tout de même, de divers aménagements substantiels, voire de véritables restitutions, qui paraissent trouver une adhésion commune au détriment d'interventions sinon de pure conservation, du moins de simple entretien. On comprendra certes en un sens que devant les revendications pressantes des utilisateurs, les autorités locales comme les ministères successifs concernés aient choisi parfois de parer de cette manière aux éventuelles dégradations directement liées à l'exploitation des lieux — ainsi du moins des planchers de scène des théâtres d'Orange et d'Arles, ou des gradins supplémentaires.

On ne peut douter aujourd'hui que la maintenance autant que les interventions *a priori* exclusivement destinées à l'exploitation d'un monument participent de la lisibilité de ce dernier. Peu à peu convaincu que « *la vision extérieure et immédiate de l'édifice n'est pas séparable de l'édifice en soi et* [qu']*une présentation incomplète ou inexistante est dommageable à la fois sur le plan esthétique et sur le plan de la compréhension même du monument* » [22], le service des Monuments historiques a ainsi entrepris, depuis quelques

19. Lettre du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au Préfet des Bouches-du-Rhône, 29 mai 1922 [arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 5].

20. *Ibidem*. Voir aussi une lettre d'Auguste Véran au Maire d'Arles, 31 mai 1922 [arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 5].

21. Lettre de Victor Lassalle, conservateur des monuments de Nimes, à la municipalité, 25 septembre 1979 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2483].

22. Robert DULAU (responsable régional de la Mission informatique), *À propos de deux monuments antiques en Provence Côte d'Azur, réflexion sur les antiquités historiques et leur problématique de conservation*, rapport adressé à M. Charpillon, sous-directeur des Monuments historiques, non daté (1989), p. 5 [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

années, de sensibiliser les municipalités sur l'intérêt d'allier aménagements destinés aux spectacles et opérations de conservation du théâtre ou de l'amphithéâtre dont elles ont la charge, en intégrant ces dernières dans le cadre de « *travaux de présentation* ». Ont été dès lors mis en œuvre de vastes programmes dits de conservation et de restauration qui ont pour objectif d'endiguer l'aspect disparate des équipements complémentaires en homogénéisant l'ensemble, et qui ont fini par adopter l'idée d'aménagements à caractère définitif, jusqu'à concevoir le rétablissement d'anciens éléments à l'aide de matériaux modernes, voire d'une restitution pure et simple. L'objectif s'avère en définitive double : d'un côté les architectes veulent rendre au public le « *contact direct du lieu antique* » que les aménagements provisoires avaient jusque-là « *confisqué* » en l'habillant d'échafaudages, de bancs de bois, d'Algécos ; de l'autre, ils tendent à réinvestir les volumes existants en leur assignant une nouvelle fonction tout en garantissant le respect de leur disposition primitive [23]. Le parti pris est ainsi d'ôter en principe tout ce qui a été apposé sur le bâti ancien et qui peut être réparé, voire reconstitué aisément — notamment les gradins —, et de créer les nouveaux équipements en symbiose avec l'agencement architectural de l'ensemble — de l'aménagement des *basilicæ* du théâtre d'Orange imaginé par D. Ronsseray [24] à celui des substructures de l'amphithéâtre d'Arles prévu par A.-Ch. Perrot [25]. Dans le cas de la superposition obligée de deux installations antique/moderne, l'idée de la « *transparence* » se voit alors substituée au principe de l'équipement provisoire, qu'il s'agisse de la pose effective de matériaux transparents comme ceux de la couverture de l'amphithéâtre de Nimes destinés en principe à ne pas rompre la perspective entre l'*ima* et la *summa cavea* [26], ou, ainsi que l'a conçu F. Seigneur au théâtre d'Arles, de celle de rails permettant de faire coulisser à tout instant l'élément moderne et mettre ainsi en valeur les constructions sous-jacentes, en l'occurrence l'ensemble du complexe scénique et son *hyposcænium* restés jusque-là masqués sous l'estrade de bois [27]. Pour tendre certes de cette manière à clarifier la vision actuelle que l'on peut avoir de ces lieux, entre structures incomplètes

23. François Seigneur et Sylvie de La Dure, *Description du projet de restructuration de la scénographie du théâtre antique d'Arles*, « Philosophie et intention du projet » [http://www.lafabrique.com/concours].
24. D. Ronsseray, *Vaucluse. Orange. Théâtre antique. Rapport de présentation*, 15 novembre 1981 [arch. C.M.H., Méd. : cf. *supra*, III. 2. b., pp. 751 *sqq*.
25. Alain-Charles Perrot, *Arles. Amphithéâtre. Conservation, mise en valeur et utilisation du monument. Étude préalable*, juin 1998 [Service technique de la ville d'Arles] : cf. *supra*, III. 2. c., pp. 814-815.
26. Nicolas Michelin et Finn Geipel, « Couvrir les arènes passionnément », in *Nîmes. Le monument du spectacle. Les Arènes couvertes*, plaquette éditée par la ville de Nimes, 1988 : cf. *supra*, III. 2. b., pp. 766 *sqq*.
27. *Arles en perspective : 78 jours pour imaginer la ville*, exposition proposée au Théâtre municipal du 16 mai au 1er août 1998 : cf. *supra*, III. 2. b., p. 754.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'un côté et dispositif envahissant autant qu'hétéroclite de l'autre, les architectes ne s'installent pas moins cependant dans une logique du bâtiment en soi où lisibilité devient synonyme de conservation des volumes plus que des vestiges à proprement parler.

De fait, et contrairement aux amphithéâtres de Saintes, Grand ou Trèves, dont l'état de ruine s'avérait particulièrement avancé et dont les « *travaux de présentation* » se sont cantonnés jusqu'à ces dernières années le plus souvent à la restitution du talus correspondant à la *cavea* — lorsque celle-ci était adossée et non construite —, et dont la forme semi-circulaire apparaissait suffisante pour suggérer la ligne des gradins, ainsi qu'au dégagement de l'arase des murs marquant les limites extérieures et intérieures du monument — extension de l'enceinte, séparation entre *cavea* et complexe scénique, entre *cavea* et arène — [**fig. 520**], il semble que l'exploitation intensive autant que les diverses interventions qu'ont subies ces vestiges depuis maintenant près de 200 ans amènent à devoir les présenter comme de véritables monuments dont les restaurations font désormais partie intégrante en tant que simple entretien, et que les aménagements destinés à leur réutilisation ne tendent qu'à améliorer [28]. En ce sens, le procédé de « restitution » maintes fois utilisé au XIX^e^ siècle et fortement critiqué par la suite semble devoir reprendre ses droits dès l'instant que la portion concernée apparait aux yeux de l'architecte parfaitement assurée quant à sa disposition d'origine. Le rétablissement des parties hautes de la *cavea* de l'amphithéâtre de Nimes était en tout cas présenté par J.-P. Dufoix en 1983



Fig. 520. *L'amphithéâtre de Saintes. (Phot. Ch. Errath, Explorer.)*

28. L'intention d'exploiter aujourd'hui certains sites tels que celui de Grand parait suivre désormais des voies similaires : cf. *infra*, III. 3. c., pp. 864 *sqq*, **fig. 540**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans des termes très similaires à ceux qu'avançaient ses prédécesseurs : parce qu'il ne s'agissait selon lui que de « *complét*[er] *certaines lignes de gradins* », qui plus est « *dans la zone la mieux conservée* » de l'édifice, il ne pouvait être en effet que relativement aisé, laissant entendre par là que la seule présence de quelques blocs plus ou moins épars « *recèle, sans problème archéologique, des possibilités de restitution* » [29]. En principe toutefois, les reconstitutions autorisées étaient celles qui permettaient de trouver un compromis entre la « reconversion » du monument qui suppose un certain nombre d'aménagements destinés à le rendre viable, la « présentation » du site historique ou archéologique qui supporte mal ces éléments provisoires dans ce qu'ils dénaturent les volumes intérieurs — et tout particulièrement ces sièges en bois ou montés sur des supports métalliques démontables mais que l'on ne démonte plus — et la conservation des vestiges qui souffrent de manière générale de leur état de ruine et notamment de l'absence de couverture. Dès 1950, parce qu'il devait permettre de « *masquer*[…] *les rocaillages* […et] *raccorder*[…] *des brèches d'aspect désagréable* » [30], le projet de rétablir les gradins situés aux extrémités du petit axe de l'amphithéâtre de Nimes, « *au point le plus voisin du centre du spectacle* » [31], là où aucun aménagement n'avait encore été envisagé alors, avait ainsi reçu un avis favorable de l'inspecteur général dans ce qu'il concernait directement, outre son utilisation, la présentation du monument [32]. Par la suite, les sièges provisoires ont pu être peu à peu remplacés par des gradins en pierre ou similaires, dans le prolongement des rangs anciens sous la double justification d'obtenir la protection des maçonneries inférieures en même temps qu'une meilleure lisibilité de l'ensemble en redonnant à l'édifice son aspect général. En somme, à la raison fondamentale s'est vue substituée un argument d'ordre pratique qui a rendu la reconstitution indispensable, A. Chauvel insistant sur l'importance des gradins qui « *intéressent également la conservation de l'édifice car ils constitueront une mise hors d'eau et supprimeront des infiltrations qui peuvent nuire gravement à l'état des maçonneries* » [33], alors qu'un rocaillage aurait probablement suffi. L'étude de reconstitution partielle de la *cavea* de l'amphithéâtre d'Arles et de ses accès

29. J.-P. Dufoix, *Rapport* de la tournée d'inspection générale à l'amphithéâtre de Nimes, 17 novembre 1983 [arch. C.M.H., Méd.].

30. J. Formigé, *Rapport* du *Devis descriptif et estimatif en vue de la restauration des gradins travées 49-50, au droit de 50 et travée 53-54 à l'amphithéâtre de Nîmes*, 30 décembre 1952 [arch. C.M.H., 888/7].

31. J. Formigé, *Devis descriptif et estimatif des Travaux en vue de remplacer les gradins en béton par des gradins en pierre à l'Amphithéâtre Romain de Nîmes*, 8 octobre 1946 [arch. C.M.H., 888/7].

32. *Rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques sur le remplacement des gradins à l'amphithéâtre de Nîmes*, 22 novembre 1946 [arch. C.M.H., 888/6].

33. Procès verbal de séance de la Délégation de la Commission supérieure des Monuments historiques sur la restauration des gradins à l'amphithéâtre de Nimes, 28 octobre 1957 [arch. C.M.H., 888/8].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

soumise par M. Fincker en 1987 ne tenait en réalité à aucune autre raison [34] : trop ruinée toutefois dans sa partie supérieure, elle ne pouvait attendre une complète restauration, de sorte qu'un nouveau projet envisage aujourd'hui un autre type de restitution, consistant à remplacer les échafaudages provisoires par une nouvelle série de gradins métalliques qui suivrait le profil antique et dont la forme particulière jouerait le rôle de couverture des substructures sans altérer l'esthétique générale de l'édifice [35] [**fig. 501-502**]. De leur côté, les projets initiaux de restitution des couvertures des *basilicæ* comme du front de scène du théâtre d'Orange répondaient clairement à cette même volonté de l'architecte de reconstituer l'édifice, que devait soutenir par ailleurs le souci de la « *pérénité* [*sic*] *du monument dont la maçonnerie souffre beaucoup des attaques de la pollution atmosphérique* » due au « *ruissellement des eaux de pluies, fortement polluées (usines chimiques à 1,500 km et passage poids lourds au pied du mur)* » [36]. Du reste, il semble que le recours à des techniques antiques ou assimilées tende désormais à être privilégié, dès l'instant qu'il n'engage pas d'importants travaux de reconstruction, à tout palliatif formé de matériaux modernes jugés trop flagrants. Déjà en 1943, la Commission supérieure avait ainsi préféré que le dallage de la « *première galerie* » desservant la *summa cavea* de l'amphithéâtre de Nimes, et dont le sous-sol « *composé de débris reliés entre eux par du mortier* […] *ne constitu*[ait] *pas une étanchéité suffisante* » de sorte que les maçonneries inférieures étaient toujours inondées [37], soit « *traité comme les dallages anciens et* […] *composé d'éléments d'assez grande dimension formant un "opus incertum"* » [38]. Au-delà des questions d'évacuation des eaux pluviales, l'intervention récente de J.-P. Dufoix sur la galerie équestre répondrait à cette même préoccupation d'apporter à toute opération de restauration un aspect en harmonie avec le bâti antique [**fig. 461**], tout comme l'a voulu D. Ronsseray en exécutant en « *tuiles romaines* » la toiture couvrant aujourd'hui la *basilica* est du théâtre d'Orange.

On comprendra dès lors que l'intégration de ces vestiges au sein de l'urbanisme des villes modernes ne pouvait, et ne peut être considérée que sous un rapport

34. Myriam FINCKER (IRAA), *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987 [arch. C.M.H., Méd.] : cf. *supra*, III. 2. c., pp. 803-805.

35. A.-Ch. PERROT, *Arles. Amphithéâtre. Conservation…*, juin 199, cité.

36. *Vaucluse. Orange. Rapport de l'architecte en chef des Monuments historiques D. Ronsseray*, 15 novembre 1981 [arch. C.M.H., Méd.] : cf. *supra*, III. 2. b., p. 754.

37. André COLLIN, *Rapport* du Comité consultatif des Monuments historiques sur le programme de travaux proposé par Albert Chauvel, 17 mai 1943 [arch. C.M.H., 888/6].

38. *Rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques* sur le programme de travaux proposé par A. Chauvel, 18 juin 1943 [arch. C.M.H., 888/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

similaire à n'importe quel autre édifice public. Depuis les années 1960 en effet, il semble que l'idée avancée par V.G. Martiny au Congrès international sur la conservation tenu à Venise de faire déborder les problèmes de restauration des monuments anciens « *de leur objet exclusif pour s'étendre au cadre urbain qui par comparaison donne seul, le plus souvent, une valeur d'échelle aux constructions* », de la même façon en somme que « *les projets conçus par les architectes de cette fin de siècle dépassent l'étude de l'édifice seul pour englober son environnement* », soit devenu l'un des objectifs prioritaires en matière de valorisation du patrimoine[39]. De plus en plus, l'environnement ambiant autant que matériel se voit ainsi pris en compte dans des programmes d'entretien des abords ou plus largement de mise en valeur de l'espace urbain immédiat. Si d'un côté, le caractère romantique des sites entourant les théâtres d'Arles et de Vaison parait devoir être préservé dans le cadre du simple entretien d'un jardin public, qui admettrait par ailleurs la présence de fragments d'entablement rangés sous la haie de cyprès parallèlement aux fondations du *postscænium* à Arles au même titre en somme que les chênes verts tortueux autour des « *Lunettes* » à Vaison, de l'autre il s'agit tout de même de rendre à l'ensemble architectural son unité, notamment, ainsi que tendait à l'envisager en 1981 D. Ronsseray à Orange, et tout récemment la ville d'Arles[40], en ramenant les annexes complémentaires à l'intérieur du monument afin d'éviter de cette façon leur éclatement hors de l'enceinte. Enfin, alors que les amphithéâtres bénéficiaient depuis le XIX^e^ siècle déjà, du fait de la présence intégrale de leur portique extérieur, d'une « individualisation » qui permettait en définitive de les isoler autant que de les mettre en valeur, la grande façade du théâtre d'Orange paraissait à l'inverse prisonnière des bâtiments modernes qui l'encerclaient de sorte que dans les années 1940 J. Formigé avait imaginé de restituer son portique dont il espérait retrouver les traces et qu'il estimait s'étendre sur 8 m de large et 103 m de long, en abaissant le niveau du sol de la place d'Armes de sorte à dégager la partie inférieure du mur, jusqu'à remonter quelques colonnes dégagées côté sud et qu'il disait lui appartenir[41]. Repris en 1975, le projet n'a été définitivement adopté qu'en 1990, soulignant de nouveau « *l'incongruité totale du mur du Théâtre Antique dans le quartier* » par l'absence de recul qu'engendrait l'importance du volume, et s'est en en fin de compte calqué sur le parti pris de

39. Victor Gaston MARTINY, « L'intégration de l'architecture contemporaine dans les cadres urbains anciens et mise en valeur des vestiges du passé dans l'aménagement des villes », in *Il Monumento per l'Uomo*, *op. cit.*, Sezione prima, p. 83.

40. *Arles en perspective…*, *op. cit*.

41. Lettre de J. Formigé au ministre des Beaux-Arts et Monuments historiques, 17 décembre 1942 [arch. C.M.H., 3096/7].

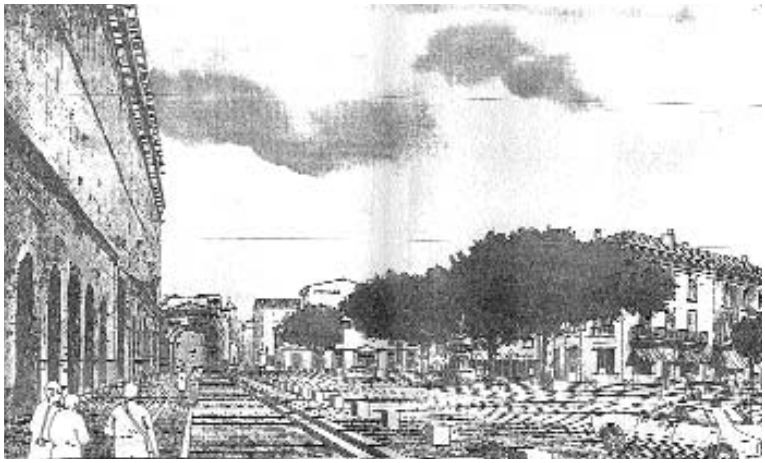


Fig. 521. *Le parvis du théâtre antique avant sa réalisation, reportant sur le sol, dans la partie* « décaissée » *le* « motif » *du portique détruit. (*Projet d'aménagement, *septembre 1990.)*

J. Formigé en cherchant à évoquer « *par calepinage* » les fondations du même portique. L'objectif était d'un côté de montrer la succession dans le temps du monument et de la ville qui désormais l'entoure par un « *décaissement* » à la manière de « *strates archéologiques* », de l'autre de suggérer à l'aide de plots de pierre la disposition et l'étendue des arcades, et ainsi de redonner au mur toute sa monumentalité primitive en accord avec son nouveau rôle socio-urbain[42] [**fig. 521**].

Mise en valeur, présentation, (ré)aménagement à des fins de réutilisation, tout semble aujourd'hui devoir tendre à offrir de ces lieux une image à la fois compréhensible et conviviale. En somme, si elle ne suffi plus à assurer une exploitation en toute sécurité ni en toute commodité, la ruine ne parait pas non plus — et consécutivement — suffire à évoquer de façon assez suggestive l'ouvrage architectural dans son organisation spatiale. La tendance apparait dès lors aller plus que jamais vers un « rendu » de l'aspect extérieur, jusqu'à en quelque sorte « égaliser » les vestiges de manière à présenter un édifice en quelque sorte inachevé plutôt que ruiné. Il apparait clair en effet que la décision même de réaffectation de ces vestiges, désormais prioritaire du reste comme en témoignerait notamment la mise en œuvre de la couverture de l'amphithéâtre de Nimes, ou encore l'installation systématique des tribunes supplémentaires dans l'arène de celui d'Arles ou sur la première *præcinctio* du théâtre

42. Projet d'aménagement du parvis du théâtre antique d'Orange, établi par le service technique de la ville, septembre 1990 [arch. SRA–PACA]. Voir aussi une lettre d'Alain Labe, maire de la ville d'Orange, au Directeur du Patrimoine, 29 janvier 1992, accompagnée d'un *Projet de conservation intégrée* [arch. C.M.H., Méd.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'Orange, a conduit à faire de ces vestiges de véritables monuments que l'on n'envisage plus de présenter autrement qu'en tant que tel : en somme, et ainsi que le fait observer F. Seigneur, pour entrer dans la vie moderne, ces monuments ne peuvent plus conserver leur forme de « site archéologique » [43].

3. b. Les effets du « tourisme culturel ».

Réutilisés comme salles de spectacles, ces édifices n'en restent pas moins cependant avant tout des « témoins archéologiques » qu'il est nécessaire de présenter au mieux à un public « visiteur » [44]. Monuments antiques et monuments historiques, leur fonction fondamentale doit en effet se rattacher d'un certain point de vue à la muséologie. Le Conseil de l'Europe justifie ainsi son action et la mise au point de la *Déclaration de Ségeste* sur les édifices de spectacles antiques par la nécessité de « *favoriser la conscience des racines culturelles* […] *et d'affirmer les droits des scientifiques, des visiteurs, des spectateurs, des riverains, des générations futures* » [45] ; il recommande ainsi aux États membres « *de développer la connaissance et la mise en valeur du patrimoine* », d'une part « *en sensibilisant le public, les utilisateurs* […] *par tout moyen approprié de diffusion des connaissances : enseignement, campagnes d'information utilisant les différents médias, publication, etc…* » [46], d'autre part « *en mettant à la disposition des visiteurs, sur les sites, les renseignements qu'ils sont en droit d'attendre, notamment par la mise en œuvre des techniques de présentation et d'explication* » [47]. Tout site historique, même intégré dans des fonctions modernes, doit ainsi présenter un certain nombre de caractères « pédagogiques » — cartels explicatifs, rappelant le nom de l'architecte,

43. F. Seigneur et S. de La Dure, *op. cit.*
44. *Les Monuments historiques demain*, colloque organisé par la Direction du Patrimoine, Mission des relations extérieures, Paris, les 22-23-24 novembre 1984.
45. *Déclaration de Ségeste*, texte introductif.
46. *Ibidem*, art. III, § 2.
47. *Ibid.*, art. III, § 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

la date de l'érection de l'édifice, voire un plan —, et distinguer au mieux les différentes étapes de son utilisation au cours des siècles, comme des différents travaux de restauration, de sorte à aider tout public à comprendre à la fois les volumes de l'édifice, ses caractéristiques esthétiques, et son histoire. En d'autres termes, même s'il parvient, à l'aide d'un certain nombre de restitutions notamment, intégrées dans des « *travaux de présentation* », à remplacer des éléments essentiels à la bonne organisation des spectacles de telle sorte à redonner à ces édifices une certaine intégrité, et du moins une certaine « visibilité », le service des Monuments historiques ne se heurte pas moins aux impératifs liés au patrimoine architectural : il est convenu en effet que « *la nature des travaux, en raison de l'utilisation régulière de ces édifices, ne se borne pas à des interventions de stricte confortation* », mais qu'au contraire « *présentation, traitement des abords et de l'environnement, accueil du public, aspects culturels et didactiques demeurent étroitement liés aux interventions techniques et sont indissociables si l'on désire mener une vraie politique de mise en valeur et de réhabilitation de ce patrimoine* »[48]. La présentation de monuments anciens reste ainsi soumise à un certain nombre de dispositifs propres à la « visite » : celle-ci suppose l'accueil d'un public différent de celui des spectateurs, et transforme par là même le monument en « objet de musée », qui doit être à ce titre à la fois accessible, lisible et protégé. Il ne peut aller néanmoins d'un monument comme d'un objet archéologique ou d'une œuvre d'art : trop imposant pour entrer dans un musée, l'édifice devient lui-même musée ; trop imposant aussi pour être protégé derrière des vitres, il est à la merci de l'affluence des visiteurs qui pénètrent à l'intérieur et piétinent ainsi chacun de ses vestiges. Il est clair par ailleurs que, pas plus que les aménagements destinés aux spectacles, ceux consacrés à la « visite » ne se confondent nécessairement avec les éléments de l'édifice original dans ce que leur objectif fondamental s'avère moins assurer la « lisibilité » du monument que l'accompagnement du visiteur, mêlant à la fois accueil, sécurité et didactique.

Aménagement primordial, la fermeture du site par des murs modernes surmontés d'une grille comme au théâtre d'Arles, aussi bien au niveau de la *cavea*, à l'est[49], que du côté du complexe scénique, le long de la rue du Jeu de Paume[50], ou ne serait-ce que

48. R. Dulau, *À propos de deux monuments antiques en Provence Côte d'Azur…*, cité, p. 31.

49. *Extrait d'un rapport adressé par l'Inspecteur général au Ministre de l'Intérieur sur l'état des gradins du théâtre d'Arles*, 26 octobre 1855 [arch. c.m.h., 342/1].

50. Henri Révoil, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la restauration des arcades du théâtre romain d'Arles rue de la Miséricorde*, 20 décembre 1855 [arch. c.m.h., 342/1].

de l'enceinte extérieure à l'aide de grilles insérées entre chaque arcade du portique extérieur des amphithéâtres d'Arles [51] et de Nimes [52], ou de celui reconstruit du théâtre d'Arles [53], ou encore du mur de scène du théâtre d'Orange [54], date du XIX^e siècle. Cette clôture avait pour but essentiel de protéger les monuments contre les « *dégradations volontaires* » [55] et le dépôt d'ordures dans et contre les édifices [56]. P. Renaux expliquait ainsi, à propos du théâtre d'Orange, que « *par cela même qu'il n'existe plus d'habitations dans cette vaste enceinte, il s'y commet impunément toute sorte de dégradations* », telles que la mutilation des restes de colonnes et de corniches, ou le dépôt de fumier contre les murs. Il proposait alors en 1841, c'est-à-dire à peine le monument dégagé, « *de le fermer provisoirement par quelques pans de murs en moellons, et de poser les grilles qui ont été faites en 1838 dans toutes les arcades qui sont actuellement ouvertes* », enfin, d'installer un concierge faisant office de gardien, logé dans « *la première arcade de droite, à côté de la porte royale* » [57]. Pour des raisons similaires, H. Révoil avait obtenu en 1897 d'interdire au théâtre d'Arles le passage jusque-là public « *entre la scène et l'orchestre qui condui*[sai]*t au jardin de la ville, sur la lice qui entour*[ait] *la cité* », en le déplaçant en bordure de l'ancienne façade de sorte à clôturer entièrement le site [58] [**fig. 522**]. Si elle paraissait alors inopportune selon les habitants qui s'inquiétaient de voir « *ces biens communaux qui font partie du patrimoine de la cité et que les contribuables réparent à leurs frais* […] *monopolisés par des inconnus, étrangers au pays, lesquels poussent l'arbitraire jusqu'à nous empêcher de les contempler* » en en interdisant l'accès [59], cette

51. Une lettre du baron Laugier de CHARTROUSE au Ministre de l'Intérieur, 12 juin 1833, mentionne l'installation de 14 grilles et l'attente des 46 manquantes [arch. C.M.H., 329/1].

52. Un rapport du directeur des travaux publics de la ville de Nimes, A. Chancel, 28 octobre 1810, fait état de la fermeture de l'entrée est et « *après la coupure du corridor* » [arch. mun. de Nimes, 1 m 10].

53. Sur la reconstruction des piles du portique du théâtre d'Arles entre lesquelles ont été inséré des grilles, cf. H. RÉVOIL, *Rapport sur les travaux de dégagement et de restauration du théâtre antique d'Arles compris au devis de 50.816/63 approuvé par son Ex. M. le Ministre d'État à la date du 12 mars 1863*, accompagnant un *Devis descriptif et estimatif des travaux à exécuter pour la restauration du théâtre antique d'Arles*, 31 mars 1865 [arch. C.M.H., 342/2] : cf. *supra*, II. 2. a., pp. 426-427.

54. Prosper Renaux précisait dans une lettre au Préfet du Vaucluse, 13 novembre 1848, qu'il avait fait fermer de manière provisoire « *les arcades des portiques et de la tour au moyen de simples murs de clôture construits avec de vieux moelons* » [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 46] ; ces murs ont été remplacés par des grilles presque un siècle plus tard : J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour le dégagement des ouvertures du rez-de-chaussée (façade principale)*, 17 janvier 1925 [arch. C.M.H., 3095/6].

55. *Avis contre les dégradations volontaires dans les Arènes d'Arles* pris par le baron L. de Chartrouse, maire d'Arles, 1830 [arch. mun. d'Arles, série D].

56. Arrêté pris par M. Boulouvard, maire d'Arles, 27 mai 1846 [arch. mun. d'Arles, série D].

57. P. RENAUX, *Devis estimatif des ouvrages urgens à exécuter pour la consolidation du théâtre romain d'Orange et des dispositions à faire pour la conservation de ce précieux monument*, 12 février 1841 [arch. C.M.H., 3092/A]. Craignant que « *les fumées des cheminées de ce logement rempliss*[ant] *de suie l'intervalle existant entre ces deux murs* » le feu ne s'y déclare et n'« *endommage*[…] *gravement la partie la plus ancienne et la plus intéressante de l'édifice* », J.-C. Formigé a fait transféré ce logement en face du théâtre, mais pas l'entrée moderne : Jean-Camille FORMIGÉ, *Énumération des travaux projetés dans le théâtre d'Orange*, 2 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5].

58. Lettre d'H. Révoil au Directeur des Beaux-Arts, 27 septembre 1897 [arch. C.M.H., 342/3].

59. EDGARD, « Les transes des Archéologues », in *La Gazette arlésienne*, 1ère année, n° 3, 16 juillet 1898.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 522 a. *Les restes du théâtre d'Arles au moment de leur dégagement, au milieu desquels était conservé un passage traversant presque au niveau de la scène. Plan cadastral dressé par H. Révoil.* *(Arch. C.M.H., Méd.)*

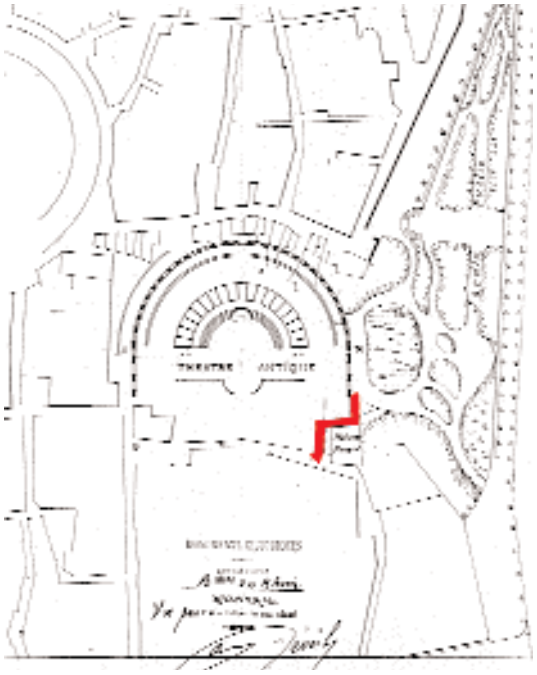


Fig. 522 b. *Le théâtre d'Arles fermé et le passage de la ville au jardin reporté à l'extrémité sud-ouest. Plan dressé par A. Véran, 1898.* *(Arch. mun. d'Arles, 1 fi II, 39.)*

mesure s'imposait au contraire selon l'architecte pour « *sauver les fragments du dallage en marbres précieux de l'orchestre et d'autres débris qui disparaiss*[ai]*ent chaque jour* »[60]. La fermeture du monument assurait du reste aux spectacles leur « huis clos » et se complétait par conséquent d'écrans opaques en fer au théâtre d'Orange[61], d'une haie de cyprès à Vaison, ou d'un haut mur à Arles. Elle devait s'accompagner enfin de l'établissement d'une entrée, unique contrairement à l'organisation d'origine, destinée à canaliser et contrôler les accès du public, spectateur ou visiteur, en créant un passage obligé. Le choix de son emplacement était guidé en général par les anciennes dispositions de l'édifice et se situait à un endroit clé du monument selon à la fois son organisation interne et l'état des vestiges. Elle se dressait ainsi sur l'axe principal au théâtre d'Orange, successivement au niveau des *parascænia* ouest et est, et tout naturellement au niveau de la grande porte nord de l'amphithéâtre d'Arles située sur le grand axe. En revanche, à Nimes, pour des raisons d'urbanisme, elle a toujours été désaxée, tandis qu'au théâtre d'Arles, elle a été abritée sous l'arc de la Miséricorde, seule élévation en place côté cité. Ne suffisant pas en elle-même à contrôler l'accès aux édifices, cette entrée moderne devait se doubler en outre d'une

60. Lettre d'H. Révoil au Directeur des Beaux-Arts, 27 septembre 1897, citée.

61. J.-C. Formigé, *Devis descriptif et estimatif pour la conservation du théâtre d'Orange. Remise en état des grilles en fer sur les façades, fourniture d'écrans en fer*, 31 juillet 1927 [arch. C.M.H., 3095/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

guérite qui servait « *de barreaux de distribution de billets* » aussi bien pour les visiteurs que pour les spectateurs. À l'amphithéâtre de Nimes, comme à celui d'Arles du reste, cette guérite était constituée jusqu'au début du XX^e siècle de « *baraquements en charpente qui aveugl*[ai]*ent certaines ouvertures de la galerie extérieure* » (62), tandis que probablement similaire au théâtre d'Arles, lui a été adjointe à partir de 1930 un logement de concierge, bâtiment étranger à l'édifice que J. Formigé avait proposé de construire « *en moellons rustiques jointoyés et de l'habiller avec quelques fragments antiques* » de manière à le fondre au milieu des vestiges (63).

Fermeture, contrôle de l'accès par une entrée unique, installation d'un gardien, ne suffisaient pas néanmoins à accueillir le visiteur. D'autres aménagements intérieurs, recoupant pour la plupart ceux destinés aux manifestations, telle l'installation de « commodités » garantissant les vestiges contre l'insalubrité, étaient nécessaires pour rendre les sites conformes aux normes de sécurité de plus en plus contraignantes. J.-C. Formigé faisait déjà remarquer, à la fin du XIX^e siècle, qu'« *une grande affluence de public présent*[ait] *quelques inconvénients* », non seulement pour les vestiges et les fragments de l'édifice « *qu'une foule difficile à surveiller pourrait détériorer* », mais pour les gens eux-mêmes (64). De nombreux accidents ont été en effet à déplorer — il est vrai moins souvent de visiteurs que de spectateurs, ces derniers fréquentant les édifices en nombre et *a fortiori* se bousculant. Ces événements dramatiques découlaient toutefois directement de l'état de l'édifice, non propre à recevoir un public nombreux, soit que certaines parties étaient mal consolidées, soit que les vestiges recelaient de « pièges » involontaires, propres à toute ruine dès l'instant que les structures subsistantes sont incomplètes. Accident indépendant de la foule en tout cas, celui survenu en 1895 à l'amphithéâtre de Nimes, où « *une grosse pierre* […] s'était] *détachée d'une voûte* […] *pendant la course et a failli tuer un spectateur* » (65). Quelques années auparavant, estimant l'état de l'amphithéâtre d'Arles « *alarmant* », et s'inquiétant de ce que « *rien n'a*[it] *pu être fait faute de crédits* », J. Formigé réclamait qu'il soit fermé « *et qu'on l'interdise au public*

62. Lettre de J. Formigé au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 15 février 1909 [arch. C.M.H., 886/1].
63. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à exécuter pour la construction d'un logement de concierge au théâtre romain d'Arles*, 22 février 1930 [arch. C.M.H., 343/4].
64. Lettre de l'architecte attaché à la Commission des Monuments historiques au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 10 juin 1888 [arch. C.M.H., 3092/A].
65. *Le Petit Méridional*, n° 5, juin 1895.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ainsi que ses abords immédiats » afin de prévenir tout incident[66]. Outre les inévitables travaux de consolidation des structures branlantes destinés à éviter les chutes de pierre, un certain nombre de dispositions ont par conséquent dû être prises sous le contrôle de l'État concernant essentiellement les « vides » constitués par l'interruption à différents endroits de hauts murs, que ce soit au sein même de la *cavea* ou au niveau de galerie du premier étage et de l'attique, voire du rez-de-chaussée lorsqu'il existe un sous-sol. Elles consistaient en général dans l'installation de grilles, de garde-corps ou de mains courantes condamnant les brèches dangereuses et interdisant le passage. Hormis à Nimes où ceux du portique supérieur ont pu être complétés, il est vrai aussi que de telles mesures ont souvent suppléé aux parapets de pierre d'origine là où ils faisaient défaut : repoussant l'idée d'une restitution toute hypothétique à son sens, dans leur forme du moins, des *baltei* de pierre du théâtre d'Orange, J.-C. Formigé avait ainsi dressé des balustrades en fer sur chacun des murs de *præcinctio*, les estimant « indispensables [s.d.t.] *pour la sécurité du public* »[67], tandis qu'au même moment il avait résolu de faire installer des barrières de bois sur les points critiques du théâtre d'Arles, à la charge de l'organisateur des spectacles cette fois, laissant entrevoir curieusement qu'elles devraient demeurer mobiles[68]. Qu'elles incombent à l'exploitant ou au gouvernement sous l'assertion de n'intéresser que les manifestations ou au contraire directement la sécurité du public quel qu'il soit, ainsi que l'avait présenté en 1948 J. van Migom à propos des lices de fer qu'il songeait rétablir « *au droit du premier Podium et du deuxième Podium* » de l'amphithéâtre d'Arles[69], il semble cependant que ces mesures restent encore aujourd'hui insuffisantes : en 1968, le Juge d'instruction du Tribunal de Grande Instance de Carpentras a dû ainsi réclamer, à la suite de la « *chute de spectateurs dans des fosses non recouvertes, à proximité de la scène* » du théâtre de Vaison, que les fosses situées à proximité de la scène soient pourvues « *d'aménagements amovibles, tels des plateaux ou grillages* »[70]. En 1976 encore, l'ancien Ministre Mme Dorlhac s'interrogeait aux arènes de Nimes sur

66. Lettre de J. Formigé au Directeur des Beaux-Arts, 1er novembre 1937 [arch. C.M.H., 330/7], confortée par une lettre du Ministre de l'Éducation nationale, Jean Zay, au Préfet des Bouches-du-Rhône, 10 novembre 1937 [*idem*].

67. D'après notamment une lettre de l'architecte au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 23 mai 1906 [arch. C.M.H., 3094/5]. Voir aussi J.-C. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif pour l'établissement d'un garde-corps au théâtre d'Orange*, 21 juillet 1910 [arch. C.M.H., 3094/5].

68. Lettre de J.-C. Formigé à A. Véran, 3 juillet 1910 [arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 3/6].

69. Rapport adressé par J. van Migom à J. Formigé, 10 février 1948 [arch. C.M.H., 331/8].
Sur l'établissement de ces lices de fer, voir la lettre de M. Privat, maire de la ville d'Arles, au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 10 janvier 1948 [arch. C.M.H., 331/8].

70. Lettre du Juge d'instruction du Tribunal de Grande Instance de Carpentras au directeur du service des m.h., 8 janvier 1968 [arch. C.M.H., 3104/« Accidents de spectateurs ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« *l'absence de barrières en divers points particulièrement dangereux surplombant le vide de plusieurs mètres, ainsi que* [sur] *l'absence d'éclairage adéquats à ces mêmes endroits* »[71]. À Orange, le service départemental d'incendie et de secours parait désormais prendre en charge aussi bien le rétablissement et le remplacement que l'ajout de lices sans s'inquiéter d'autorisation préalable et sans distinction de publics : en 1991, il prévoyait ainsi la mise en place de barrières de protection au droit du vide et en recul de 2 m le long de l'accès aux places des secondes, insistant sur les normes actuelles de résistance à l'effort horizontal du matériau et sur la hauteur réglementaire de 1 m minimum[72].

Outre le problème inhérent à tout site archéologique qui, compte tenu de son état de ruine, ne peut abriter ses propres vestiges sans craindre de les voir dégradés par les intempéries ou subtilisés par les visiteurs, et sans rendre qui plus est parfois sa lecture particulièrement confuse, surgit celui de l'édifice largement fréquenté et utilisé que de tels « débris » embarrassent nécessairement. Si les amphithéâtres ont apparemment été assez rapidement nettoyés, sans doute parce qu'ils recelaient somme toute peu de fragments, il n'en était pas de même en revanche des théâtres dont de nombreuses pièces de sculpture avaient été mises au jour et ont continué à l'être avec les fouilles réalisées par J. Formigé au-devant des complexes scéniques. À la fois pour les protéger et assurer leur conservation *in situ*, dans leur contexte d'origine, une première solution avait été envisagée consistant à affecter une « salle » de l'édifice au dépôt de ces fragments, prêtant en quelque sorte au monument une fonction de musée. Dès 1832 P. Renaux avait ainsi prévu, au théâtre d'Orange, de fermer une partie du portique par des grilles et des portes et de créer de cette manière une sorte de réserve[73]. L'absence de tout local avait certes amené la ville à passer un contrat avec le Musée Calvet à Avignon, stipulant que lui serait retenu les plus belles pièces en échange d'une participation financière, mais parait être resté caduc[74], de sorte que devant l'abondance du matériel, P. Daumet s'est vu contraint d'aménager, cinquante ans plus tard, l'une des

71. Lettre de Mme Dorlhac, ancien ministre, à M. d'Ornano, ministre de l'environnement, 7 septembre 1978 [arch. C.M.H., 888 a/9].

72. Compte rendu de réunion du service départemental d'incendie et de secours du Vaucluse, 5 août 1991 [arch. mun. d'Orange, 238 W 52].

73. P. Renaux, *Devis descriptif et estimatif pour la fermeture d'une partie du portique du théâtre romain d'Orange*, 24 mars 1832 [arch. mun. d'Orange, 2 R].

74. D'après une lettre de Michel de Beaulieu, vice-président du musée Calvet à Avignon, au sous-Préfet du Vaucluse, 18 février 1828 [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 44]. Le contrat ne parait cependant pas avoir été réellement soutenu par la ville d'Orange, de sorte que le musée a pris la décision dès 1837 de rendre les quelques pièces qui lui étaient parvenues : d'après une lettre du même au Préfet du Vaucluse, 25 février 1837 [*idem*].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

cages d'escaliers du bâtiment scénique, côté est, pour y recevoir et classer les fragments déposés jusque-là au milieu du *pulpitum* et par conséquent sans cesse bousculés [75]. La réserve s'étendant peu à peu jusque dans la *basilica*, il a été alors question d'en faire un véritable musée lapidaire que l'inspecteur général É. Bœswillwald n'a pensé alors protéger, au moment des spectacles, qu'à l'aide de « *barrières légères composées de poteaux et de lices* » qu'il estimait sans doute suffisantes pour « *former une enceinte de protection aux nombreux fragments de sculpture et de marbre provenant de la décoration du théâtre et exposés à la curiosité des visiteurs* » [76]. Or, à en croire J.-C. Formigé, ces derniers gisaient encore en 1913 « *pèle mêle sur le sol, dans les passages, dans les grandes salles de la scène et sur la plateforme de la scène elle-même* » et se voyaient piétinés par les visiteurs qui « *les écorch*[ai]*ent et les us*[ai]*ent* », ou servaient, lors des représentations, « *comme de point d'appui ou comme cales des charpentes provisoires* » du plancher de scène [77]. Enfin, malgré les mesures prises en 1919 pour les rassembler et les enfermer derrière des grilles en fer dans « *la grande salle de l'est* » [78], M. Woel, conservatrice du musée de la ville, sonnait à nouveau l'alarme en 1984 : la grille du dépôt de marbre avait été découpée au chalumeau et elle s'inquiétait de ce qu'à nouveau « *les marbres* […] *serv*[aient] *à niveler la surface pour permettre une rampe d'accès, et que les touristes pren*[ai]*ent chaque jour des fragments* » [79]. De manière analogue, si certains éléments d'entablement étaient certes rassemblés dans « *l'un des carrés à droite de la Tour Rolland* » [80], de nombreux autres gisaient éparpillés au milieu du théâtre d'Arles de sorte que la délégation de la Commission des Monuments historiques en visite dans la ville avait dû réclamer en 1951 la « *mise à l'abri des fragments fragiles qui* [étaient] *déposés autour du théâtre* » et dont le désordre semblait autoriser n'importe quel usage [81]. L'utilisation, même périodique, de ces monuments comme édifices de spectacles, supposant l'accueil d'un public nombreux sans réel contrôle ainsi que des aménagements sans cesse mouvants, ne pouvait sans doute qu'aggraver la situation et

75. Lettre de P. Daumet au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 4 avril 1888 [arch. C.M.H., 3093/3].

76. D'après une Lettre du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en réponse au maire de la ville d'Orange à propos d'une demande d'autorisation pour un concert « *au bénéfice des pauvres* », 10 juillet 1880 [arch. C.M.H., 3093/3].

77. Lettre de J.-C. Formigé au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 7 juin 1919 [arch. C.M.H., 3094/5]. Voir aussi la lettre du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au Préfet du Vaucluse, 7 avril 1913 [*idem*].

78. Lettre de J.-C. Formigé au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 7 juin 1919, citée.

79. Lettre de Marise Woel, conservatrice du musée d'Orange, à M. Gauthier, Directeur du service archéologique de la région PACA, 7 juin 1984 [arch. SRA-PACA].

80. Émile BŒSWILLWALD, *Rapport à la Commission supérieure des Monuments historiques sur le rangement des débris au théâtre d'Arles*, 1er décembre 1875 [arch. C.M.H., 342/2].

81. Compte rendu de séance du 16 octobre 1951 de la Délégation de la Commission supérieure des Monuments historiques, 25 octobre 1951 [arch. C.M.H., 343/4].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

rendait quoi qu'il en soit difficile, du fait de l'utilisation intégrale des lieux, l'installation d'un dispositif approprié à usage de réserve ou de musée, y compris lorsqu'une salle existait comme à Orange, de sorte qu'il a fallu envisager de transférer les « collections » hors les murs — « *en face du théâtre* » dans une ancienne école maternelle remaniée à Orange en 1919 [82], sur le site même à Vaison en 1947 [83], dans l'ancienne église des Frères Prêcheurs à Arles en 1951 [84] : encore ne s'est-il agi que des pièces jugées les plus intéressantes sur le plan de l'ornementation.

La tendance, imprimée déjà depuis longtemps notamment par Quatremère de Quincy, à vouloir garder *in situ* le maximum d'objets appartenant au monument laissait entrevoir cependant une autre solution : celle d'une forme d'anastylose qui devait permettre, après tris et classements, d'en disposer un certain nombre sinon à leur emplacement d'origine, du moins à des endroits clé du monument de manière à rappeler, même sporadiquement, son ordonnance ou sa richesse. Inutile à l'utilisation comme à la conservation si ce n'est des fragments eux-mêmes, elle n'avait pour but que d'améliorer l'aspect esthétique du site, et en principe selon J.-C. Formigé, son appréhension. Donnant l'exemple de reconstitutions effectuées à Pompéi, Timgad, Dougga, et au Parthénon, ce dernier avait en effet imaginé en relever quelques-uns au théâtre d'Orange, « *parmi lesquels plusieurs grandes colonnes* », à seule fin de « *donner*[…] *au grand mur de la scène son échelle et une partie de son ancien décor* » [85]. Commencé modestement par P. Daumet quarante ans plus tôt par la découverte manifestement fortuite d'un fragment d'architrave, considéré comme le « *seul reste d'une décoration des plus intéressante au mur de gauche du proscénium* » et repositionné à l'aide d'un étai dans le renfoncement oblong près de la colonne encore en place de ce côté-là [86], puis le

82. D'après J.-C. Formigé, *Énumération des travaux projetés dans le théâtre romain d'Orang*e, 2 mai 1906, cité et *l'Avis de la Commission supérieure des Monuments historiques sur la création d'un musée historique à Orange*, 15 juillet 1919 [arch. C.M.H., 3095/6].
Voir aussi la lettre de J.-C. Formigé au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 12 juin 1919 [arch. C.M.H., 3095/6], qui rappelle les tentatives successives d'A.-L. Millin en 1807, d'A.-E.-P. Gasparin en 1815, de P. Mérimée en 1835, d'Artaud en 1838 (qui avait même légué sa propriété à la ville en vain), de Héron de Villefosse en 1905, pour mettre en place un musée à Orange et des pourparlers depuis 1907 pendant lesquels les fragments quittaient la ville pour Autun, Avignon… et même les U.S.A.

83. Affectation au Musée archéologique de la maison dite la Villasse, sur la colline du Puymin à Vaison, mai 1947 [arch. C.M.H., 3103].

84. Compte rendu de séance du 16 octobre 1951, cité.

85. Lettre de J.-C. Formigé au sous-secrétaire d'État aux des Beaux-Arts, 7 juin 1919, citée.

86. Pierre Daumet, *Devis descriptif et estimatif pour la conservation du théâtre romain d'Orange*, 18 mars 1875 [arch. C.M.H., 3093/3].
La présence d'une colonne dans le renfoncement oblongue du mur est de la basilique occidentale est attestée en effet par le dessin de Ch.-L. Clérisseau conservé au Fitzwilliam Museum à Cambridge : cf. *supra*, **fig. 163**.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

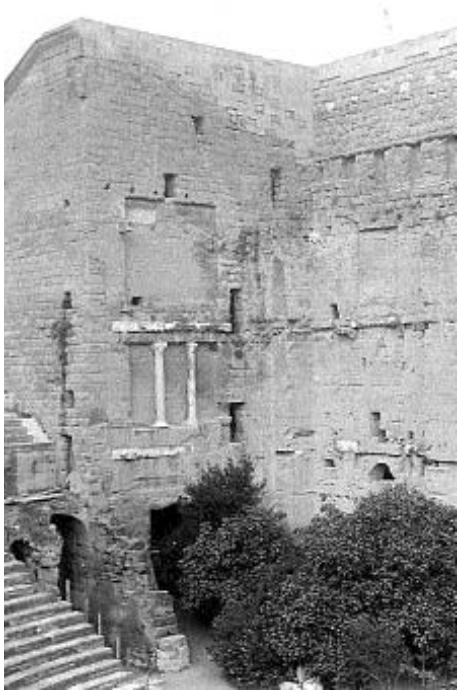


Fig. 523. *La restitution partielle de l'ordonnance du mur est de la* basilica *occidentale du théâtre d'Orange, effectuée par P. Daumet en 1888.* *(Phot.* C.N.M.H., *dnx4442.)*

remplacement de la « béquille » provisoire par une colonne retaillée dans un bloc de marbre blanc provenant des débris du théâtre de Vienne [87] [**fig. 523**], le projet visait en somme à véritablement « redécorer » la *frons scænæ*. À son tour, bien qu'il ait prétendu, en prenant la suite de son père, pouvoir les « *replacer avec une certitude mathématique* » sur le seul examen des traces laissées sur le mur [88], et assuré quoi qu'il en soit qu'il ne remettrait en place que ceux « *dont l'emplacement* [était] *absolument certain* », J. Formigé parait avoir conçu le « *remontage* » des fragments conservés dans le même état d'esprit qu'il envisageait ses restaurations, c'est-à-dire dans le but ni plus ni moins que d'« évoquer *pour le visiteur la vision de cette décoration qui fut somptueuse* » [89]. Il n'a pas hésité ainsi à faire retailler les lits des blocs sur lesquels devaient être scellés linteaux ou morceaux d'entablement, ni à reconstruire certaines structures, tel le stylobate destiné à recevoir en avant de la porte royale les cinq fûts de colonnes que l'on voit encore aujourd'hui [**fig. 524**], ou encore à maintenir ces derniers à l'aide de barres de fer, voire d'un plateau en béton ancré dans l'édifice au niveau de l'entablement présumé du premier ordre [**fig. 525**]. On ne s'étonnera pas dès lors que l'effigie d'Auguste installée dans la grande niche centrale ait quoique ce soit d'authentique : l'idée avait été en effet de « *reconstituer fidèlement* une *statue qui retrouverait sa place indiquée dans l'une des niches* », sans trop savoir si les fragments retrouvés le permettraient [90]. Ne pouvant être présentée acéphale, il a fallu ainsi adapter notamment une

87. Lettre de P. Daumet au directeur des Beaux-Arts, 19 mai 1884, ainsi qu'un bordereau de travaux, 31 octobre 1885 [arch. C.M.H., 3093/3].
88. Lettre de J. Formigé au sous-secrétaire des Beaux-Arts, 10 février 1920 [arch. C.M.H., 3095/6].
89. Rapport de J. Formigé, 11 avril 1933 [arch. C.M.H., 3095/6]. Je souligne.
90. Lettre de Georges Huisman au maire d'Orange, 21 mai 1938 [arch. C.M.H., 3095/6].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 524 a. *Le mur de scène du théâtre d'Orange avant toute reconstitution de son ornementation.* *(Phot. C.N.M.H., lp010286.)*



Fig. 524 b. *La construction d'un stylobate en avant de la porte royale devant recevoir cinq fûts de colonnes.* *(Phot. C.N.M.H., mh171890.)*



Fig. 525. *Les colonnes dressées par J. Formigé devant la porte royale du théâtre d'Orange et maintenues par des tiges de fer ainsi qu'un « plateau » de ciment.* *(Phot.V. Chevrier.)*

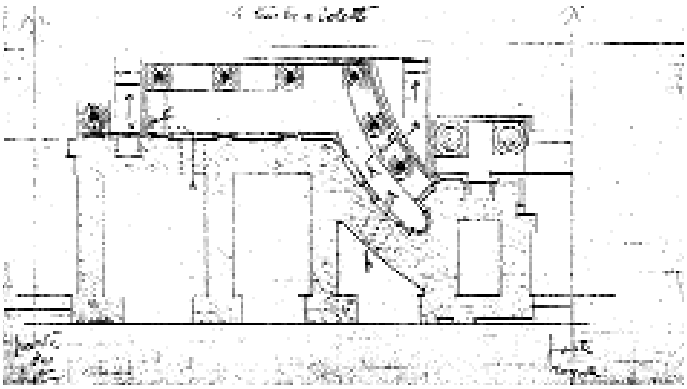
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 526. *La statue d'Auguste reconstituée et installée dans la grande niche centrale du théâtre d'Orange, suivant les instructions de J. Formigé en 1950.* *(Phot. V. Chevrier.)*

tête qui n'existait plus en effectuant une copie réduite de celle de l'Empereur trouvée au théâtre d'Arles [91] et créer de toute pièce un socle approprié scellé dans la maçonnerie antique après d'importants refouillements [92] **[fig. 526]**. Il n'en a d'ailleurs pas été autrement non plus au théâtre d'Arles où, pour rendre un peu plus de clarté aux vestiges bien plus ruinés qu'à Orange, l'architecte avait entrepris de dresser sept bases de colonnes de marbre et les amorces de fût dans la décoration du mur de scène, une partie de l'ordonnance de l'édifice sur la tour de Roland ainsi que des morceaux de gradins portant les entailles d'assemblage d'un *balteus* au bord d'un vomitoire [93]. Les instructions qu'il donnait alors à A. Véran montrent particulièrement bien que ces « aménagements » n'avaient pour objectif principal que de sauvegarder un certain nombre de fragments épars en les disposant sur les parties encore debout, de manière à simplement suggérer ce qu'avait pu être l'ornementation du monument, mais en aucun cas avec exactitude. Les fûts de colonnes destinés à restituer le dessin du décor de la *frons scænæ* dans sa moitié nord devaient ainsi reposer sur une arase reconstituée à l'aide de pierres trouvées « *sur place parmi les blocs non façonnés* » qui devaient permettre « *d'avoir à la fois l'économie et la patine* », tandis qu'au-dessus l'architecte prévoyait d'agrafer une moulure en marbre blanc correspondant à celle qui les couronnait autrefois, choisissant « *pour le fragment de droite un fragment avec angle droit* » dont il avait repéré plusieurs exemplaires [94] [**fig. 527**]. Les parties sud de l'édifice ainsi que la tour de Roland conservée sur trois niveaux ont de

91. D'après un procès verbal de réunion de la Commission des Monuments historiques, 4ème section, « Antiquité classique », 12 mai 1944 [arch. C.M.H., 3096/7].
92. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la confection d'un socle pour la statue impériale*, 23 février 1950 [arch. C.M.H., 3096/8].
93. Lettre de J. Formigé au Directeur des Beaux-Arts, 25 juin 1920 [arch. C.M.H., 342/3].
94. Lettre de J. Formigé A. Véran, 14 août 1920 [arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 3/6].



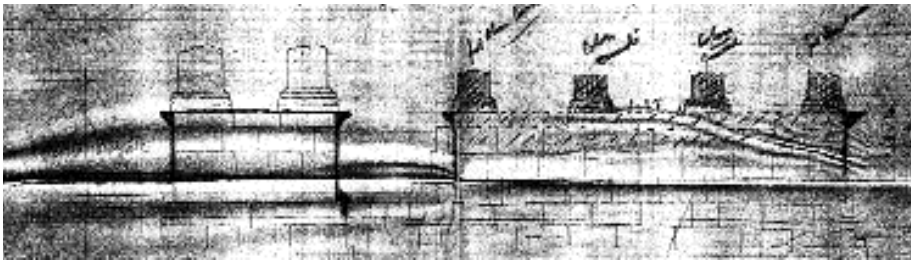


Fig. 527. *La reconstitution du dessin de l'ordonnance de la* scænæ frons *du théâtre d'Arles. Plan et coupe de J. Formigé, 1920. (Arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 3/6.)*

leur côté accueilli des fragments d'entablement qui ne leur appartenaient pas nécessairement[95], dont un morceau de corniche qui avait « *malheureusement un retour* » mais qui, mis de manière à masquer ce dernier dans les maçonneries, devait donner la valeur du troisième ordre et faire « *comprendre qu'il n'est là que pour sa hauteur* »[96].

Mené de cette manière, le principe adopté par J. Formigé ne relèverait en un sens ni plus ni moins que de la présentation de certaines pièces comme ils l'auraient fait au sein d'un musée. En témoignerait notamment le torse de la Vénus dégagée au pied du mur et que, la rapprochant de celle d'Arles, l'architecte avait résolu d'installer dans la première niche à droite de la *valva regia*, portée sur une tige métallique de sorte à lui restituer ses véritables proportions ainsi qu'il est d'usage lorsque la statue est incomplète[97] [**fig. 528**]. Il aura du reste dans cette même optique appliqué en guise de frise à l'arrière des colonnes de la porte royale les plaques de marbres trouvées par l'abbé Sautel entre 1949 et 1951 parmi bien d'autres débris du même genre rue de la République, à quelques centaines de mètres de l'enceinte du théâtre

95. Note de J. Formigé à A. Véran, 24 août 1920 [arch. dép. B.-du-Rhône, 18 F 3/6].
96. *Ibidem*, 3 juillet 1921.
97. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des ouvrages à effectuer pour la continuation du remontage des colonnes faisant partie de la décoration du grand mur du théâtre antique d'Orange*, 24 mars 1926 [arch. C.M.H., 3095/6].

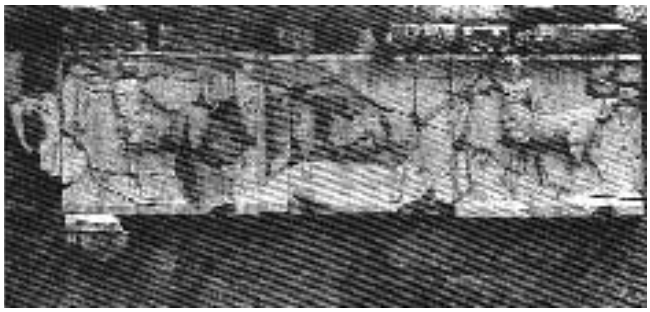
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Fig. 528. *L'installation du torse de Vénus dans la première niche à droite de la* valva regia *du théâtre d'Orange en 1926.*
(Phot. C.N.M.H., mh 77548.)

Fig. 529. *La frise de Centaures appliquée au-dessus de la* valva regia *du théâtre d'Orange en 1933.*
(Phot. P. Foliot.)





auquel le thème des Centaures « *munis d'armes et portant des animaux et de ménades* » devait, selon lui, nécessairement se rapporter [98] [**fig. 529**]. Bien sûr cependant, en utilisant les murs mêmes du monument pour exposer les fragments de son ornementation épars, l'architecte ne pouvait que se heurter aux « puristes » selon qui « *il voulait faire du neuf et déshonorer de stuc et de marbre multicolores la ruine solennelle* […] *pour démontrer sa science scolaire et formicienne* [*sic*] » [99]. Du reste, pour assurer n'avoir fait qu'assembler patiemment « *sans adjonction d'un seul morceau moderne de très nombreux fragments antiques trouvés récemment sous la scène* » [100], J. Formigé n'en a pas moins manifestement agi à la manière de ses prédécesseurs, fondant ses hypothèses sur des parallèles avec des théâtres d'Asie mineure ou d'Afrique du nord, tel celui de Dougga sur lequel notamment il a calqué le système d'ordonnancement de la

98. Lettre de J. Formigé au directeur général des m.h., 11 avril 1933 [arch. C.M.H., 3095/6].
99. Gabriel Boissy in *Comœdia*, 2 mai 1935.
100. J. Formigé in *Comœdia*, 4 mai 1935.

façade [101] [**fig. 530**], de sorte qu'aujourd'hui, sur le plan purement archéologique au moins, elles peuvent globalement être remises en cause, jusqu'à la légitimité de la présence de la statue impériale. Reprenant au début des années 1980 l'examen de l'ensemble des dix milles fragments de marbre, parmi lesquels elle a pu distinguer, par leur différence de hauteur, deux frises de Centaures et une d'Amazones, N. Janon s'interrogeait au demeurant sur la pertinence de les rapporter, ainsi qu'il l'avait fait, à même le mur de scène dans ce qu'alors « *elles auraient sans doute été totalement masquées par les colonnes, les chapiteaux et l'entablement du décor de marbre* » [102]. Le

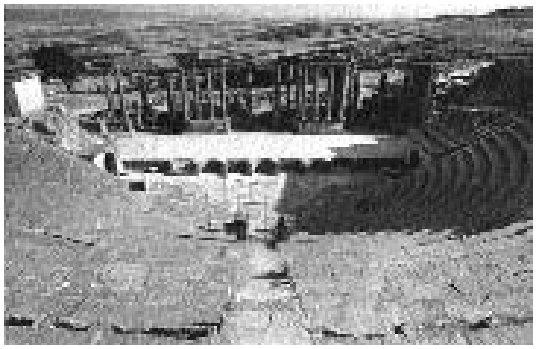
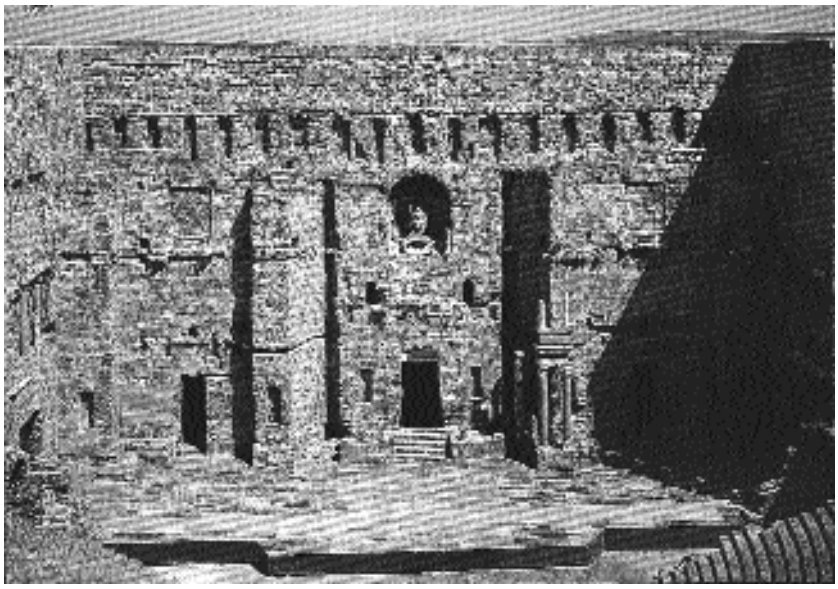


Fig. 530. *Le théâtre de Dougga (Tunisie), IIe s. (Phot. Cl. Philip.)*

Fig. 531. *Le mur de scène du théâtre d'Orange tel qu'il apparaît aujourd'hui. (Carte postale, éd. Gaud, Office du tourisme d'Orange.)*



101. J. Formigé, *Devis* […] *pour la continuation du remontage des colonnes…*, 24 mars 1926, cité.

102. Nancy et Michel Janon, Martin Kilmer, « Les frises d'Orange : le pouvoir mis en scène », in *Spectacula-II. Le Théâtre antique et ses spectacles*, actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989, Lattes, Imago, 1992, pp. 149-153. Voir aussi *Centaures*, exposition proposée par le musée municipal d'Orange, juillet-août 1988.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

scellement des pièces d'entablement comme du socle de la statue impériale, que J. Formigé opérait alors au même titre que n'importe quelle autre intervention de restauration proprement dite, a dû en fin de compte paraitre participer, bien plus que d'une simple « exposition » de vestiges, d'une véritable restitution que la Commission supérieure commençait à remettre en question avec les années 1930 (103), pour trancher vingt ans plus tard en convenant « *de ne rien ajouter sur la scène* » (104). Le projet a par conséquent été arrêté : hormis les quelques colonnes dressées à droite de la porte royale et l'Empereur toujours au centre du grand mur, la reconstitution de ce décor se résume en définitive à quelques morceaux de marbre disposés ça et là, suggérant en quelque sorte, selon les termes mêmes de l'architecte, « *en arrachement* » les principales divisions horizontales (105), tandis que le torse de la Vénus a été finalement déposé [**fig. 531**].

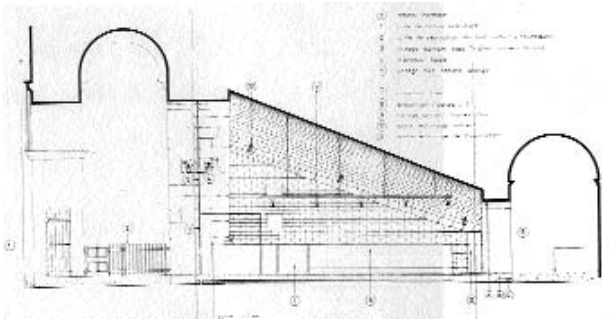
Il est probable qu'aujourd'hui certains jugeront les efforts de J. Formigé en un sens « touristiquement louables » dans ce que, même si le résultat tient d'une restitution somme toute imaginaire, il n'en parvient pas moins, et peut-être plus facilement qu'au sein d'un musée, à évoquer ce qu'avaient pu être ces édifices dans l'Antiquité. Le procédé reste d'ailleurs d'actualité, notamment en Espagne, mais ne suffit manifestement plus à satisfaire les exigences du « tourisme culturel ». Tend à s'y ajouter désormais en tout cas un accompagnement plus didactique du visiteur, à la fois par l'amélioration de l'accueil dont l'aménagement ne devrait plus se réduire à une simple caisse installée à la périphérie du site ou du monument, et par un choix plus « stratégique » de l'entrée suivant l'articulation globale de l'architecture. De plus en plus s'y intègrent en effet divers services annexes relevant du « mobilier » spécifique à toute zone touristique, des sanitaires au téléphone jusqu'à la librairie, la boutique de vente, le « point information », voire un « espace rencontre », tandis que les réflexions s'orientent vers de nouvelles solutions favorisant l'association au sein des structures antiques de ces dispositifs obligatoires devenus quelque peu vétustes

103. *Rapport à la Commission des Monuments historiques par Jean Verrier sur le théâtre d'Orange (Vaucluse)*, 4 juillet 1933 [arch. C.M.H., 3095].

104. Compte rendu de séance de la délégation de la Commission supérieure des m.h., 15 octobre 1951 [arch. C.M.H., 3095/6].

105. J. FORMIGÉ, *Devis descriptif et estimatif des travaux à effectuer pour le remontage d'un groupe de colonnes et de leur entablement faisant partie de la décoration du grand mur face intérieur du théâtre antique d'Orange*, 26 juin 1922 [arch. C.M.H., 3094/5].

et obsolètes, aussi bien par leur situation que par leur organisation même. S'interrogeant sur « *les raisons qui ont conduit à ne pas* […] *faire bénéficier les visiteurs* » de la porte d'honneur de l'amphithéâtre de Nimes et le choix émis depuis longtemps au contraire de la travée 33 située du côté ouest, dont le seul avantage en définitive résidait dans le fait qu'elle était ouverte sur la place, l'inspecteur général R. Vassas soulignait ainsi la nécessité de rendre les « *aménagements de billetterie, vente, tableaux techniques, etc. toujours insolites dans un monument combien plus dans celui-ci* », au moins invisibles de l'extérieur, et insistait sur l'« *incidence inévitable* » de leur position « *sur le caractère et l'authenticité des vestiges* »[106]. Le projet soumis alors par J.-P. Dufoix envisageait par conséquent d'une part de reculer le dispositif derrière la galerie annulaire extérieure et de le fermer par des vitres fumées [**fig. 532**], d'autre part de l'étendre sur sept travées (27 à 33) de sorte à engager le circuit touristique de la billetterie conservée dans la travée 33 à la porte ouest permettant au visiteur de pénétrer « *directement* […] *au cœur de l'édifice antique par une voie bien dégagée et accueillante* », jusqu'à une « *salle de*



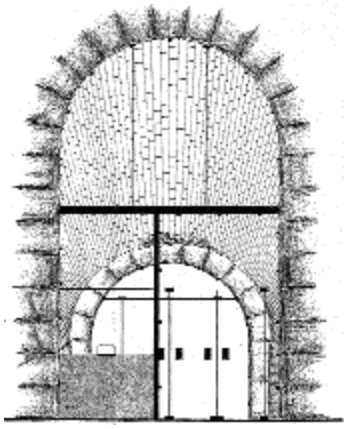


Fig. 532. « Ville de Nimes. Arènes. Entrée visiteurs ». *Coupe et vitreries relatives au projet de J.-P. Dufoix, 1979. (Arch. mun. de Nîmes.)*

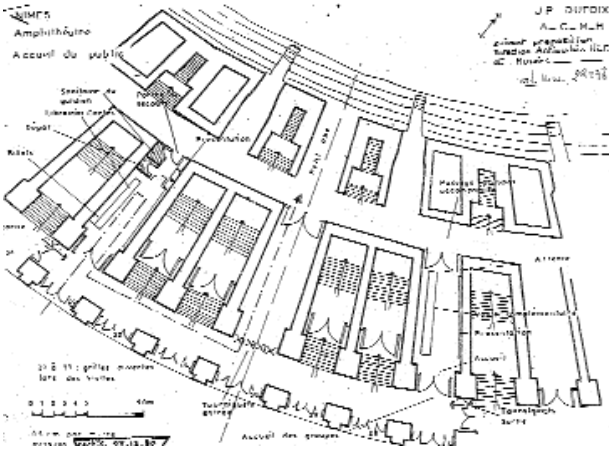


Fig. 533. *Projet du dispositif d'accueil du public à l'amphithéâtre de Nîmes. Croquis de J.-P. Dufoix, 1980. (Arch. mun. de Nîmes, 2 R 278.)*

106. Robert Vassas, *Rapport spécial sur un projet de travaux à l'amphithéâtre de Nîmes. Restauration et aménagements*, 22 août 1979 [arch. C.M.H., 888 a/9].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

repos » installée dans la travée 27 et aménagée en « *lieu de présentation du monument et de son histoire* » à l'aide de panneaux photographiques et de diaporamas, ainsi que d'un comptoir de vente de documents concernant la ville [107] [**fig. 533**]. Il est vrai toutefois qu'un tel agencement, ainsi que le faisait observer alors V. Lassale, ne pouvait *a priori* que compliquer l'appréhension de l'édifice dans ce qu'en repoussant de cette façon les grilles d'entrées vers les arc intérieurs, les visiteurs se verraient « *pris dans la galerie circulaire intérieure du rez-de-chaussée comme dans une nasse et contraints de contourner l'obstacle constitué par les nouvelles grilles pour trouver un passage vers les galeries supérieures qu'ils atteindraient dans un secteur où les escaliers sont en mauvais état* », de sorte que l'idée a dû être momentanément abandonnée [108]. Il semble néanmoins que la volonté de proposer au public un ensemble muséographique accompagnant l'édifice ait amené à renouer avec ce projet, en le reportant toutefois à l'opposé, entre les travées 3 et 57, de sorte à assurer une liaison directe avec le centre ville. Outre qu'en établissant l'accès au niveau de la porte est, il prétendait ainsi « *se replacer dans l'axe historique d'entrée* », N. Michelin visait à introduire au sein même de l'édifice un véritable musée exposant divers documents relatifs à son histoire ainsi qu'à titre d'exemple et derrière un vitrage, l'excavation effectuée en 1990 par M. Célié dans le mur de la travée 56, enfin la mise en valeur, dans la travée 55,

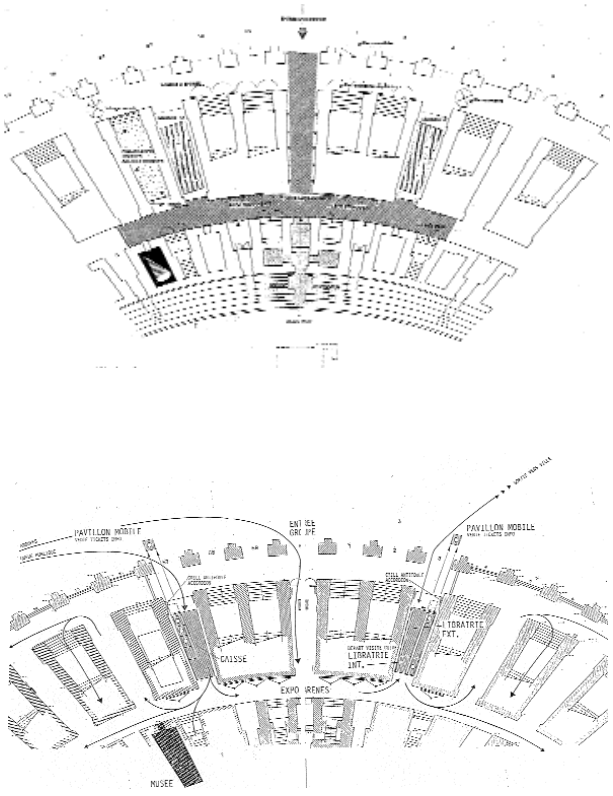


Fig. 534. « Entrée et muséographie des Arènes de Nimes ». *Plan de N. MICHELIN, janvier 1991. (Arch. DRAC-PACA.)*

107. *Rapport présenté par l'architecte des Monuments historiques J.-P. Dufoix le 10 avril 1979* [arch. C.M.H., 888 a/9].
108. Note de Victor Lassale, 23 février 1988 [arch. mun. de Nimes, 5 W 2482].

de l'un des égouts [109] [**fig. 534**]. Pour des raisons similaires, et après avoir tenté d'intégrer les fouilles du temple jouxtant le théâtre en imaginant de créer une entrée indépendante au fond de la place Silvain, à l'extrémité ouest du site [110] [**fig. 535**], la municipalité d'Orange s'était interrogée en 1991 sur des modalités d'aménagement à la fois plus « *pédagogiques* » et « *valorisantes* » de son patrimoine, revenant sur l'idée émise sept ans plus tôt de ramener un « *équipement normalisé* » comprenant accueil, sanitaires et boutiques dans l'enceinte même du théâtre, visible du parvis, et de l'accompagner d'une présentation non pas exclusivement « culturelle », mais « *plus scientifique* », associant notamment les dernières recherches sur la « *romanité dans la Provence* » ainsi que les dernières interventions archéologiques [111]. Reprenant les quatre axes prioritaires formulés par A. Labe concernant la valeur archéologique du site autant que la valorisation de l'accueil, du lieu de spectacle et de sa place au sein de la cité comme dans l'ensemble européen des théâtres antiques [112], D. Reppelin avait ainsi

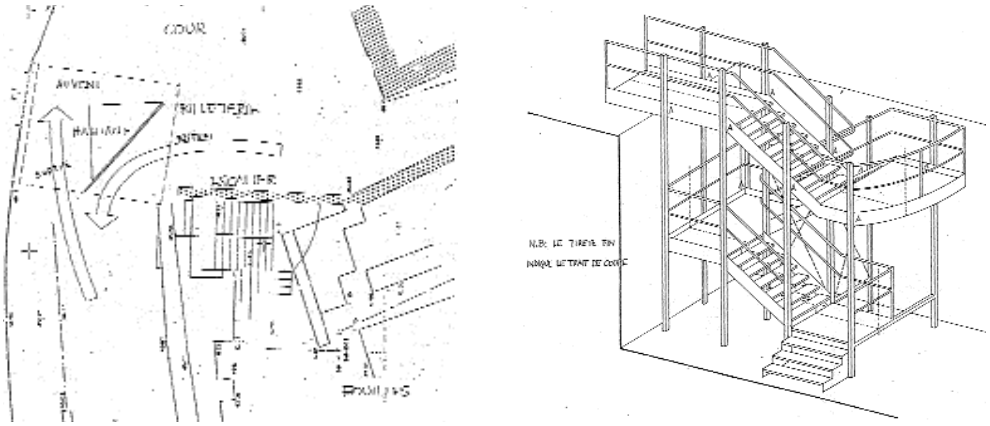


Fig. 535. « Nouvelle entrée de visite du théâtre antique *[d'Orange]* ».
Plan de localisation et escalier. Croquis des services techniques de la ville, mars 1989. (Arch. SRA-PACA.)

109. Nicolas MICHELIN, *Entrée et muséographie des Arènes de Nîmes. Note de présentation. Devis estimatif sommaire*, 4 janvier 1991 [arch. DRAC–Languedoc-Roussillon].
Les fouilles entreprises par M. Célié en 1990 dans la partie médiane de la travée 56, au niveau d'un réduit pratiqué sous l'escalier permettant d'accéder au premier étage, n'a fait l'objet d'aucun rapport d'intervention; seule une note succincte concernant le mobilier mis au jour a été publiée in *Archéologie du midi médiéval*, tome XI, 1993, pp. 158-159.

110. Notamment le projet soumis par les services techniques de la ville d'Orange à D. Ronsseray, 12 avril 1989, *Nouvelle entrée de visite du théâtre antique : billetterie et escalier, mars 1989* [arch. SRA–PACA].

111. *Proposition de mise en valeur du patrimoine culturel de la ville d'Orange. Empreinte. Communication*, Direction de l'aménagement et du développement urbain, décembre 1994 [arch. SRA–PACA/ « Billetterie »]. Voir aussi une lettre d'Alain Labe, maire de la ville, à M. Gauthier, inspecteur général de l'Archéologie, 29 octobre 1991 [*idem*].
Sur le premier dispositif d'entrée dressé sur le parvis du théâtre, cf. Jean-Michel MICHALOT, *Note portant sur des travaux à effecteur et des améliorations à apporter pour améliorer les conditions d'accueil du public et de travail des fonctionnaires au théâtre antique*, fin 1984 [arch. mun. d'Orange, 88 W 23].

112. *Mémoire pour la mise en œuvre d'un schéma directeur d'aménagement du théâtre antique d'Orange*, 10 juillet 1992, entrant dans le cadre à la fois d'un programme de « *conservation intégrée* » concernant l'ensemble de la ville institué par A. Labe en janvier 1992, et de la « *préfiguration d'un réseau européen des théâtres antiques* » qui a émergé dès juillet 1992 [arch. SRA-PACA].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

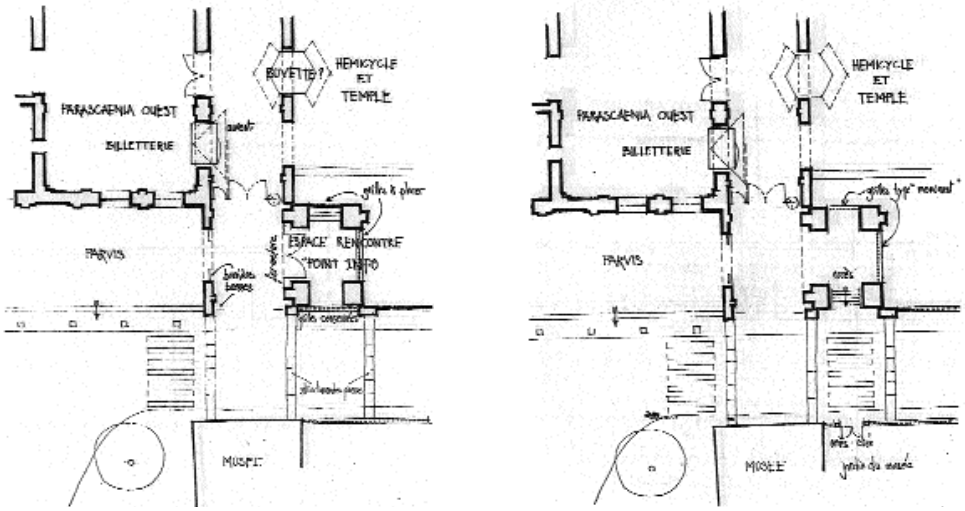


Fig. 536. *Deux propositions d'aménagement de l'entrée du théâtre d'Orange. Direction de l'aménagement et du développent urbain, décembre 1994. (Arch.* SRA-PACA.*)*

imaginé en 1994 un programme complet associant les aménagements destinés aux représentations aux exigences du site « culturel ». Son idée était d'un côté d'utiliser les loges « *en architecture éphémère* » pour redessiner la disposition du portique extérieur et de dresser sur une ossature métallique des gradins « *en fibre de verre imitation pierre* », de l'autre de déplacer l'entrée dans l'axe de l'hémicycle côté est et d'installer un musée dans la basilique, jusqu'à exposer le décor de scène à l'aide des 19000 fragments épars qu'il estimait — à l'instar de J. Formigé — pouvoir replacer aisément et protéger en rétablissant l'abat-son [113]. La solution retenue (mais non encore totalement adoptée) a été finalement de mettre en valeur l'arc quadrifrons à l'ouest de manière à dégager et sécuriser l'entrée face au musée avec lequel le théâtre formerait en définitive un ensemble, et d'installer la billetterie sous la première baie de la basilique, « *largement vitrée du côté de l'accès* » [114] **[fig. 536]**.

Au-delà des questions de présentation et d'accueil du public, le développement d'une véritable « *politique industrielle du tourisme* » parait encourager du reste jusqu'à des opérations les plus originales, destinées à attirer le « curieux » plus que le visiteur,

113. Didier REPPELIN, *Schéma directeur de restauration et du réutilisation du théâtre antique d'Orange*, décembre 1994 [arch. SRA-PACA].

114. *Propositions de modification de l'entrée du théâtre antique d'Orange et pour l'aménagement de l'arc quadrifons*, Direction de l'aménagement et du développement urbain, décembre 1994 [arch. SRA–PACA/ « Billetterie »]. Voir aussi une lettre de M. Lallemand, architecte des Bâtiments de France, au maire de la ville d'Orange, 26 janvier 1995 [*idem*].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

à travers des « activités » complémentaires dépendant à la fois du monument en tant que « monument historique » et de son utilisation moderne. Il ne s'agit plus en effet de séparer patrimoine et spectacles, mais d'englober sur le même plan les manifestations issues de la mise en valeur de ces édifices et qui relèvent pour une part d'une tradition locale relativement récente — que ce soit la tauromachie ou les Chorégies —, et l'œuvre architecturale beaucoup plus ancienne que représente l'édifice. Afin de « *maintenir le renom tauromachique de* [la] *Cité, et* […] *accroître l'impact touristique et culturel de Nîmes* », l'adjoint au maire et délégué à la culture de la ville avait ainsi lancé en 1979 une *Proposition* de gestion particulière de l'amphithéâtre qui devait prendre en compte sa « *triple utilisation* », c'est-à-dire non seulement le lieu de spectacle et le monument historique mais aussi la *Plaza de toros*. Soulignant l'impact effectif sur le plan économique de ces trois domaines d'exploitation « *dans la Société de loisirs qui se développe aujourd'hui* », C. Jullian souhaitait notamment que soient insérées dans l'édifice même « *les annexes indispensables* » à un tel développement, et tout particulièrement un « *Musée taurin* », songeant que de cette manière l'amphithéâtre « *retrouve*[rait] *son* plein *emploi* » [115]. Les spectacles « Sons et Lumières », à la fois « représentation » et mise en valeur du patrimoine qui touchent désormais bon nombre d'ouvrages d'architecture, pour la plupart antiques, médiévaux ou renaissances, participent de cette même tendance dans ce que les ballets de projecteurs de couleur qu'accompagnent des voies off diffusées par des hauts parleurs proposent une visite singulière du site qu'ils mettent en quelque sorte en scène, évoquant en quelques heures, « grandeur nature », les principales étapes de son histoire et de son architecture [**fig. 537**]. À Orange, un



Fig. 537. *La lumière au théâtre d'Arles. Projet de F. Seigneur, 1998.* (*http:*//www.lafabrique.com.)

115. Cyprien JULLIAN, *Proposition de création d'une société d'exploitation mixte des Arènes de Nîmes*, 28 novembre 1979, pp. 3 & 7 [arch. C.M.H., 885 a/4]. Je souligne.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

projet récent envisageait même de recréer en lumière virtuelle, sur le sol ou un mur, l'empreinte des constructions disparues, voire de la disposition du *velum* par le biais de faisceaux et de bandes laser répartis à l'aide de bornes lumineuses codées placées sur le toit d'habitations proches [116]. Enfin, dans le même ordre d'idée et toujours à Orange, l'association « Imageons » envisageait à la fin des années 1980 de créer parallèlement à un dispositif original d'accueil, « *une attraction susceptible de provoquer un accroissement de fréquentation* » en intégrant au site du théâtre antique et de « *son* » temple un spectacle d'images virtuelles du type de la Géode ou du Planétarium, orienté sur l'histoire spécifiquement romaine de la ville et celle des Chorégies [117]. Un premier projet prévoyait ainsi de dresser contre la basilique est une structure gonflable démontable sans fondation, destinée à attirer l'œil par son esthétique contemporaine particulière jugée « *en accord avec le monument* » dans ce que, « *architecture de lumière, portée par l'air, elle respecte le passé* » [118], et d'y installer un « *espace d'expression multimédia* » défini par une architecture d'images et de sons conçue comme la « *préfiguration complète des infrastructures techniques et du mode de création "spectacle cosmoscenic"* » propre à Imageons, sous la forme de 40 mn de projections de photographies envahissant toute la salle sur 360° et agrémentées d'effets spéciaux [119] [**fig. 538**]. Partant du principe que « *le lien du monument à son*

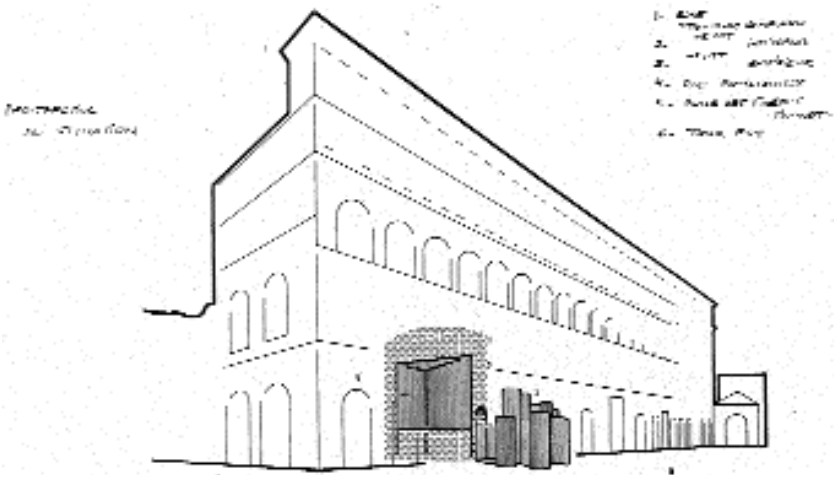


Fig. 538. « Perspective de situation » *devant le théâtre d'Orange du projet* Imaginarium *proposé par l'association Imageons, 1986.* (Musée mun. d'Orange.)

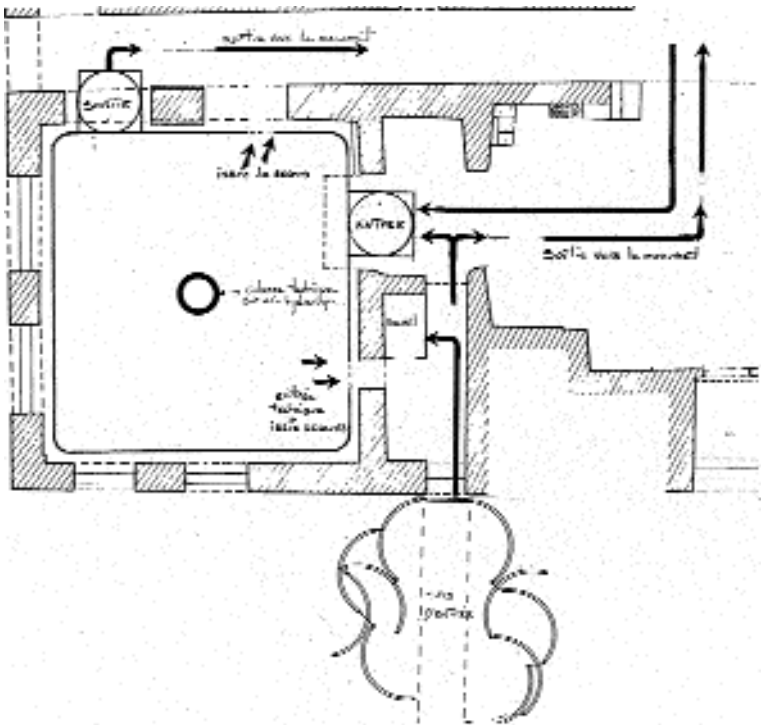
116. Louis TIRILLY et James LIGNIER (technicien de la compagnie Philips éclairage), *Orange mise en lumière*, non daté [arch. musée municipal d'Orange].

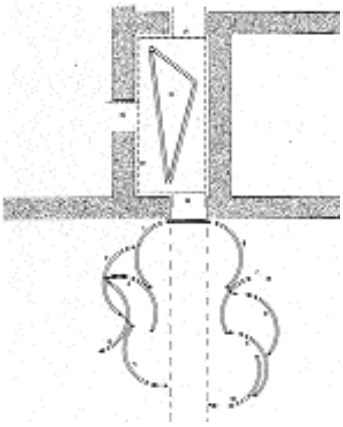
117. Lettre de R. Sertin, responsable de l'ingénierie culturelle Kodak-Pathé, à Mme Nicolai, conseillère municipale d'Orange, déléguée aux affaires culturelles, 1er septembre 1988 [arch. mun. d'Orange, 64 W 50].

118. Association IMAGEONS, Étude *Orange-demain. Cosmoscenie/Réalisation/Production*, octobre 1986, p. 70 [musée. mun. d'Orange].

119. *Ibidem*, p. 61.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009





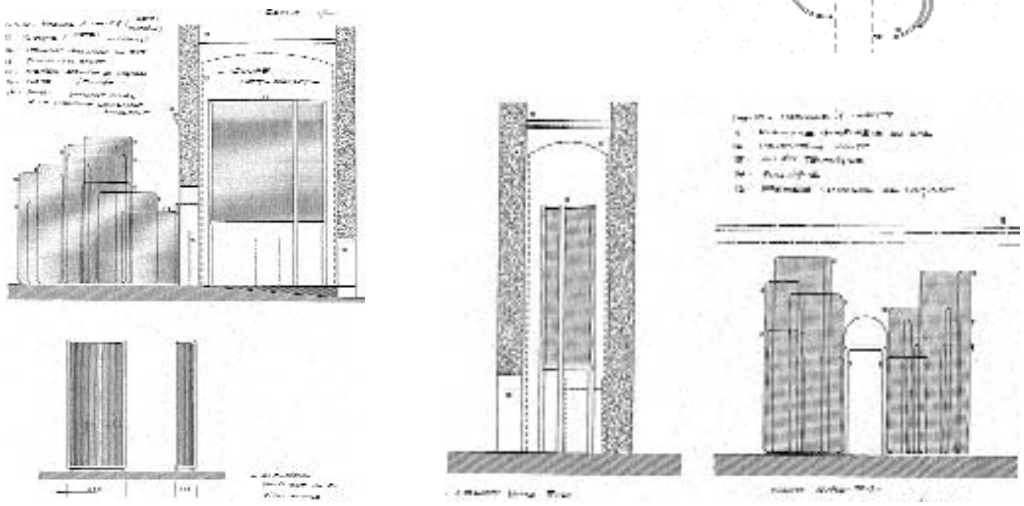


Fig. 538 b. *Le projet* Imaginarium *proposé par l'association Imageons, 1986 : plan général, plan du sas et de l'espace d'accueil, coupes sur les différents modules extérieurs et intérieurs.* (Musée mun. d'Orange.)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

histoire doit être physiquement perçu par la présence d'objets ou de scènes présentées par un mode très attractif » donnant au visiteur « *l'impression de remonter dans le passé* », Imageons projetait en outre de compléter son programme par l'implantation, à l'intérieur de neuf grottes pratiquées sous la *cavea* du théâtre, d'un « *éco-musée* » [120]. Devaient y être présentés successivement une « *maquette animée* » de la ville avec ses monuments d'époque romaine, les fouilles, les ruines existantes, illustrée de quelques personnages « *en situation* », ainsi qu'une copie de la maquette du théâtre réalisée par J. Formigé, un « *hologramme* » constitué d'après un buste d'empereur romain, la reconstitution du décor du théâtre, un couple de Romains en cire grandeur nature, « *répliques exactes de notables venant assister à une tragédie* », des masques flottant dans l'espace, un vidéo-disque, un espace vocal expérimental, enfin une modélisation.

Pour relever, selon l'expression du responsable de l'ingénierie culturelle Kodak-Pathé en relation avec Imageons, d'une nouvelle « *stratégie culturelle globale et de communication* » ayant fait ses preuves dans d'autres villes telles que Bayeux, Vaux-le-Vicomte, Clos-Lucé [121], le dernier projet de valorisation du patrimoine antique d'Orange n'en a pas pour autant vu le jour jusqu'à présent. S'il dépasse certes le classique téléguidage des années 1960 souvent jugé quelque peu rébarbatif, et induirait un afflux touristique plus important par son côté à la fois fantastique et en principe sinon scientifique du moins hautement culturel, sa mise en place suppose de fait des aménagements spécifiques que le service des Monuments historiques ne peut certainement admettre dans ce qu'ils entraveraient, quoi qu'on en dise, l'aspect et l'organisation de l'édifice dans sa fonction première bien plus que ne le font les installations destinées aux spectacles. Peut-être aussi que, tout à fait envisageable dans le cadre d'un château du Moyen Âge ou de la Renaissance, dont le style et les usages paraitront moins éloignés de l'état d'esprit contemporain, l'animation d'un site antique, qui appartient somme toute à un autre âge même s'il fait partie de l'héritage commun, semblerait saugrenu [122] : déplacé à l'extrémité ouest du temple qui jouxte le

120. IMAGEONS, Étude *Orange-demain…*, octobre 1986, cité, pp. 82 *sqq.*

121. Lettre de R. Sertin à Mme Nicolai, 1er septembre 1988, citée.

122. Les attractions offertes par Philippe de Villiers au Puy-du-Fou ont certes commencé, depuis 1994, à aborder l'Antiquité. En aucun cas cependant il ne s'est agi d'investir un quelconque édifice antique : l'architecte Jacques Boissière a dû créer en effet de toute pièce un « *colisée* » de 125 m de long sur 50 de large, et comptant plus de 6 000 places disposées sur des gradins dressés à 20 m de haut. Ainsi conçu, l'édifice devait accueillir des *munera*, des courses de chars et un combat naval.

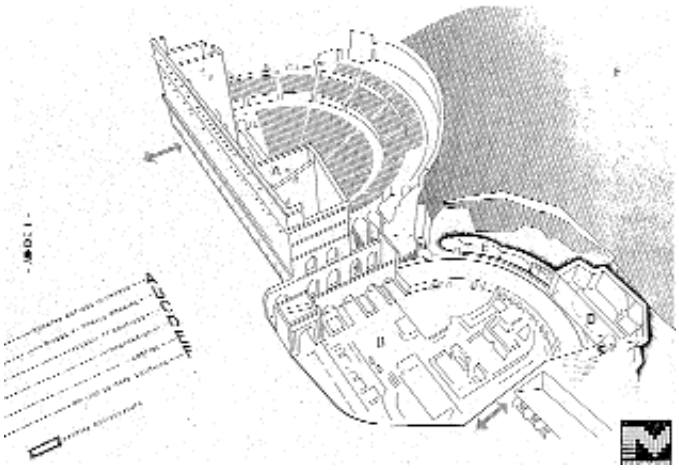


Fig. 539. *Le projet* Imaginarium *proposé par l'association Imageons, 1988 : nouveau dispositif installé au sein de la colline St-Eutrope, au-dessus du temple, et ouvert sur la place Silvain à l'ouest.* (Musée mun. d'Orange.)

théâtre, et installé dans le cœur de la colline Saint-Eutrope [**fig. 539**], le complexe « *Imaginarium* » n'en a pas davantage trouvé preneur en tout cas. Il n'est pas exclu cependant qu'à terme l'exploitation touristique connaisse un développement bien plus intense et que, de la même façon que celle des spectacles, elle fasse subir à nouveau à ces vestiges des remaniements notables destinés à une autre forme de réutilisation. En un sens, les édifices de spectacles de Narbonnaise seraient victimes de leur succès.

3. c. Entre « lisibilité », restitution et exploitation.

S'il est généralement admis désormais que « *sans l'intégration du monument dans la vie quotidienne du village, de la cité ou du pays, toute protection risque de rester artificielle, sans conséquence au niveau de la conscience collective* », le choix entre « *contempler les monuments ou les réinvestir en leur trouvant de nouveaux usages sociaux* » n'en laisse pas moins surgir le problème crucial de savoir comment les exploiter sans remettre en cause l'authenticité des vestiges [123]. Réintroduits depuis près de 150 ans maintenant

123. Note introductive (non signée), in *Les Monuments historiques demain*, *op. cit.*, p. 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans la vie quotidienne des villes qui les abritent, les amphithéâtres d'Arles et de Nimes ainsi que les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison pourraient sans doute offrir à ce titre un large champ de réflexions. Ils montreraient du moins, à travers les différentes formules adoptées depuis leur dégagement jusqu'à leur forme actuelle, les bénéfices autant que les écueils induits par leur réutilisation et leur valorisation. En tentant de concilier, sur le site même, conservation et lisibilité, on ne peut certainement nier que les interventions, si importantes soient-elles, y compris les reconstitutions que ces derniers ont favorisé, ont permis de redonner à chacun des édifices toute sa mesure en même temps qu'elles ont facilité sa remise en service ainsi que sa conservation. On répétera certes que les restaurations du XIX^e siècle et du début du XX^e, largement critiquées du reste, n'hésitaient pas à rétablir un ouvrage entier à partir de quelques vestiges, à transformer un site, réduit au plan de la construction par les arases des murs, en un véritable monument. Pour autant, le résultat obtenu au théâtre de Vaison, reconstruit de telle manière que l'état de destruction dans lequel l'abbé Sautel l'avait d'abord découvert n'est absolument plus visible, est celui, paradoxale, d'un ensemble architectural particulièrement parlant pour le visiteur alors même qu'il ne comporte *a priori* que peu d'exactitude, et du moins aucune réelle authenticité. Cette restauration « totale » aura permis en outre « *la renaissance de sa fonction théâtrale* » dont la notoriété suffirait peut-être à reconnaitre la pertinence d'un tel procédé : et de fait, ainsi que le fait remarquer Y. De Kisch, « *quelle meilleure réponse, à des réserves scientifiquement compréhensibles, que cette réinsertion d'un monument dans le tissu urbain et surtout dans la vie de la cité* »[124] ? Il n'en reste pas moins qu'envisager la réhabilitation de tels vestiges, que ce soit en effectuant des reconstitutions partielles ou en imaginant des aménagements provisoires, ne peut qu'empiéter sur le bâti ancien, voire le détruire ou l'ensevelir. Le refus de restaurer des gradins peut certes se justifier d'un point de vue archéologique par la crainte de voir les « témoins » anéantis par une telle restauration ; inversement toutefois, l'installation d'échafaudages peut bien apparaitre comme un pis-aller dans la mesure où elle représente une emprise sur les vestiges, aussi bien mécanique que visuelle. La question essentielle à ce stade est de savoir où arrêter les travaux de restauration et ceux d'aménagement, même lorsque les deux apparemment se recoupent. Comment considérer en effet cette succession de gradins qui, d'un côté parait sans réel intérêt archéologique alors qu'elle pose notamment celui de leur

124. Yves DE KISCH, « Le théâtre de Vaison-la-Romaine : archéologie d'un monument et de ses spectacles (I^er-XX^e s. ap. J.-C.) », in *Spectacula II…*, *op. cit.*, p. 133.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

régularité, de leurs dimensions et de leur répartition, de l'autre améliorerait la lisibilité et la compréhension des vestiges, ainsi qu'en principe leur conservation ? Par ailleurs, la fréquentation de plus en plus forte de ce type d'édifices, par le succès qu'ils révèlent, obligent parfois à des interventions beaucoup plus « actives » sur les structures. L'équipe du théâtre de Mérida parait ainsi moins s'interroger sur la validité de ses actions qu'elle rend légitimes devant les détériorations provoquées par l'extension de son utilisation, que sur la double préoccupation et pression majeure, selon elle, qui s'exerce autour des vestiges eux-mêmes du seul fait de devoir assurer non seulement l'installation d'équipements scénographiques qui s'adaptent de moins en moins aux infrastructures existantes et auxquels se greffe au demeurant le problème de la relation au voisinage, mais surtout l'accueil d'un public nombreux qui ne s'échelonne pas et suppose la mise en œuvre de systèmes de sécurité importants [125].

On ne peut certainement revenir sur le fait que le principe même de réutilisation d'un édifice de spectacles ne peut se contenter de la restitution d'éléments qui ne lui suffisent pas : ce serait nier l'inadéquation d'un espace ancien qui n'a pas été conçu pour un usage moderne. Quoi qu'on en dise, bien qu'elles relèvent d'une fonction similaire à celle d'origine, les interventions destinées à réhabiliter un édifice de spectacle, autant du reste qu'à sa valorisation, s'avèrent forcément en effet contourner le problème de la seule conservation pour aborder celui d'une « interprétation » moderne de son usage dans ce que ce dernier doit se conformer aux besoins et exigences actuels. Il ne s'agit certes pas réellement de la création d'un nouveau bâtiment, ainsi que le dénoncerait C. di Matteo [126], dans ce que ces interventions ne sont pas destinées à reconstruire un autre édifice sur les ruines d'anciens vestiges voués à disparaitre. Elles n'en composent pas moins cependant une image particulière du bâti ancien, moitié ruine, moitié espace de plein air, moitié site archéologique, que les aménagements récents ou les projets accentuent en s'appropriant les structures architecturales, même lorsqu'ils rendent par endroits leurs volumes plus perceptibles. La « lisibilité » des vestiges s'en trouve de cette manière totalement transformée : aménagements destinés à l'utilisation de l'édifice de spectacles, qui restent souvent provisoires et doivent s'adapter aux besoins modernes, ou aménagements liés au « tourisme culturel » et à la visite qui, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ne

125. Synthèse du colloque « Une scène pour Dionysos », cité.
126. C. DI MATTEO, *loc. cit*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

se fondent pas davantage avec les structures d'origine, constituent en effet autant de « parasites » qui, en s'agglomérant sur le site, finissent sur le plan visuel au moins par ne plus tout à fait correspondre à l'organisation des espaces primitifs. Le touriste, comme le spécialiste du reste, n'a pas seulement du mal à distinguer ce qui est ancien de ce qui appartient à la restauration, quelle qu'elle soit, de simples consolidations ou de reconstructions. Si la différenciation entre bâti ancien et aménagements modernes semble *a priori* plus aisée par l'emploi délibéré de matériaux contemporains, ces derniers créent à leur tour en effet une certaine confusion dans ce qu'ils mêlent des éléments rappelant les volumes originaux à d'autres purement pratiques, telles que les grilles de clôture ou encore l'entrée unique fermée de vitres fumées qui perturbent, bien que l'on ne puisse visuellement s'y tromper, l'organisation interne. Il n'est pas sûr au demeurant qu'en signalant de manière très suggestive chaque phase de restauration ou de reconstruction, le touriste pourra jamais retrouver, devant ces « patchworks », une vision exacte de ce qu'a pu être ce type d'édifices.

Les récentes réflexions concernant la réhabilitation de vestiges anciens ont certes tenté d'établir les termes d'une convention entre conservation des données archéologiques, lisibilité de l'édifice et utilisation, que ce soit dans des fonctions « utilitaires » ou de simple « visite ». En préconisant avec force ce qui était envisagé avec réticence il y a moins de trente ans, c'est-à-dire valoriser le monument en le faisant revivre et en lui redonnant une fonctionnalité proche de celle d'origine, la Charte de Vérone encourage ainsi à imaginer des aménagements conformes aux exigences modernes, notamment en matière de sécurité, qui permettent à la fois de compléter les volumes pour en avoir une vision plus esthétique et respecter les structures anciennes considérées comme témoins archéologiques. En d'autres termes, elle voudrait rendre possible la sauvegarde des traces de l'histoire du monument en ménageant « *des zones de réserve en vue de la reprise ultérieure d'études complémentaires ou de vérifications scientifiques* », sans figer pour autant son état de ruine effectif tout en en conservant la mémoire[127]. Elle ne s'inquiète dès lors que fort peu de la forme que les aménagements, quels qu'ils soient, peuvent prendre dès l'instant qu'ils s'intègrent dans les fonctions de l'édifice existant. Elle préconise ainsi de « *créer des cheminements attractifs faisant*

127. *Charte de Vérone*, Annexe I. « Repères techniques sur les conditions des sites de spectacle », 1. i. p. 19.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

éviter les secteurs fragiles » et précise que « *l'interdiction d'accès à des zones sensibles ou dangereuses s'imposera dans certains cas* » ; elle invite par ailleurs à « *créer des équipements appropriés (sièges, pelouses accessibles, poubelles, toilettes, points d'eau, etc.) réduisant les risques de pollution et de détérioration* » (annexe I, 1. ii.), et suggère que « *les sites s*[oien]*t dotés chaque fois que possible de commodités et d'installations facilitant leur fréquentation telles que : postes téléphoniques, terminal de paiement par carte bancaire, présentoirs pour matériel d'information, signalétique…* » (annexe I, 2. A.), y ajoutant « *l'ouverture d'un lieu judicieusement situé à l'accès principal du site donnant les clefs de son interprétation et sa mise en perspective historique* » (annexe I, 2. A.). Elle impose toutefois trois impératifs destinés à faire respecter le monument, quel que soit son état de conservation : celui, primordial, de veiller à la « *réversibilité des interventions* »[(128)] ; celui d'« *intégr*[er] *intelligemment les dispositifs de scène ou de sécurité, mais en essayant de tirer parti de ces dispositifs pour mieux faire comprendre ou mieux mettre en valeur les vestiges* » (annexe I, 2. B. i.) ; celui enfin d'établir « *les seuils de fréquentation compatibles avec les exigences de sa conservation durable et de son entretien* » (annexe I, 3.). La notion de « *réversibilité* » des aménagements apparait fondamentale en effet dans ce que, d'une part elle refuse désormais toute solution provisoire, toujours insatisfaisante par les démontages successifs qu'elle suppose et par son caractère instable et précaire, d'autre part permet de concevoir l'aménagement de ces édifices à long terme tout en marquant bien l'écart existant par nécessité entre les deux. Une telle notion oblige par ailleurs à présenter un ensemble cohérent et stable qui s'harmonise avec les structures anciennes tout en se voulant délibérément moderne, à ne pas surcharger les vestiges par souci de lisibilité et à préférer l'utilisation des espaces existants de manière à en permettre une meilleure appréhension. L'utilisation de matériaux étrangers dans le souci de marquer sans équivoque les interventions récentes, aussi bien pour les restaurations que pour les aménagements, laisserait place à celle de « *nouvelles technologies* » dont l'atout devrait être de pouvoir, sans les affecter, compléter les vestiges en soulignant davantage les volumes et permettre d'aller au-delà des interventions jusque-là timides et quoi qu'il en soit trop proches de l'ancien édifice (6. i.).

Accordant résolument la priorité à l'aménagement des sites, de telles résolutions paraissent en définitive peu s'éloigner des procédés jusque-là mis en pratique et en constituent peut-être même en un sens un développement. Entreprenant de mettre en

128. *Charte de Vérone*, « Charte sur l'utilisation des lieux antiques de spectacle », 1. p. 11.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

valeur et de rendre accessible au public, voire à d'éventuels « nouveaux spectateurs », les vestiges de l'amphithéâtre de Grand, les responsables du patrimoine de la région des Vosges envisagent en tout cas aujourd'hui de manière très explicite une véritable reconstitution de l'édifice *in situ*, arguant, au-delà de sa seule exploitation, pouvoir assurer par ce biais sa protection. Après avoir examiné diverses solutions en effet, du simple rejointoiement des arases, qui avait fini par emprisonner l'eau au sein des structures et par provoquer sous l'effet du gel la dislocation de plaques de parement sur plusieurs mètres carrés, à la mise en œuvre d'une grande couverture recouvrant l'ensemble du site, dont l'inconvénient majeur « *résidait dans la difficulté d'intégrer une telle structure moderne dans le paysage environnant* », la seule issue a paru consister dans le rétablissement des agencements primitifs, et tout particulièrement des gradins, des circulations et de la façade ouest[129]. Bien sûr, pour répondre aux exigences actuelles en matière de restauration et de réhabilitation d'anciens vestiges, les éléments d'une telle reconstitution se sont voulues réversibles et en matériaux contemporains, associant notamment le métal et le bois d'Iroko, largement introduits aujourd'hui dans ce type d'interventions. Pour autant, si l'architecte spécifie clairement l'emploi d'une ossature métallique, considérée comme « *légère et réversible* », là où les degrés sont absents, il n'a manifestement pas hésité d'un autre côté à utiliser le béton armé « *lorsqu'ils sont à quelques décimètres du profil subsistant de la* cavea », de sorte que leur démontage éventuel nécessiterait quoi qu'il en soit « *de remodeler* » le site[130]. On ne peut nier par ailleurs qu'une telle reconstruction, bien que réalisée à l'aide de matériaux bien différents de ceux de l'édifice proprement dit, modifie considérablement l'appréhension de ce dernier qui se voit désormais encombré de métal et de béton et que l'archéologue pas plus que le touriste ne retrouvera jamais désormais dans son « authenticité première » [**fig. 540**]. Du reste, si la « lisibilité » du site est certes garantie dans ce que, entreprise en une seule fois, l'opération a pu assurer une homogénéité totale de l'aménagement, la fidélité de la reconstitution ne le serait pas en revanche : pour s'être conformé à l'idée de conserver des « *zones de réserve* » en ne couvrant que progressivement la *cavea* d'est en ouest pour atteindre un développement total au-dessus de la grande entrée ouest, passant ainsi « *des ruines nues à l'élévation restituée en volume du*

129. Michel GOUTAL, Jean-Paul BERTAUX, Sophie GALLOY, Chantal BERTAUX, « L'amphithéâtre de Grand. Sa mise en valeur et sa gestion », in synthèse du séminaire sur « L'accueil des visiteurs dans les édifices antiques du spectacle », tenu à Mérida en octobre 1994, dans le cadre du Conseil de l'Europe. Patrimoine archéologique, pp. 47-55.

130. IDEM, *ibidem*. Voir aussi M. GOUTAL, « La restauration de l'amphithéâtre », in *Grand. Prestigieux sanctuaire de la Gaule. D.A.*, n° 162, juillet-août 1991, p. 17. Les travaux ont été entrepris dès 1993.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



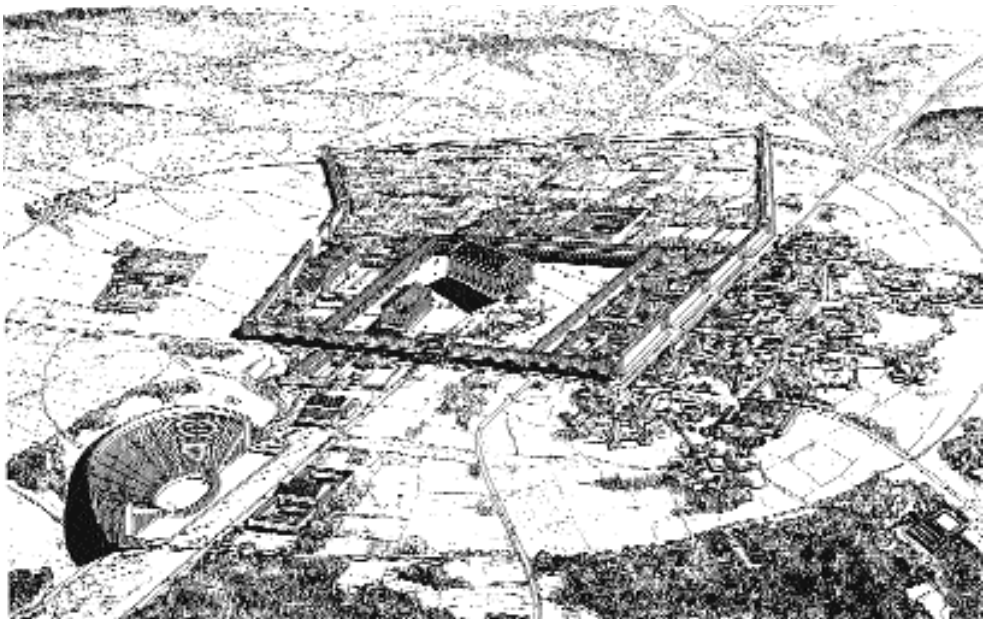
Fig. 540 a. *L'amphithéâtre de Grand avant toute intervention destinée à l'exploitation du site.* *(Phot. A. Olivier, 1987.)*



Fig. 540 b. *L'amphithéâtre de Grand et la reconstitution de sa* cavea *en ossature métallique.* *(Phot. Cl. Philip, http://www.exagonline.com.)*



Fig. 541. *Visualisation du sanctuaire gallo-romain de Grand. Restitution de J.-C. Golvin, 1991.*



monument original », l'architecte M. Goutal ne s'est pas moins apparemment heurté en effet de ce côté à l'impossibilité de reconstituer exactement le cheminement et le mode de distribution des différents *mæniana*, et a dû se contenter d'en donner une image « très proche *de celui de l'Antiquité* » [131]. On accordera toutefois qu'un tel projet a pu en un sens allier enseignement, conservation et utilisation dans ce que, conçu il y a à peine dix ans et seulement à la suite d'une étude complète du site, il peut aujourd'hui à la fois s'accompagner d'« *actions pédagogiques* », notamment à travers diverses expositions concernant les recherches effectuées sur le monument ainsi que des maquettes [132], voire une visualisation synthétique du site [**fig. 541**], et permettre en principe de revenir sur ce qui a été fait jusqu'à présent à travers la consultation des archives conservées [133]. En somme, mis au jour, scrupuleusement fouillé, étudié au mieux des compétences actuelles, tout édifice de spectacles, quel que soit son état de conservation, peut désormais être réinvesti et aménagé selon les critères techniques actuels dès l'instant qu'en sont conservés sur le papier ou sous forme de base de données les documents proprement archéologiques.

Il est probable en fait que le « rôle archéologique » de vestiges délibérément transformés en vue de leur utilisation ne devrait plus aujourd'hui se restreindre au site même sur lequel ils se dressent. Objets de musée par leur appartenance au passé, ils devraient selon certains être maintenus dans leur état sans subir aucune intervention susceptible d'en modifier l'apparence ; monuments à part entière pourtant, ils ont parfois éprouvé au cours des siècles les mutations spécifiques à leur genre qui font partie intégrante de leur histoire ; monuments réhabilités enfin, ils intégreraient de nouvelles évolutions architecturales non moins importantes, relevant aussi bien de reconstitutions « à l'identique » que de technologies dites « de l'éphémère », dont sans aucun doute il faut aussi tenir compte désormais. De fait, par leur réutilisation actuelle, à la fois dans des fonctions similaires à celles d'origine et dans celle de « monuments historiques », ils continuent leur mouvement au-delà de l'Antiquité et du Moyen Âge, à travers leur dégagement, les éventuelles restaurations du XIX^e^ siècle et les interventions plus récentes. De même que leur déblaiement relève des étapes de

131. M. GOUTAL, *loc. cit*. Je souligne.

132. Deux maquettes de l'édifice ont été réalisées par Albéric Olivier, architecte au CNRS, l'une en pierre au 100^e^, l'autre en bois au 200^e^.

133. Outre les nombreux articles parus, voir notamment *L'Amphithéâtre gallo-romain de Grand*, 1993.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

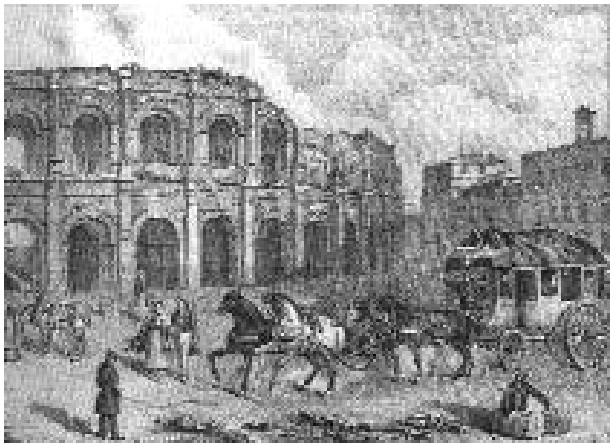


Fig. 542. *« Les Arènes de Nimes ». Gravure anonyme du XIXe siècle montrant les deux arcades murées côté est particulièrement ruinées et désormais remontées. (Musée du Vieux Nîmes.)*

leur histoire dans ce qu'il a modifié un état intermédiaire, celui de quartiers d'habitations créés au Moyen Âge ou de terrassements comme à Vaison, dont le XIXe siècle a d'ailleurs voulu garder la trace, jusqu'à en reconstituer une portion à l'amphithéâtre de Nimes [**fig. 542**], de même les interventions du XIXe siècle sont peu à peu considérées comme appartenant au développement de la vie de ces monuments dans ce que notamment, « *portant la marque même de ceux qui l*[es] *assumèrent* »[134], elles marquent les étapes des « *rapports paradoxaux du goût et de la science archéologique* »[135]. Le cas est particulièrement frappant aux théâtres d'Arles et de Vaison qui, presque entièrement reconstruits, sont conservés et présentés comme tels. De leur côté, les interventions plus récentes sont curieusement négligées de manière systématique alors que, tout aussi « actives » sur les structures anciennes, elles devraient s'intégrer de manière analogue dans l'histoire moderne de ces édifices au même titre que les restaurations antérieures. Toute intervention, quelle qu'en soit l'utilité, procède en effet des choix d'une époque, et accepter les plus anciennes au détriment des plus récentes reviendrait à privilégier un état supposé originel quand les dernières interventions, y compris les plus actuelles, surgiront en définitive sur le même plan dans quelques temps.

Malgré l'« instabilité » de ce type de vestiges due à son évolution permanente, la tendance reste apparemment toujours, comme devant un objet isolé, à vouloir en quelque sorte arrêter le temps pour conserver un état jugé authentique de cet objet,

134. Françoise BERCÉ, *Les Premiers Travaux de la Commission des Monuments historiques. 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris, éd. Picard, 1979, p. 17.

135. Louis PRESSOUYRE, « Rapports généraux. Restauration et dérestauration : un début d'actualité sur la conservation des monuments historiques », in *Les Cahiers de la Section française de l'ICOMOS*, Toulouse, 22-25 avril 1980, p. 8.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

craignant que toute intervention fasse disparaitre un aspect de cette authenticité, alors même que celle-ci est parfois depuis bien longtemps sujette à caution. Les « *travaux de présentation* » de fait prennent en compte essentiellement le monument architectural, peu le témoin archéologique, jusqu'à privilégier une organisation théorique et en autoriser même partiellement encore une reconstitution, éludant les éventuelles étapes de son interprétation depuis les XVIII^e^-XIX^e^ siècles en les entérinant. Or, avant tout témoin archéologique, l'édifice antique de spectacles réhabilité ne peut en aucun cas être considéré comme une entité « stable » correspondant uniquement à un moment défini de l'histoire de l'architecture, dans ce qu'il a subi différentes étapes, de destruction, d'utilisation, d'aménagement, de transformation, y compris récemment, qu'il faudrait peut-être d'autant moins négliger quand certaines interventions modernes tendent manifestement à se confondre avec l'ouvrage architectural qu'il est susceptible de représenter alors même qu'elles n'en sont qu'une interprétation hypothétique. Si l'on peut certes admettre que la notion de « monument historique » intègre par définition prioritairement la fonction « muséale » qui rend compte de la seule connaissance architecturale des vestiges conservés [136], celle de « témoin archéologique » devrait du moins permettre de faire la part entre l'édifice antique et sa ruine d'un côté, ce qui en a été fait par la suite de l'autre, notamment à la période romantique, mais aussi à travers son utilisation actuelle comme édifice de spectacles. Cherchant à contourner la difficulté, la Charte de Vérone préconise aujourd'hui une lisibilité à deux niveaux : si d'un côté les vestiges doivent offrir une grande homogénéité dans la présentation de leurs volumes réaménagés, et par conséquent artificiels, de l'autre leur histoire — qu'il s'agisse de remaniements, d'usages successifs, de traditions culturelles récentes qui s'y rattachent — doit être précisée à travers « *les travaux scientifiques exploités de manière sélective* […] *en offrant des facilités de compréhension et d'interprétation* » [137]. Elle n'hésite pas ainsi à encourager la mise en œuvre de projets plus ambitieux, qui entreraient en définitive dans le cadre d'une interprétation actuelle de l'usage de l'édifice antique, jusqu'à permettre de dériver vers des formes délibérément modernes, voire totalement différentes de celle d'origine, dès l'instant que l'objectif principal s'avère d'assurer la conservation des vestiges à leurs divers stades sans en détruire l'authenticité. Le cas des amphithéâtres

136. Françoise CHOAY, « À propos de culte et de monuments », in Alois RIEGL, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wieczorek, Paris, Seuil, coll. Espacements, 1984, p. 11.

137. *Charte de Vérone*, 3. iii. p. 12.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

d'Arles et de Nimes ainsi que des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison reste certes particulièrement complexe dans la mesure où l'étude des vestiges n'a encore jamais été véritablement entreprise et qu'elle achoppe, quoi qu'il en soit, aux diverses reconstitutions effectuées « à l'identique », y compris certaines des plus récentes. Intégrer la notion même d'« interprétation » comme la conséquence de l'évolution naturelle de l'édifice dans ses nouvelles fonctions permettrait peut-être en tout cas d'admettre enfin que l'association de la ruine et des remaniements de différentes époques, jusqu'aux aménagements contemporains, donne à lire *in situ* un état « autre » que celui d'un ouvrage qui, quoi qu'il en soit, a désormais presque entièrement disparu. Il est bien évident que cette notion ne ramènera jamais l'édifice tant remanié à son état présumé d'origine : du moins éviterait-elle peut-être que l'ensemble des vestiges ne disparaisse en refusant de les voir modifiés.

Document archéologique mais aussi « culturel », il n'en reste pas moins que le monument ainsi transformé, et par conséquent « illisible », doit être présenté de manière suggestive au public, c'est-à-dire en montrant autant que possible ses volumes originaux, voire les différentes hypothèses de restitution. Par ailleurs, structurellement modifiés, « interprétés », voire radicalement modernisés, la visite des amphithéâtres d'Arles et de Nimes ainsi que des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison ne devrait, moins que tout autre, faire l'économie de commentaires ni d'explications, et en tout cas de l'indication des différentes phases de leur transformation. Or, devant la rigueur scientifique qui laisserait en principe une forte confusion face à la succession de périodes différentes, il n'apparait pas forcément raisonnable, ainsi que le faisait observer R. Dulau à propos notamment de l'amphithéâtre de Nimes, de « *rendre "présente et lisible" pour le visiteur chacune des interventions de travaux entreprises sur l'édifice* », si ce n'est à l'aide de « *plaquette, photographies, fac-similé de relevés, visites guidées* […] *à moduler selon la nature et la fonction de l'édifice analysé* »[138]. Le procédé, largement mis en pratique depuis les années 1960-1970, n'est certes pas nouveau et offre du moins l'avantage de pouvoir montrer et expliquer un ou des états du monument qui ne sont désormais plus perceptibles. Pour autant, si la visite commentée *in situ*, certes directement perceptible par le touriste dans ce qu'elle

138. R. Dulau, *op. cit.*, p. 7.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

l'introduit dans les volumes réels de l'édifice, ne parviendra bien évidemment jamais à montrer les structures telles qu'elles sont apparues après leur dégagement, et quoi qu'il en soit limite en général le parcours aux vestiges qui ne font craindre aucun danger, de sorte que les sous-sols de l'amphithéâtre d'Arles ou les salles du *postscænium* du théâtre d'Orange restent ignorés du public, de son côté la lecture de fascicules ou de guides touristiques, toujours succincts du reste, ne pourra qu'offrir une vision abstraite du site et laisser le visiteur bien souvent insatisfait par l'absence de réalité ou de « réalisme ». Il ne peut qu'apparaitre naturel alors de profiter des possibilités fournies, en matière de présentation, par le développement de logiciels de modélisation, jusqu'à tendre vers de véritables expositions virtuelles. J. Zachwatowicz estimait déjà dans les années 1970 que « *s'il s'agit de valeurs didactiques du monument en question, on peut trouver d'une manière ou d'une autre, le moyen de faire connaître aux visiteurs la forme première du monument, ne serait-ce que par un dessin ou sur un modèle* »[(139)]. Par ailleurs, comprenant que « *le public d'une exposition d'architecture* [a] *besoin d'objets concrets, de restitutions tridimensionnelles de ce qui a été détruit ou n'a jamais été exécuté* », Chr.L. Frommel affirmait plus récemment qu'il est plus aisé de restituer une architecture que toute autre œuvre d'art car c'est faire, selon lui, immédiatement appel « *à notre sens de la symétrie, de la continuité, de la cohérence et de la régularité, de la tectonique et de la fonctionnalité* »[(140)]. Il semble que ce qui est vrai de l'architecte l'est aussi du visiteur: J.-Cl. Golvin est ainsi convaincu de l'avantage de l'image à dispenser « *très vite et efficacement un message complexe qui est perçu de façon globale tout d'abord, mais que le spectateur peut détailler ensuite en parcourant librement le tableau des yeux* », et affirme par ailleurs que « *le recours au "langage visuel" permet de transmettre* […] *l'essentiel des informations utiles à tous les publics et de réduire au maximum la sujétion que représente toujours la traduction des textes* »[(141)]. Quel qu'il soit, on ne peut nier de fait que le dessin constitue une sorte de synthèse du site directement perceptible par tout un chacun, « *celle qui permet de passer de l'état épars de la documentation à une première représentation cohérente et complète de celui-ci* »[(142)]. En somme, plus il sera riche, plus il donnera de renseignements, de la restitution des grandes lignes de son organisation

139. Jan ZACHWATOWICZ, « Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques », in *Il Monumento per l'Uomo, Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, congrès tenu à Venise du 25 au 31 mai 1964, Padoue, 1971, p. 51.

140. Christoph Luitpold FROMMEL, « La restitution des édifices de la Renaissance. Problèmes de crédibilité », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes de colloque, paris, La Villette, 1990, pp. 285-291.

141. Jean-Claude GOLVIN, « L'image de restitution des édifices de spectacle », in *L'Accueil des visiteurs…*, *op. cit.*, p. 4.

142. IDEM, *ibidem*, p. 5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

jusqu'à la relation de l'édifice à son contexte urbain, voire géographique, que ne fournit plus bien entendu le site lui-même.

Aujourd'hui, la tendance va par conséquent vers des restitutions complètes sous la forme de maquettes, voire de modélisations virtuelles qui procurent le double avantage de proposer, quoiqu'à échelle réduite tout comme les restitutions sur papier, une construction en trois dimensions directement appréhendable sans porter atteinte à l'édifice, et de toujours pouvoir *a priori* être recomposée. Les maquettes du théâtre et de l'amphithéâtre d'Arles réalisées par M. Fincker sont ainsi exposées au Musée archéologique de la ville, ajoutant cette « *tridimensionnalité* » évoquée par Chr. Frommel en même temps qu'elles complètent l'enseignement du public par la restitution des différentes étapes de la construction de chacun des édifices [**fig. 543**]. Il en est de même du théâtre d'Orange qui se « visite » actuellement sur le net grâce à une « *mise en volume* » effectuée par une entreprise artisanale de « *maquettes virtuelles en 3 d* » [**fig. 544**]. Tout récemment enfin, Cl. Sintès a même envisagé la réalisation d'un « *musée virtuel de l'Arles antique* » qui s'opposerait au musée proprement dit où s'amoncellent les fragments, et a déjà installé une première borne interactive au musée

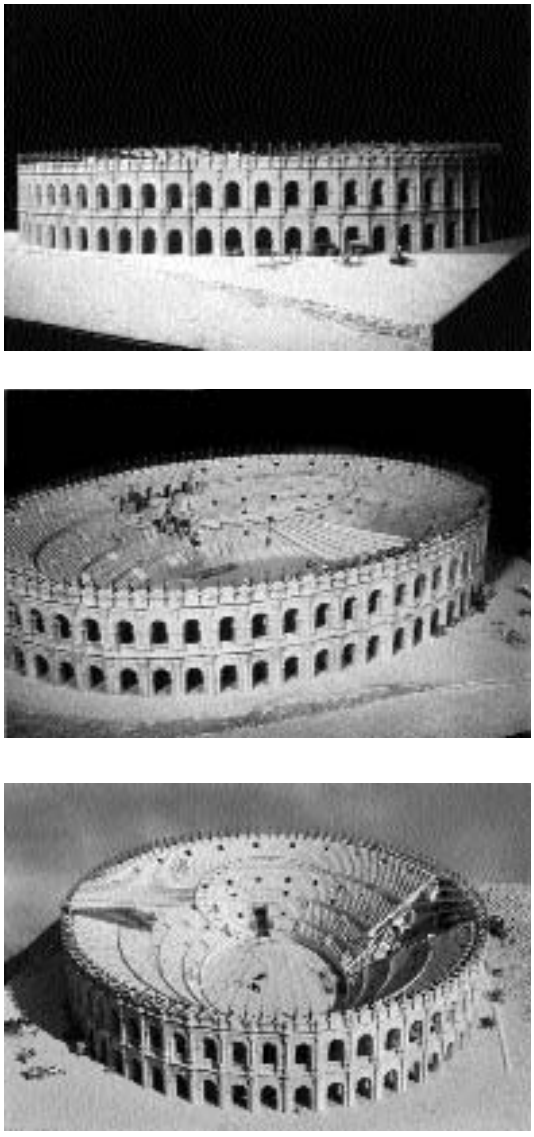


Fig. 543. *La maquette de l'amphithéâtre d'Arles réalisée par M. Fincker. (Musée archéologique d'Arles.)*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009













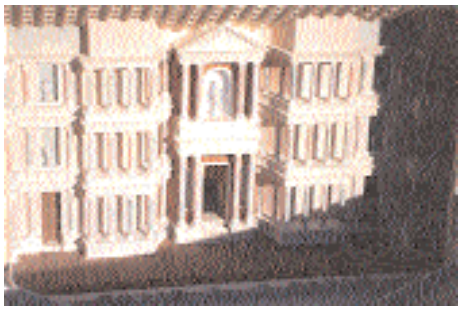


Fig. 544. *La maquette du théâtre d'Orange réalisée par Patrice Berger et présentée sous différents angles sur le net.* (*http://www.3d-maquettes.com.*)

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

archéologique d'Arles présentant le cirque « *en relief* » sous différents angles, accompagné d'un rapide survol sur les fouilles concernant les cirques ou les hippodromes dans le monde romain ainsi que de l'évocation du Circus Maximus et de quelques autres dont le mieux conservé, celui de Leptis Magna en Libye, enfin d'une reconstitution de course de chars, d'une présentation des auriges et de la passion des Romains pour les jeux[143]. Outre la difficile appréhension des monuments et de la ville antique, son propos se veut une réponse à l'« *imaginaire souvent bien éloigné de la réalité historique* » que favorisent selon lui « *le pittoresque, le romantisme des ruines ou la vision familière qu'en ont les arlésiens* »[144]. Il est probable qu'à terme, la modélisation ouvrira plus largement les portes à une véritable « *réalité virtuelle* », offrant au visiteur la possibilité de « voyager » au sein même de l'édifice à travers les couloirs que devaient emprunter les spectateurs d'un côté, les acteurs et les gladiateurs de l'autre, comme un passage dans un « *monde perdu* »[145].

Particulièrement « efficace » dans l'analyse d'un édifice dans ce qu'en obligeant « *à appréhender les éléments en volume* » elle permet de « *tester les hypothèses de restitution* »[146], la maquette, quelle que soit sa forme, s'arrête néanmoins toujours à l'aspect « extérieur » du monument, privilégiant résolument aussi bien l'étude que la présentation de ce dernier dans sa forme archétypale dans la mesure où, ainsi que le fait justement observer J.-Cl. Golvin, « *toute image n'est pas possible dans ce domaine car on ne peut représenter que ce dont l'aspect est connu ou discernable* »[147]. La restitution demeure en effet le résultat de ce que archéologues et architectes qui l'ont mise en forme ont perçu suivant ce qu'il reste du monument autant que ce qu'ils en ont pu reconnaitre. Bien sûr, dans le cas d'un édifice tel que l'amphithéâtre de Grand, qui n'a subi en définitive aucune étape intermédiaire entre son dégagement et son réaménagement, la

143. Paul QUINTRAND et Michel BERTHELOT (GAMSAU), *Le cirque romain d'Arles* [http://ww.gamsau.archi.fr.].

144. Paul QUINTRAND, Michel BERTHELOT, Michel FLORENZANO (GAMSAU), *Arelate – Un musée virtuel de l'Arles Antique* [http://ww.gamsau.archi.fr].

145. Expression de Bernard Frischer, à l'origine de la réalisation des monuments de Rome en modèles virtuels tridimensionnels (UCLA, 1998).
La diffusion de la « réalité virtuelle » à travers le multimédia est telle que se sont développés depuis quelques années, outre la filiale MENSI d'EDF, diverses entreprises privées, telles que Archéotech, spécialisée dans le développement et l'utilisation de logiciels informatiques au service de l'archéologie et de la conservation du patrimoine [http://www.archeotech.ch], ou encore Theatron [http://theatron.co.uk] qui travaille en collaboration avec l'université de Warwick (Australie) sur l'histoire du théâtre et a déjà réalisé des « *reconstructions virtuelles* » des différentes phases des théâtres de Dionysos et de Pompée, jusqu'à celui d'A. Palladio [http://www.warwick.ac.uk/didaskalia].

146. Albéric OLIVIER, « L'amphithéâtre de Grand », in *Grand. Prestigieux sanctuaire de la Gaule*, op. cit., p. 12.

147. J.-Cl. GOLVIN, *loc. cit.*, p. 3.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

lecture à deux niveaux préconisée par la Charte de Vérone, des vestiges *in situ* réinvestis à un usage moderne et en quelque sorte « réinterprétés », à la restitution virtuelle en trois dimensions, peut apparaitre certes satisfaisante, d'autant plus que l'architecte a conservé toute une partie en quelque sorte « vierge » d'interventions. Il est probable en effet que le rapport entre l'emploi sur le site même de matériaux résolument contemporains et une simulation présentée en tant que telle dans le cadre d'un musée ne puisse amener le public à faire l'amalgame entre réalité et conjecture, entre état de fait et état des connaissances. On ne peut sans doute contester par ailleurs que dans la mesure où le monument n'a conservé de ses structures primitives que l'empreinte en quelque sorte « en négatif », sa restitution ne peut en définitive qu'aider à imaginer l'ensemble de son organisation spatiale, toute hypothétique qu'elle soit [**fig. 545**]. En revanche, on est peut-être en droit de se demander dans quelle mesure celles des amphithéâtres d'Arles et de Nimes ainsi que des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison n'achoppent pas à la réalité de leur aspect actuel, dont elles sont en fait loin de faciliter la lecture, forcément compliquée, voire désorganisée par l'enchainement d'interventions pratiquées à différentes époques selon des techniques et des approches totalement divergentes, quand elles tendent à en offrir une image toujours régulière, voire uniforme sans manifestement jamais tenir compte jusqu'à présent des nécessaires ajustements ou irrégularités de l'édifice qui ont probablement pourtant donné dès l'origine à chacun d'eux leurs spécificités [148].

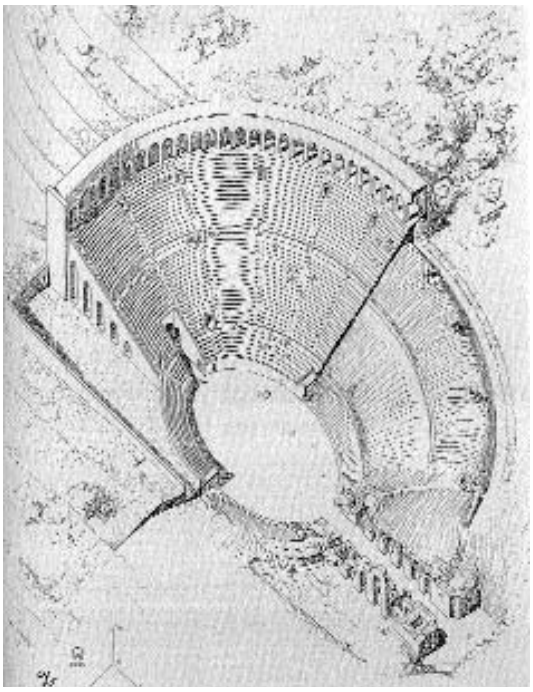


Fig. 545. *Vue axonométrique de l'amphithéâtre de Grand, côté nord-ouest.* « Semi restitution » *d'A. Olivier, 1991.*

148. Sur la vision actuelle encore très « archétypale » des amphithéâtres d'Arles et de Nimes notamment, cf. *supra*, II. 3. c.

N'attendrait-on pas alors qu'au contraire, se voulant « didactique » et s'aidant des nouveaux moyens de représentation tridimensionnelle, elles contribuent à montrer les étapes successives d'opérations résultant d'interprétations, en procédant par « décomposition » d'un état existant et non recomposition d'un état supposé, de manière à donner moins une image statique ou stéréotypée qui à terme risquerait d'être identique pour tous les édifices, qu'une nouvelle lecture — et *a fortiori* analyse — plus « dynamique » qui intégrerait sinon l'histoire de ces transformations, du moins leur utilité et leurs motifs ?



Si bien évidemment il pose instantanément la question du respect de l'authenticité de leurs vestiges par les diverses interventions de conservation et d'aménagements modernes qu'il suppose, le processus de réutilisation d'anciens édifices n'en est pas moins considéré aujourd'hui comme le garant de leur sauvegarde, et l'est peut-être en effet. On ne peut certes nier que la seule conservation d'un bâtiment parvenu jusqu'à nous dans sa quasi totalité est rarement possible sans empiéter inévitablement sur ses structures encore debout, d'autant qu'elle vise aujourd'hui de plus en plus à le moderniser et à l'adapter aux nouvelles prescriptions, ne serait-ce qu'en matière d'accueil et de sécurité. Certains auraient tendance déjà à penser que, parce qu'il met en œuvre des techniques et un savoir modernes et qu'il efface quoi qu'il en soit les traces du temps, le remplacement d'un bloc endommagé par un neuf, tout spontané qu'il puisse apparaitre, constitue en un sens, plus qu'une restauration ou une rénovation, un véritable remaniement, notamment lorsque se présente une mouluration, voire un bas-relief, et reculeraient de ce fait devant toute intervention. Il est indéniable en tout cas que, parce qu'elle nécessite des aménagements spécifiques en accord avec les besoins et les exigences modernes, la réhabilitation d'un édifice, quel qu'il soit et à quelle qu'époque qu'il appartienne, entraine le plus souvent une réorganisation interne complète, réduisant les volumes et créant de nouveaux espaces de circulation. Pour proposer une forme de restitution de l'édifice *in situ*, et *a fortiori* une meilleure lecture,

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

les gradins métalliques de l'amphithéâtre de Grand n'en modifient pas moins totalement eux aussi l'image du lieu jusque-là plutôt « champêtre », dans une combinaison insolite qui les dissocie résolument des restes de constructions antiques tout en se superposant à ces dernières et en les masquent par conséquent en partie. Par ailleurs, et ainsi que le faisait observer É. Espérandieu, il est vrai que « *la vie moderne a des exigences qui peuvent amener l'enlaidissement d'œuvres antiques* », telles que l'installation de sanitaires [149]. Pour autant, de la même façon que les dégâts provoqués au Moyen Âge par l'implantation d'habitations privées au sein même du bâti ancien auront eu finalement un effet moindre face au bénéfice de leur conservation générale, il est probable que les répercussions de tels aménagements soient moins à craindre que celles d'un véritable défaut d'entretien. Si l'inquiétude de P. Gros de voir les équipements modernes « *finir*[…] *par annuler ces volumes ou à masquer durablement ces proportions* » reste certes légitime [150], il n'en demeure pas moins vrai en effet qu'à se contenter d'interventions provisoires et à refuser de les associer aux structures d'origine, on obtient rapidement un aspect désordonné qui ne favorise assurément pas la « maintenance » préconisée par la Charte de Venise, et qui ne résout pas quoi qu'il en soit les problèmes de conservation proprement dits, quand il ne les aggrave pas. Les spectacles « *Sons et Lumières* » seraient ainsi moins à bannir que l'« *installation lamentable tant au point de vue technique qu'artistique* » qui leur est nécessaire et que dénonçait P. Biscop au théâtre d'Orange dans ce qu'elle consistait en « *projecteurs disposés au petit bonheur dans tous les coins et recoins du mur de scène, accompagnés de hauts parleurs absolument inesthétiques et anacroniques* [*sic*] », que reliaient « *des fils souples et souvent de récupération à une ignoble cabane située à l'extrémité ouest de la scène* » [151]. De son côté, bien qu'elle suppose de profondes entailles de part et d'autre des maçonneries antiques, la nouvelle forme de gradins proposée par A.-Ch. Perrot aux Arènes d'Arles pourrait bien, si elle s'avère efficace, être un début de réponse à l'absence de couverture et à l'incohérence actuelle du système d'écoulement des eaux pluviales. De façon similaire, le principe de la « bulle » de l'amphithéâtre de Nimes serait peut-être moins à condamner en soi, dans la mesure où non seulement il répond à une volonté de « *redonner vie* » au monument, mais devrait aussi, sur un plan plus pragmatique, protéger les structures inférieures des

149. Émile Espérandieu, *L'Amphithéâtre de Nîmes*, manuscrit conservé au Palais du Roure (1930).

150. Pierre Gros, « Archéologie et projets urbains – Le théâtre antique d'Orange. Le point de vue de l'archéologue », in *Monuments Historiques de la France*, n° 136, décembre 1984-janvier 1985, p. 73.

151. Lettre de Pierre Biscop, architecte départemental des Monuments historiques, au conservateur des Bâtiments de France, 6 novembre 1962 [arch. dép. B.-du-Rhône, 1664 W 222].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

intempéries hivernales — l'idée d'une couverture totale n'a-t-elle pas été envisagée aussi à Grand à des fins de protection et rejetée uniquement parce que le contexte moins urbain du site ne s'y prêtait pas ? —, que les incidences matérielles qu'il a manifestement engendrées et qui n'ont pas été prévues.

Le cas des amphithéâtres d'Arles et de Nimes et des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison révèle en fait un paradoxe. Alors que les nouvelles réflexions concernant la réutilisation ou la réhabilitation d'édifices de spectacles antiques tendent à admettre pleinement, sur le plan aussi bien « mécanique » qu'esthétique, l'association complémentaire d'équipements et de matériaux résolument contemporains, les décisions concernant ces cinq monuments se heurtent invariablement à des questions d'« authenticité ». D'un côté, l'aménagement des *basilicæ* du théâtre d'Orange se voit sans cesse ajourné dans ce qu'il fait craindre une mauvaise restitution des volumes d'origine et risquerait quoi qu'il en soit de détruire les empreintes de l'agencement intérieur laissées sur les murs ; de l'autre au contraire, l'implantation au sein même de la *cavea* des théâtres d'Arles et d'Orange de tout un dispositif destiné à la régie technique a pu être acceptée dans la mesure où elle ne devait toucher que des constructions du XIX^e^ siècle, passant outre les conséquences qu'elle entraine pourtant nécessairement dans l'organisation du lieu en condamnant le vomitoire central et en refoulant le public de part et d'autre, autant que dans la « lecture » de la *cavea* dont l'un des murs de *præcinctio* se voit désormais garni d'une grande vitre sans tain protégée en avant par une balustrade [**fig. 438**]. Entrant dans l'optique actuelle de réutilisation du patrimoine, la « normalisation » ou « réactualisation » de ces lieux, ainsi que l'envisagent les architectes, n'est en définitive remise en question que par l'absence de relevés et d'analyses préalables des structures d'origine, qui ne peut de fait que compliquer les décisions d'intervention dans la mesure où elle met directement en cause les chances de pouvoir améliorer la connaissance de ces vestiges. Le paradoxe s'avère d'autant plus grand sans doute que ces derniers sont déjà entrés depuis longtemps dans la phase de réaménagement, quand les archéologues voudraient encore les considérer comme véritablement authentiques. Le processus ne pouvant cependant être enrayé, il est probable que les techniques de modélisation offriront à terme une sorte de palliatif permettant de se substituer à la réalité : utilisés comme de puissants outils d'investigation et de gestion des données, en même temps que de moyens d'information et de publication, ces logiciels ne devront pas moins être subordonnés à des relevés fiables et précis.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Conclusion

Quel patrimoine archéologique ?



« Bas-Relief à inscription rétrograde trouvé par M. Ant. Ykerr,
dans les fouilles du Théâtre-Romain », in *L'Indépendant,* 2 juin 1889.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« Ces explications me semblent assez naturelles…, et je vous propose de les admettre jusqu'au moment où une opinion plus probable viendra renverser mon système, pour l'entraîner à son tour vers la porte libitine. »

A. PELET[1].

Même si l'intention n'a pas été explicitement exprimée sinon dans l'idée de « *redonner vie* » à ces monuments, et par conséquent de leur rendre leur fonctionnalité primitive au moins sur le plan structurel, les restaurations des amphithéâtres d'Arles et de Nimes et des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison ont été dès le début du XIX^e^ siècle étroitement liées à une volonté d'exploitation, comme le montreraient les toutes premières courses de taureaux ou encore les fêtes populaires données dans leurs enceintes à la suite de leur dégagement. Il est probable qu'en ce sens le service des Monuments historiques et ses architectes se soient d'autant moins inquiétés alors d'exactitude et de fidélité dans leurs reconstitutions que de « viabilité » sur le plan strictement architectural, dès l'instant que celle-ci était établie selon eux « *dans l'esprit de l'Antiquité* ». Il s'agissait bel et bien en effet, ainsi que l'annonçait encore Ch. Formentin dans *La Ruche* en 1902 à propos du théâtre d'Orange, de « *faire sortir un édifice majestueux* » de ces ruines « *mal étayées* », et pour ce faire d'user de « *goût* » et de connaissances générales en matière d'antiquité romaine de manière à « *éviter toute maladresse et se garder de toute erreur dont l'archéologie classique se trouverait blessée* »[2]. Sans doute, leur remise en fonction précoce, induite par leur extraordinaire état de conservation et renforcée très vite par l'engouement pour les « *Théâtres de la Nature* » qui s'est inscrit autour d'une telle « réhabilitation », aura irrésistiblement privilégié le lieu de plein air et son dispositif de gradins notamment, susceptible de

1. Auguste PELET, « Recherches archéologiques sur l'amphithéâtre de Nimes », in *M.A.R.G.*, 1838, p. 84.
2. Ch. FORMENTIN, « Le théâtre d'Orange », in *La Ruche*, 23 juin 1902.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

recevoir des spectacles, jusqu'à tendre à le concevoir en tant que « bâtiment » en soi, au détriment du témoin proprement archéologique. En témoignerait le curieux revirement des opposants aux restaurations, dont F. Serret dans *L'Homme de Bronze* ou L. Henseling dans *l'Écho de Tamaris à Monaco* se sont faits les porte-parole et qui, dénonçant de prime abord la trop grande « *fraîcheur* » des pierres neuves censées rendre aux vestiges leur stabilité et de ce fait la disparition de l'aspect pittoresque de ces sites abimés par le temps où, « *sur un ciment blanc, criard, les vieux débris de l'époque romaine se détachent en des masses grises, comme honteuses de leur vétusté* »[3], ont dû se ranger de l'avis de ceux qui y voyaient au contraire la promesse de spectacles grandioses, et à Orange plus particulièrement la consécration d'un véritable « *Bayreuth français* », insistant alors sur « *les conditions de vue et d'acoustique qu'aucun théâtre moderne n'a pu retrouver* »[4]. Il pouvait sembler suffire alors, dans l'esprit du public du moins, « *d'une bonne pluie automnale pour laver les tons enfarinés, crayeux et disparates, pour mettre les restaurations récentes en harmonie avec l'ensemble du monument* » de sorte que « *l'œil ne* [soit] *plus choqué* »[5]. Pour les architectes, la propension au « réaménagement », ou selon le terme employé aujourd'hui, à la « *réactualisation* » des vestiges, ne pouvait que s'affirmer, jusqu'à parfois préférer reconstruire plutôt que d'insérer des équipements provisoires de bois, d'autant plus facilement sans doute lorsque ces derniers tendaient à se confondre avec les dispositions d'origine. On ne s'étonnera probablement pas dès lors que tout au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles les travaux aient essentiellement concerné — et privilégient toujours du reste — les structures directement nécessaires aux spectacles — des gradins à la scène, ou encore à la piste régulièrement entretenue et ensablée — au détriment « flagrant » des murs d'enceinte, et du moins des parties supérieures inaccessibles, voire des espaces de circulation qui servent bien souvent de dépotoir.

Pour avoir été en quelque sorte spontanés aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles suivant l'idée d'une province particulièrement « romanisée », confirmée par les textes autant que par les caractéristiques générales de vestiges parfois particulièrement bien conservés tels, et en dehors des édifices de spectacles, l'arc de triomphe d'Orange, le Pont du

3. Louis HENSELING, « La restauration du Théâtre romain d'Orange », in *L'Écho de Tamaris à Monaco,* 1^er^ avril 1893.

4.Paul COFFINIÈRES, « Le Théâtre d'Orange », in *L'Écho de Tamaris à Monaco*, 1^er^ mai 1893, dont la conclusion ouvrant sur l'inauguration du théâtre a été reprise dans *L'indépendant*, 7 mai 1893, comme soulignant la victoire de ceux pour qui le succès des spectacles importait davantage.

5. LE DIABLE À QUATRE, « Les travaux du Théâtre d'Orange », in *L'Indépendant*, 23 avril 1893.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Gard, le temple de Diane ou la Maison carrée à Nimes pour ne citer que les plus connus, le rapprochement étroit, voire l'identification des monuments de l'ancienne Narbonnaise à ceux de tout l'Empire romain auront peut-être en un sens servi les architectes dans ce qu'ils y auront trouvé sans peine les éléments nécessaires à leurs reconstitutions. Il ne faut pas s'y tromper en effet : à force de comparaisons sur des monuments similaires d'Italie et de tout l'Empire, du Colisée au théâtre de Pompéi — « *en miniature le théâtre d'Orange* » disait-on [6] — à ceux d'Aspendos ou de Dougga, les architectes ont finalement associé en quelque sorte différents éléments ou principes génériques spécifiques à ce type d'édifice pour créer, par accumulation, un « *effet de vérité* » fondé sur le « vraisemblable », à la façon en somme des « Envois » de l'Académie de France à Rome dont on sait qu'ils cherchaient moins l'exactitude archéologique au sens où on l'entendrait aujourd'hui, qu'« *un aspect de vérité* » qui, faisait observer J. André à propos du mémoire de Victor Laloux sur Olympie en 1883, « *s'il n'est point la vérité même, est au moins une vérité bien approchée* » [7]. L'option choisie par V. Grangent pour restaurer la galerie supérieure de l'amphithéâtre de Nimes ressortit à une application certes extrême de ce principe dans ce qu'il a voulu privilégier la solidité en remplaçant résolument les linteaux défaillants par des arcs, technique assurait-il proprement romaine qui suffisait à justifier son choix alors même qu'elle n'était pas utilisée dans ce cadre particulier. La soi-disant anastylose du décor de la *scænæ frons* effectuée par J. Formigé à Orange n'a-t-elle pas été établie de son côté sur une fouille grossière axée sur la mise au jour de morceaux de sculpture et sur une connaissance théorique et inductive du décor reposant sur des parallèles peut-être pas forcément fondés parce qu'anachroniques (Arles notamment, que l'on daterait aujourd'hui de plus de 50 ans avant) ? Si un certain nombre de caractéristiques singulières ont été tout de même conservées, en tout cas pour les principales, telle la couverture de dalles de la galerie extérieure de l'amphithéâtre d'Arles, il est probable que pour des raisons sinon d'efficacité, peut-être tout simplement d'esthétique, d'autres ne l'ont pas été, y compris au XX^e siècle. En voulant par ailleurs privilégier le lieu de spectacle, les architectes ont fini par oublier les vestiges proprement dits jusqu'à (re)créer, à partir de structures fortement dégradées, un monument à

6. Constantin ROCHE, « Le théâtre d'Orange et Maurice Faure », in *l'Indépendant*, 6 décembre 1891.

7. Cité par Manuel ROYO, « "Le monde antique des Pensionnaires" ou les rapports ambigus de l'archéologie et de l'architecture à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles », in *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, textes réunis et présentés par Éric PERRIN-SAMINADAYAR, centre Jean-Palerne de l'Université Jean-Monnet à Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2001, p. 224.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

part entière, offrant désormais une vision fausse, ou faussée de leur agencement primitif et en tout cas de leur authenticité, qu'aggrave forcément l'adjonction d'équipements modernes dans un jeu parfois subtile de reconstitutions à l'identique ou à l'aide de matériaux résolument contemporains, et qui semble vouloir quoi qu'il en soit tendre de plus en plus à s'« agréger » aux structures antiques — des « *mats pseudo-romains* » dressés au tout début du XX^e^ siècle dans l'arène de l'amphithéâtre d'Arles de manière à en assurer l'éclairage sous l'assertion de l'existence de traces « *incontestables* » de la présence de « *mats posant sur les premiers gradins du théâtre romain d'Arles* »[8], aux séries de gradins métalliques suivant la courbe de l'édifice ou à la toiture de la *basilica* est du théâtre d'Orange dont n'a été cependant conservé que le principe de couverture, enfin la « bulle » de l'amphithéâtre de Nimes qui fait désormais partie intégrante du monument. Curieusement du reste, alors que peu à peu la tendance est allée manifestement vers une certaine fidélité, et du moins un certain respect des vestiges dans leur authenticité — comme l'attesterait notamment la tentative d'A. Chauvel de consolider les linteaux de l'amphithéâtre de Nimes par l'injection de ciment au cœur même des maçonneries de sorte à ne pas en modifier l'aspect extérieur —, les interventions, aussi bien de restauration que d'aménagement, ont continué à être envisagées à partir des relevés sinon schématiques du moins très conventionnels établis par les architectes du XIX^e^ siècle. Le *Cahier des clauses techniques particulières relatif à la couverture des Arènes de Nîmes* mentionnait ainsi, en 1987, la nécessité d'effectuer et de calculer le tracé de positionnement de chaque ancrage de la charpente métallique sur place à mesure de l'avancement des travaux, aucun plan n'autorisant de le prévoir au préalable avec précision[9].

Encore mi-ruines mi-édifices, ces théâtres et amphithéâtres n'échappent pas pour autant à ce que J.-M. Leniaud dénonce comme la « *pensée unique du patrimoine* [qui] *tend à uniformiser les édifices* »[10]. On ne peut en effet ne pas les rapprocher de ces monuments certes en général plus récents qui, « *confiés aux mêmes professionnels,* […] *quels que soient leur site, leur âge ou leur fonction d'origine, finissent par se ressembler tous* »,

8. Lettre de Jean-Camille Formigé, mai 1909 [arch. C.M.H., 886/3].

9. D'après le *Cahier des clauses techniques particulières relatif à la couverture des Arènes de Nîmes* (CCTP), 12 mai 1987, lot 1 A, « charpente métallique » [arch. mun. de Nimes, 5 W 2500].

10. Jean-Michel LENIAUD, « Patrimoine, affaire d'État », in *Beaux-Arts. L'architecture aujourd'hui*, n° 310, avril 1997, p. 9. Voir aussi IDEM, *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*, Paris, éd. Mengès, 1992.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

dans ce que tout projet de restauration consiste aujourd'hui plus que jamais à « *vouloir restituer un bâtiment dans un état antérieur supposé* » et à adopter « *une démarche idéologique et volontariste qui va jusqu'à légitimer de profonds remaniements* » sous l'assertion de lui redonner une silhouette conforme à l'« ouvrage d'art » tel qu'il aurait été conçu à l'origine plus qu'au bâtiment tel qu'il a vécu de manière effective [(11)]. Bien évidemment difficile *in situ*, ne serait-ce que sur le plan déontologique, la « restauration » d'une image achevée d'édifices encore bien ruinés n'en prend pas moins place aujourd'hui en effet dans le « virtuel » où, de fait, elle paraît bien ressortir à des procédés tout à fait similaires, mettant l'accent sur la régularité des formes et des agencements, gommant toutes les imperfections et rétablissant en définitive un modèle stéréotypé. M. Fincker spécifie certes en ce sens que son travail ne constitue ni plus ni moins qu'une « *proposition de restitution* », qui plus est en principe sans cesse renouvelable [(12)] : celle-ci n'en offre pas moins une vision quelque peu réductrice dans ce qu'elle privilégie résolument les principaux éléments fonctionnels et joue ouvertement sur le pouvoir d'évocation ou de suggestion que renforcent la tridimensionnalité et la matérialité de la maquette. On ne pourra s'empêcher dès lors de rapprocher de nouveau ces restitutions modernes des « Envois » récents de l'Académie dans ce que, ainsi que le fait observer M. Royo, « *la nécessité de produire une image "finie" anticipe* […] *sur nos connaissances et fausse notre perception de ces espaces en en faisant disparaître les lacunes qui subsistent encore* » [(13)]. Peut-être en ce sens la « *semi-restitution* » de l'amphithéâtre de Grand paraitra-t-elle répondre davantage aux préoccupations proprement archéologiques dans ce qu'elle met en parallèle, en les associant sur le même « gabarit », un « état actuel » et une image hypothétique de l'édifice tel qu'il aurait pu être, tandis qu'à l'inverse, la « monumentalité » actuelle du théâtre d'Orange ou de l'amphithéâtre d'Arles notamment semble autoriser — ou pousser vers — une restitution complète que l'on a du mal à dissocier des restaurations antérieures. Il est probable cependant qu'à l'originalité de l'un qui arrêtera tout particulièrement l'attention dans ce qu'il propose une organisation encore mal connue, s'oppose l'analogie des autres qui semble orienter inexorablement vers une formulation assurée, privilégiant la typologie du monument plutôt que ses singularités.

11. J.-M. LENIAUD, *loc. cit.*, p. 9.
12. Myriam FINCKER, *Restitution de l'amphithéâtre d'Arles*, 28 avril 1987 [arch. C.M.H., Méd.].
13. M. ROYO, *loc. cit.*, p. 227.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

À la différence d'édifices tels que les amphithéâtres de Grand, de Saintes ou de Toulouse, ceux d'Arles et de Nimes comme les théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison n'ont en fait jamais bénéficié réellement, sinon de manière ponctuelle, d'aucune fouille ni analyse proprement archéologiques. Au contraire, la valeur culturelle qu'on leur assigne depuis leur dégagement continue à privilégier résolument le monument en soi, c'est-à-dire sinon l'ouvrage architectural et/ou le « *monumentum* » rappelant aussi bien la présence que l'esthétique romaines, du moins le « bâtiment public » utilisable et utilisé à des manifestations contemporaines, que le succès ne fait du reste qu'entériner. Édifices antiques pourtant, et en tout cas présentés comme tels au public à côté d'éventuelles « visites virtuelles », on est en droit de se demander aujourd'hui quel « potentiel archéologique » ils conservent encore dans l'esprit de chacun. En pénétrant dans ces ruines, le touriste ne trouve certainement pas devant lui le site antique qu'il était censé venir visiter mais bien un lieu de spectacles modernes dont les aménagements — gradins métalliques, sièges plastiques, estrade de bois — viennent se superposer aux structures anciennes désormais inaccessibles à la vue, plus encore à la compréhension, qu'aggrave souvent un mauvais entretien général probablement dû au statut ambigu de ces « vestiges-édifices ». De leur côté, les archéologues sont constamment confrontés, dans le meilleur des cas, à des publications ou à des dossiers scientifiques conservant le relevé de l'état antérieur à la restauration, bien souvent moins encore [14], et J.-M. Mignon a pu se contenter ainsi d'imaginer, lors de la fouille de la *Valva regia* du théâtre d'Orange, que « la *restauration de l'escalier sud a* certainement dû être motivée *par des observations archéologiques faites à son emplacement actuel* » et quoi qu'il en soit « *ne paraît pas être une restauration gratuite* », ne se résolvant bien entendu pas à le démonter, considérant que si sa destruction constitue certes un autre moyen d'analyse, il n'en reste pas moins « *dommageable au bâtiment* » [15]. Il paraît difficile de fait d'envisager une « dérestauration », d'autant plus qu'un tel acte ne ferait en définitive que détruire plus encore, et n'apporterait pas au demeurant les éléments dont les archéologues auraient besoin pour compléter leur étude. Pour autant, et malgré l'antériorité des interventions des architectes et de l'exploitation de ces sites, il ne faudrait peut-être pas se priver de méthodes d'investigation, tant

14. Louis GRODECKI, « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », in *Monuments historiques de la France*, n° 4, octobre-décembre 1965, p. 209.

15. Jean-Michel MIGNON, *Orange. Théâtre antique. Rapport de sondage. Porte royale*, avril 1993 [arch. SRA-PACA]. Je souligne.

« archivistiques » que proprement archéologiques par la détection et l'analyse des structures *in situ*, en modulant quelque peu, dans ces cas particuliers, l'application de la toute nouvelle charte de Vérone qui insiste essentiellement sur la valorisation du patrimoine archéologique par leur « *actualisation* », en rendant à ces édifices, en même temps certes que leur exploitation actuelle, leur « *potentiel scientifique* »[15].

16. *L'Usage des lieux antiques de spectacle. Charte de Vérone*, FEMP, 1998, § 4.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Annexes

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Quelques textes préliminaires aux lois sur les monuments historiques

• ***Premières circulaires adressées aux préfets des départements par le ministère de l'Intérieur***

« Paris, le 4 juin 1810

» Monsieur le Préfet,

» j'ai besoin de renseignemens exacts sur les monumens français, et principalement sur les anciens châteaux de France qui ont existé et qui existent encore dans votre département : ces renseignemens seront déposés au bureau de la statistique, où ils pourront être consultés au besoin.

» Je vous invite donc, Monsieur, à vouloir bien m'adresser tous ceux qu'il vous sera possible de rassembler. Les questions suivantes vous feront connaitre les objets sur lesquels vos recherches doivent porter plus particulièrement :

» Quels sont les châteaux intéressans, soit par des faits historiques ou des traditions populaires, soit par la forme de leur architecture ? En quel état se trouvent-ils, dans quelles communes sont-ils situés ?

» Quelles sont les anciennes abbayes qui existent encore dans le département ? Où sont-elles situées ? Dans quel état sont-elles, et à quoi servent-elles maintenant ?

» Que sont devenus, où ont été transportés les différens tombeaux, ornemens ou débris curieux qui existaient, au moment de la révolution, dans chacun des châteaux ou abbayes ?

» Est-il quelques personnes dans le département avec lesquelles on puisse correspondre sur ces différens objets ?

» Il faudrait que les réponses à chacune de ces questions fussent assez détaillées pour qu'on eût une idée de l'intérêt que chacun des lieux peut présenter par son origine, par son importance dans l'histoire, ou par l'époque de l'art qu'il retrace. »

« Paris, le 8 avril 1819

» Messieurs, au mois de juin 1810, une circulaire fut adressée aux préfets pour leur demander des renseignements sur les vieux châteaux, les abbayes, les inscriptions et en général sur les monumens du moyen âge.

» Un appel fut fait aux hommes instruits des départemens par les administrateurs et de différentes parties de la France vinrent alors successivement des mémoires, intéressans pour la plupart, sur les arts, l'histoire, les antiquités. Mais le recueil est encore incomplet. L'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, à laquelle le commencement du travail a été soumis, l'a jugé éminemment utile et a témoigné le désir de le voir étendre et achever.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» Dans une série de questions qu'elle a rédigée, elle ne borne plus aux seuls objets dont il avoit été fait mention dans le principe; elle y comprend aussi les monumens Grecs, Romains, Gaulois, les tombeaux, les épitaphes, les titres, les chartes, les chroniques et enfin tout ce qui peut fournir des éclaircissemens sur les traits principaux de nos annales, l'illustration des familles, les institutions de la patrie.

» J'ai fait imprimer le rapport de l'Académie et les questions qui le terminent: je vous envoie ces pièces; elles serviront de guide pour les recherches à faire dans les lieux où l'on n'a point répondu à la circulaire de 1810, et pour la nouvelle direction à donner aux investigations dans les villes qui ont satisfait à la première demande.

» Vous choisirez dans votre département une personne habile et zélée, qui puisse et veuille bien se charger de cet ouvrage: l'objet est important et ne doit plus être abandonné. Les mémoires et matériaux que vous me communiquerez ne resteront point ensevelis dans des dépôts ignorés; ils seront, au contraire, aussitôt après leur arrivée, transmis à l'Académie, et de suite livrés à l'examen de la commission formée dans son sein pour le dépouillement et le classement des notices et documens. Cette commission se mettra en relation avec les auteurs des mémoires, et chacun jouira de la part de gloire et reconnoissance due à sa coopération.

» On formera par ce moyen des archives précieuses de nos antiquités nationales, et plus riche en ce genre que l'Espagne et l'Angleterre, la France ne demeurera pas en arrière pour la connoissance et la description de ses monumens. Il y aura quelques frais à faire pour les déplacemens, les copies, les plans à dessiner; ces dépenses seront aisément prélevées sur les fonds ordinaires de votre budget: ces paiements se diviseront sur plusieurs exercices, et ne demanderont jamais que de modiques sommes chaque année. Dans un assez grand nombre de départemens, les conseillers généraux, allant au devant des demandes de l'administration, ont voté, l'an dernier, des crédits pour des objets de cette nature. Je ne doute pas que vous ne les trouviez disposés à vous procurer les ressources dont vous aurez besoin pour l'accomplissement du projet que je viens de développer, conformément aux vues de l'Académie… »

- ***Michel-Robert Penchaud*, Mémoire sur les moyens de conserver les monuments antiques du Midi de la France, *novembre 1816***

« Les antiquités du Midi de la France sont très nombreuses, très importantes et fort peu connues. Elles sont très nombreuses puisque les départements du Var, des Basses-Alpes, de Vaucluse, de l'Isère, des Bouches-du-Rhône, du Gard et de l'Aude (sans aller même jusqu'à Toulouse, Bordeaux, Autun et Lyon) présentent aux yeux du voyageur l'enceinte entière d'une ville antique, son port, sa citadelle et ses aqueducs; deux temples entiers et les restes considérables de cinq autres temples; un pont triomphal dans toute son intégrité; cinq arcs de triomphe; trois grands cénotaphes; trois amphithéâtres, trois théâtres; un cirque; deux thermes; les restes d'un palais, ceux d'un grand portique; trois portes de ville; d'immenses aqueducs en divers lieux; des constructions très considérables, autrefois découvertes, maintenant sous terre, mais bien conservées et parfaitement indiquées; une quantité innombrable d'autels et de tombeaux intéressants, beaucoup d'inscriptions curieuses; plusieurs colonnes de marbre précieux; de grands fragmens de bas-reliefs et de figures merveilleusement sculptés; des statues entières; et bien certainement plusieurs aussi belles que la Vénus d'Arles, enfouies depuis des siècles et qu'il est tems d'exposer à l'admiration des artistes.

» Ces antiquités sont très importantes; car sans parler de la conservation parfaite de la maison carrée, de l'amphithéâtre de Nimes, des tombeaux de Saint-Rémy et de Vienne, du pont triomphal de Saint-Chamas, des arcs d'Orange et de Saint-Rémy, du pont du Gard, du port et de la citerne de Fréjus; sans considérer tout ce qui reste des amphithéâtres d'Arles et de Fréjus, des théâtres d'Arles et d'Orange, du cirque de cette ville (espèce de monumens si rare) du temple et de l'entrée du portique de Vienne, des temples de Riez et de la maison basse de Vernègues; sans même vanter la perfection des morceaux de sculpture que possèdent en grande quantité Nîmes, Arles, Vienne, Avignon; et quelques autres lieux moins connus; l'on ne saurait disconvenir que sous le point de vue de l'étendue et de l'histoire de l'art, tous les monumens antiques du midi portent un caractère particulier où l'on reconnait le cachet des grecs dégagés de toute empreinte étrangère, ils ne soient tout à fait dignes de l'attention des artistes, des recherches des savans et de la sollicitude d'un gouvernement éclairé.

» Si l'on doit aller dans la Grèce pour y étudier les premiers modèles des Beaux-Arts; si nous devons parcourir l'Italie pour y admirer les chefs-d'œuvre des grecs et y suivre les développemens de leur système; pourrons-nous disconvenir qu'il ne soit de la plus haute importance de fixer l'attention des artistes sur les monumens de notre pays, où ces développemens sont plus faciles à saisir, parce qu'ils y sont mieux caractérisés. Avouons que le voyage en Provence devrait être le complément indispensable de celui des architectes en Italie.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» En effet : si l'on compare les monumens de notre pays avec ceux qui subsistent en Italie, l'on sera frappé de leur différence ; mais si l'on établit quelques rapprochemens entre eux et les anciens ouvrages des colonies grecques, on découvrira sans peine le même style, la même origine. Aussi la ressemblance est-elle parfaite entre les chapiteaux corinthiens et les fragmens de bas-reliefs que l'on a retrouvés en Provence et ceux du même tems, apportés de l'Asie mineure par M. Dechoiseul-Gouffier et que ce respectable sectateur des Beaux-Arts a laissés à Marseille. En réfléchissant sur le principe de la civilisation et de la propagation des arts dans la Gaule méridionale, on ne saurait douter que les Phocéens établis à Marseille n'aient conservé le style grec des colonies asiatiques et qu'ils ne l'aient introduit chez les peuples voisins. Mais n'est-il pas surprenant qu'après la conquête de la Gaule méridionale qui a multiplié les établissemens militaires et soumis aux légions de César l'ancienne colonie phocéenne, le style des grecs n'ait éprouvé aucune altération ! Les arts ont constamment suivi la route tracée par les premiers maitres ; et l'on peut dire que les grecs seuls ont développé et perfectionné le type originel dans la province romaine.

» Je n'ignore pas que les romains victorieux dans la Grèce et spoliateurs de l'Asie ont cédé partout à l'irrésistible influence des arts de la Grèce. Mais cette influence a pris une direction particulière dans l'Italie : l'empreinte des Grecs s'y est effacée ; tandis que nous la retrouvons toujours pure, dans les monumens de la Gaule méridionale ; et qu'elle y est même encore évidente dans les constructions bisarres du siècle de Constantin. Quoi de plus étonnant et de plus admirable que de voir cette influence du style grec résister à toutes les révolutions, à tous les caprices de la décadence ?

» Mais si j'en fais observer, comme artiste, les merveilleux effets dans les arts du dessin, elle n'échappera point sans doute, à la pensée du Philosophe. Il en suivra les faibles traces au milieu des siècles de barbarie, dont elle a dissipé l'obscurité, pour éclairer et civiliser la France, heureuse de recevoir ce bienfait d'une province gauloise.

» Cependant, tous ces édifices des Grecs, dont la France devrait s'enorgueillir ne sont pas connus. On les visite point ; et l'on n'en trouve que de bien faibles images dans les différens recueils de vues pittoresques. Ouvrages remarquables, sans contredit, par l'érudition de leurs auteurs et par la soigneuse exécution de leurs jolies gravures ; mais inutiles aux artistes qui ne sauraient y découvrir la forme exacte et le style des monumens.

» Il faut aux artistes des livres classiques dans lesquels ils puissent étudier et comparer les différents types ; ou revoir tous les détails des monumens sur lesquels ils ont eu l'avantage de faire cette précieuse étude. Tels sont les ouvrages publiés par la société des dilettanti sur les antiquités d'Athènes et de l'Italie ; qui rendent à jamais recommandables aux artistes le nom de Stuart et les efforts ce cette estimable société.

» Quelques auteurs ont cependant publié des figures architectoniques des monumens de Nimes. Poldo d'Albenas le plus ancien de tous est aussi celui qui a le mieux réussi. Palladio n'a fait que copier Albenas ; et l'ouvrage de Clérisseau quoique bien exécuté typographiquement, a une physionomie de convention qui ne donne pas la moindre idée des objets dont on prétend offrir l'image. Ménard, Papon, Ruffi, Lapise ne sont bons à consulter que pour les antiquités du Moyen Age. Les dissertations du savant Peyresc et de celles de plusieurs autres, insérées dans le recueil des Mémoires de l'académie des inscriptions sont peu utiles aux artistes quoique fort intéressantes pour les amateurs et les curieux. Il est à regretter que M. Delaborde si capable de remplir ce but ait sacrifié à cette classe de la société et à ses propres intérêts ceux des artistes, trop peu nombreux, à la vérité, pour assurer le débit d'un ouvrage aussi dispendieux que le sien.

» Je pense qu'une collection bien faite des antiquités de la France méridionale serait encore plus utile à l'architecture que celle des antiquités d'Athènes et de l'Ionie par Stuart ; car l'on y observerait la marche de l'art dans l'antique provence, comparativement à ses progrès et ses développemens dans l'Italie, aux mêmes périodes et sous un climat analogue. Ce qui serait assurément plus profitable que l'étude d'un système d'architecture dorique et ionique dont l'imitation n'est ni convenable, ni même souhaitable en France.

» Mais je forme indiscrètement des vœux intempestifs pour l'illustration de nos antiquités. Nos désirs et nos efforts doivent aujourd'hui se borner à leur conservation : c'est le but que mon zèle se propose ; et je vais présenter sans crainte comme sans présomption quelques idées sur les moyens que je crois être les plus propres à le faire atteindre.

» Les antiquités de la France méridionales sont, ainsi que je l'ai dit, en grand nombre, et disséminées sur une assez grande étendue. Plusieurs sont en bon état, d'autres sont près de disparaitre ; quelques unes incomplètes, indiquent à l'œil exercé, les ruines qui en font partie. Enfin il est des points où l'on a trouvé des chefs-d'œuvre de sculpture et que l'on sait en contenir beaucoup d'autres. Le premier soin, l'obligation la plus pressante c'est de tout conserver.

» L'on a défiguré plusieurs monumens par des restaurations indiscrètes confiées à des personnes incapables. Et je n'ignore pas que la plupart de MM. les Préfets, embarrassés du choix, s'adressent inconsidérément aux amateurs les plus zélés. Une économie mal entendue, dirige aussi le plus souvent en opérations qui nuisent à l'ensemble, et même à la conservation réelle du monument. Il est donc nécessaire de combiner un système de conservation également assujéti aux intérêts de l'art, à une sage économie et aux vues du gouvernement. Examinons d'abord ce qu'il faut faire, nous passerons ensuite aux moyens d'exécution.

» Il est indispensable, pour conserver, de dégager les monumens des batisses qui les cachent ou les encombrent, et de les restituer, autant que possible, dans leur état primitif. Pour conserver, il faut

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

soutenir par de bonnes constructions ce qui menace ruine et mettre à l'abri des intempéries ce qui s'y trouve exposé. Il faut aussi quelquefois utiliser les monumens en les appropriant à l'usage du public. Pour conserver enfin, il est nécessaire de développer un zèle éclairé, une active sollicitude. Et il ne suffit pas de ces connaissances spéculatives qui éclaircissent froidement un point d'érudition, tandis que le monument s'écroule.

» Mais la conservation ne se borne pas à ce qui est apparent. A mesure que les monumens sont dégagés et rendus à leur forme primitive, on est désireux de connaitre leur dépendance et d'en exhumer toutes les parties. Il faut donc faire des fouilles; fixer les points d'analogie; déterminer l'ensemble; et indiquer la destination par une figure exactement tracée.

» C'est dire assez que l'on a besoin d'un conservateur résidant en un point central, capable d'entreprendre de longues courses, de juger de la situation matérielle des antiquités, de lever des plans et de faire des devis: d'un conservateur instruit de la forme, de la construction et de la distribution des édifices antiques; habitué à la recherche des monumens; exercé dans la connaissance des styles différents de chaque peuple et de chaque période; enfin d'un conservateur homme de goût et de jugement.

» Le premier soin du conservateur serait de mettre sous les yeux du ministre un tableau: succinct mais exact et raisonné de tous les monumens existant dans la France méridionale suivant la circonscription qui en serait déterminée par son excellence. Six mois de travail suffiraient pour cet ouvrage entrepris dans la belle saison, par un artiste qui aurait déjà exploré les localités.

» Le conservateur ferait ensuite, dans l'ordre qui lui serait indiqué par le ministre, une description détaillée de la situation actuelle de chaque monument accompagnée des plans nécessaires pour l'intelligence des objets. Il y joindrait ses vues sur les moyens de conservation. Ce travail serait purement matériel; car il ne s'agit point de l'illustration des monumens, qui exigerait de nombreux dessins et des frais considérables. Les descriptions seraient transmises à mesure qu'elles seraient achevées.

» Si le Ministre jugeait indispensable de restaurer tout ou partie d'un monument, d'après les vues proposées, il ordonnerait la rédaction d'un devis sans attendre le complément des descriptions.

» L'on pourrait faire ainsi en moins de deux ans, un recueil complet des monumens de la France méridionale. Et c'est d'après ces renseignements exacts sur leur situation, que l'on déterminerait méthodiquement, suivant l'importance et les moyens disponibles, tout ce qu'il serait avantageux de faire chaque année, pour la conservation générale, les restaurations nécessaires, et les fouilles intéressantes. L'on pourrait même établir sur ces bases le projet raisonné d'un grand ouvrage classique, à l'exécution duquel on se livrerait, dès que les circonstances permettraient au Gouvernement de s'occuper de l'illustration des antiquités de la France.

» Le conservateur ferait une tournée générale par an, et consignerait ses observations dans un rapport au ministre.

» Il ne serait pas permis à MM. les Préfets de restaurer ou de détruire les monumens. Le conservateur recevrait du Ministre, l'ordre de se transporter dans les lieux ou quelque événement imprévu rendrait sa présence nécessaire.

» Aucun ouvrage relatif à la conservation des monumens ne pourrait être exécuté sans un devis préalable rédigé par le conservateur et approuvé par le Ministre. Le conservateur en surveillerait 505 l'exécution et serait tenu de faire connaitre au Ministre les circonstances que cette exécution aurait fortuitement occasionnées dans la situation du monument et de ses dépendances.

» Ainsi tous les rapports et toutes les décisions étant dictés par le même esprit et dans les mêmes vues, les opérations seraient nécessairement bien concertées. Elles se rattacheraient à un système régulièrement établi, suivi avec persévérance; et l'on parviendrait au but sans obstacles. Voyons comment l'on peut résoudre ceux que l'on éprouve toujours, lorsqu'il s'agit de faire quelque dépense.

» Les Provinces étant, anciennement, chargées des dépenses relatives à la conservation de leurs antiquités; il serait donc conforme au bon ordre de porter au budget de chacun des départements de la France méridionale pour l'entretien et la recherche des antiquités qu'il possède, une somme proportionnée au nombre et à l'importance de ces antiquités; mais qui n'excéderait pas 1500 F. Et lorsque la nécessité obligerait le Ministre à ordonner des travaux extraordinaires, le montant des devis en serait ajouté à la dépense d'entretien.

» Les frais de tournée annuelle et les frais de bureau du conservateur seraient, par abonnement, à la charge du Ministère; ainsi que ses honoraires pour le travail auquel il serait assujéti et pour la conduite des ouvrages et des fouilles.

» Il serait absolument nécessaire d'attacher à la conservation un dessinateur exercé, dont les appointements seraient portés au budget du Ministère.

» Enfin, je pense que la conservation des monumens antiques de la France doit être considérée comme une dépendance de la conservation des objets d'art; et faire en conséquence, partie du Ministère de la Maison du Roi et de la Direction générale des Musées. Le conservateur pourrait être, dans ce cas, assimilé aux architectes des palais de sa Majesté. »

Mémoire conservé aux archives départementales des Bouches-du-Rhône sous la cote 4 T 5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

• ***Rapport présenté au roi le 21 octobre 1830 par M. Guizot***

« Sire,

» Les monuments historiques dont le sol de la France est couvert font l'admiration et l'envie de l'Europe savante.

» Aussi nombreux et plus variés que ceux de quelques pays voisins, ils n'appartiennent pas seulement à telle ou telle phase de l'histoire, ils forment une série complète et sans lacune ; depuis les druides jusqu'à nos jours, il n'est pas une époque mémorable de l'art et de la civilisation qui n'ait laissé dans nos contrées des monuments qui la représentent et l'expliquent. Ainsi, à côté de tombeaux gaulois et de pierres celtiques, nous avons des temples, des aqueducs, des amphithéâtres et autres vestiges de la domination romaine qui peuvent le disputer aux chefs-d'œuvre de l'Italie : les temps de décadence et de ténèbres nous ont aussi légué leur style bâtard et dégradé ; mais lorsque le XI^e^ et le XII^e^ siècles ramènent en Occident la vie et la lumière, une architecture nouvelle apparait, qui revêt dans chacune de nos provinces une physionomie distincte, quoique empreinte d'un caractère commun : mélange singulier de l'ancien art des Romains, du goût et du caprice oriental, des inspirations encore confuses du génie germanique. Ce genre d'architecture sert de transition aux merveilleuses constructions gothiques qui, pendant les XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, se suivent sans interruption, chaque jour plus légères, plus hardies, plus ornées, jusqu'à ce qu'enfin succombant sous sa propre richesse, elles s'affaissent, s'alourdissent et finissent par céder la place à la grâce élégante mais passagère de la Renaissance. Tel est le spectacle que présente cet admirable enchainement de nos Antiquités nationales et qui fait de notre sol un si précieux objet de recherches et d'études.

» La France ne saurait être indifférente à cette partie notable de sa gloire. Déjà, dans les siècles précédents, la haute érudition des bénédictins et d'autres savants avait montré dans les monuments la source de grandes lumières historiques ; mais sous le rapport de l'art, personne n'en avait deviné l'importance.

» A l'issue de la Révolution française, des artistes éclairés, qui avaient vu disparaitre un grand nombre de monuments précieux, sentirent le besoin de préserver ce qui avait échappé à la dévastation : le musée des Petits Augustins, fondé par M. Lenoir, prépara le retour des études historiques et fit apprécier toutes les richesses de l'art français.

» La dispersion fatale de ce musée reporta sur l'étude des localités l'ardeur des archéologues et des artistes ; la science y gagna plus d'étendue et de mouvement ; d'habiles écrivains se joignirent à l'élite de notre école de peinture pour faire connaitre les trésors de l'ancienne France. Ces travaux, multipliés pendant les années qui viennent de s'écouler, n'ont pas tardé à produire d'heureux résultats dans les provinces. Des centres d'intérêt se sont formés ; des monuments ont été préservés de la destruction ; des sommes ont été votées pour cet objet par les Conseils généraux et les communes : le clergé a été arrêté dans les transformations fâcheuses qu'un goût mal entendu de rénovation faisait subir aux édifices sacrés.

» Ces efforts toutefois n'ont produit que des résultats incomplets : il manquait à la science un centre de direction qui régularisât les bonnes intentions manifestées sur presque tous les points de la France ; il fallait que l'impulsion partit de l'autorité supérieure elle-même, et que le ministre de l'Intérieur, non content de proposer aux Chambres une allocation de fonds pour la conservation des monuments français imprimât une direction éclairée au zèle des autorités locales.

» La création d'une place d'Inspecteur des Monuments Historiques de la France m'a paru devoir répondre à ce besoin. La personne à qui ses fonctions seront confiées devra avant tout s'occuper des moyens de donner aux intentions du Gouvernement un caractère d'ensemble et de régularité. À cet effet, elle devra parcourir successivement tous les départements de la France, s'assurer sur les lieux de l'importance historique ou du mérite d'art des monuments, recueillir tous les renseignements qui se rapportent à la dispersion des titres ou des objets accessoires qui peuvent éclairer sur l'origine, les progrès ou la destruction de chaque édifice ; en constater l'existence dans tous les dépôts d'archives, musées, bibliothèques ou collections particulières ; se mettre en rapports directs avec les autorités et les personnes qui s'occupent de recherches relatives à l'histoire de chaque localité, éclairer les propriétaires et les détenteurs sur l'intérêt des édifices dont la conservation dépend de leurs soins, et stimuler enfin, en le dirigeant, le zèle de tous les conseils de département et de municipalité, de manière à ce qu'aucun monument d'un mérite incontestable ne périsse par cause d'ignorance et de précipitation, et sans que les autorités compétentes aient tenté tous les efforts convenables pour assurer leur préservation, et de manière aussi à ce que la bonne volonté des autorités ou des particuliers ne s'épuise pas sur des objets indignes de leurs soins. Cette juste mesure dans le zèle ou dans l'indifférence pour la conservation des monuments ne peut être obtenue qu'au moyen de rapprochements multipliés que par l'inspecteur général sera seul à même de faire ; elle préviendra toute réclamation et donnera aux esprits les plus difficiles la conscience de la nécessité où le Gouvernement se trouve de veiller activement aux intérêts de l'art et de l'histoire.

» L'Inspecteur général des Monuments Historiques préparera, dans sa première et générale tournée, un catalogue exact et complet des édifices ou monuments isolés qui méritent une

attention sérieuse de la part du Gouvernement ; il accompagnera, autant que faire se pourra, ce catalogue de dessins et de plans, et en remettra successivement les éléments au ministère de l'Intérieur, où ils seront classés et consultés au besoin. Il devra s'attacher à choisir dans chaque localité principale un correspondant qu'il désignera à l'acceptation du ministre, et se mettre lui-même en rapport officieux avec les autorités locales. Communication sera donnée aux préfets des départements, d'abord, des instructions de l'Inspecteur général des Monuments Historiques de la France, puis de l'extrait du catalogue général en ce qui concerne chaque département. Le préfet en donnera connaissance à tous les conseils et autorités qu'ils intéressent.

» L'Inspecteur général des Monuments Historiques devra renouveler le plus souvent ses tournées, et, les diriger chaque année d'après les avis qui seront donnés par les préfets et les correspondants reconnus par l'administration. Lorsqu'il s'agira d'imputations à faire sur les fonds de la conservation de monuments de la France, ou de dépenses analogues votées par les départements ou les communes, l'Inspecteur général des Monuments Historiques sera consulté. Le traitement annuel de ce fonctionnaire est fixé à huit mille francs. Le tarif des frais de tournée sera déterminé par une mesure ultérieure.

» Je suis avec respect, etc. »

Texte repris d'après F. Rücker, L'origine de la conservation des Monuments Historiques en France. 1790-1830*, Paris, Jouve, 1913, pp. 205-208.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Extraits de lois sur les monuments historiques

- ***Extrait de la Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique, 30 mars 1887***

« CHAPITRE PREMIER. DES IMMEUBLES ET MONUMENTS HISTORIQUE OU MÉGALITHIQUES.

» Article premier. Les immeubles par nature ou par destination dont la conservation peut avoir, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national, seront classés en totalité ou en partie par les soins du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

» Art. 2. L'immeuble appartenant à l'État sera classé par arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en cas d'accord avec le Ministre dans les attributions duquel l'immeuble se trouve placé. Dans le cas contraire, le classement sera prononcé par un décret rendu en la forme des règlements d'administration publique […].

» Art.3. L'immeuble appartenant à un particulier sera classé par un arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, mais ne pourra l'être qu'avec le consentement du propriétaire. L'arrêté déterminera les conditions du classement […].

» Art. 4. L'immeuble classé ne pourra être détruit, même en partie, ni être l'objet d'un travail de restauration, de réparation ou de modification quelconque, si le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts n'y a pas donné son consentement.

» L'expropriation pour cause d'utilité publique d'un immeuble classé ne pourra être poursuivie qu'après que le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts aura été appelé à présenter ses observations […].

» Les effets du classement suivront l'immeuble classé, en quelques mains qu'il passe.

» Art. 5. Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pourra, en se conformant aux prescriptions de la loi du 3 mai 1841, poursuivre l'expropriation des monuments classés ou qui seraient de sa part l'objet d'une proposition de classement refusée par le particulier propriétaire.

» Il pourra, dans les mêmes conditions, poursuivre l'expropriation des monuments mégalithiques, ainsi que celles des terrains sur lesquels ces monuments sont placés.

» Art.6. Le déclassement total ou partiel pourra être demandé par le Ministre dans les attributions duquel se trouve l'immeuble classé, par le département, la commune, la fabrique, l'établissement public et le propriétaire de l'immeuble […].

» Art.7. Les dispositions de la présente loi sont applicables aux Monuments historiques régulièrement classés avant sa promulgation […].

» CHAPITRE III. FOUILLES

» Art.14. Lorsque, par suite de fouilles, de travaux ou d'un fait quelconque, on aura découvert des monuments, des ruines, des inscriptions ou des objets pouvant intéresser l'archéologie, l'histoire ou l'art, sur des terrains appartenant à l'État, à un département, à une commune, à une

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

fabrique ou autre établissement public, le maire de la commune devra assurer la conservation provisoire des objets découverts, et aviser immédiatement le préfet du département des mesures qui auront été prises. Le préfet en référera, dans le plus bref délai, au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui statuera sur les mesures définitives à prendre.

» Si la découverte a eu lieu sur le terrain d'un particulier, le maire en avisera le préfet. Sur le rapport du préfet et après avis de la Commission des Monuments historiques, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pourra poursuivre l'expropriation dudit terrain en tout ou en partie pour cause d'utilité publique, suivant les formes de la loi du 3 mai 1841.

» Art.15. Les décisions prises par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en exécution de la présente loi, seront rendues après avis de la Commission des Monuments historiques […]. »

• ***Extrait de la Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques***

« Chapitre I. Des immeubles

» Article 1er. Les immeubles dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt public, sont classés comme monuments historiques en totalité ou en partie par les soins du ministre chargé des affaires culturelles selon les distinctions établies par les articles ci-après.

» Sont compris parmi les immeubles susceptibles d'être classés, aux termes de la présente loi :

» 1° les monuments mégalithiques, les terrains qui renferment des stations ou gisements préhistoriques ;

» 2° les immeubles dont le classement est nécessaire pour isoler, dégager ou assainir un immeuble classé ou proposé pour le classement ;

» 3° d'une façon générale, les immeubles nus ou bâtis situés dans le champ de visibilité d'un immeuble classé ou proposé pour le classement. Est considéré pour l'application de la présente loi, comme étant situé dans le champ de visibilité d'un immeuble classé ou proposé pour le classement, tout autre immeuble, nu ou bâti, visible du premier ou visible en même temps que lui, et situé dans un périmètre n'excédant pas 500 mètres […].

» Art. 2. Sont considérés comme régulièrement classés avant la promulgation de la présente loi : 1° les immeubles inscrits sur la liste générale des monuments classés, publiée officiellement en 1900 par la direction des beaux-arts ; 2° les immeubles compris ou non dans cette liste, ayant fait l'objet d'arrêtés ou de décrets de classement, conformément aux dispositions de la loi du 30 mars 1887 […].

» Les immeubles ou parties d'immeubles publics ou privés qui, sans justifier une demande de classement immédiat, présentent un intérêt d'histoire ou d'art suffisant pour en rendre désirable la préservation, pourront, à toute époque, être inscrits, par arrêté du préfet de région, ou, lorsque l'inscription est proposée par la Commission supérieure des monuments historiques, par arrêté du ministre chargé des affaires culturelles, sur un inventaire supplémentaire […].

[les articles 3, 4 et 5 reprennent plus ou moins les articles 2 et 3 de 1887]

» Art. 6. Le ministre chargé des affaires culturelles peut toujours, en se conformant aux prescriptions de la loi du 3 mi 1841, poursuivre au nom de l'État l'expropriation d'un immeuble déjà classé ou proposé pour le classement, en raison de l'intérêt public qu'il offre au point de vue de l'histoire ou de l'art […].

» Art. 9. L'immeuble classé ne peut être détruit ou déplacé, même en partie, ni être l'objet d'un travail de restauration, de réparation ou de modification quelconque, si l'autorité compétente n'y a donné son consentement […].

» Les travaux autorisés en application du précédent alinéa s'exécutent sous la surveillance de l'administration des affaires culturelles […].

» Chapitre III. De la garde et de la conservation des monuments historiques.

» Les différents services de l'État, les départements, les communes, les établissements publics ou d'utilité publique sont tenus d'assurer la garde et la conservation des objets mobiliers classés dont ils sont propriétaires, affectataires ou dépositaires, et de prendre à cet effet les mesures nécessaires […].

» En raison des charges par eux supportées pour l'exécution de ces mesures, les départements et les communes pourront être autorisées à établir un droit de visite dont le montant sera fixé par le préfet après approbation du ministre d'État, chargé des affaires culturelles. »

Journal Officiel, 4 janvier 1914.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

- ***Charte pour la Restauration des Monuments historiques adoptée lors du premier congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques – dite Charte d'Athènes –, 1931***

« Sept résolutions importantes furent présentées au congrès d'Athènes et appelées *"Carta des Restauro"* :

» *1.* Des organisations internationales prodiguant des conseils et agissant à un niveau opérationnel dans le domaine de la restauration des monuments historiques doivent être créées.

» *2.* Les projets de restauration doivent être soumis à une critique éclairée pour éviter les erreurs entra!nant la perte du caractère et des valeurs historiques des monuments.

» *3.* Dans chaque État, les problèmes relatifs à la conservation des sites historiques doivent être résolus par une législation nationale.

» *4.* Les sites archéologiques excavés ne faisant pas l'objet d'une restauration immédiate devraient être enfouis de nouveau pour assure leur protection.

» *5.* Les techniques et matériaux modernes peuvent être utilisés pur les travaux de restauration.

» *6.* Les sites historiques doivent être protégés par un système de gardiennage strict.

» *7.* La protection du voisinage des sites historiques devrait faire l'objet d'une attention particulière.

» I. DOCTRINES. PRINCIPES GÉNÉRAUX

» La Conférence a entendu l'exposé des principes généraux et des doctrines concernant la protection des Monuments.

» Quelle que soit la diversité des cas d'espèces dont chacun peut comporter une solution, elle a constaté que dans les divers État représentés prédomine une tendance générale à abandonner les restitutions intégrales et à en éviter les risques par l'institution d'un entretien régulier et permanent propre à assurer la conservation des édifices.

» Au cas où une restauration apparait indispensable par suite de dégradations ou de destruction, elle recommande de respecter l'œuvre historique et artistique du passé, sans proscrire le style d'aucune époque.

» La Conférence recommande de maintenir l'occupation des monuments qui assure la continuité de leur vie en les consacrant toutefois à des affectations qui respectent leur caractère historique ou artistique.

» II. ADMINISTRATION ET LÉGISLATION DES MONUMENTS HISTORIQUES

» La conférence a entendu l'exposé des législations dont le but est de protéger les monuments d'intérêt historique, artistique ou scientifique appartenant aux différentes nations.

» Elle a constaté que les différences entre ces législations provenaient des difficultés de concilier le droit public et les droits des particuliers.

» En conséquence, tout en approuvant la tendance générale de ces législations, elle estime qu'elles doivent être appropriées aux circonstances locales et à l'état de l'opinion publique, de façon à rencontrer le moins d'opposition possible, en tenant compte aux propriétaires des sacrifices qu'ils sont appelés à subir dans l'intérêt général.

» Elle émet le vœu que dans chaque État l'autorité publique soit investie du pouvoir de prendre, en cas d'urgence, des mesures conservatoires.

» Elle souhaite vivement que l'Office international des Musées publie un recueil et un tableau comparé des législations en vigueur dans les différents États et les tienne à jour.

» III. LA MISE EN VALEUR DES MONUMENTS

» La Conférence recommande de respecter, dans la construction des édifices le caractère et la physionomie des villes, surtout dans le voisinage des monuments anciens dont l'entourage doit être l'objet de soins particuliers. Même certains ensembles, certaines perspectives particulièrement pittoresques, doivent être préservés. Il y a lieu aussi d'étudier les plantations et ornementations végétales convenant à certains monuments ou ensembles de monuments pour leur conserver leur caractère ancien.

» Elle recommande surtout la suppression de toute publicité, de toute présence abusive de poteaux ou fils télégraphiques, de toute industrie bruyante, mêmes des hautes cheminées, dans le voisinage des monuments d'art ou d'histoire.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» IV. LES MATÉRIAUX DE CONSERVATION

» Les experts ont entendu diverses communications relatives à l'emploi des matériaux modernes pour la consolidation des édifices anciens.

» Ils approuvent l'emploi judicieux de toutes les ressources de la techniques modernes et plus spécialement d ciment armé.

» Ils spécifient que ces moyens confortatifs doivent être dissimulés sauf impossibilité, afin de ne pas altérer l'aspect et le caractère de l'édifice à restaurer.

» Ils les recommandent plus spécialement dans les cas où ils permettent d'éviter les risques de dépose et de repose des éléments à conserver.

» V. LES DÉGRADATIONS DES MONUMENTS

» La Conférence constate que, dans les conditions de la vie moderne, les monuments du monde entier se trouvent de plus en plus menacés par les agents atmosphériques.

» En dehors des précautions habituelles et des solutions heureuses obtenues dans la conservation de la statuaire monumentale par les méthodes courantes, on ne saurait, étant donné la complexité des cas, dans l'état actuel des connaissances, formuler de règles générales.

» La Conférence recommande :

» 1. La collaboration dans chaque pays des conservateurs de monuments et des architectes avec les représentants des sciences physiques, chimiques et naturelles, pour parvenir à des méthodes applicables aux cas différents.

» 2. Elle recommande à l'Office international des Musées de se tenir au courant des travaux entrepris dans chaque pays sur ces matières et leur faire une place dans sses publications.

» La Conférence, en ce qui concerne la conservation de la sculpture monumentale, considère que l'enlèvement des œuvres du cadre pour lequel elles avaient été créées est "*un principe*" regrettable.

» Elle recommande, à titre de précaution, la conservation, lorsqu'ils existent encore, des modèles originaux et à défaut, l'exécution de moulages.

» VI. LA TECHNIQUE DE LA CONSERVATION

» La Conférence constate avec satisfaction que les principes et les techniques exposés dans les diverses communications de détail s'inspirent d'une commune tendance, à savoir :

» Lorsqu'il s'agit de ruines, une conservation scrupuleuse s'impose, avec remise en place des éléments originaux retrouvés (anastylose) chaque fois que le cas le permet ; les matériaux nouveaux nécessaires à cet effet devraient être toujours reconnaissables. Quand la conservation des ruines mises au jour au cours d'une fouille sera reconnue impossible, il est conseillé de les ensevelir à nouveau, après bien entendu avoir pris des relevés précis.

» Il va sans dire que la technique et la conservation d'une fouille imposent la collaboration étroite de l'archéologue et de l'architecte.

» Quant aux autres monuments, les experts ont été unanimement d'accord pour conseiller, avant toute consolidation ou restauration partielle, l'analyse scrupuleuse des maladies de ces monuments. Ils ont reconnu en fait que chaque cas constituait un cas d'espèce.

» VII. LA CONSERVATION DES MONUMENTS ET LA COLLABORATION INTERNATIONALE

» **a.** Coopération technique et morale :

» La Conférence convaincue que la conservation du patrimoine artistique et archéologique de l'humanité intéresse la communauté des États, gardien de la civilisation :

» souhaite que les États, agissant dans l'esprit du Pacte de la Société des Nations, se prêtent une collaboration toujours plus étendue et plus concrète en vue de favoriser la conservation des monuments d'art et d'histoire ;

» estime hautement désirable que les institutions et groupements qualifiés puissent, sans porter aucunement atteinte au droit public international, manifester leur intérêt pour la sauvegarde de chefs-d'œuvre dans lesquels la civilisation s'est exprimée au plus haut degré et qui paraitraient menacés ;

» émet le vœu que les requêtes à cet effet, soumise à l'organisation de Coopération intellectuelle de la Société des Nations, puissent être recommandées à la bienveillante attention des États.

» Il appartiendrait à la Commission internationale de Coopération intellectuelle, après enquête de l'Office international des Musées et après avoir recueilli toute information utile, notamment auprès de la Commission internationale de Coopération intellectuelle intéressée, de se prononcer sur l'opportunité des démarches à entreprendre et sur la procédure à suivre dans chaque cas particulier.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» Les membres de la Conférence, après avoir visité, au cours de leurs travaux et de la croisière d'études qu'ils ont pu faire à cette occasion, plusieurs parmi les principaux champs de fouilles et les monuments antiques de la Grèce, ont été unanimes à rendre hommage au gouvernement Hellénique qui, depuis de longues années, en même temps qu'il assurait lui-même des travaux considérables, a accepté la collaboration des archéologues et des spécialistes de tous les pays.

» Ils y ont vu un exemple qui ne peut que contribuer à la réalisation des buts de coopération intellectuelle dont la nécessité leur était apparue au cours de leurs travaux.

» **b.** Le rôle de l'éducation dans le respect des monuments :

» La Conférence, profondément convaincue que la meilleure garantie de conservation des monuments et œuvres d'art leur vient du respect et de l'attachement des peuples eux-mêmes.

» Considérant que ces sentiments peuvent être grandement favorisés par une action appropriée des pouvoirs publics,

» Émet le vœu que les éducateurs habituent l'enfance et la jeunesse à s'abstenir de dégrader les monuments quels qu'ils soient, et leur apprennent à se mieux intéresser, d'une manière générale, à la protection des témoignages de toute civilisation.

» **c.** Utilité d'une documentation internationale :

» La Conférence émet le vœu que :

» 1. chaque État, ou les institutions créées ou reconnues compétentes à cet effet, publient un inventaire des monuments historiques nationaux, accompagné de photographies et de notices ;

» 2. chaque État constitue des archives où seront réunis tous les documents concernant ses monuments historiques ;

» 3. chaque État dépose à l'Office international des Musées ses publications ;

» 4. l'Office consacre dans ses publications des articles relatifs aux procédés et aux méthodes générales de conservation des monuments historiques ;

» 5. l'Office étudie la meilleure utilisation des renseignements ainsi centralisés.

Conférence d'Athènes, 21-30 octobre 1931.

- ***Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites – dite Charte de Venise –, 1964***

« Chargées d'un message spirituel du passé, les œuvres monumentales des peuples demeurent dans la vie présente le témoignage vivant de leurs traditions séculaires. L'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, les considère comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnait solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité.

» Il est dès lors essentiel que les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments soient dégagés en commun et formulés sur un plan international, tout en laissant à chaque nation le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions.

» En donnant une première forme à ces principes fondamentaux, la Charte d'Athènes de 1931 a contribué au développement d'un vaste mouvement international, qui s'est notamment traduit dans des documents nationaux, dans l'activité de l'ICOM et de l'UNESCO, et dans la création par cette dernière du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et plus nuancés ; aussi l'heure semble venue de réexaminer les principes de la Charte afin de les approfondir et d'en élargir la portée dans un nouveau document.

» En conséquence, le IIe Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments historiques, réuni à Venise du 25 au 31 mai 1964, a approuvé le texte suivant :

» DÉFINITIONS

» *Art.1.* La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

significative ou d'un événement historique Elle s'étend non seulement aux grandes créations, mais aussi aux œuvres modestes qui ont acquis avec le temps une signification culturelle.

» *Art.2*. La conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à toutes les sciences et à toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental.

» *Art.3*. La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire.

» CONSERVATION

» *Art.4*. La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.

» *Art.5*. La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.

» *Art.6*. La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs sera proscrit.

» *Art.7*. Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

» *Art.8*. Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

» RESTAURATION

» *Art.9*. La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et des documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse : sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour des raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

» *Art.10*. Lorsque les techniques traditionnelles se révèlent inadéquates, la consolidation d'un monument peut être assurée en faisant appel à toutes les techniques modernes de conservation et de construction dont l'efficacité aura été démontrée par des données scientifiques et garantie par l'expérience.

» *Art.11*. Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours dune restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.

» *Art.12*. Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.

» *Art.13*. Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

» SITES MONUMENTAUX

» *Art.14*. Les sites monumentaux doivent faire l'objet de soins spéciaux afin de sauvegarder leur intégrité et d'assurer leur assainissement, leur aménagement et leur mise en valeur. Les travaux de conservation et de restauration qui y sont exécutés doivent s'inspirer des principes énoncés aux articles précédents.

» FOUILLES

» *Art.15*. Les travaux de fouilles doivent s'exécuter conformément à des normes scientifiques et à la "*Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques*" adoptée par l'UNESCO en 1956.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» L'aménagement des ruines et les mesures nécessaires à la conservation et à la protection permanente des éléments architecturaux et des objets découverts seront assurés. En outre, toutes initiatives seront prises en vue de faciliter la compréhension du monument mis au jour sans jamais en dénaturer la signification.

» Tout travail de reconstruction devra cependant être exclu *a priori*, seule l'anastylose peut être envisagée, c'est-à-dire la recomposition des parties existantes mais démembrées. Les éléments d'intégration seront toujours reconnaissables et représenteront le minimum nécessaire pour assurer les conditions de conservation du monument et rétablir la continuité de ses formes.

» DOCUMENTATION ET PUBLICATION

» *Art.16*. Les travaux de conservation, de restauration et de fouilles seront toujours accompagnés de la constitution d'une documentation précise sous forme de rapports analytiques et critiques illustrés de dessins et de photographies. Toutes les phases des travaux de dégagement, de consolidation, de recomposition et d'intégration, ainsi que les éléments techniques et formels identifiés au cours des travaux y seront consignés. Cette documentation sera déposée dans les archives d'un organisme public et mise à la disposition des chercheurs ; sa publication est recommandée. »

Texte repris de ICOMOS. Il Monumento per l'Uomo,
Atti del II Congresso internazionale
del Restauro, Venice, 25-31 mai 1964,
Padoue, ed. Marsilio, 1971.

- ***L'Usage des lieux antiques de spectacle. Déclaration de Ségeste extraite de la Charte de Vérone, 1998***

« Le Réseau des Théâtres et des Monuments Antiques du Spectacle, crée à l'initiative du Conseil de l'Europe, a pour but de faire connaitre et protéger le patrimoine architectural et culturel que les Européens partagent avec l'ensemble des habitants des pays riverains de la Méditerranée. Il vise aussi à favoriser la production artistique contemporaine en rétablissant le lien fonctionnel entre lieux antiques et pratiques actuelles de spectacle.

» Il regroupe des personnes et des organisations autonomes engagées dans la recherches archéologique, architectural, philologique et artistique, la conservation, la restauration et la gestion des édifices ainsi que dans leur mise en valeur, l'aménagement de leur environnement et leur utilisation. Il encourage les échanges de vue et la coopération internationale entre les professionnels de ces différents horizons.

» En vue de favoriser la conscience des racines culturelles communes aux Européens et d'affirmer les droits des scientifiques, des visiteurs, des spectateurs, des riverains et des générations futures, les participants au troisième colloque du Réseau européen organisé en Sicile en septembre 1995 sur le thème de la sauvegarde et de l'usage des théâtres antiques présentent la "Déclaration de Ségeste" qu'ils transmettent au Conseil de l'Europe en vue de l'adoption d'une Charte relative à la sauvegarde, la mise en valeur et l'usage des lieux antiques du spectacle.

» La réhabilitation des monuments antiques de spectacle découle de leur caractère propre. Lieux de mémoire, ils retrouvent leur véritable valeur patrimoniale à travers les représentations théâtrales. Cette recommandation, formulée pour la première fois par des représentants de tous les secteurs du théâtre et de l'archéologie, concerne l'héritage classique que possèdent en commun tous les peuples de l'Europe.

» En application de la Convention européenne pour la sauvegarde du patrimoine architectural de l'Europe (Grenade, 1985) et de la Convention européenne pour la protection du patrimoine archéologique (révisée, Malte 1992), il est recommandé aux États membres :

» **1.** de sauvegarder le patrimoine architectural antique :

» – en mettant en œuvre, tout particulièrement pour les monuments de spectacle, une législation spécifique qui prévoit des mesures de consolidation, de protection, de conservation et d'entretien ;

» – en prévoyant des moyens financiers à cet effet dès qu'un programme de fouilles archéologiques porte sur ce type de monument ;

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

» – en promouvant des études scientifiques et techniques portant sur les méthodes de construction et les matériaux mis en œuvre dans l'Antiquité, et sur les méthode de conservation ;

» – en créant des programmes de formation à la gestion pour les responsables des sites, en encourageant la formation de personnes aux technologies appropriées d'entretien et de conservation de ces bâtiments, et l'échange de savoir-faire ;

» – en ne préconisant la restauration des édifices qu'après l'étude scientifique complète et en la limitant aux mesures strictement nécessaires ;

» – en élaborant une documentation précise sur les interventions effectuées dans le cadre de l'entretien et de la restauration, et en l'archivant ;

» – en maintenant l'intégrité de ces monuments par une maitrise des sols et un aménagement de leur environnement conforme à la législation des monuments historiques.

» **2.** de développer la connaissance et la mise en valeur du patrimoine :

» – en établissant des inventaires scientifiques détaillés par type de monuments, par région ou pays en favorisant les échanges d'informations entre spécialistes ;

» – en sensibilisant le public, les utilisateurs, les autorités nationales ou locales ainsi que les élus par tout moyen approprié de diffusion des connaissances : enseignement, campagnes d'information utilisant les différents médias, publications, etc. ;

» – en mettant à la disposition des visiteurs, sur les sites, les renseignements qu'ils sont en droit d'attendre, notamment par la mise en œuvre des techniques de présentation et d'explication ; en établissant des programmes de formation pour les guides.

» **3.** La valorisation des édifices antiques de spectacle par leur utilisation comme lieu de production artistique.

» Tous les édifices n'ont pas vocation à être réutilisés, mais il faut aussi tenir compte de traditions, parfois centenaires. Quel que soit le type de manifestation, il est impératif que soit respectée la fragilité des lieux ; les spectacles doivent aussi contribuer à valoriser le patrimoine et susciter l'intérêt du spectateur pour le lieu antique dans lequel il se déroule. Pour l'intégrité des monuments, il convient de résoudre les problèmes de tous ordres posés par les exigences de la mise en scène et la présence de spectateurs en nombre.

» Un équilibre doit être trouvé entre la nécessité de la protection et les attentes des spectateurs, des visiteurs et des habitants du lieu :

» – en préconisant la concertation et le dialogue entre conservateurs des sites et organisateurs de spectacles ;

» – en encourageant la création artistique de qualité à condition que l'artiste prenne en compte la dimension culturelle du cadre ;

» – en proscrivant les constructions permanentes ou les aménagements temporaires de nature à défigurer les édifices et à altérer les structures antiques ;

» – en promouvant des concours d'idées permettant des innovations dans le domaine de la fabrication et la mise en œuvre d'équipements réversibles ;

» – en établissant pour chaque site un cahier des charges s'appuyant sur des fiches techniques contenant la description des parties antiques et des restaurations, ainsi que des installations scénographiques existantes ;

» – en évitant toute altération des structures antiques, par exemple pour assurer la circulation, l'éclairage, l'acoustique ou le décor et en s'informant à cette fin sur les technologies nouvelles en matière d'éclairage, de sonorisation, de montage de décors, et en formant les techniciens nécessaires ;

» – en limitant le nombre des décibels émis pour éviter au voisinage les nuisances, et en favorisant les études sur les conséquences des vibrations sonores sur le monument ;

» – en assurant pleinement la sécurité du public grâce à une législation spécifique, notamment en respectant la capacité d'accueil des monuments et en prenant les mesures appropriées pour canaliser les flux du public. »

Texte repris de L'Usage des lieux antiques de spectacle. Charte de Vérone et Déclaration de Ségeste, *FEMP, 1998*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Chronologie des principales interventions de restauration

Amphithéâtre de Nîmes

1533 • François Ier demande le curetage des Arènes (non exécuté).

1707 • Tous premiers travaux de consolidation (connus) envisagés par la municipalité elle-même.

1786 • Les États du Languedoc émettent le vœu d'isoler et de restaurer les Arènes.

1787 • Premières étapes du dégagement de l'édifice, des arcades vers l'intérieur.

1805-1844 — **V. Grangent**

1805 • Devis de travaux pour prévenir les dégradations des linteaux de la galerie extérieure, que Grangent envisageait de remplacer par des arcs — devis critiqué par Petit-Radel, mais exécuté en partie.

1808-1820 • Divers travaux de consolidation et de protection concernant notamment les voûtes, à l'aide de « *gondoles* ».

1821 • Priorité donnée par Grangent à la lutte contre les infiltrations d'eau, qu'il ne considère possible qu'en restaurant entièrement l'édifice, et notamment la *cavea*.

1842 • Fermeture de l'édifice à l'aide de grilles dressées dans le portique (1811) critiquée, donnant lieu à un devis de Chambaud pour l'installation de grilles d'enceinte « *à 1m90 des piliers de l'amphitheatre* » — refusé.

1844-1850 — **Ch. Questel**

1844 • Rapport « de fouilles » effectué par Pelet sur le niveau des sols d'origine.

1845 • Consolidation des parties inférieures de la « *galerie intermédiaire* » et diverses reprises.

1846 • Devis pour le reconstruction d'une partie de voûte de la « *galerie intermédiaire* » (ajourné).

1850 • Restauration partielle des gradins « *bousculés* » par les terrassements antérieurs.

1850-1900 **H. RÉVOIL**

1854 • Restauration partielle de vomitoires et gradins affaissés.

1856 • Invoque la nécessité d'un projet de réparation générale — non démontrée selon le Ministre.
• Rapport sur les réparations nécessaires pour la sécurité du public.

1857 • Devis pour la consolidation et le nettoyage des voûtes « *en arcs rampants* » des 1res.

1858 • Réparations intérieures et extérieures, vomitoires, galeries :
– voûtes des grandes galeries d'entrée aux gradins ;
– vomitoires et grands escaliers ;
– deux des escaliers principaux à demi refaits ;
– pourtour de la 1re galerie ;
– consolidation et reprise de la descente des eaux ;
– « podium » d'entrée à l'escalier de la loge impériale ;
– têtes, arcs et murs de soutènement des gradins remontés ;
– arc-boutant du dernier étage consolidé ;
– construction à l'ouest de l'amorce de la 2de galerie.

1861 • Installation d'un *podium* démontable dans l'arène.
• Fermeture d'une brèche existante dans le mur du *podium*, suscitant une polémique avec Pelet.

1863 • Reprises sur les linteaux brisés de la galerie du 1er étage.

1864 • Reprises des arcs doubleaux de deux travées côté est, restauration de la 2de *præcinctio*, pavage de la grande galerie, restitution des gradins et des dalles du *podium*.

1868 • Relevés de Simil.

1872 • Réparations sur les piles soutenant les arcades de la façade d'étage, remplacement des linteaux et corbeaux exfoliés par des pièces neuves, reprises sur les vomitoires section sud-ouest, chape de béton sur la galerie d'entresol.
• Excavation au centre de l'arène (problème pour les spectacles).

— Arrêt momentané des travaux causé par la mauvaise volonté de la ville —

1875 • Le service des M.H. souhaiterait ne plus toucher à l'édifice…

1876 • Achèvement de la façade est (architrave, frise, corniche, « *acrotère portant le velarium* »), restauration de cinq travées de la 1re galerie et réfection des escaliers principaux ; remplacement des linteaux par des neufs.

1880 • Substitution des bois placés sur l'excavation de l'arène par un plateau de fer.

1882 • Réparation des dégâts à la suite d'incidents lors des corridas : vomitoires, gradins.

1883 • Reprises sur les escaliers d'un certain nombre de vomitoires et entre les galeries intérieures, reprise des consolidations des piles et voûte du 1er étage.

1897 • Construction de la galerie d'entresol sur 11 m de long à la suite de la partie existante, restauration de la voûte de la grande entrée, consolidations diverses.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1900-1914 **J.-C. FORMIGÉ**

1901
- Reprise de la grande entrée ouest, réfection d'escaliers de la galerie du rez-de-chaussée à l'entresol et à l'étage, restauration des piles 24 à 26 de l'étage.
- Établissement d'un logement pour le concierge.
- Glacis et rejointoiement pour garantir contre les constantes infiltrations d'eau.

1904
- Consolidations sur divers points de la façade.

1909
- Projet d'éclairage : 2 solutions proposées.
- Modification du cahier des charges de l'entreprise de spectacle, complété successivement en 1914, 1919, 1928, 1932, 1966, 1971.

1912
- Reconstruction en ciment de la tribune municipale (projet de Sauze, dir. des Arènes) — accepté par Mazauric à condition d'être sans scellement, refusé par Formigé qui la jugeait « *anachronique* ».

— Tauromachies interrompues momentanément —
(laissent place à des représentations cinématographiques)

1918-1931 **L. SALLEZ**

1918
- Protection d'une travée contre les infiltrations d'eau par bétonnage, réfection d'un escalier travée 46 (porte dite des gladiateurs, extrémité ouest).

1922
- Reprise des piliers côté sud (travée 33) sous la forme de contreforts extérieurs en moellons, provisoires — jugés inesthétiques par Espérandieu.
- Reprise des gradins et de la galerie sur la travée 48.

1925
- Projet d'assainissement.
- Reconstruction des escaliers accédant aux gradins du Toril, reprise sur l'escalier d'accès à la galerie de la 2de *præcinctio*, ainsi que sur les pilastres des travées 33 à 35.

1926
- Réfection de cinq escaliers de la 1re *præcinctio* jusque-là en bois et estimés dangereux.
- Projet d'installation de sanitaires nécessités par l'affluence du public.

1928
- Réfection des piliers de l'entrée principale, reprise des dégâts de la travée 45 dues aux infiltrations d'eau, reconstruction des escaliers des travées 26, 29, 34, 38, 52, 56.
- Réfection des voûtes ouvertes par les M.H. en 1911 au niveau des travées 57 et 58.

1931
- Réfection de la travée 45.
- Installation de WC et urinoirs dans la travée 47.

1931-1950 **A. CHAUVEL**

1934
- Reconstruction des travées 55 et 57, 29 et 23 « *suivant les modèles anciens existants* ».
- Consolidation d'un linteau du 1er étage, essai sur la travée 40.

1936
- Consolidation des linteaux par pendillards et essai de protection des corniches.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1937 • Consolidation des linteaux de l'étage : essai sur un linteau fissuré avec « *aspect antique* ».

• Dallage de la galerie supérieure, rejointoiement en profondeur des gradins, consolidation de certaines voûtes.

1938 • Protection des corniches : proposition reposant sur le travail de J. Formigé à Arles, avec recouvrement en plomb, « *vieillissage, cassure d'arêtes, jet de sable, patine* ».

1940 • Consolidation des linteaux (suite du devis précédent), curetage des égouts, radier et dallage pour remise en fonctionnement, reprise des corniches des travées 23 à 26 — solution pour patine et « *rejointoiements corrects* ».

1942 • Assainissement : raccord des égouts à des puisards creusés dans le sous-sol de l'arène à 3 m de profondeur, parement de la « *galerie* » située sous le *podium* et sous l'arène jusqu'à l'euripe, canalisation de liaison entre regards et puisards en tuyaux de ciment.

1943 • Réfection de la façade et des gradins sur les travées 24-26, 32-38, 19-20, 11-13, remise en état des corniches hautes et basses, réfection des gradins sur les passages du dernier étage, réfection du sol de la « *première galerie* ».

1944 • Travaux des Allemands dans les sous-sols des Arènes et construction de murets (blindages) fermant toutes les arcades.

1945-1954 **J. FORMIGÉ**

1945 • Démolition des blindages allemands.

• Relève l'« *inesthétisme* » des gradins de ciment et de bois, et souligne le moment opportun pour les reconstituer en pierre — projet réitéré en 1946 et 1952.

1946 • Remplacement des gradins en béton sur les extrémités du petit axe.

1951 • Amélioration du système d'éclairage (initiative de la ville).

• Restauration de la façade du rez-de-chaussée dont la solidité est compromise par la désagrégation de la pierre.

• La Délégation des M.H. souhaite la suppression des banquettes et la restitution des gradins.

1952 • Restauration de la pile 15-15b et de la voûte 15b : « *garnissage de failles, crevasses ou fissures au moyen de maçonnerie de moellons* » ; réfection des escaliers et voûtes des vomitoires.

• Destruction des gradins en ciment jugés déplorables des travées 49-50 et 53-54.

1953 • Reprise des travées 33b à 60b et 60b à 21b, 16 à 18 et 18b à 22, avec dépose des grilles et rejointoiements sur vieilles pierres.

1954-1970 **J. SONNIER**

1954 • Programme général de conservation de la façade extérieure et des gradins.

• Reprise des travées 15 à 17 et 28-29, remplacement des maçonneries hors d'usage, retaille des moulures, injection de ciment, blocage en béton en arrière des « *placages* » de pierre, protection des joints avec filasse suiffée.

1955 • Reprise des travées 25 à 28, travaux urgents contre les accidents.

• Murets coulés sans autorisation par l'entrepreneur de spectacles pour supporter des bancs.

1957 • Reprise des travées 23 à 25.

• Suppression des banquettes et des gradins en ciment et remise en état des quatre rangs inférieurs de gradins.

1958 • Reprise des travées 21 à 23 et consolidation des murs extérieurs ainsi que de colonnes situées sur l'angle sud-est.

1960 • Réfection des grilles de clôture, nivellement et stabilisation des sols par béton de chaux.

• Reprise des travées 19 à 21.

1961 • Remise en état d'une 1re tranche de gradins et remplacement des bancs de bois.

1962 • Désaccord de Chazaud, entrepreneur de spectacles, sur la réfection des gradins, qui ne rendent pas le même nombre de place.

• Reprise des travées 19 à 17.

1964 • Reprise des travées 17 à 15.

1966 • Reprise des travées 35 à 37.

1968 • Reprise en élévation des travées 36-37 à 45-46.

1975-1995 **J.-P. DUFOIX**

1975 • Reprise de la voûte de la travée 5 pour éviter un éventuel accident.

1979 • Reprise de la travée 33, et installation d'une entrée des visiteurs.

— Proposition de création d'une société d'exploitation mixte —
(C. Jullian, adjoint à la culture)

1983 • Étude informatique visant à prendre en considération uniquement les travaux de conservation pour stabiliser les dégradations.

• Travaux de conservation et d'étanchéité des galeries demandés par l'inspection générale.

— Aménagements scénographiques temporaires des Arènes —
(Rossi)

1984 • Achèvement des travaux d'étanchéité sur la galerie équestre.

• Projet de travaux de consolidation des linteaux du « *promenoir* ».

1986 • Consolidation générale de la travée 15, mise hors d'eau du couronnement, vérification de l'arcature, remise en état de la galerie des entrées, consolidation de la façade, habillage de la tribune sur le passage de l'entrée.

• *Proposition d'intervention* sur les linteaux du « *promenoir* ».

— Projets de couverture amovible —

1989 • Consolidation des arcs doubleaux de la galerie des entrées, zone d'accueil.

1991 • Étude sur la galerie des entrées et consolidation des travées 29 à 33, 56 à 60 : priorité aux linteaux des travées 8 et 14 sans découper les monolithes.

1994 • Surveillance scientifique de la stabilité des Arènes.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Amphithéâtre d'Arles

1823 • Extrait du registre des délibérations du Conseil général pour le déblaiement des arènes.

1825 • 1re allocation pour la restauration de l'édifice.

1828 • Éboulement de la galerie d'entresol.

1830 • Reconstruction de murs de soutènement.

1844-1850 **CH. QUESTEL**

1845 • 1re consolidation des voûtes, arcades et parements de la galerie intérieure.
• Évaluation des propriétés à acquérir (Véran).
• Isolement de l'édifice par l'établissement d'une terrasse au sud.

1847 • Établissement d'un perron côté nord, pose des grilles et fermeture de l'édifice.
• Divers travaux de consolidation.

1850-1900 **H. RÉVOIL**

1852 • Consolidation de piliers et arcades.

1861 • Réfection des escaliers d'accès au 1er étage, rétablissement de deux vomitoires et de leurs voûtes, construction de quatre rangs de gradins au nord-ouest.

1864 • Réfection de quelques dalles de la galerie extérieure et bétonnage des voûtes et murs pour lutter contre les infiltrations d'eau.

— Interruption des travaux ? —

1870 • Projet de consolidation des façades — en attente encore en 1873.

1873 • Restauration de différentes arcades du rez-de-chaussée et de l'étage côté sud, travée 30, 19 et 20, rejointoiement de la voûte de la galerie inférieure et des voûtes du 1er *mænianum*.
• Reprises sur les tours sarrasines.

1874 • Reprises complètes de deux arcades du rez-de-chaussée « *avec tout leur entablement* ».

1876 • Divers travaux de consolidation des galeries, piliers, voûtes, façades extérieures.

1879 • Reconstructions des arcades 37-38 du rez-de-chaussée, et 35 à 38 de l'étage.

1886 • Reprises sur les voûtes rampantes des vomitoires inférieurs et remaniements des quatre premiers gradins — devis remis à l'année suivante.

1890 • Consolidation de la galerie intérieure, fermeture des voûtes rampantes du 1er *mænianum*, reconstruction des « *tabourets* » sur lesquels reposaient les gradins, remaniement des trois gradins inférieurs, reconstruction des vomitoires.

1891 • Réfection des parements et voûtes des galeries rayonnantes, y compris « *les vomitoires qui avoisinent de droite et de gauche les deux grandes entrées du Nord et du Midi* ».

1893 • Rajout d'un quatrième gradin (demandé par le Maire).

1894 • Reprises diverses dans la galerie intérieure de l'étage, réfection des escaliers du 2[d] *mænianum*, avec leurs voûtes et leur couronnement.

• Reprises sur les dalles formant plafond de la galerie extérieure, ajournées.

1897 • Réfection des escaliers et de la galerie d'entresol — reprise et continuée en 1899.

1898 • Achèvement de la galerie d'entresol, « *série de réduits obscurs* » rétablis en partie, ainsi que deux rangs de gradins « *entièrement liés avec la naissance de la voûte annulaire et contribuant à contre-buter sa poussée* », consolidation du mur extérieur de la galerie d'entresol côté ouest.

1899 • Achèvement de la grande entrée sud (claveaux, corniche, parement, trumeaux et impostes), premières assises du départ d'escaliers dans l'épaisseur de murs rayonnants du premier étage, supposant l'exhaussement des murs jusqu'au niveau du palier.

1900-1920 J.-C. Formigé

1901 • Réfection du mur extérieur de la galerie d'entresol et claveaux d'un arc — en partie refusé.

1902 • Consolidation du mur extérieur de la galerie d'entresol et des piédroits d'un arc « *au milieu de deux brèches modernes pratiquées dans l'épaisseur du mur* ».

1903 • Reprises sur les arceaux de l'enceinte extérieure.

— Remise en question de la tribune du club taurin qui empiète sur l'arène — (protestation des intéressés…)

1905 • Restauration de trois piliers de la galerie supérieure : projette la restauration complète par tranches de trois travées, comprenant un escalier accédant aux gradins supérieurs, le remplissage des tympans et les marches.

— 1914, projet de grosses réparations aux barricades des Arènes —

1919 • Restauration de la grande entrée sud, des arcs latéraux et des seuils du rez-de-chaussée.

1920-1940 J. Formigé

1921 • « *Entretien* » des galeries extérieures. par rejointoiement général et quelques reconstructions.

— Accord du Ministre, P. Léon, pour les installations nécessaires aux corridas —
— Parallèlement, Véran dénonce l'abus des échafaudages —

1923 • Montage de gradins supplémentaires (Véran).

1929 • Restauration des voûtes et parements des galeries, ouverture de soupiraux antiques.

1930 • Montage des barrières du *callejon* « *en briques de mâchefer* » : polémiques sur leur emprise sur l'édifice, l'arène étant considérée comme sol naturel par le Maire.

1931 • Tentative de restauration des dalles de la galerie supérieure, « *à neuf* » ou à l'aide de ciment, rejointoiement des voûtes, repose partielle des dalles du *podium* — devis modifié par deux fois, fin 1931, puis début 1932, et réduit au chapitre 2 en mars 1932.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1935 • Reprises ponctuelles sur les arcs, pour éviter les accidents, travées 40 à 49, 17 à 23, 53 et 54 : changement des coussinets à l'arc formant voûte de la galerie, remplacement de la corniche rampante, changement des claveaux, jambages et clé de l'arceau, remplissage.

1936 • Nouvelles méthodes de réparation par taille grossière des blocs neufs — essai sur une travée.

• Restauration des grands déambulatoires périphériques (plafond de dalles, corniches qui les supportent, balustrade, linteaux en délit), reprises sur les façades (contreforts et arceaux), repositionnement des dalles du *podium*.

1937 • Consolidation des voûtes sur la moitié sud par rejointoiement sur 29 travées.

• Fait observer l'état « *alarmant* » de l'édifice et demande à le fermer au public.

• Projet de restauration par pendillards des linteaux de la galerie supérieure portant les berceaux supérieurs (tableau) — suivi en 1942.

1940-1944 **A. CHAUVEL**

1942 • Purge des maçonneries du 1re étage, nettoyage au-dessus des corniches.

1943 • Nettoyage et déblaiement des galeries, enlèvement de décombres sur la *cavea*, rejointoiement, « *refichages* » et reprises de maçonneries, remise en place des dalles de la galerie.

1944 • Bombes détruisent deux travées près de la grande entrée.

1945-1957 **J. FORMIGÉ**

1945 • Restauration « à l'identique » des dégâts de guerre : déblais et tris/reconstruction.

1947 • Refuse à Jorda, l'adjudicataire des arènes, de peindre les numéros de places sur les gradins, préférant qu'il y colle des papiers.

— Corridas : accidents et dégâts concernant les aménagement — (barrière, WC, éclairage)

1948 • Les dégâts causés par la corrida du 4 mai 1947 entraînent l'aménagement d'une main courante et d'une banquette (Van Migom), ainsi que diverses dispositions :

– canalisation pour la saignée des taureaux,
– réparation des grilles et entrées.

1949 • Confection de gradins en pierre, réfection de l'ancienne loge à l'est, remplacement des *« vastes plages de béton qui couvrent une partie des voûtes par des gradins en pierre »* — estimé non urgent, et refusé provisoirement.

1951 • Modification de l'éclairage de la piste et des gradins à la demande du maire et aménagement d'urinoirs (Van Migom).

• Le service des M.H. insiste pour garder la priorité au programme général de sauvegarde.

1952 • La surélévation des tribunes demandée par le maire (Privat) suscite toute une polémique sur la manière de procéder : piliers en béton ou piliers en métal, qui ne seront pas davantage démontables ni esthétiques.

— Benoît dénonce la construction anarchique des gradins —

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1957 • Projet de restauration des gradins destiné à remplacer les piliers de tribune devant le *podium* (rapport de Van Migom).

1958 • Exhaussement de la piste et barrières — sous condition de garder la pente, le problème se posant de la modification du niveau du sol de la piste.

— Les travaux se résument à un entretien minimum —
(désherbage et rejointement)

1976-1987 **J.-P. DUFOIX**

1976 • Projet de travaux par tranches sur voûtes et murs, pour enrayer les infiltrations d'eau.

1979 • Restauration des tours sarrasines (devis de Julien, entrepreneur).

1983 • Programmation de travaux à des fins de mise hors d'eau, selon trois options :
– réparation à l'identique et consolidation de l'existant,
– prolongation des gradins en *opus incertum*, à l'identique de ceux déjà bâtis,
– restitution des gradins suivant le profil ancien jusqu'au 3me *mænianum*.

1984 • Relevés photogrammétriques (SETP).

1985 • Projet d'étude informatique pour traiter les désordres.

1986 • Crédits d'étude préalables pour une intervention archéologique pendant travaux.
• Projet de restauration sur la travée 45 — relevés de M. Fincker.
• Drainage du promenoir et consolidations — les dalles du promenoir sont à maintenir *in situ* pour consolidation (Inspecteur M.H.)
• Sondages sur la piste.

1987 • La consolidation de la travée 45 prend la forme d'une « *Travée prototype à caractère pédagogique* » (projet).
• Étude de reconstitution de la *cavea* (M. Fincker).

1998 • Fouilles avant travaux sur les travées 1-6, 15, 60.
• Projet de restauration, de mise en valeur et d'aménagement de l'édifice (A.-Ch. Perrot).

2002 • Début d'une longue campagne de restauration.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Théâtre d'Orange

1820 • Création de la Commission du département de Vaucluse.

1821 • État des propositions pour le déblaiement du « *cirque* ».

1822 • Déplacement de la Maison d'arrêt.

1826-1852 **P. RENAUX**

1826 • Estimation des acquisitions nécessaires au déblaiement du théâtre.

1828 • Accord passé avec le Musée Calvet à Avignon pour la récupération des plus beaux objets de sculpture mis au jour au théâtre (débute en 1833).

1831 • Demande de subventions pour mettre au jour le mécanisme de la scène antique (Gasparin).
• 1re étape du dégagement : la partie occidentale.

1832 • « Fouilles » de la scène par acquisitions.

1833 • Consolidation de la partie supérieure de la grande façade, « *bouchement* » de brèches et ouvertures pratiquées dans le mur, reprise en sous-œuvre des jambages des « *niches sous gouttière* », couronnement des pierres « *pour empêcher les effets désastreux des infiltrations des eaux pluviales* », rejointoiement et garniture des lézardes.

1834 • Reprises sur une grande brèche pratiquée dans « *le premier mur des escaliers antiques* ».

1835 • Restauration de l'une des voûtes « *de la terrasse* » et de l'escalier antique en place dans la basilique occidentale, projetant la mise en place d'une toiture en vue de le protéger.

1838 • Fermeture de la scène au public par des grilles insérées entre les arcades.
• Nettoyage du conduit d'égout, reprise et consolidation du « *chemin de ronde* », réalisation de 50 marches en pierre neuve « *pour faire une descente du vomitoire dans l'orchestre* » sur 1,90 m, et de 15 marches plus courtes « *suivant le contour de l'hémicycle* », enfin d'un mur en pierre sèche « *pour dissimuler le mur demi circulaire de l'orchestre* » .

— A.-N. CARISTIE, Notice… —

1839 • Travaux de déblaiement des gradins inférieurs, de la galerie du 2d étage, d'un « *canal semi-circulaire* » et d'un « *fragment de podium encore en place* ».

1840 • Proposition de crédit pour l'acquisition de la « *salle des Mimes* ».

1841 • Consolidation de la façade et de l'escalier de service de sorte à fermer l'édifice, reprises sur les jambages à droite et à gauche de la porte royale, sur la « *deuxième enceinte* » côté oriental (« *grotte* »), et sur le « *vomitoire du milieu* ».

1845 • Travaux de déblaiement et de consolidation sur le *proscænium* « *en imitant l'appareil romain* » et sur les voûtes entre le *proscænium* et le mur de façade au nord.
• Installation de gradins provisoires sur le talus.
• Projet de toiture sur les basiliques.

1846 • Disposition du 1er *mænianium* — répond au refus de P. Mérimée à propos des « *escaliers obliques* », et justifie la disposition des gradins d'un seul tenant.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1853-1870 **S. CONSTANT-DUFEUX**

1852 • Suite des acquisitions, clôture, fossé d'isolement projeté.

1853 • Consolidations diverses, « fouilles » côtés est et ouest.

1858 • Réparations en sous-œuvre des piliers de la salle occidentale, ajournement de l'isolement.

1863 • Consolidation urgente des voûtes des galeries.

1867 • Fouilles de l'« *hippodrome* » contre le théâtre.

1873-1891 **P. DAUMET**

1873 • Consolidations diverses sur le mur de façade, remise en place de fragments d'architrave, chape sur les voûtes, établissement d'une échelle en fer conduisant de l'escalier aux terrasses du mur, avec palier en tôle.

1875 • Remaniement de la partie de mur en retour d'équerre à droite de la grande façade maintenu seulement par un tirant en fer (démontage des blocs « *après un numérotage scrupuleux* ») et remise en place de fragments d'architrave.

1879 • Acquisitions et expropriations pour l'isolement total du théâtre, reprises sur le couronnement des murs.

1881 • Rétablissement de l'attique et des colonnes de la *scænæ frons*, consolidation de la corniche du mur de scène.

1888 • Utilisation de la cage d'escalier à l'est pour le dépôt des fragments.
• Inauguration du théâtre et du buste de Caristie.

1889 • Projet d'une « *simple régularisation des rangs* » par l'installation de bancs mobiles, restauration des gradins et du *prosc*ænium.

— 1891, Note sur l'appropriation du théâtre d'Orange à des représentations… —

1892-1920 **J.-C. FORMIGÉ**

1892 • Restauration partielle des gradins en pierre, y compris le mur d'enceinte.

1893 • Récapitulatif des travaux de consolidation de voûtes et de restitution des gradins.
• Fouilles entre la scène et le « cirque ».

1894 • Consolidation et fermeture des brèches est et ouest, restitution des 1^{rs} vomitoires et des voûtes de la 2de série de gradins.

1897 • Restitution du 3ème *mænianum* en bois et du 20ème gradin du 1er *mænianum*, engagement des travaux pour la réfection de la voûte du grand vomitoire et du mur de face du 3ème *mænianum*.

1898 • Engagement des travaux pour la fermeture de la brèche latérale ouest.

1899 • Construction des gradins du 2^{d} *mænianum*, avec ses escaliers et parements.

— Création de la Société des Amis du Théâtre Antique d'Orange —

1902 • Enlèvement de l'escalier central.

1903 • Crédit annuel et permanent pour une restauration d'ensemble.
• Achèvement de la 2de série de gradins et escaliers.

1904 • Construction des gradins en pierre au centre du 3ème *mænianum*.

1905 • Projet de Loterie destinée à financer la restauration complète du théâtre.

1906 • *Énumération des travaux projetés dans le théâtre romain d'Orange* en vue d'une restauration complète — refusés par les M.H. qui demandaient une restriction au strict nécessaire :
– fermeture des brèches est et ouest,
– achèvement des gradins de la partie centrale,
– restitution des escaliers supérieurs et latéraux près de la scène,
– restitution des gradins sur les couloirs est et ouest,
– dallages des vomitoires et raccord aux abords de l'hémicycle,
– déblaiement jusqu'au sol romain au pied des façades,
– relèvement des fûts de colonnes épars sur le sol,
– construction d'un plancher pour les représentations,
– suppression du logement du gardien.

1910 • Installation d'une balustrade en fer entre les 2d et 3ème *mæniana*, sujet à polémique.

1913 • Achèvement du 3ème *mænianum*, fermeture de la brèche est par le prolongement des gradins.
• Projet de création d'un musée destiné à recueillir les fragments — créé en 1919, classement par l'abbé J. Sautel.

1919 • Projet de relèvement du décor de la *scænæ frons*.

1920-1960 **J. FORMIGÉ**

1920 • Dégagement du pied de la *scænæ frons*.

1921 • Restauration de la voûte près de la grande salle ouest.

1922 • Réfection de la voûte du grand passage ouest.
• Premier devis pour le relèvement des colonnes de la *scænæ frons*, révisé, repris en 1926 et 1933.

1923 • Établissement d'un plancher dans les pièces de l'arrière scène, réfection d'une niche et d'une porte de la *scænæ frons*, creusement de l'*orchestra* pour les représentations.

1925 • Protection des murs d'enceinte par une chape de béton de chaux hydraulique, dégagement des ouvertures du rez-de-chaussée, réparation de la trompe de la *Valva regia*, consolidation des corbeaux de la façade.

1926 • Remontage des colonnes de la *scænæ frons*.

1927 • Tentative d'assainissement par le rétablissement du réseau d'égouts romains.
• Protection des murs d'enceinte et des deux retombées des voûtes aux angles sud-ouest, reprises dans les murs extérieur est, réfection de deux voûtes sous les gradins est, réfection de l'angle de la trompe droite de la *Valva regia*.
• Installations de nouvelles grilles et d'écrans de protection en fer dans les arcades extérieures du mur de scène.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

1928 • Protection des murs d'enceinte ouest et remise en service de l'égout de l'*orchestra.*

1930 • Rétablissement des escaliers aux extrémités de l'égout de l'*orchestra*, et dallage circulaire de l'égout, assainissement par une pompe (effectif en 1932).

• Protection de la plate-bande de la façade et des murs d'enceinte, rétablissement du grand escalier extérieur côté est.

1931 • Maçonneries de la fosse de la scène et installation d'une porte charretière à l'est.

1932 • Reprises sur la niche de la *Valva regia,* protection de la partie supérieure des murs.

1934 • Enlèvement de fragments sur le passage du *postscænium* situé à 23 m de haut.

• Rétablissement des grands escaliers extérieurs est et ouest.

1938 • Rétablissement de 2 murs rayonnants, aménagements de la scène et de l'*orchestra* et éclairage.

1942 • Réalisation d'un plateau de scène en bois.

• Début de « fouilles » qui ont permis la mise au jour du sol romain — continuées en 1945.

1944 • Restitution et moulage de la statue Impériale.

1948 • Relevés de la *Valva regia* et des façades extérieures (Amy).

• Dégagement et aménagement des *basilicæ*, remplacement des palissades de bois.

1951 • Travaux d'étaiement des arcs sud et est, reprises sur les arcs de la galerie circulaire côté est et sur deux piles de la *basilica.*

1952 • Enlèvement des panneaux des portes et nettoyage de la fosse du rideau.

1956 • Reprises sur la pile centrale de la *basilica* est.

1958 • Reprises sur les parements de la pile de la galerie circulaire côté est, ainsi que sur la pile nord-est de la *basilica* est.

1960-1970 **J. SONNIER**

1972 • Programme d'aménagement « *pour adapter le monument aux conditions de fonctionnement d'un théâtre contemporain* ».

• Observations archéologiques nécessaires avant les travaux d'aménagement (Salviat).

1975 • Projet d'aménagement de la place Fr. Mounet, sous condition d'effectuer des sondages.

1976 • Consolidation des maçonneries du mur de scène et purge de la façade principale.

1979-1995 **D. RONSSERAY**

1979 • Consolidation des maçonneries du mur de scène, protection des parements.

1982 • Projet de couverture et d'aménagement des *parascænia.*

• Projet de travaux de mise hors d'eau par amélioration de l'étanchéité des têtes de mur.

1984 • Proposition du Maire d'installer les sanitaires dans les ruines à l'ouest.

1985 • Reprises des travées 8 et 9 du mur nord.

1989 • Projet d'une billetterie et d'un escalier métallique d'accès au site, ouvert sur la place St-Silvain à l'extrême ouest — laissé en attente, compte tenu des risques archéologiques.

1990 • Projet d'aménagement de la place des Frères Mounet (D. Repellin).

1991 • Projet pilote : « *Orange. Ville antique en devenir* » (dossier préparatoire).

1992 • Projet de « *conservation intégrée* »

1993 • « *Préfiguration d'un réseau européen des théâtres… antiques* ».

1994 • Proposition de modification de l'entrée du théâtre par la mairie.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Théâtre d'Arles

1823 • Rapports sur les fouilles opérées du 20 mai au 30 août 1823 (Penchaud, Henry).

1826 • *Propositions faites à Mrs Bricogne et de Talleyrand…* par de L. de Chartrouse, et Convention pour les acquisitions au théâtre.

• 1ers déblaiements.

1837 •Demandes d'allocation pour le déblaiement.

1840 • Dégagement de la partie gauche du *pulpitum*.

1841 • Consolidation des deux colonnes (Renaux).

1847 • Travaux de terrassement et de dégagement.

1855-1898 **H. RÉVOIL**

1879 • Dégagement et restauration des arcades extérieures et fermeture.

1856 • Exhaussement des arcades de la Tour de Roland.

1857 • Exhaussement de trois piliers et insertion de grilles.

1858 • Découverte de trois piliers près de la Tour de Roland (rapport Courmont).

• Continuation des arcades près de l'Arc de la Miséricorde.

1859 • Rétablissement de quatre piliers sur le pourtour de l'hémicycle et de leurs correspondants intérieurs avec leurs murs de refend portant les voûtes rampantes.

1861 • Reconstruction des piliers de l'enceinte extérieure pour clôturer le portique par des grilles, reconstruction des vomitoires et des gradins inférieurs.

• Détournement de la voie publique qui traversait le théâtre au niveau de l'*orchestra*.

1865 • Reprises sur la grande entrée nord, réfection de trois rangs de gradins sur le 2d *mænianum*, en vue de préserver les maçonneries inférieures.

1868 • Restauration des murs des voûtes rampantes et des piliers intérieurs et extérieurs.

1876 • Consolidation de la Tour de Roland, sur l'angle nord-est ébréché portant dans le vide.

1879 • Rétablissement de piédroits (découverts) en direction de l'amphithéâtre.

• Isolement définitif du théâtre et fermeture : construction d'un mur de rampe le long de la voie publique côté nord, « *restauration suivant le type adopté dans la construction antique mise à découvert* », clôture de l'enceinte extérieure par des grilles insérées dans les arceaux.

1896 • Reprises des vomitoires 12 à 31 et reconstruction de six piliers au nord.

1897 • Dégagement des arcades de la Tour de Roland.

1898-1920 **J.-C. FORMIGÉ**

1902 • Clôture (suite de Révoil).

1907 • Rétablissement des gradins inférieurs pour les prochaines représentations et scène démontable (devis de L. Joubert, charpentier).

1910 • Reconstruction des grands arceaux côté sud.

1920-1950 **J. FORMIGÉ**

1920 • Projet de mise en valeur par le relèvement des fragments d'entablement.

1930 • Construction du logement du concierge à l'extrémité nord-ouest — prévue dès 1927, achevée en 1931.

1935 • Restauration des marbres de l'*orchestra*.

1938 • Dégagement des immeubles en bordure orientale.

1945 • Déblaiement de la scène.

1980 • Rocaillage et rejointoiement des gradins (devis de C. Julien, entrepreneur).

1982 • Réfection de linteaux (devis de Lavergne, entrepreneur).

1984 • Subventions demandées par J.-M. Rouquette pour effectuer des relevés de géomètre.

1997 • Projet pour une cabine de projection (F. Seigneur).

1998 • Projet de restauration, de mise en valeur et d'aménagement de l'édifice (A.-Ch. Perrot).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Théâtre de Vaison-la-Romaine

1851 • Création d'un Comité archéologique.

1853 • Contrat passé avec le musée Calvet à Avignon pour la récupération des plus belles pièces.

1909 • L'abbé J. Sautel amorce les fouilles du théâtre.

1912 • Allocation pour le déblaiement de la scène.

1914 • Achat et expropriation du Puymin.

1920-1950 **J. FORMIGÉ**

1920 • Reprend la direction des fouilles dans le cadre des M.H.

1924 • Réfection de la galerie périphérique non voûtée.

1928 • Projet de relèvement du déambulatoire (Burrus).
• Clôture du site.

1930 • Rétablissement des premiers gradins.

1931 • Projet de reconstitution du portique supérieur et de l'accès à l'arrière de l'édifice.

1946 • Nettoyage de l'égout situé sous l'*hyposcænium*.

1948 • Réparation des exèdres évidés de la scène.

1953 • Confection d'une estrade pour la scène.

1954 • Réfection de la voûte du grand égout.

1980 • Projet d'aménagement scénographique (I. Hilbert).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Biographies sommaires

CLÉRISSEAU Charles-Louis (1721-1820)

Architecte et peintre, pensionnaire dans les années 1750 de l'Académie de France à Rome, dont il est exclu momentanément en 1753 ; il quitte Rome en 1767 pour travailler à la solde de différents antiquaires, dont les Adam et J. J. Winckelmann ; il passe alors plus de 20 ans en Italie et réalise de nombreux tableaux de ruines antiques ; dans les années 1770, il décide de parcourir le Midi de la France où il relève les vestiges de l'amphithéâtre de Nimes ; il songe alors à recenser tous les monuments antiques de la région dans un *Recueil des Antiquités de la France*, mais ne réalisera qu'un seul tome dédié aux *Monumens de Nismes* et publié en 1778.

GRANGENT Victor (1768-1843)

Ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, puis architecte du département en 1813, enfin conservateur des monuments antiques du Gard en 1819 ; plus modeste que celle de ses « homologues », sa formation à l'École des Travaux publics de Montpellier ne s'en est pas moins augmentée de l'érudition des antiquaires de son époque.

CARISTIE Augustin-Nicolas (1783-1862)

Architecte, élève de Vaudoyer et Percier à l'École des Beaux-Arts entre 1808 et 1813, et Grand Prix de Rome en 1813 ; dès le début du XIX^e^ siècle, il est chargé de la restauration de l'Arc de triomphe d'Orange, qu'il achève en 1829 ; il est l'un des premiers architectes attachés à la Commission des Monuments historiques ; il surveille le déblaiement et le début de la restauration du théâtre d'Orange entre 1820 et 1855 ; on lui doit par ailleurs la restauration du château d'Anet ; il a été membre de l'Institut.

RENAUX Prosper (1793-1852)

Architecte, directeur des travaux publics de la ville d'Alès, puis en 1825 architecte attaché au Conseil des Bâtiments civils du département du Vaucluse ; il est chargé de la restauration de l'Arc et du théâtre d'Orange sous les directives de Caristie, jusqu'en 1850 ; à partir de 1843, il est attaché à la Commission des Monuments historiques et membre de la Société française d'archéologie.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

PELET
Auguste
(1785-1865)

Antiquaire nimois, membre de plusieurs sociétés savantes, il est nommé Inspecteur correspondant des Monuments historiques pour le département du Gard en 1840 ; il s'est particulièrement intéressé aux théâtres et amphithéâtres antiques, sur lesquels il a souvent disserté, les Arènes de Nimes lui offrant en l'occurrence un bel exemple, jusqu'à contester les restaurations alors menées par Révoil.

QUESTEL
Charles-Auguste
(1817-1888)

Architecte, élève de Peyre, Blouet et Duban à l'École des Beaux Arts ; il effectue plusieurs missions en 1840 pour le Service des Monuments historiques dont il devient un des principaux architectes ; il entre à la Commission en 1848 ; il restaure divers édifices dont l'église de St-Gilles-du-Gard (1840), ainsi que celles de St-Maurice de Vienne (1842) et de St-Philibert de Tournus (1845-1848) ; il est chargé en 1841 de l'amphithéâtre d'Arles, puis des monuments romains de Nimes, dont l'amphithéâtre (jusque dans les années 1850) et du Pont du Gard ; architecte des Bâtiments civils de Versailles en 1849, il devient Inspecteur général en 1862 et membre de l'Institut en 1871.

CONTANT-DUFEUX
Simon-Claude
(1801-1870)

Architecte, élève de Debret à l'École des Beaux-Arts, et Grand Prix de Rome en 1829 ; il est chargé, sur la proposition de Ch. Questel, de la restauration du temple d'Auguste et Livie à Vienne (1851) ainsi que de l'église St-Pierre (1854-1871), puis du théâtre d'Orange sur lequel il n'a effectué que des travaux d'urgence (1853-1873).

RÉVOIL
Henry
(1822-1900)

Architecte, élève de Caristie à l'École des Beaux Arts ; il entre dans le Service des Monuments historiques vers 1850 et est chargé alors de la restauration de nombreux édifices du Midi, notamment, et à la suite de Questel, les monuments antiques de Nimes et d'Arles (jusqu'à la fin des années 1890), mais aussi la crypte de St-Gilles (1867), le chœur de la cathédrale de Montpellier qu'il reconstruit, les abbayes du Thoronet, Sylvacane, Montmajour et Senanque ; en 1897 il est chargé des départements du sud-est.

DAUMET
Pierre
(1826-1911)

Architecte, élève de Blouet et Gilbert, et Grand Prix de Rome en 1855 ; il a pris part à la mission archéologique en Macédoine, puis il est entré, à son retour en 1867, au Conseil général des Bâtiments civils ; il n'est attaché à la Commission des Monuments historiques qu'en 1873 et chargé de la restauration du théâtre d'Orange (charge dont il démissionnera en 1891), du temple d'auguste à Vienne ainsi que de la cathédrale St-Pierre ; son œuvre la plus importante est la restauration du château de Chantilly pour le duc d'Aumale (1875-1882) ; il devient Inspecteur général des Bâtiments civils et membre de l'Institut en 1885.

SIMIL
Alphonse
(1841-)

Architecte, élève de Laisné et Révoil à l'École des Beaux Arts ; il est attaché à la Commission des Monuments historiques en 1874 et est nommé architecte en chef pour l'Orne, Bayeux, Mantes puis Soissons (1897) ; en 1910, il est chargé de la cathédrale de Sées, puis restaure les églises de Taverny, Pontoise, Mantes, Étreham, ainsi que le donjon de Chambois ; il s'est intéressé à l'amphithéâtre de

Nimes au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, proposant en 1868 une « *vue perspective* » que J. Sonnier reprendra à son compte près d'un siècle plus tard.

FORMIGÉ Jean-Camille (1845-)

Architecte, élève de Laisné à l'École des Beaux-Arts, il est attaché à la Commission des Monuments historiques en 1873 et chargé de la restauration des églises de Nouiallé et Conques en 1875 ; membre de la Commission en 1888, il est nommé architecte en chef en 1901 et chargé de la Provence ; il a repris, à la suite de Daumet, la restauration du théâtre d'Orange, ainsi que celle des amphithéâtres d'Arles et de Nimes et du théâtre d'Arles, à la suite de Révoil.

SALLEZ Lucien (1868-1963)

Architecte, élève de Raulin et Vaudremer à l'École des Beaux-Arts (concours de 1905) ; il est successivement chargé des Pyrénées Orientales, de l'Ariège, de la Haute Savoie et des départements du Languedoc, puis après la guerre de 1914 de Meurthe-et-Moselle et de Soissons ; adjoint à l'Inspection générale en 1917, il est devenu Inspecteur général en 1932 ; entre 1915 et 1930, on le trouve à l'amphithéâtre de Nimes.

FORMIGÉ Jules (1879-1860)

Architecte, élève de Pascal à l'École des Beaux-Arts (concours de 1920) ; il est cependant chargé du relevé de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon dès 1905 ; délégué dans la fonction d'architecte en chef durant la guerre de 1914, il s'est occupé de la Vallée du Rhône et de la Provence à partir de 1920, ainsi que de Pontoise, du Palais de Justice de Paris et de la basilique St-Denis ; nommé adjoint à l'Inspection générale en 1936, il est devenu Inspecteur général en 1944, puis élu membre de l'Institut en 1947 ; il a plus particulièrement travaillé sur les monuments antiques du Midi (à la suite de son père), et notamment d'Arles, St-Rémy, Vienne, Orange et Vaison.

CHAUVEL Albert (1895-1974)

Architecte formé à l'École des Beaux-Arts (concours de 1925) ; il est chargé de la Savoie et des Alpes ; en 1937, il est nommé en Seine-Maritime où il travaille pendant près de 30 ans ; il restaure notamment la cathédrale, l'évêché et l'église St-Maclou de Rouen ; nommé adjoint à l'Inspection générale en 1945, il passe Inspecteur général en 1948 ; outre la Cour d'Appel de Rouen (1941-1950), il s'est beaucoup occupé de l'amphithéâtre de Nimes dans les années 1930-1950, à la suite de Sallez, moins de celui d'Arles.

SONNIER Jean (1913-)

Architecte formé à l'École des Beaux-Arts et à l'Institut d'Urbanisme (concours de 1948) ; il est chargé alors du Vaucluse, des Côtes-du-Nord, du Gard, de l'Hérault, des Alpes-de-Haute-Provence et des Bouches-du-Rhône, ainsi que de six arrondissements de Paris ; adjoint à l'Inspection générale en 1965, il est nommé inspecteur général en 1878 ; il a restauré en particulier la chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, le Palais des Papes et le Petit Palais à Avignon, ainsi que la vieille Charité à Marseille ; il a été chargé de la restauration de l'amphithéâtre de Nimes entre 1955 et 1970.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

DUFOIX Jean-Pierre (1931) Architecte formé à l'École des Beaux-Arts (concours de 1972) ; il est chargé de la Lozère et des Bouches-du-Rhône, ainsi que du Gard, et s'est occupé dans ce cadre — depuis les années 1975 jusqu'à tout récemment — de la restauration et des aménagements des deux amphithéâtres d'Arles et de Nimes.

RONSSERAY Dominique (1944) Architecte formé à l'École des Beaux-Arts et à l'Institut d'Urbanisme ; il est chargé des Côtes-du-Nord, d'Ille-et-Vilaine et du Vaucluse, et s'est occupé de la restauration et des aménagements du théâtre d'Orange à la suite de J. Formigé.

Ces biographies sommaires ont été établies notamment à l'aide du catalogue
Les Concours des Monuments historiques de 1893 à 1979,
Paris, CNMHS, 1981.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Quelques échos de la presse



TABLETTES
D'AVIGNON ET DE PROVENCE

HEBDOMADAIRE ILLUSTRÉ

LE NUMÉRO : 1 Franc

LA DANSE ANTIQUE
DEVANT LE MUR D'ORANGE

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



LE THÉATRE ANTIQUE
D'ORANGE
PROGRAMME ILLUSTRÉ DES REPRÉSENTATIONS DES 11, 12 & 13 JUILLET

Contenant l'analyse des pièces, la vue des monuments et la photographie des Artistes

Direction de Mr L. CARISTIE-MARTEL

Mme Sarah Bernhardt

ORPHÉE

PHÈDRE

LA LÉGENDE DU CŒUR

SARAH-BERNHARDT

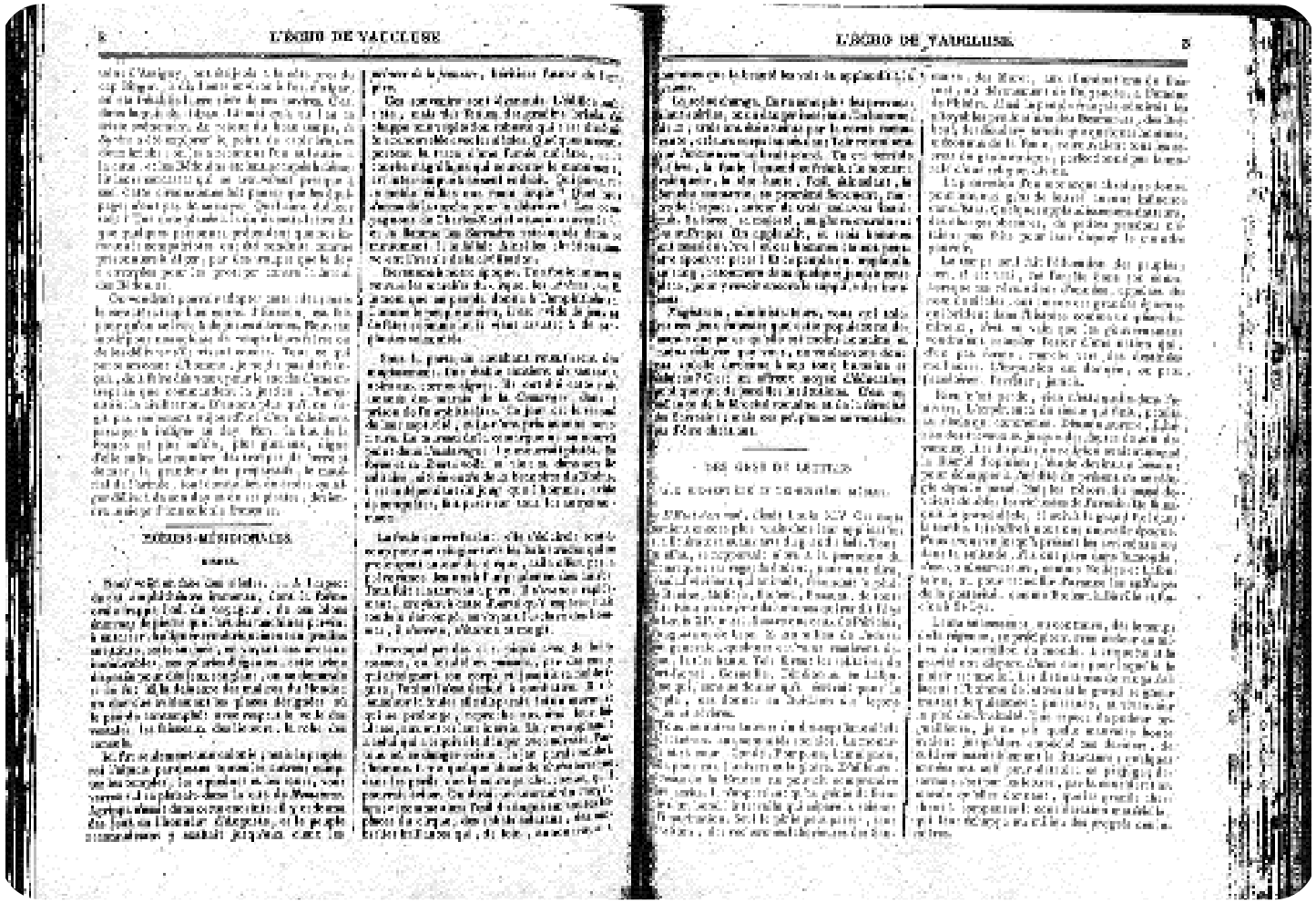
LA LÉGENDE DU CŒUR

ORPHÉE

PHÈDRE

« Le Théâtre antique d'Orange. Programme illustré des représentations des 11, 12 & 13 juillet, contenant l'analyse des pièces, la vue des monuments et la photographie des artistes », n° spécial de La Provence artistique, *1903.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



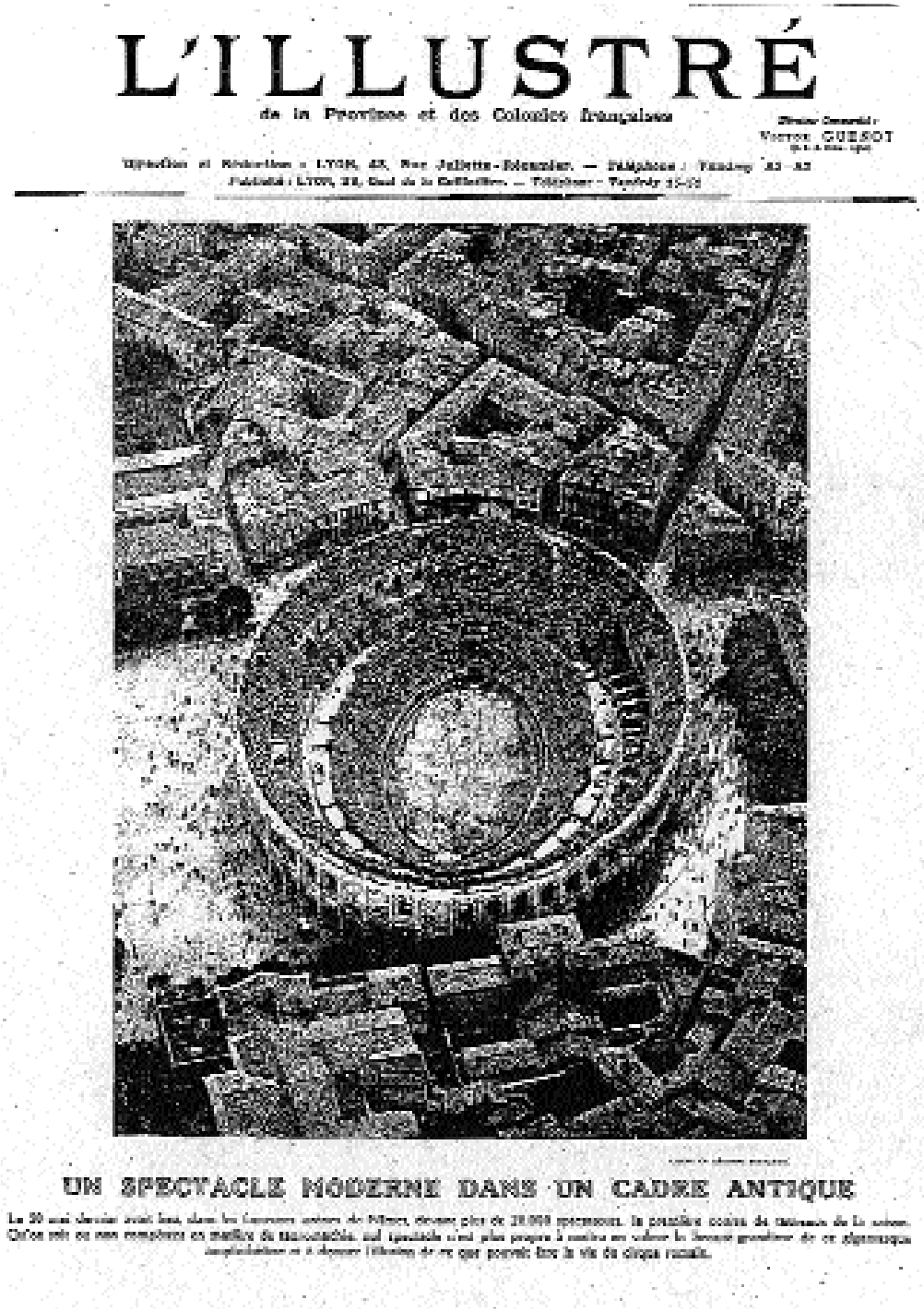
« *Mœurs méridionales* », L'Écho de Vaucluse, *3 juin 1830.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



« Les courses de taureaux, à Nîmes », lettre signée H.C. El Tonto et adressée au directeur de L'illustration du Midi, L'illustration du Midi, *17 mai 1863.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



L'ILLUSTRÉ

de la Province et des Colonies françaises

Directeur Commercial : Victor GUESDON

Rédaction et Rédaction : LYON, 45, Rue Juliette-Récamier. — Téléphone : Vaudey 32-32

Publicité : LYON, 23, Quai de la Guillotière. — Téléphone : Vaudey 32-32

UN SPECTACLE MODERNE DANS UN CADRE ANTIQUE

Le 20 mai dernier avait lieu, dans les Carrières antiques de Nîmes, devant plus de 20.000 spectateurs, la première course de taureaux de la saison. On s'en rêt en nous remettons en mémoire ce spectacle, qui [illegible] pour nous valoir la faveur grandissante de ce divertissement [illegible] de ce que pouvait être la vie du cirque romain.

« Un spectacle moderne dans un cadre antique », L'illustré de la Province et des Colonies françaises*, juin 1923.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



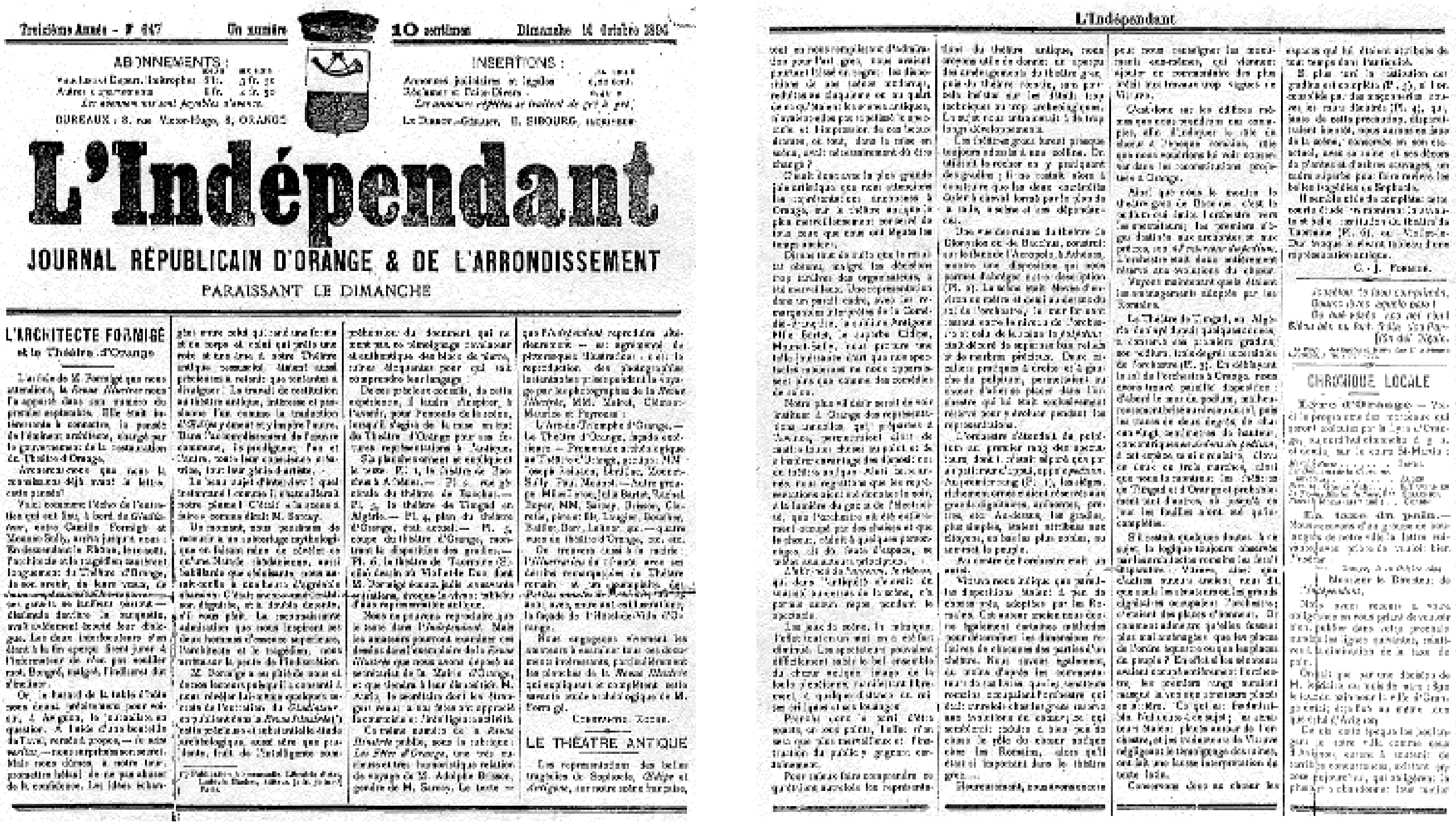
LE PETIT VAUCLUSIEN

JOURNAL RÉPUBLICAIN

LES TRAVAUX

« Les travaux du Théâtre d'Orange », lettre de Constantin Roche à Albert Tournier, rédacteur du Germinal, Le Petit Vaucluisien, *16 avril 1893.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009


Treizième Année – N° 647 Un numéro 10 centimes Dimanche 14 Octobre 1894

ABONNEMENTS :

Vaucluse et Départ. limitrophes

Autres départements

Les abonnements sont payables d'avance.

BUREAUX : 8, rue Victor-Hugo, 8, ORANGE

INSERTIONS :

Annonces judiciaires et légales

Réclames et Faits Divers

Les annonces reçues se traitent de gré à gré.

Le Directeur-Gérant, E. SIBOURG, imprimeur

L'Indépendant

JOURNAL RÉPUBLICAIN D'ORANGE & DE L'ARRONDISSEMENT

PARAISSANT LE DIMANCHE

L'ARCHITECTE FORMIGÉ et le Théâtre d'Orange

Charles Tissot.

LE THÉÂTRE ANTIQUE

L'Indépendant

C.-J. Formigé.

CHRONIQUE LOCALE

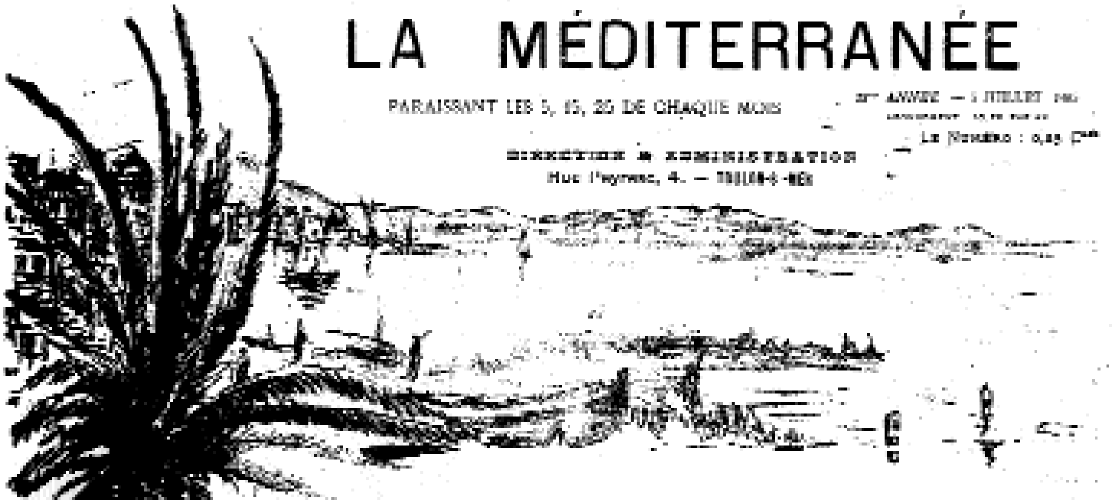
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

LA MÉDITERRANÉE

PARAISSANT LES 5, 15, 25 DE CHAQUE MOIS

DIRECTION & ADMINISTRATION
Rue Peyresc, 4. — TOULON-s-MER

Le Numéro : 0,15 Cmes



LES RUINES

On vient de décréter la complète restauration du théâtre romain d'Orange.

[illegible]



[illegible]

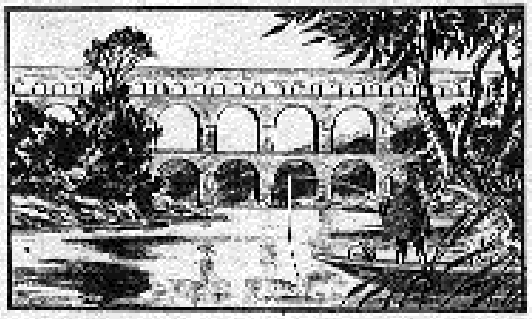
GUSTAVE [illegible]

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



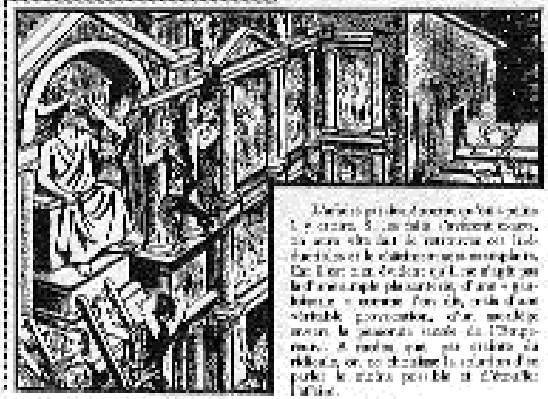
tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

LE PLUS BEAU DES AQUEDUCS VIENT D'ÊTRE INAUGURÉ EN GAULE



UN THÉATRE POUR 10.000 SPECTATEURS A ORANGE

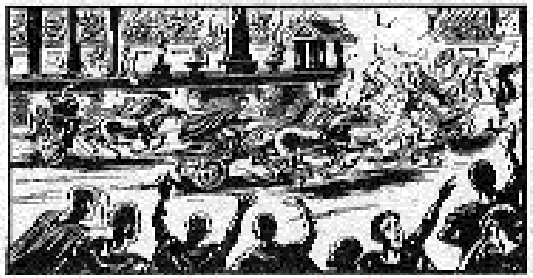
BIEN PLUS QU'UNE "GAULOISERIE"... UN CRIME DE LÈSE-MAJESTÉ !



COURSES DE CHEVAUX ET DE CHARS AU CIRQUE MAXIMUS

NOMBREUX ACCIDENTS IMPRÉVUS

Les jeux d'argent et les paris engagés ont fait et défait des fortunes



Extrait de La Gazette de l'Empire romain, *« n° spécial publié en l'an 750 de la fondation de Rome », seul numéro paru.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



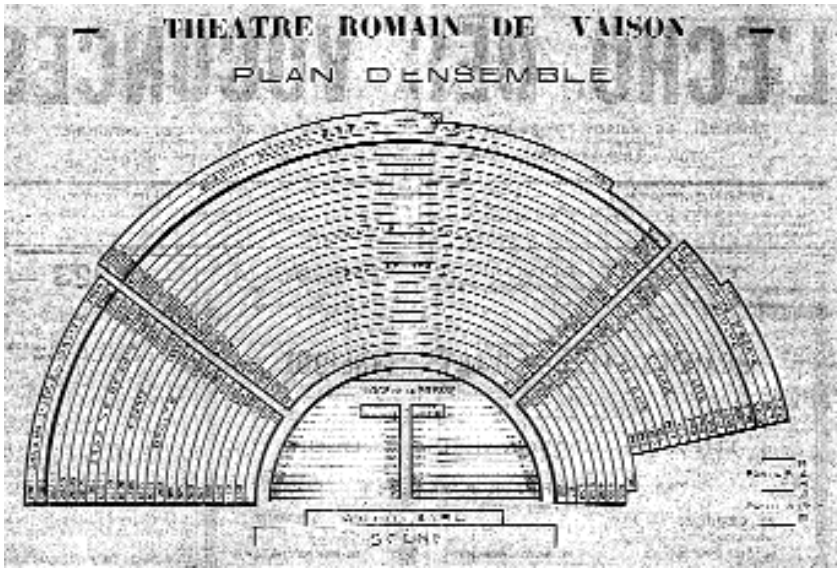
L'INDÉPENDANT

Journal Républicain d'Orange et de l'Arrondissement

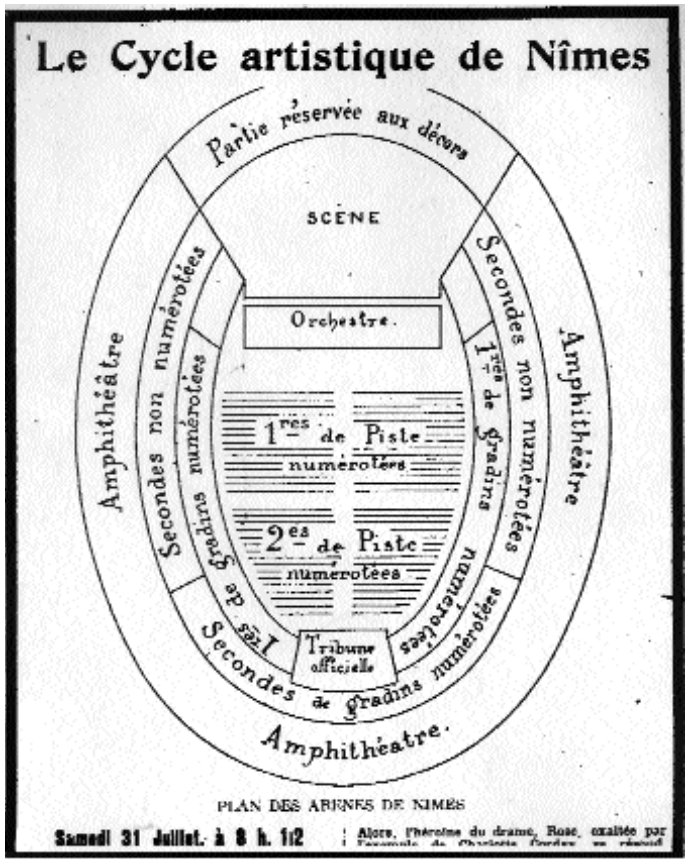
PARAISSANT LE DIMANCHE

LE THEATRE ROMAIN

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009



Plan d'ensemble et disposition des places au théâtre de Vaison pour les « grandes fêtes d'art classique » *de 1923 sous la direction des frères Jacomet, in* L'Écho des Voconces, *22 juillet 1923.*



Plan d'ensemble et disposition des places à l'amphithéâtre de Nîmes pour le « Cycle artistique » *de 1909, in* Theatra, *27 juillet 1909.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Glossaire

Les définitions originales ont été prises respectivement :

- du grec : A. BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950.
- du latin : Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.
- de l'ancien français : 1/ Frederic GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, publié par les soins de J. Bonnard, Professeur à l'Université de Lausanne, et Am. Salmon, ancien élève de l'École des Hautes Études, Paris, Champion,1990.

  2/ Algirdas Julien GREIMAS & Teresa Mary KEANE, *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, coll. dirigée par Claude Kannas, Paris, Larousse, 1992.

  3/ Jean DUBOIS, René LAGANE & Alain LEROND, *Dictionnaire du français classique. Le XVIIe siècle*, Paris, Larousse, 1992.

Aditus — ***Aditus***, ***us***, m. : abord, accès / entrée d'un monument, porte.
Accès principaux entre l'extérieur et l'intérieur de l'édifice ; plus particulièrement dans les théâtres, les portes ouvrant sur les annexes de la scène — parascænia* *ou basilica* — ou sur les* parodoi*.

Ambulacrum — ***Ambulacrum***, ***i***, n. (***ambulo***) : promenade plantée d'arbres devant une maison // ***Ambulatio***, ***onis***, f. : promenade / marche, parcours.
Dans les édifices à structure creuse ou « mixte », couloir annulaire voûté disposé sous les gradins suivant la courbe de la cavea*, ses deux extrémités débouchant, au rez-de-chaussée d'un théâtre, sur les* parodoi*, et menant en général à des vomitoires* ouvrant sur une* præcinctio*.

Amphithéâtre — Ἀμφιθέατρον, ου (το) [Dion Cassius (XLIII.22), Denys d'Halicarnasse (IV.44)] / de Ἀμφιθέατρος, ος, ον : disposé en amphithéâtre / de ἀμφι adv : autour, tout autour // ***Amphitheatrum***, ***i***, n. [Vitruve (I.7.1), Pline (XIX.24), Tacite (*Annales*, IV.62)].
Mot à mot, « théâtre tout autour » : la définition donnée par les Anciens de « double théâtre *» ou d'« édifice formé de deux théâtres joints »* [quasi in unum juncta duo visoria recté] *vient probablement des deux théâtres de bois, cité par tous, de C. Curion. Dans sa première acception aujourd'hui, le terme désigne un édifice à part entière composé de gradins disposés en étage dont la forme dessine une figure arrondie complète, généralement elliptique et formant entonnoir autour d'une aire centrale en contrebas, espace destiné aux spectacles.*
Alors que les Anciens lui préféraient le plus souvent celui de « théâtre », le terme peut désigner plus communément le principe même des gradins disposés les uns au-dessus des autres successivement sur une substructure en arc de cercle, que celle-ci soit tout à fait fermée en entonnoir (l'amphithéâtre à proprement parler) ou qu'elle se développe simplement sur une demi-courbe : dans cette acception, on préciserait plutôt aujourd'hui « en amphithéâtre ».

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Area — **Area**, æ, f. : surface, sol uni, aire / cour de maison, place // espace pour les jeux [Tite-Live (XXXIII.32.4)].
*Arène, grand espace de jeux. Le terme est davantage utilisé pour désigner la piste des cirques partagée en deux dans le sens de la longueur par un long mur, la spina. Comme l'*arena* toutefois, elle est située en contrebas de la* cavea* et circonscrite par le mur du* podium*.*

Arena — **Arena**, æ, f. : sable, terrain sablonneux / l'arène [Cicéron (*Tusculanæ disputationes*, II.46), Suétone (*Tiberius*, 72)] // [fig.] combats du cirque, voire les combattants eux-mêmes.
La première acception latine reste courante, en géologie notamment, où elle désigne un produit de consistance sableuse. En matière d'édifices de spectacles, le terme désigne la lice, aire plane de forme ovoïde, située en contrebas de la cavea* d'un amphithéâtre et circonscrite par le mur du* podium*, généralement recouverte d'une couche de sable facilement renouvelable après chaque combat, d'où elle tire son nom [voir* conistra / κονιστρα*]. Le terme ne désigne jamais aujourd'hui ni le combat ni les combattants.*
Le terme d'« Arènes *», utilisé au pluriel, correspond, depuis le XVI^e siècle au moins, à l'amphithéâtre antique proprement dit. Depuis 1767, «* Arène *» désigne un aménagement de forme ovoïde, généralement de bois, à la manière d'un petit amphithéâtre, destiné aux courses de taureaux et aux corridas espagnoles.*

Attique — Ἀττικος, ου (ο) : Attique, Athènes…
Dernier niveau horizontal dans l'élévation d'un édifice, correspondant à un étage carré dont la face forme couronnement, et séparé généralement des autres niveaux par un important corps horizontal ou une corniche plus massive. Le terme n'est utilisé en ce sens que depuis le XVII^e siècle.

Aulæum — Αὐλαια, ας (η) : rideau, tenture de porte / rideau de théâtre [Ménandre (fr. 201)] // **Aulæum**, *i*, n. : rideau [Cicéron (Discours – *Pro M. Caelio Rufo*, 65)].
Rideau, dans les théâtres, qui se dressait sur moins de 3 m de haut en avant du pulpitum* pour masquer la scène et qui était abaissé au commencement du spectacle. Les seules traces actuelles du dispositif de ce rideau sont une fosse située au pied du* pulpitum* et dissimulée immédiatement derrière la* frons pulpiti*.*

Balteus — **Balteus**, *i*, m. : baudrier, ceinturon // gradin permettant aux spectateurs de circuler [Tertulien (*De spectaculis*, III.6)].
*Parapet de pierre souvent mouluré, séparant, dans un théâtre, l'*orchestra* des premiers gradins de la* cavea*, et délimitant les niveaux successifs ou* mæniana* ; un* balteus *surmontait parfois chacun des murs de* præcinctio* et couronnait le mur du* podium* d'un amphithéâtre ou d'un cirque.*

*Carce*res — **Carcer**, *eris*, m. : prison, cachot / tout endroit où l'on est enfermé // [fig.] point de départ // l'enceinte d'où partent les chars dans une course [Cicéron (*Brutus*, 173)].
Pièces situées généralement sous les premiers gradins de la cavea* d'un amphithéâtre et dans lesquelles étaient enfermés les animaux avant d'être lâchés dans l'arène.*
Dans un cirque, les carceres *correspondent aux stalles de départ des chevaux situées à l'une des extrémités de la piste* [area*], *fermant l'édifice à ce niveau.*

Cavea — **Cavea**, æ, f. (*cavus* : creux) : cavité // enceinte où sont enfermés des animaux // partie du théâtre ou de l'amphithéâtre réservée aux spectateurs [Cicéron (Discours — *De haruspicum responsis*, 26)] // [fig.] le théâtre, les spectateurs [Sénèque (*De tranquilitate animi*, XI.8), Stace (*Thebais*, I.423)].
Partie du théâtre, de l'amphithéâtre ou du cirque réservée aux spectateurs, et munie de rangs de bancs ou de gradins dressés sur une pente naturelle ou artificielle — dite « adossée » —, ou maçonnée — dite « à structure creuse ».

- *Ima cavea* : *Niveau inférieur de la* cavea *ou premier* mænianum*.
- *Summa cavea* : *Niveau supérieur de la* cavea *ou troisième* mænianum*, ou, lorsque celui-ci n'existe pas, deuxième* mænianum.
- *Media cavea* : *Niveau intermédiaire de la* cavea *ou second* mænianum*.

Conistra — Κονιστρα, ας (η) : lieu rempli de poussière où les oiseaux peuvent se rouler / arène des lutteurs // *Conisterium*, *ii*, n. : lieu du gymnase où les lutteurs se frottaient de poussière [Vitruve (V.11.2)].
Terme grec pour désigner l'arène.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Cuneus — ***Cuneus***, *i*, m. : coin / forme de triangle // section verticale, correspondant notamment dans les théâtres à des portions de la ***cavea*** [Suétone (***Augustus***, XLIX.2), Juvénal (VI.61)] — « ***Cunei spectaculorum*** » [Vitruve, V.6].
Section verticale en forme de « coin » comprise dans un même mænianum* *entre deux escaliers — ou* scalaria* *— radiaux taillés à même les gradins de la* cavea.

Diazoma — *Διάζωμα*, *ατος* (*το*) : cordon d'architecture, corniche / ligne de séparation / ceinture, ce qui entoure comme une ceinture // au théâtre, barrière séparant l'***orchestra*** de la ***prædrie*** et chacune des sections / de *διά*, adv. : en séparant, en divisant — « … » [Vitruve, V.6].
Passage ménagé entre les gradins suivant la courbe de l'édifice et séparant, horizontalement, différentes zones de gradins — appelé chez en latin præcinctio*.

Ductilis — ***Ductilis***, ***e*** : mobile, qu'on peut tirer.
Décors sur panneaux de bois coulissant sur des rails, utilisés au théâtre pour les changements de scène, composant la scæna ductilis *à laquelle étaient adjoints les* trigonæ*.

Frons pulpiti — ***Frons***, ***tis***, f. : front // partie antérieure, façade.
Ou proscænium*. *Mur de front du* pulpitum* *d'un théâtre donnant sur l'*orchestra*.

Hyposcænium — De *ὑπο*, adv. : dessous.
Sous-sol plus ou moins compartimenté et de profondeur variable, situé sous le plancher du pulpitum* *d'un théâtre dont il occupe en général toute la superficie.*

Koilon — *Κοίλον* (*το*), de *κοίλος*, *η*, *ον*, adj. : creux / cave.
Terme grec désignant la cavea*.

Logeion — *Λογεῖον*, *ου* (*το*) : partie de la scène où se tenaient les acteurs pour parler [Plutarque (***Thess.***, 16)] / de *λόγος*, ου (*το*) : discours, parole // ***Logeum***, *i*, n. : archives / équivalent de ***pulpitum*** [Vitruve (V.7.2)].
*Tout endroit d'où l'on parle, et plus particulièrement au théâtre l'estrade dominant l'*orchestra*, correspondant — hormis la forme — au* pulpitum* *latin. Selon J. Formigé, le terme désignerait la partie de l'estrade (au centre en général) où se tenaient les acteurs pour déclamer.*

Mænianum — ***Mænianum***, *i*, n. (d'un certain censeur Mœnius) : balcon, galerie saillante // galerie étage // N.B. : ***Mœnia***, ***ium***, n. (***mœnio*** : faire un travail de terrassement, construire // fortifier) : murailles, enceinte, est utilisé notamment par H. Révoil et l'abbé J. Sautel.
Section horizontale comprise entre deux passages ou deux præcinctiones* *séparant les différents niveaux des gradins de la* cavea*. Les édifices sont en général pourvus de deux* mæniana*, parfois trois : le* mænianum *inférieur (ou premier) correspond à l'*ima cavea**, *le* mænianum *supérieur à la* summa cavea**, *l'intermédiaire lorsqu'il existe à la* media cavea**.
*Le terme apparaît chez A.-N. Caristie (*Monuments antiques d'Orange*, 1856, p. 48), mais semble se référer alors de manière générique à la courbure de la* cavea*, sans précision, l'auteur préférant notamment parler de «* troisième *cavea » pour désigner la zone la plus élevée (p. 66).*

Orchestra — *Ὀρχήστρα*, *ας* (*ἡ*) : partie du théâtre situé entre les acteurs et les sièges des spectateurs, où le chœur faisaient ses évolutions // champ de bataille / de *ὀρχέω*, *ῶ* : faire danser, mettre en mouvement — « ***orchestra inter gradus imos*** » / « ***in orchestra, senatorum sunt sedibus loca designata*** » [Vitruve, V.6]
Aire plane centrale d'un théâtre, située en contrebas du pulpitum* *et comprise dans le demi-cercle formé par l'*ima cavea* *d'un côté et la* frons pulpiti* *de l'autre. Sur son périmètre circulaire étaient installées les places d'honneur — ou* proedria* *— sur un ou plusieurs degrés bas, séparés du reste de la* cavea *par un* balteus* *dressé au pied des tous premiers gradins.*
L'expression « planum orchestræ *» désignerait la seule portion horizontale de l'*orchestra*, au-delà de la* proedria**.

Parascænium — *Παρασκήνιον* (*το*) : entrées latérales sur la scène, coulisses [Dém. (520.18)] / de ***Par***, ***is***, adj. : pareil // substt m. f. : pair, couple.
Annexe rectangulaire placée sur la face latérale du complexe scénique d'un théâtre, et fonctionnant par pair, une de chaque côté. Ces annexes sont parfois disposées sur plusieurs étages, comportant alors un parascænium *inférieur et un* parascænium *supérieur.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Parodos — *Παρ□οδοσ, ου (η)* : chemin à côté, le long de, entrées devant / passage // première entrée du chœur par le côté de la scène dans la tragédie [Pollux (IV.108)] / de *Paro*, *atum*, *are* (*par*) : mettre de pair, sur la même ligne.
Passage rectiligne placé de part et d'autre sur l'axe d'un théâtre, séparant la cavea *et le complexe scénique, et donnant accès, à partir des vestibules d'entrée, à l'*orchestra*. Plus larges et hautes que les autres ouvertures sur la* cavea, *ils supportent en général sur leur voûte des gradins et une loge — ou* tribunalia*.*

Pegmata — *Πηγμα, ατοσ (το)* : toute chose fixée ou ajustée solidement / charpente d'un navire / *Πηγματιον*, diminutif // Pegma, *aits*, n. : échafaud, estrade // machine de théâtre, décor [Sénèque (*Epistulæ ad Licilium*, 88.22), Pline (XXXIII.53), Juvénal (IV.122)].
Terme grec correspondant au pulpitum du théâtre. Utilisé en latin, il désigne les différentes machines de décor.

Periaktes — *Περι□κτος, ος, ον* : pivotant / machines pivotantes permettant de changer le décor du théâtre [Plutarque (*Morales*, 384c)] / *αι□Περι□κτος*, subst. [Pollux (IV.26), Vitruve (V.6)].
Prismes mobiles à trois faces tournant autour d'un axe vertical sur lesquels étaient peints des décors de scène et qui composaient la « scæna versilis* ». Leur position reste encore conjecturale. Cf.* Trigonæ*.*

Podium — *Πο□διον, ου (το)* : petit pied // *Podium*, *ii*, n. : panneau d'appui, console, cordon saillant / petite éminence // mur très épais formant une plate-forme autour de l'arène de l'amphithéâtre, et sur lequel se trouvaient plusieurs rangs de sièges, places d'honneur [Suétone (*Nero*, 12), Pline (XXXVII.45), Juvénal (II.147)] // l'**anc. fr.** utilisait *Podiation*, s.f. : soubassement.
Haut mur circonscrivant l'arène d'un amphithéâtre, la séparant de la cavea* *de sorte à protéger les spectateurs. De façon générale, le* podium *comporte deux grandes portes situées sur l'axe principal de l'édifice, permettant un accès direct à l'arène.*
Par extension, le podium *peut se référer aux premiers rangs de gradins de la* cavea *d'un amphithéâtre situés directement derrière le mur circonscrivant l'arène, et correspond alors à un premier* mænianum* *— ou* ima cavea*. C'est en général en ce sens qu'il est utilisé et suppose alors de préciser lorsqu'il s'agit du mur du* podium*.*

Postscænium — *Post*, adv. : en arrière, derrière.
Bâtiment de plan allongé, situé derrière le front de scène d'un théâtre — ou scænæ frons* *—, constitué en général d'un long couloir, parfois disposé sur plusieurs étages et abritant par conséquent diverses salles servant de coulisses, de magasins ou aux mécanismes des machines du théâtre. Ces salles assuraient en outre la stabilité du mur de scène, toujours très haut, atteignant plus de 30 m.*

Præcinctio — *Præcingo*, *nxi*, *nctum*, *ere* : ceindre, entourer — « *præcinctiones, ad altitudines theatrum, pro rate parte* […] *neque altiores quam quanta præcinctionis itineris sit latitudo* » [Vitruve, V.3].
Passage ménagé horizontalement entre les gradins suivant la courbe de l'édifice et séparant les différents mæniana*, souvent bordé d'un côté par un* balteus* *ouvert sur les escaliers radiaux des gradins inférieurs, et de l'autre par un mur de un à deux mètres de haut coupés de vomitoires et supportant les gradins supérieurs. Voir aussi le terme grec de* diazoma*.*

Proedria — *Προεδρι□, ας (η)* : premier siège, première place / droit de siéger, dans les jeux, au théâtre, sur les premiers bancs [Hérodote (1.54, 9.73, etc.)] // *Προε□δρα, ας (η)* : siège placé en avant.
Rang de gradins d'honneur généralement plus large et plus bas que les autres, situé au niveau inférieur de la cavea* *d'un théâtre, empiétant sur l'*orchestra* *et sur lequel devaient être disposés des sièges mobiles — ou* subsellia*.*

Proscænium — *Proscænium*, *ii*, n. : devant de la scène / de *Pro*, prép. : devant.
Ou frons pulpiti*. Mur soutenant l'estrade — ou* pulpitum* *— d'un théâtre, et présentant une façade souvent ornée de niches et de statues donnant sur l'*orchestra*. À noter que dans les textes et traités théoriques sur le théâtre postérieurs à la Renaissance, le terme est en général utilisé pour désigner le* pulpitum *lui-même, reprenant, en définitive, l'étymologie grecque de* προσκη□ιον* *: c'est la raison pour laquelle il est inscrit, dans ce cas ici, entre guillemets. À la charnière du XVIIIe et du XIXe siècles, certains ont voulu le distinguer absolument du* pulpitum* *réservé strictement aux acteurs, soit qu'il devait désigner une « avant-scène » occupée par les musiciens — à l'inverse, en*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

définitive du προσκηνιον *grec (A. Pelet) —, soit qu'il devait définir l'ensemble des bâtiments de la scène compris entre l'*orchestra* et la* scænæ frons* *(J. Formigé).*

Proskènion — *Προσκηνιον, ου (το)* : entrée d'une tente, avant-scène, devant d'un théâtre [Pollux (xxx.13.4), Plutarque (*Luc.*, 6)].
Estrade étroite et plus haute que le pulpitum*, précédant la* skénè [σκηνη] *des théâtres grecs.*

Pulpitum — *Pulpitum, i*, n. : tréteau, estrade // les planches de la scène // l'**anc. fr.** paraît utiliser le terme *Pulpite* directement du latin.
Estrade de forme rectangulaire dressée devant le mur de scène d'un théâtre — ou scænæ frons* —, surplombant l'*orchestra* et appuyée sur la* frons pulpiti* *ou* proscænium*.

Scæna — *Σκηνη, ης (η)* : toute baraque ou construction légère pouvant servir d'abri, tentes / fête des tabernacles // construction en bois et couverte où l'on jouait les pièces de théâtre, et plus particulièrement la partie de la scène où jouaient les acteurs, par opposition à la *θυμελη** où évoluait le chœur [Plutarque (*Galb.*, 16), Aristote (*Poétique*, 24.6, 25.4), Démosthène (*Harangues*, 288.18)] // *Scæna, æ*, f. : théâtre.
Ensemble des différentes parties du théâtre réservées aux acteurs, comprenant le pulpitum*, la* frons scænæ*, le* postscænium* *et les* parascænia*.
Dans les théâtres grecs, la skénè *se limite au bâtiment construit en pierre et pourvu d'un étage, précédé du* proskènion* *où évoluaient les acteurs.*

Scænæ frons — *Frons, tis*, f. : front // partie antérieure, façade.
Ensemble de la décoration bâtie du postscænium* *correspondant au haut mur de front du théâtre dominant l'estrade — ou* pulpitum* —, *et constitué souvent de trois niveaux ornés de colonnes à ordres superposés.*

Scalaria — *Scalæ, arum*, f. (*scando* : monter) : échelle, degrés d'escalier, escalier.
Petits escaliers taillés à même les gradins de la cavea*, permettant l'accès aux différents niveaux d'un même* mænianum*, et souvent placés à la sortie des* vomitoria*.

Théâtre — *Θεατρον, ου (το)* : lieu où l'on assiste à un spectacle / plus spécifiquement pour des représentations dramatiques [Hérodote (6.21, 6.67)] // place au théâtre [Elieu, polygr. de Préneste (*Histoire variées*, 2.13)] // amphithéâtre [Dion Cassius] // les spectateurs [Hérodote (VI. 21), Platon (*Cav.*, 194a)] // le spectacle // le lieu destiné à une assemblée générale [Lysias (132.35)].
Utilisé aujourd'hui de manière générale pour désigner l'ensemble de l'édifice destiné aux représentations dramatiques, le terme a pu successivement définir le système des gradins disposés en étage surplombant une aire de jeu plane centrale (dans le sens de « visiorum *», occurrence remplacée par celle d'« amphithéâtre »*), ou à l'inverse le complexe scénique.*

Trigonæ — De *Trigonum, i*, n. : triangle // *Trigonus, a, um* : triangulaire.
Terme latin utilisé pour désigner les periaktes*.

Valva — *Valvæ, arum*, f. : porte à double battant.
Porte monumentale pratiquée dans le mur de scène des théâtres :

- *Valva Regia* : *Porte royale, située au centre de la* scænæ frons* ;*
- *Hospitales* : *Porte des hôtes, au nombre de deux, situées de part et d'autre de la* Valva Regia.

Velum — *Velum, i*, n. : voile de navire (au pl.) / voile, toile, tenture, rideau / voile tendu au-dessus d'un théâtre [Lucrèce, IV.75].
Voile(s) que l'on imagine tendu(es) au-desus de la cavea *des théâtres et amphithéâtres à l'aide de mâts plaqués contre la façade extérieure des édifices, et selon certains à l'opposé de mâts plantés au niveau des gradins inférieurs (notamment J. Formigé), laissant supposer un mécanisme complexe (et lourd) mis en œuvre par des marins. Le terme est utilisé au singulier ou au pluriel (*vela*).*

Versatile ou *versile* — *Versatilis, e* (*verso*) : mobile, qui tourne aisément // **anc. fr.** : Versatile, adj. : à deux tranchants // *Versilis, e* : qui tourne aisément - « *versatiles trigonæ* » [Vitruve, V.6.8].
Décors sur panneaux de bois pivotant sur eux-mêmes, utilisés au théâtre pour les changements à vue et composant la scæna versilis *à laquelle était adjointe la* scæna ductilis*.

Versuræ — ***Versura***, **æ**, f. (***verto***) : action de se tourner // encoignure, retour d'un angle rentrant.
Façade en retour de la scænæ frons* *correspondant à la face intérieure des* parascænia* *dominant le* pulpitum* *et circonscrivant l'espace de jeu de ce dernier.*

Viæ — ***Via***, **æ**, f. : chemin, route, voie.
Passages verticaux disposés dans la cavea* *des théâtres et des amphithéâtres, généralement constitués d'escaliers —* scalaria* *—, et dessinant, dans les différents* mæniana**, les* cunei**.*

Vomitorium — ***Vomitorius***, **a**, **um** (***vomitor***) : vomitoire, vomitif.
Ouverture pratiquée dans le mur d'une præcinctio* *ou directement entre les gradins, et par laquelle débouche un escalier généralement ascendant venant d'un passage radial accessible par un* ambulacrum**.*

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Bibliographie

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Abréviations des titres de Revues utilisées

AS	— *Actualité de la scénographie. La techique au service du théâtre et du spectacle*, Paris.
ANRW	— *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms in Spiege*, Berlin, Fest. J. Vogt.
BAA	— *Bulletin archéologique d'Arles*.
BCTH	— *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*.
BEFAR	— *Bibliothèques des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*.
BM	— *Bulletin Monumental*, Paris.
BSAVA	— *Bulletin de la société des Amis du Vieil Arles pour la protection de son patrimoine historique et esthétique*.
BSNAF	— *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris.
Caesarodunum	— Institut d'Études Latines de l'Université de Tours, Paris, Centre de Recherches A. Piganiol.
CAF	— *Congrès Archéologique de France*, Paris, Champion, impr. Tours.
CRAI	— *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, diffusion de Boccard.
DAM	— *Document archéologique méridional*.
DHA	— *Dossiers Histoire et Archéologie*, Paris.
EAN	— *École antique de Nîmes*, Nimes.
GAA	— *Bulletin du Groupe Archéologique Arlésien*.
GBA	— *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.
JDAI	— *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin, de Gruyter.
JRA	— *Journal of Roman Archaeology. Department of Classical Studies*, University of Michigan.
Ktema	— *Ktema. Civilisation de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, Paris, éd. CNRS / Université de Strasbourg.
MAG	— *Mémoires de l'Académie du Gard*, Nimes.
MAI	— *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris / **MAI fond. Piot**.
MAN	— *Mémoires de l'Académie de Nîmes*.
MARG	— *Mémoires de l'Académie Royale du Gard*, Nimes.
MEFRA	— *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*.
MIHP	— *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, Marseille.
MHF	— *Monuments historiques de la France*, Paris.
MSRAF	— *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France*, Paris.
PH	— *Provence historique*, Marseille.
RA	— *Revue Archéologique*, Paris, PUF.
RAN	— *Revue Archéologique de Narbonnaise*, Paris, éd. CNRS & Faculté de Montpellier.
REA	— *Revue des Études Anciennes*, Annales de la faculté de Lettres de Bordeaux et de l'Université du Midi.
REL	— *Latomus. Revue des études latines*, Paris, les Belles Lettres.
RINASA	— *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte*, Rome.
RSL	— *Rivista di studi liguri*, Rome.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Bibliographie

Choisis d'une part pour leur remarquable état de conservation, d'autre part pour leur appartenance à une province de l'Empire romain plutôt qu'à Rome même ou à l'Italie, les cinq édifices étudiés ne constituent ni plus ni moins qu'un prétexte à une réflexion sur l'interprétation de l'architecture antique au cours des siècles depuis les premiers ouvrages parus à la Renaissance jusqu'à nos jours. Dans ce contexte, et quoiqu'elle y tende tout de même, cette bibliographie ne se veut en aucun cas exhaustive, y compris concernant les « sources », mais vise davantage à fournir une série de repères. Elle est par conséquent divisée par thèmes et par périodes, et y intègre succinctement d'autres exemples ; il n'est pas exclu, en outre, de voir volontairement quelques titres répétés.

• Arles, son théâtre et son amphithéâtre

– XVI^e^-XVII^e^ siècles.

AGARD, Antoine — *Discours et roole des medailles & autres antiquitez tant en pierreries, gravures, qu'en relief & autres pierres naturelles & admirables plusieurs figures & statues de terre cuite à l'égyptienne & plusieurs rares antiquités qui ont été recueillies & à present rangées dans le cabinet du sieur Antoine Agard maistre orfèvre & antiquaire de la ville d'Arles en Provence*, Paris, 1611.

GRAVEROL, Antoine — *Dissertation sur la statue qui etoit autrefois à Arles & qui est à present à Versailles*, Nimes, 1685.

GUIS, Père Joseph — *Description des Arènes ou de l'Amphithéâtre d'Arles*, Arles, éd. Fr. Mesnier, Imprimeur du Roy et de la ville, 1665.

LAURIERE, Jean de — « Antiquités de la ville d'Arles par Monsr. Rebatu, écuier Consr. du roy au siège sénéchal de cette ville. 1655 », in *CAF*, 1876, p. 807.

LIPSE, Juste — *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi.* Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584.

REBATU, François de — *De la comparaison d'Arles & de Rome*, Arles, 1617.

— *Recueil de quelques monumens et pièces de l'Antiquité qui sont à Arles*, manuscrit, Arles, 1655 [Bibl. Méjanes, Aix-en-Provence, ms 545].

— *Antiquités d'Arles*, Paris, 1655.

— *La Diane et le Jupiter d'Arles se donnans à cognoistre aux esprits curieux*, Arles, F. Mesnier, 1656.

ROMIEU, Noble Lantelme de — *Histoire des antiquités de la ville d'Arles ou plusieurs écrits & épitaphes antiques trouvés la mesme & autres lieux*, Arles, 1574 [Méd. Arles, ms 240].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ROMIEU, Noble Lantelme de
& TERRIN, Claude de — *Discours sur les antiquités et l'amphithéâtre d'Arles, tiré des manuscrits de Noble Lantelme de Romieu et de Monsieur le Conseiller Terrin, l'an 1715 par F. P., Antiquaire d'Arles*, Marseille, 1715 [arch. dép. des B.-du-Rh., 1 F 33].

SABATIER, Jean de — *Mémoires historiques (1650-1680)*, manuscrit [Méd. Arles, ms 227].

SEGUIN, Joseph — *Les Antiquitez d'Arles traitees en maniere d'entretien & d'itineraire où sont decrites plusieurs nouvelles decouvertes qui n'ont pas encore veue le jour*, Arles, chez Cl. Mesnier, 1688 [Méd. Arles, ms 241].

— *Dissertation sur l'ancienne Metropole des Gaules & sur le lieu de naissance de saint Ambroise contre la critique historique, chronologique du R. Père Pagi*, 1692 [Méd. Arles, ms 968].

TERRIN, Claude de — « Mémoire sur le théâtre d'Arles », in *Journal des Savants*, t. XII, Paris, 1684.

— *Entretien de Musée et de Callisthène sur la prétendue Diane d'Arles*, Arles, éd. Jq. Gaudiou, 1680.

– XVIII^e siècle.

ANIBERT, Louis-Mathieu — *Mémoire sur l'ancienneté d'Arles*, Arles, éd. Mesnier, 1782.

— *Mémoires historiques et critiques sur l'ancienne république d'Arles pour servir à l'Histoire générale de la Provence*, Arles, A. Yverdon, 1779-1781, 3 vol.

ANONYME — *Fiairté des Antiquitez de la ville d'Arles*, Marseille, sans date [arch. dép. des B.-du-Rh., 1 F 33/36].

ANONYME — *Entretien de deux Philosophes, Héraclite & Démocrite, sur une Critique faite par Pamphile, contre les ouvrages de Polymythe, au sujet des Antiquités de l'ancienne Ville d'Arles*, Arles, 1724.

BONNEMANT, Chanoine Louis — *Recueil d'antiquités formé par Louis Bonnemant, promoteur du Chapitre de l'Église d'Arles*, manuscrit, Arles, vers 1790 [Méd. Arles, ms 242].

BOURGEOIS, Antoine Armand — *Les Antiquités d'Arles traitées en manière d'entretien et d'itinéraire où sont décrites plusieurs nouvelles découvertes qui n'ont pas encore vu le jour avec toutes les inscriptions tumulaires qui sont dans la ville et son terroir. Même celles qui y étoient autrefois qui ont été enlevées ou détruites*, manuscrit, Arles, 1739 [ms appartenant à l'abbé Cheilan, curé d'Albaron].

DUMONT, Père Étienne — *Description des anciens monuments d'Arles*, Arles, 1789.

— *Manuscrits inédits. Notes, extraits, références et réflexions personnelles pour servir à la « Description d'Arles »*, env. 1780 [Méd. Arles, ms 567 & 601].

GAIGNON, M. — *Histoire de la ville d'Arles*, 1760 [petit *in fol.*].

GAILLARD, Chevalier de — *Lettres sur les antiquités d'Arles*, Arles, 1764.

MAFFEI, Scipione — *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures espistoles distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732.

PEILHE, François — *Description d'un ancien Théâtre que l'on voit dans la ville d'Arles en Provence*, Arles, 1725 [arch. dép. des B.-du-Rh., 1 F 33].

— *Description de l'Amphithéâtre, ou des Arenes de l'ancienne ville d'Arles en Provence*, Arles, 1725 [arch. dép. des B.-du-Rh., 1 F 33].

— *Discours sur les antiquités et l'amphithéâtre d'Arles*, 1715.

RAYBAUD, Jean — *Dissertation sur le cirque qui estoit hors la ville d'Arles*, manuscrit, Arles, 1752 [Méd. Arles, ms 796].

ROMIEU, Charles Joseph, chevalier de — *Le Portefeuille du Chr. de R***. Premier caier. De ce qu'il y a de remarquable à Arles*, Arles, chez Gaspard Mesnier, Imprimeur du Roy et de la ville, 1726 [arch. dép. des B.-du-Rh., 1 F 33/11].

OBERLIN — *Notes de voyage*, manuscrit, 1776 [Méd. Arles, ms].

VÉRAN, Auguste — *Ébauche d'un dialogue entre deux amis, Fechinier & Musée sur l'histoire civile & politique de la ville d'Arles & sur ses antiquités*, manuscrit, Arles, 1798 [Méd. Arles, ms 773].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– XIX^e siècle.

Rapport fait par la Commission archéologique d'Arles, Arles, Grein impr., 1836.

Registre des délibérations de la Commission archéologique, instituée à Arles par arrêté de Mr le Préfet du Département des Bouches-du-Rhône du 24 janvier 1832, manuscrit, Arles, 1832-1836 [Méd. Arles, don Gautier-Descottes, ms 2334].

ANONYME DU CAIRE — *Les Antiquités d'Arles. Sur la fondation & l'antiquité d'Arles*, manuscrit offert par Marcel Bernard, Arles, vers 1844 [Méd. Arles, ms 744].

BAUDOT, Anatole de
& PERRAULT-DABOT, Alfred — « Architecture antique. Bouches-du-Rhône. L'amphithéâtre antique d'Arles », in *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, t. I, Paris, éd. Laurens & Schmid, 1855.

BAZIN, Hippolyte — *Arles gallo-romaine. Guide du touriste archéologue*, Nimes, 1896.

BILLOT, Frédéric — *Louis Jacquemin. Jugement sur les critiques de sa « Monographie du théâtre antique d'Arles »*, Aix-en-Provence, éd. Achille Makaire, 1865.

CAUMONT, Arcisse de — « Lettre sur l'état des monuments historiques d'Arles, Avignon, Vienne et Orange », in *BM*, 1835, pp. 122-224.

CLAIR, Honoré — *Les Monuments d'Arles antique et moderne*, Arles, éd. Garcin, 1837.

DUBARRY, L. — « Recherches sur les amphithéâtres du Midi », in *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, Toulouse, 1836, t. II, pp. 77-108.

ESTRANGIN, Jean-Julien — « Ruines du théâtre antique d'Arles », in *Gazette du Midi*, 11 et 13 février 1835.

— *L'amphithéâtre romain à Arles. Rapport adressé à l'Académie d'archéologie de Rome*, Marseille, impr. de M. Olive, 1836.

— *Les Fouilles d'Arles*, Aix-en-Provence, éd. Aubin, 1836.

— « Arles », in *MSRAF*, t. XIII, 1837.

— *Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles, contenant la description des monuments antiques et modernes, ainsi que des notes sur le territoire*, Aix-en-Provence, éd. Aubin, 1838.

— *Description de la ville d'Arles, ancienne et moderne, de ses Champs-Élysées et de son musée lapidaire, avec une introduction histoique*, Aix-en-Provence, éd. Aubin, 1845.

FASSIN, Émile — « Note sur les besoins du service des Monuments historiques d'Arles », in *BAA*, 1^ère année, n° 2, Arles, Société Archéologique d'Arles, 1889, pp. 17-22.

GAUJAL, baron Marc-Antoine-François de — « Rapport sur les études archéologiques de M. Estrangin sur Arles », in *MAI*, t. XV, 1840, p. 288.

HENRY, D. — « Notice sur l'amphithéâtre d'Arles », in *Mémoires et dissertation sur les antiquités nationales*, 1834.

HENRY, D. — « Notice sur l'amphithéâtre d'Arles », in *MAI*, t. XIII, 1837, pp. 1-47 ; « Notice sur le théâtre d'Arles », pp. 48-82 ; « Note relative aux Notices sur l'amphithéâtre et le théâtre d'Arles insérée dans le tome XIII », t. XIV, 1838, p. 376, pl. X ; « Nouvelles fouilles au théâtre romain d'Arles. Observations nouvelles », t. XV, 1840, p. 61.

HUART, François
& HUART, M. — *Notes archéologiques*, manuscrit, Arles, 1823-1827 [Méd. Arles, ms 791].

JACQUEMIN, Jean-Louis — *Le Guide du voyageur dans Arles, renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire et la description des monuments*, Arles, éd. Garcin, 1835.

— *Monographie de l'amphithéâtre d'Arles*, Arles, 1845, 2 vol.

— *Monographie du théâtre d'Arles*, Paris, 1845, 2 vol.

LACAZE-DUTHIERS, E. — *Mélanges*, manuscrit, 1845-1904 [Méd. Arles, ms 850].

LALAUZIÈRE, Jean-François Noble de — *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles contenant les événemens arrivés pendant qu'elle a été tour-à-tour Royaume et République, ensuite réunie à la souveraineté des Comtes de Provence et des Rois de France*, Arles, éd. Gaspard Mesnier, 1808.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

LAUGIER DE CHARTROUSE, Guillaume-Michel-Jérôme MEIFFREN, baron — « Notice sur le théâtre antique d'Arles et les découvertes qui y ont été faites en 1834 », in *MAI*, t. XIII, 1837.

LENTHÉRIC, Charles — *La Grèce et l'Orient en Provence : Arles. Le Bas-Rhône*, Paris, éd. Plon, 1878.

MÈGE, Louis — *Chronique arlésienne*, manuscrit, Arles, 1832-1875 [Méd. Arles, ms 234-237].

— *Recueil*, manuscrit, Arles, 1843 [Méd. Arles, ms 243].

MILLIN, Aubin-Louis — *Correspondance* avec Pierre Véran, 1806-1808 [Méd. Arles, ms 748].

MONCLAR, Marquis de — « Quelques mots sur l'amphithéâtre d'Arles », in *CAF*, XLIII[e] session [26 septembre 1876], 1877, pp. 203-206.

PELET, Auguste — « Essai sur une fouille du théâtre d'Arles », in *MARG. 1838-1839*, 1840, p. 12 ; « Des amphithéâtres antiques et surtout de celui de Capoue », 1842-1844, pp. 100-157.

PENCHAUD, Michel-Robert — « Fouilles du théâtre d'Arles. Extrait d'un rapport fait en 1823 », in *MAI*, t. VII, 1826, p. 225.

ROBIDA, Albert — *La Vieille France. Provence* [1893], Arles, éd. J.P. Gyss, 1982.

TRICHAUD, abbé J.-M. — *Itinéraire du visiteur des principaux monuments d'Arles*, Arles, éd. du Cerf, 1855.

VÉRAN, Auguste — « Arles antique, étude sur l'ancienne topographie de la ville d'Arles », in *CAF*, septembre 1876, pp. 271 *sqq*.

VÉRAN, Jacques-Didier — *Mélanges archéologiques. Rapport sur les fouilles du théâtre d'Arles*, Arles, manuscrit, Arles, 1823 [Méd. Arles, ms 777].

— *Mélanges archéologiques. Opinion sur la profondeur de l'Arène de l'Amphithéâtre d'Arles*, manuscrit, Arles, 1830 [Méd. Arles, ms 777].

— *Notes sur les fouilles de l'amphithéâtre d'Arles*, manuscrit, Arles, 1825-1829 [Méd. Arles, ms 741].

— « Dissertation sur la question suivante : l'amphithéâtre d'Arles a-t-il été achevé ? », in *MAI*, t. XI, 1832, pp. 231-244.

VÉRAN, Jacques-Marie — *Notice des anciens monumens d'Arles*, ou *Anciens monumens d'Arles. Notice succincte pour servir à l'intelligence du tableau pittoresque des anciens monumens de la ville d'Arles en Provence*, Paris, éd. Véran, 1824.

VÉRAN, Guillaume — *Antiquités d'Arles*, Arles, 1807.

VÉRAN, Pierre — *Recherches historiques faites dans les auteurs anciens et modernes pour servir à l'histoire de la ville d'Arles et de celle de Marseille*, manuscrit, Marseille, 1805 [Méd. Arles, ms 541].

— *Musée d'Arles, ou réunion de tous les monuments antiques de cette ville, indice de ceux qui en ont été enleve & explication de quelques uns de ceux qui restent*, manuscrit, Marseille, 1805 [Méd. Arles, ms 734].

— *Notice pour servir à l'histoire des antiquités de la ville d'Arles pour servir de suite à mes recherches intitulées Musée d'Arles*, manuscrit, Marseille, 1807 [Méd. Arles, ms 735].

VILLENEUVE, comte de — *Notice sur les fouilles de l'emplacement de l'ancien théâtre romain de la ville dArles*, Marseille, éd. Achard, 1828.

– XX[e] siècle.

Congrès archéologique de France, LXXVI[e] session tenue à Avignon en 1909, Paris / Caen, 1910, pp. 196-205.

BENOÎT, Fernand — « Les années romaines du peintre Réattu d'après sa correspondance », in *MIHP*, t. II, 1926, pp. 26-39 ; « Notes et documents d'archéologie arlésienne – I. Antiquités préromaines et gallo-romaines en Camargue », t. V, 1928, pp. 88-107 ; « Voyage en Provence d'un gentilhomme polonais. Le comte Moszynski (1784-1785) », t. VII, 1930, p. 41 ; « XI. Le P. Dumont, antiquaire d'Arles », t. XI, 1934, pp. 104-115. ; « XIII. Les "Antiquités d'Arles" d'Antoine Arnaud (1739) », t. XI, 1934, pp. 121-124 ; « XIV. Le portefeuille de Natoire (1777) », t. XI, 1934, pp. 124-134 ; « XVII. Les origines et l'histoire du Musée Lapidaire de la ville d'Arles », t. XIII, 1936, pp. 211-240.

— *Arles, ses monuments, son histoire, ses musées*, Lyon, éd. Rey, 1927.

— « Arles dans la civilisation méditerranéenne », in *Union générale des Rhodaniens*, n° V (1930), Paris, 1931, pp. 169-201.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

BENOÎT, Fernand — « La Provence et le pays d'Arles », in *Revue d'Arles*, Arles, t. I, 1941, p. 51 ; « Le plan d'Arles à l'époque romaine », t. I, 1941, pp. 289-314.

— « Dommages causés par les bombardements aux Arènes d'Arles », in *BSNAF*, 26 juillet 1944, p. 329.

— « La date de construction du théâtre d'Arles », in *RA*, t. I, 1948, pp. 382-599.

— « Circonscription de Provence. Arles (Bouches-du-Rhône) », in *Gallia. Informations*, t. VI-1, 1948, p. 209 ; t. VIII-2, 1950, pp. 119-122

— « Les théâtres de Marseille et d'Arles », in *Gallia*, t. VIII, 1950, pp. 116-131.

— *Arles*, Paris, éd. Alpina, coll. La France illustrée, 1954.

BERENGUIER, Raoul — *Arles et pays d'Arles*, Paris, Sadag, 1968.

CARRIERES, Marcel — *Lorsqu'Arles était port de mer*, Arles, coll. Les Amis du Vieil Arles, 1973.

CHARLES-ROUX, Jean — *Arles, son histoire, ses monuments, ses musées*, Paris, éd. Blond, 1914.

CONSTANS, Léopold-Albert — *Arles antique*, Paris, BEFAR, 1921.

— « Nouvelle note sur l'inscription du podium de l'amphithéâtre d'Arles », in *REA*, XLVII[e] année, t. XXVII, 1925, p. 29.

— *Arles*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Le Monde romain, 1928.

DUVAL, Paul-Marie — « Fouilles sous l'amphithéâtre d'Arles », in *Fasti Archeologici*, I. 2253, Florence, 1946, p. 291.

FLANDREYSY, Jeanne de — *La Provence. Au pays d'Arles*, Marseille, éd. Boissonnas & Detaille, 1912.

FORMIGÉ, Jules — « Note sur la Vénus d'Arles », in *CRAI*, 1911 ; « Arles antique », sans date [14 février 1913], pp. 29-34.

— « Fouilles d'Arles », in *BM*, 1912-1913.

— « L'orchestre du théâtre d'Arles », in *BSNAF*, 19 février 1913 ; « La disposition de l'amphihtéâtre d'Arles », 19 février 1913, pp. 1-4 ; « Influences grecques à Arles », 15 février, 1922, p. 131 ; « Notes sur le cirque romain d'Arles », 1[er] mars 1922, pp. 141-144 ; « Restitution et lecture de l'inscription du podium de l'amphithéâtre d'Arles », 8 mars 1922, p. 145 ; « Arles », 1922.

— « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *MAI*, t. XIII, 1914, pp. 25-51.

— « L'autel aux cygnes d'Arles et la *thymele* dans les théâtres gréco- romains », in *RA*, t. XXI, 1944, pp. 21-34 ; « L'amphithéâtre d'Arles, histoire et date de construction. 1 », t. II, juillet-décembre 1964, pp. 25 & 114, 41 & 63 ; « L'amphithéâtre d'Arles, histoire et date de construction. 2 », t. I, janvier-juin 1965, pp. 1-46.

— « Remarques sur les dates de construction des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vienne », in *RA. Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, t. I, 1949, pp. 384-386.

GIBERT, Jacqueline — *Arles et ses environs*, Avignon, éd. Seguin, 1926.

— *Arles, son origine, son histoire, ses monuments*, Avignon, éd. Seguin, 1926.

— *L'action romaine et l'amphithéâtre d'Arles*, Roanne, impr. Courrier républicain, 1954.

HEIJMANS, Marc — « Arles, fille du Rhône », in *GAA*, n° 13, 1990, p. 9.

LABANDE, Léon — « Arles. Musée archéologique », in *CAF*, 76[ème] session, 1909, p. 207.

MARION, Pierre — « L'amphithéâtre d'Arles », in *BSAVA*, 1[ère] série, n° 21, juin 1976, pp. 9-17 ; n° 23, décembre 1976, pp. 2-12 ; n° 24, mars 1977, pp. 8-20.

— *L'Amphithéâtre d'Arles*, Arles, impr. L'Homme de Bronze, 1977.

MICHEL, Alain — *Au pays d'Arles*, Paris, éd. Arthaud, impr. Aubin, 1980.

ROUQUETTE, Jean-Maurice — *Arles : sa région*, éd. Gründ, 1983.

SALLÉ, Alix — « Arles. La petite Rome des Gaules », in *Archeologia*, n° 260, Paris, septembre 1990, p. 28.

TEXIER, Jean-Max — *Arles, son histoire, ses monuments. Saint-Gilles. Aigues-Mortes. La Camargue*, Avignon, éd. Aubanel, 1972.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– Études récentes.

Le Goût de l'antique. Quatre siècles d'archéologie arlésienne, Arles, éd. Delta Presse Méditerrannée, 1991.

CHRISTOL, Michel
& HEIJMANS, Marc — « Arles », in *DAM*, n° 14, 1991, p. 335.

CONGÈS, Gaetan — « L'histoire d'Arles romaine précisée par les fouilles archéologiques », in *Archeologia*, n° 142, mai 1980, pp. 10-23.

CONGÈS, Gaetan
& ROTH-CONGÈS, Anne — « Arles », in *Archéologie Urbaine*, Paris, Ministère de la Culture et Direction du Patrimoine, 1982, pp. 311-318.

FÉVRIER, Paul-Albert — « Arles aux IV^{ème} et V^{ème} siècles, ville impériale et capitale régionale », in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e bizantina*, n° 25, Longo, 1976, pp. 127-158.

FINCKER, Myriam — « Arles et Nimes », in *DHA. Les amphithéâtres de la Gaule*, n° 116, mai 1977, pp. 40-45.

— *Analyse comparée des amphithéâtres d'Arles et de Nîmes*, thèse de 3^{e} cycle dactylographiée, Université d'Aix-Marseille, 1989.

— « Du Colisée à l'amphiythéâtre d'Arles : projets et filiations », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes, éd. Imago, 1990, pp. 29-38.

GAUTHIER, Marc — « Circonscription Provence-Alpes-Cote d'Azur. Arles » [Rapport de R. Guéry, G. Hallier, J. Brémond, J. Piton et Cl. Sintès], in *Gallia. Informations*, t. XLIV-2, 1986, pp. 388-394.

GROS, Pierre — « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », in *JDAI*, n° 102, 1987, pp. 339-363.

GROSSI, Georges — *Arles. Notre Rome gauloise (Gallula Roma Arelas). Son apogée au siècle de Constantin*, Avignon, éd. J. Aubanel & fils, 1975.

LUGLI, Giuseppe — « La datazione degli anfiteatri di Arles e di Nimes. Provenza », in *RINASA*, n° spécial 13-14, Rome, 1964-1965, pp. 146-199.

ROUQUETTE, Jean-Maurice
& SINTÈS, Claude — *Arles antique : monuments et site*, Paris, Impr. Nationale, coll. G.A.F. n° 17, 1989.

ROUQUETTE-MATHE, Estelle — *Gallula Roma Arelate. Du mythe à l'archéologie. La redécouverte de l'antiquité et la naissance de l'archéologie à Arles. 1538-1845*, thèse de 3^{e} cycle dactylographiée, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1996.

SALVIAT, François — « Circonscription de Provence. Arles. Rapports de G. Bertucchi et G. Congès », in *Gallia. Informations*, t. XXX, 1972, p. 514 ; t. XXXII-2, 1974, p. 505 ; t. XXXV-2, 1977, p. 513 ; t. XLVI-2, 1986, p. 394.

SINTÈS, Claude — « L'évolution topographique de l'Arles du Haut-Empire à la lumière des fouilles récentes », in *JRA*, vol. 5, 1992, pp. 130-147.

— « Vicissitudes d'un théâtre antique », in *DHA. Les théâtres de la Gaule romaine*, n° 134, janvier 1989, pp. 26-29.

♦ Catalogues de photographes sur Arles ♦

JEAN, Bernard — *Les Arènes d'Arles*, Arles, 1987.

JODICE, Mimmo — *Arles*, Arles, 1934.

– Réutilisation du théâtre et sa restauration.

« Arles, les monuments romains et romans », in *MHF. Patrimoine mondial. Monuments et sites français*, n° 162, juillet-août 1992, pp. 42-43.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

POISSON, Olivier — « Le dégagement et la restauration des théâtres antiques d'Orange et d'Arles au début du XIX^e siècle », in *Le Goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Lattes, éd. Imago, 1989, pp. 82-91.

Documents d'archives :

Arch. mun. : **II M 25 / m 21**, **R 93**, **R 3**.

Arch. dép. des Bouches-du-Rhône : **IIO 5** et **VIIT 31** ; **34 J 192** ; fonds Véran **18 F 3** ; DRAC **1615 W 154**.

Arch. CMH : cartons n° 320, 321 et **328 bis** (affaires générales) ; **342** [1833-1924] ; **343** [1925-1954] ; **CHAUVEL 5** [1942-1960] ; **Médiathèque** [1970-1994].

Arch. de la DRAC région PACA : services Travaux et marchés ; Patrimoine ; SRA.

– Réutilisation de l'amphithéâtre et sa restauration.

« Arles, les monuments romains et romans », in *MHF. Patrimoine mondial. Monuments et sites français*, n° 162, juillet-août 1992, pp. 42-43.

LACROIX, Louis-Gilbert — *Histoire de la tauromachie en Arles*, Nimes, Union des bibliophiles taurins de France, 1977.

PINON, Pierre — « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Caesarodunum*, suppl. 31, 1979, pp. 1-89.

Documents d'archives :

Arch. mun. : **II M 3 / m 12** ; **II M 3 / o 1** (« Cahiers Véran », 1847-1850) ; **II M 3 / a 3** (Correspondance A. Véran et Ch. Questel).

Arch. dép. des Bouches-du-Rhône : **IIO 5** et **VIIT 31** ; fonds Véran **18 F 5** ; DRAC **1615 W 105**.

Arch. CMH : cartons n° **320** ; **321** et **328 bis** (affaires générales) ; **329** [1825-1886] ; **330** [1887-1940] ; **331** [1941-1959] ; **CHAUVEL 5** [1942-1960] ; **Médiathèque** [1970-1993].

Arch. de la DRAC région PACA : services Travaux et marchés ; Patrimoine ; SRA.

• Orange et son théâtre

– XVI^e-XVII^e siècles.

LA PISE, Jospeh de — *Tableau de l'histoire des Princes & Principauté d'Orange, divisé en quatre parties selon les quatre races qui y ont régné souverainement depuis l'an 793 commençant à Guillaume au Cornet premier Prince d'Orange jusques a Frederich Henry de Nassau a present regnant*, La Haye, impr. Théodore Maire, 1639.

RABAN, Édouard — *Description des antiquitez de la ville & cité d'Orange revue & corrigée par Édouard Raban*, Orange, chez l'auteur, 1681.

– XVIII^e siècle.

BOULLÉ, Jean — *Orange*, Paris, s.d.

BOUTET, J. — *Notice historique et archéologique sur la ville d'Orange*, 1741.

ESCOFFIER, C. — *Description des antiquitez de la ville et cité d'Orenge*, Carpentras, C. Touzet, 1702.

Père BONAVENTURE DE SISTERON — *Histoire nouvelle de la ville et principauté d'Orange*, Avignon, M. Chave, 1741.

MAFFEI, Scipione — *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures espistoles distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732, pl.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– XIX^e siècle.

« Dégagement du théâtre d'Orange », in *Journal de l'Institut Historique*, t. III, 1835, p. 264.

« Théâtre antique d'Orange. Discussion du budget des Beaux-Arts. Séance de la Chambre des Députés du samedi 16 février 1895 », in *Journal Officiel*, Paris, impr. des Journaux Officiels, 1895.

ANONYME — *Un touriste à Orange : notes sur les monuments anciens et modernes*, Orange, éd. Rousseau fr., 1870.

BASTET, Joseph Antoine — *Histoire de la ville et de la Principauté d'Orange*, Orange, impr. Raphel fils, 1856.

— *Notice historique sur la ville d'Orange*, Orange, impr. Raphel ainé, 1840.

CARISTIE, Auguste Nicolas — *Monuments antiques à Orange. Arc de triomphe et théâtre*, Paris, impr. Didot & fils & C^ie, 1857.

— *Notice sur l'état actuel de l'arc d'Orange et des théâtres antiques d'Orange et d'Arles, sur les découvertes faites dans ces deux derniers édifices et sur les mesures à prendre et les moyens à employer pour conserver ces précieux restes de construction romaine*, Paris, impr. Firmin-Didot, 1839.

— *Rapport sur l'arc d'Orange et les théâtres d'Orange et d'Arles*, Carpentras, 1838.

CAUMONT, Arcisse de — « Lettre sur l'état des monuments historiques d'Arles, Avignon, Vienne et Orange », in *BM*, 1835, pp. 122-224.

CHARREL — « Études pour servir à l'histoire des monuments antiques d'Orange », in *Bulletin de la Société d'Agriculture, des Sciences et des Arts d'Orange*, 1861 ; « Orange sous domination romaine », 1866, pp. 25-27.

GASPARIN, Adieu-Étienne-Pierre — « Mémoire sur un Cirque découvert à Orange, en 1809 », in *MAG. Notice des travaux de l'Académie du Gard pendant l'année 1811*, 2^de partie, 1813.

— *Histoire de la ville d'Orange et de ses antiquités, ornée de six gravures en taille douce*, Orange, chez J. Bouchony impr., 1815.

LARROUMET, Gustave — « Le théâtre antique d'Orange », in *Études de littérature et d'art*, 33^ème série, Paris, éd. Hachette, 1895.

MARTIN, J.-Cl. — *Antiquités et inscriptions anciennes et modernes de la ville d'Orange*, Orange, éd. Bouchony, 1818.

PELET, Auguste — « Orange. Le théâtre », in *Description des monumens romains de la France*, Paris, impr. de Cosson, 1839, p. 13.

— « Rercherches sur la scène antique, justifiées par l'étude du théâtre d'Orange », in *MAG*, 1861, pp. 103-140.

RASTOUL, Al. — « Archéologie : le théâtre antique d'Orange », in *Annuaire du Vaucluse*, 1834, pp. 158-168.

RÉVOIL, Henry — « Conférence sur le théâtre antique d'Orange », in *BM*, 1883 ; repris in *CAF*, XLIX^e session, 1883, pp. 353-371.

VITET, Louis — « Les monuments antiques de la ville d'Orange », in *Journal des Savants*, Paris, juin-juillet 1859, pp. 325-336 ; *ibidem*, pp. 430-443.

– XX^e siècle.

« Visite de la ville d'Orange. Compte rendu du XVI^e Congrès. Orange. Vaison-la-Romaine », in *Rhodania*, 16^ème année, 1934, pp. 30-40.

« Le théâtre d'Orange », in *L'Ami des Monuments. Curiosités françaises*, Paris, 1956, pp. 111-112.

AMY, Robert,
& PICARD, Charles — « Orange », in *REL*, t. XXVIII, 1950.

BELLET, Michel-Édouard — *Orange antique : monuments et musées*, Paris, Impr. Nationale, coll. G.A.F. n° 23, 1991.

CHARLES-PICARD, Gilbert — « Orange », in *CRAI*, 1958, p. 67.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

CHATELAIN, Louis — « Rapport sur une mission relative à l'étude des antiquités de la ville d'Orange », in *BCTH*, 1907, pp. 391-401.

— *Les Monuments romains d'Orange*, Paris, éd. Honoré Champion, 1908.

DIGONNET, Felix — *Orange antique. Découvertes archéologiques*, Avignon, éd. Seguin, 1904.

FORMIGÉ, Jules — « Remarques sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange », in *MAI*, t. XIII, 1914, pp. 25-51 ; « Le prétendu cirque romain d'Orange », t. XIII, 1917, 1ère partie ; « Théâtre d'Orange (Vaucluse) : notes sur la scène », t. XIII, 1933.

— « Observations sur le théâtre romain d'Orange », in *CRAI*, 1915-1916, pp. 455-459.

— « Le motif central de la scène du théâtre d'Orange », in *BSNAF*, 18 février 1942, p. 45 ; « Découvertes au théâtre d'Orange », 16 septembre 1942, p. 163 ; « Les dessous de la scène et le grand portique du théâtre d'Orange », 7 octobre 1942, p. 172 ; « La *cavea* du théâtre d'Orange », 19 avril 1943, p. 273.

— « Le théâtre d'Orange », in *Gallia*, t. II, 1944, p. 93.

— « Remarques sur les dates de construction des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vienne », in *RA. Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, t. I, 1949, pp. 384-386.

LABANDE, Léon — « Antiquités romaines. Permière excursion. Orange », in *CAF*, LXXVIe session, 1910, pp. 94-97.

LANTIER, Raymond — « Orange », in *RA*, t. I, 1946, p. 101.

— « Orange », in *Gallia*, t. V, 1947, p. 212 ; « Chronique des publications. Recherches archéologiques en Gaule en 1949. Orange », 1950, p. 214 ; « Orange », t. X, 1952, p. 114.

PICARD, Charles — « Motifs dits "décoratifs" : masques scéniques, oscilla, "olifante", etc., du complexe "temple-théâtre" à Orange-Arausio (Vaucluse) », in *Revue Archéologique du Centre de la France*, n° 13, 1965, pp. 3-19.

ROUSSELL, Ernest — *Une ancienne capitale. Orange*, Paris, impr. Gautherin, 1900.

VALLENTIN DU CHEYLARD, R. — *Antiquités découvertes à Vaison et à Orange*, Caen, éd. Delesque, 1911.

YRONDELLE, Antoine — « Les fouilles du dessous de la scène du Théâtre d'Orange », in *Cahiers d'histoire et d'archéologie*, 3e année, 21e cahier, 1933, pp. 435-437.

— « Théâtre romain d'Orange : le dégagement », in *Revue du Midi*, Nimes, Impr. générale, 1911, pp. 401-416.

– Études récentes.

AMY, Robert,
& SALVIAT, François — « Orange antique », in *Provence et Languedoc méditerranéens. Sites protohistoriques et gallo-romains*, Nice, UISPP, 1976, pp. 155-164.

BELLET, Michel-Édouard — « Aux origines de la colonie romaine d'Orange », in *PH*, n° 42, 1992, pp. 41-52.

JANON, N. — « Théâtre antique d'Orange », in *Centaures. Musée municipal d'Orange*, Orange, 1988, pp. 29-58.

JANON, N.
& JANON, Michel — « Les frises d'Orange. Le pouvoir mis en scène », in *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, éd. Imago, 1992, pp. 149-162.

– Réutilisation du théâtre et sa restauration.

Imaginarium, avant-projet d'un spectacle de lumière proposé par Kodak-Pathé/Images Virtuelles, 1988 [arch. mun., 64 w 50].

Orange demain. Cosmoscénie/ réalisation/ Production, projet d'aménagement réalisé par Imageons, octobre 1986 [musée mun. d'Orange].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« Orange, renaissance du théâtre antique », in *MHF. L'Architecture et la fête*, n° 119, janvier-février 1982, pp. 66-68.

« Orange, le théâtre antique et ses abords, et l'arc de triomphe », in *MHF. Patrimoine mondial. Monuments et sites français*, n° 162, juillet-août 1992, pp. 44-45.

Préfiguration d'un réseau européen des théâtres, amphithéâtres et cirques antiques, Orange, Conseil de l'Europe, 17-19 juillet 1993 [arch. DRAC-PACA, SRA].

Projet d'aménagement du parvis du théâtre antique d'Orange, Orange, Services techniques de la ville, septembre 1990 [arch. DRAC-PACA, SRA].

Projet de conservation intégrée. Théâtre antique d'Orange, Orange, Direction de l'aménagement et du développement urbain, 29 janvier 1992 [arch. CMH, méd.].

Proposition de mise en valeur du patrimioine culturel de la ville d'Orange, projet établi par Empreinte Communication, Paris, 1992 [arch. mun., 238 W 49].

Travaux de restauration. Ville d'Orange. Théâtre antique, plaquette du Ministère de la culture et de la communication, 1985.

AMY, Robert,
& SALVIAT, François — « Travaux de restauration de la ville d'Orange : le théâtre antique », in *Partenaire*, mai 1987.

BOISSY, Gabriel — *La Dramaturgie d'Orange. Essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral*, Paris, 1907.

BROUSSE, Olivier — *Entrée du théâtre antique. Escalier métallique et billèterie* [*sic*], projet d'aménagement, Orange, Sevices techniques municipaux, 1989 [arch. mun., 238 W 54].

— *Notes sur le fonctionnement des spectacles dans le théâtre d'Orange*, Orange, Services techniques Municipaux, 1990 [arch. mun., 238 W 57].

CHABRO, Philippe — « La musique provençale au théâtre antique d'Orange », in *Provence historique*, t. XXX, fasc. 121, juillet-août-septembre 1980, pp. 325-331.

DEVALQUE, C. — « Compte rendu de l'intervention de Didier Repelin, architecte en chef des Monuments historiques », in *Bulletin des Amis d'Orange*, n° 131, Orange, mai-août 1995, pp. 20-22.

DIGONNET, Felix — *Le Théâtre antique d'Orange, les spectacles à l'époque romaine, les représentations modernes*, Avignon, éd. Seguin, 1897.

GROS, Pierre
& RONSSERAY, Dominique — « Le théâtre antique d'Orange. Le point de vue de l'archéologue ; le point de vue de l'architecte », in *MHF. Archéologie et Projet Urbain*, n° 136, décembre-janvier 1984-85, pp. 70-80.

MONTVALLON, G. de — *Les Chorégies d'Orange*, 1911.

MOSSÉ, Raphaël — *Les Annales d'Orange de 1800 à 1950*, Orange, 1950.

PINON, Pierre — « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Caesarodunum*, suppl. 31, 1979, pp. 1-89.

POISSON, Olivier — « Le dégagement et la restauration des théâtres antiques d'Orange et d'Arles au début du XIX^e siècle », in *Le Goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Lattes, éd. Imago, 1989, pp. 82-91.

RÉAL, Antony (fils) — *Le Théâtre antique d'Orange et ses représentations modernes*, Paris, éd. Lemerre, 1894.

RIGORD, Agis, — *Le Théâtre antique d'Orange. Notice historique et archéologique. Ses chorégies de 1869 à 1959*, Orange, chez l'auteur, 1960.

— *Les Jeux et divertissements chez les Gallo-Romains au théâtre d'Orange*, Avignon, impr. Rullière, 1958.

RONSSERAY, Dominique — *Rapport. Vaucluse. Orange. Théâtre antique*, Paris, 1981 [arch. CMH, Méd.].

— *Orange. Vaucluse. Théâtre antique*, 1984.

— « Nouvelles technologies pour des structures anciennes : le théâtre antique d'Orange », in *Patrimoine et Modernité*, 4^ème s., Avignon, 1989, p. 103-108.

VALMONT, Gaël [MONTVALLON, Gabriel de] — *Les Chorégies d'Orange. Notes sur leur rôle artistique*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot & C^ie, 1911.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

YRONDELLE, Antoine — *Le Théâtre romain d'Orange. Le monument. Son histoire. Ses représentations*, Vaison-la-Romaine, impr. Roux & Yrondelle fils, 1924.

Documents d'archives :

Arch. mun. : **2 R** [1809-1879] ; **135 w25** [année 1970] ; **57 w 11**, **64 w 11**, **88 w 23** [année 1980] ; **238 w 51-56** [année 1990].

Arch. dép. du Vaucluse : **4 T 44** [1825-1837 dégagement] ; **4 T 45** [1838-1850 acquisitions] ; **4 T 46** [1835-1905 devis pour travaux] ; **4 T 47** [1870-1940 spectacles] ; DRAC **1664 w 225**.

Arch. CMH : cartons n° **3050**, **3092** (affaires générales) ; **3093** [1842-1889] ; **3094** [1892-1924] ; **3095** [1925-1938] ; **3096** [1939-1955] ; **CHAUVEL n° 66** [1946-1958] ; **3097** [1956-1982] ; **Médiathèque** [1980-1990].

Arch. de la DRAC région PACA : services du Patrimoine ; SRA.

• Nimes et son amphithéâtre

– XVI^e-XVII^e siècles.

DEYRON, Jacques — *Des Antiquitez de la ville de Nismes*, Nimes, éd. Jean Plasses, impr. de la ville, 1663.

JUSTE LIPSE — *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi.* Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584.

POLDO D'ALBENAS, Jean — *Discours historial de l'Antique & illustre cité de Nismes, en la Gaule Narbonoise, avec les portraitz des plus antiques & insignes batimens dudit lieu, réduits à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon, éd. G. Roville, 1560.

RULMAN, Anne de — *Antiquités du Languedoc*, 1620, récit XX.

— *Chroniques secrètes de Nimes et du Languedoc* [1620], Nimes, éd. Lacour, 1990.

— *Inventaire particulier de l'histoire de Nismes, depuis Nemausus qui la fonda, l'Empereur Adrian qui l'illustra de ses antiques Edifices, le dernier comte Remond qui rebastit ses Murailles modernes et Roy de france, enrichi de figures du corps de la ville & de ses plus importantes pieres antiques et modernes*, Paris, impr. Jean Hubj, 1627

— *Récit des anciens monumens de la première et seconde Narbonnaise*, Paris, 1625-1629.

– XVIII^e siècle.

ANONYME — *Nouvelle description des antiquités de la ville de Nîmes*, Nimes, 1726.

BUCKET, B. — *Description abrégée des antiquités de la ville de Nîmes*, Nimes, éd. C. Belle, 1786.

CAUMETTE, Charles — *Éclaircissemens sur les Antiquitez de la Ville de Nismes par Monsieur ***, Avocat de la mesme Ville* [1746], Nismes, chez V^ve Belle, 1775.

CLÉRISSEAU, Charles-Louis — *Antiquités de la France. Première partie : Monumens de Nîmes*, Paris, impr. P.-D. Pierres, 1778.

FERRIÈRE, M. de la — *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes*, 1754.

GAUTIER, Hubert — *L'Histoire de la ville de Nismes et de ses antiquités*, Paris, 1720.

GRAVEROL, J. — *Histoire abrégée de la ville de Nîmes*, Londres, 1703.

MAFFEI, Scipione — *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures espistoles distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732, pl.

MAUCOMBLE, Jean François Dieudonné — *Histoire abrégée de la ville de Nismes et des environs avec la description de ses antiquités*, Amsterdam, 1767, 2 vol.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

MÉNARD, Léon — *Histoire civile, ecclésiastique & littéraire de la ville de Nismes avec des notes & des preuves, suivie de dissertations historiques & critiques sur ses antiquités & de diverses observations sur son histoire nationale*, Paris, éd. H.D. Chaubert, 1750, 7 vol.

— *Description abrégée des antiquités de la ville de Nismes*, Nimes, 1782.

TRAVESSAC, Antoine Valette de — *Sonnets sur les antiquités de la ville de Nismes*, Nimes, 1748.

— *Abrégé de l'histoire de la ville de Nismes, avec la description de ses antiquités & de sa Fontaine*, Avignon, chez L. Chambeau impr., 1760.

VAISSETTE, Dom Joseph — *Éclaircissements sur les Antiquités de la ville de Nîmes*, Paris, 1746.

– XIX^e siècle.

ANONYME — *Antiquités romaines. Nîmes, ses monuments, ses musées*, Bruxelles, éd. Wouters & C^ie, 1844.

AURÈS, Auguste — « Détermination de la courbe de l'amphihtéâtre de Nimes », in *MAG. 1858-1859*, 1859, pp. 281-288 ; « Notes sur l'emploi des parfums dans les théâtres et dans les amphithéâtres antiques », in *MAG. 1864-1865*, 1866, pp. 108-113.

— « Quelles étaient, dans les théâtres et dans les amphithéâtres antiques, les parties désignées autrefois, à Rome, sous le nom de *Præcinctiones* », in *MAN*, VII^e série, t. XI, année 1888, pp. 1-7 ; — « Dimensions verticales de la façade des arènes de Nimes », in *MAN*, VII^e série, t. XIV, année 1891, pp. 1-15 ; année 1892, pp. 75-77 [repris entièrement et publié à Nimes, impr. F. Chastanier, 1892].

BALLINCOURT, Comte E. de — « L'ancienne ville des arènes d'après les archives publiques et des documents particuliers », in *Revue du Midi*, Nimes, Impr. générale, 1896.

BARBAROUX, Charles Ogé — *Guide aux monuments de Nîmes, antiques et modernes*, Nimes, Gaude, 1824.

BARRY, Ed. — *Nemausus Arecomicorum*, Toulouse, 1872.

BAZIN, Hippolyte — *Nîmes gallo-romaine*, Paris, éd. Hachette, 1892.

BONNAFOUX, G. — *Monuments antiques de Nîmes*, 1824.

BONRAILLY, J. — *Nîmes*, sans date.

BOUCOIRAN, L. — *Languedoc. Guide historique et pittoresque dans Nîmes et les environs*, Nimes, impr. Ballivet, 1856.

— *Album de l'étranger dans Nîmes et ses environs*, Nimes, impr. de Roger & Laporte, 1865.

— *Plan de Nîmes*, Nimes, éd. Lafare & V^ve Attenoux, 1872.

— *Monographie historique de l'amphithéâtre de Nîmes*, Nimes, éd. Lafare fr., 1880.

BRUGUIER-ROURE, L. — « Guide indicateur du congrès de Nimes en 1897 », in *BM*, t. I, 7^e série, 1896, p. 3.

— « Nimes et ses monuments », in *CAF*, 1897, pp. 48-64.

DUBARRY, L. — « Recherches sur les amphithéâtres du Midi », in *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, Toulouse, 1836, t. II, pp. 77-108.

DURAND, Henri
LAVAL, Eugène
& DURANT, Simon — *Album archéologique et description des monments historiques du Gard*, Nimes, 1853.

ESTRANGIN, Jean-Julien — « L'amphithéâtre romain de Nimes. Rapport adressé à l'Académie archéologique à Rome. 1836 », in *Gazette du Midi*, 25 octobre 1836, pp. 2-3 ; *ibidem*, 27 octobre 1836, pp. 3-4.

FROSSARD, B.D.E. — *Nîmes et ses environs à vingt lieux à la ronde*, Nimes, éd. Bianquis-Gignoux, 1834.

GAILHABAUD, Jules — *Monuments anciens et modernes. Vues générales et particulières, plans, coupes, détails : l'amphithéâtre de Nîmes*, Paris, éd. F. Didot, sans date [1850].

GERMER-DURAND, Eugène & F. — *Découvertes et travaux archéologiques à Nismes*, Nimes, 1850.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

GERMER-DURAND, E. & F. — *Guide aux monuments de Nîmes antique et moderne*, Nimes, éd. Catelan, 1873.

— *Promenade d'un curieux dans Nîmes*, Nimes, éd. Catelan, 1874.

— *Dictionnaire topographique du département du Gard*, Paris, Impr. Nationale, 1868.

GRANGENT, Victor
DURAND, Charles
& DURANT, Simon — *Description des monuments antiques du Midi de la France*, Paris, impr. le Chapelet, 1819.

JOURDAUD, J. — *Antiquités de Nîmes*, Nimes, 1828.

PERROT, J. F. A. — *Histoire des antiquitez de la ville de Nismes et de ses environs, extrait de M. Ménard*, Nimes, éd. Perrot, 1803.

NISARD, Désiré — *Histoire et description de Nîmes*, Nimes, éd. Dessenne, 1842.

— *Histoire des principales villes de l'Europe : Nîmes*, Paris, 1835.

PELET, Auguste — « Recherches archéologiques sur l'amphithéâtre de Nimes », in *MARG. 1835-1836-1837*, 1838, pp. 76-79 ; « Des amphithéâtres antiques et surtout de celui de Capoue », in *MARG*, 1842-1844, pp. 100-157.

— « Amphithéâtre de Nimes. Examen critique de son enceinte intérieure et de quelques inscriptions inédites », in *MAG. 1858-1859*, 1859, pp. 214-224.

— *Réponse de M. Auguste Pelet à la lettre de H. Révoil insérée au « Courrier du Gard » du 31 mars*, Nimes, impr. Clavel-Ballivet & C^ie, 1863.

— *Description de l'amphithéâtre de Nîmes*, Nimes, impr. Baldy & Roger, 1859-1866.

PERROT, J.F.A. — *Histoire des antiquités de la ville de Nismes et de ses environs. Extrait de M. Ménard, augmenté du résultat des fouilles, jusqu'en 1845*, Nimes, 1981.

— *Lettres sur Nismes et le Midi. Histoire et description des monuments antiques du Midi de la France*, Nimes, chez l'auteur, 1840, 2 vol.

RÉVOIL, A. Henry — *Rapport sur les fouilles de l'amphithéâtre de Nîmes*, Paris, 1857.

— « Fouilles archéologiques. L'amphithéâtre romain de Nimes », in *MAN*, 1865-1866, pp. 160-167 ; « Fouilles archéologiques. Les objets trouvés dans l'amphithéâtre romain de Nimes », in *MAN*, 1871.

— « Rapports sur les fouilles de l'amphithéâtre de Nimes », in *Mémoires lus à la Sorbonne*, Paris, 1866, pp. 163-168.

— « Des fouilles de l'amphithéâtre romain de Nimes », in *MAG. Novembre 1865-août 1866*, 1867, pp. 160-167.

RIVOIRE, H. — *Statistique du département du Gard*. Tome I : « Histoire et monuments », Nimes, éd. Ballivet & Fabre, 1842.

SEYNES, Alphonse de — *Monuments romains de Nîmes*, Paris, éd. F. Didot, 1818.

THOMAS SAINT-LAURENT, J.-M. — « Mémoire sur la courbe de l'amphithéâtre de Nimes », in *MARG. 1842-1843-1844*, 1844, pp. 16-56.

WARTON — *Conducteur de l'Étranger dans Nîmes, Arles et dans leurs environs*, Nimes, 1843.

– XX^e siècle.

BARAGNON, Pierre-Louis — *Abrégé de l'histoire de Nîmes*, Nimes, 1931, 4 vol.

BENOÎT, Fernand — « Nimes : études sur l'urbanisme antique. Problèmes de méthode et résultats », in *EAN*, n° 16, 1981, pp. 69-90.

BONNEL, E. — « L'amphithéâtre de Nimes. Notes sur le projet de consolidation du 18 plûviose an XIII », in *MHF*, vol. III, janv.-mars, 1957, pp. 113-120 ; « Protection des arènes de Nimes au début du XIX^e siècle », vol. V, fasc. 3, 1959, pp. 134-138.

CHARLES-ROUX, Jean — *Nîmes*, Paris, éd. Bloud & C^ie, 1908.

CHAUVEL, Albert — « La consolidation des linteaux de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes (Gard) », in *MHF*, 3^ème année, 1938, pp. 129-135.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

DARDE, Dominique — *Nîmes antiques. Monuments et site*, Paris, Impr. Nationale, coll. G.A.F. n° 27, 1993.

DUPONT, A. — « L'évolution de Nimes du Vème au début du XIVème siècle, à travers l'histoire de l'amphithéâtre », in *EAN*, 1968, pp. 9-37.

DURAND, F. — « Les arènes de Nimes, amphithéâtre romain », in *Bulletin du Comité de l'art chrétien*, n° 10, 1912-1922, pp. 161-224.

— *Les Arènes de Nîmes*, Nimes, 1913.

— *Les Monuments antiques de Nîmes*, Nimes, 1925.

ESPÉRANDIEU, Émile — *L'Amphithéâtre de Nîmes*, Paris, éd. Laurens, 1933.

— « À l'amphithéâtre, le Vieux Nimes », in *Bulletin de la Commission Municipale d'Archéologie de Nîmes*, n° 2, Nimes, 1982, p. 17.

ÉTIENNE, Robert — « Date de l'amphithéâtre de Nimes », in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à A. Piganiol*, 4e Section, n° 2, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1966, pp. 987-1010.

GRAND, R.
& LACOUR, Christian — *Nemausus*, Nimes, éd. Le Camariguo, 1984.

HAON, A. — « Les gladiateurs à Nimes », in *EAN*, 1969, pp. 83-99.

HUARD, R. — *Histoire de Nîmes*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982.

IMBERT, Christine — *Les Spectacles à Nîmes et en Gaule romaine : Ier-IIe siècles après J.C.*, Nimes, éd. Lacour, coll. Antiquitates Nostræ Conspectus, 1988.

LASSALLE, Victor — « Nimes antique », in *Provence et Languedoc méditerranéen*, Nice, 1976, pp. 171-184.

— *The Amphitheatre of Nîmes : Gard*, Iurgesheim, S.A.E.P., 1979.

— *Les Arènes de Nîmes*, Colmar, éd. Delta 2000, 1979.

— « Nimes : enceinte antique, arènes, Maison carrée, Temple de Diane, Pont du Gard, monuments de la Via Domitia et de la voie de Nimes à Lodève », in *Le Paysage monumental de la France autour de l'An Mil*, Paris, éd. Picard, 1987.

— *Nîmes*, Paris, 1989.

LASSALLE, Victor
& PEYRON, J. — « L'escalier de service de l'amphithéâtre de Nimes », in *RAN*, t. V, 1972, p. 167.

LASSALLE, Victor
& PROSZYNSKA, V. — « Nimes antique et moderne », in *MHF*, n° 153, 1987, pp. 97-112.

LOUIS, M. — « Nimes », in *RSL*, t. XIII, 1947, p. 132.

MAZAURIC, Félix — « Les Souterrains de l'amphithéâtre de Nimes », in *MAG*, n° 33, 1910, pp. 1-35.

— *Les Monuments romains*, Nimes, Syndicat d'Initiative, 1936.

— « La date des arènes de Nimes », in *CRAI*, 1937, p. 236.

NAUMANN, R. — *Der Quelle Bezirk von Nîmes. Denkmäler antiker Architektur*, t. IV, Berlin, 1937.

PORTAL, F. — *Nîmes, la Rome française, et le Gard pittoresque*, Lyon, éd. G.L. Artaud, 1931.

VAUGELADE, Pierre E.G. — *Découverte de l'arène de Nîmes : texte, plans et coupes*, Paris, 1978.

– Études récentes.

Fouille de l'amphithéâtre. Descriptif de l'opération, Montpellier, DRAC, 1985 [arch. DRAC].

Nîmes. Gard. Amphithéâtre. Sauvetage programmé, Montpellier, DRAC, 1987 [arch. DRAC].

BESSAC, Jean-Claude
FINCKER, Myriam
& GARMY, P. — « Recherches sur les fondations de l'amphithéâtre de Nimes (Gard-France) », in *RAN*, t. XVII, 1984, p. 223.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

DARDE, Dominique
& LASSALLE, Victor — *Archéologie à Nîmes. Bilan de 40 années de recherches et découvertes. 1950-1990* (Catalogue), Nimes, 1990.

FINCKER, Myriam — « Arles et Nimes », in *DHA. Les amphithéâtres de la Gaule*, n° 116, mai 1977, pp. 40-45.

— *L'Amphithéâtre romain de Nîmes*, Marseille, 1979.

— « L'amphithéâtre de Nimes et le problème des circulations dans les édifices de spectacle d'époque romaine », *DHA. Les monuments de Nîmes*, n° 55, août 1981, pp. 44-50.

— *Analyse comparée des amphithéâtres d'Arles et de Nîmes*, thèse de 3e cycle dactylographiée, Aix-en-Provence, 1989.

GARMY, P. — « Pratiques et moyens de l'archéologie à Nimes », in *DHA. Les monuments de Nîmes*, n° 55, Paris, 1981.

GARMY, P.
& REY, P. — « Nimes, cité gallo-romaine de la Narbonnaise », in *Courrier archéologique du Languedoc-Roussillon*, n° 16, 1983-1984.

GROS, Pierre — « Architecture à Nimes. Dynamisme de l'urbanisme romain. Le programme augustéen. Urbanisme et culte impérial », in *Courrier du CNRS*, n° 73, Paris, 1989, pp. 34-37.

LUGLI, Giuseppe — « La datazione degli anfiteatri di Arles e di Nimes. Provenza », in *RINASA*, n° spécial 13-14, Rome, 1964-1965, pp. 146-199.

PINON, Pierre — « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nimes, Arles, Orange, Trèves », in *Caesarodunum*, suppl. 31, 1979, pp. 1-89.

ROMAN, D. — « Apollon, Auguste et Nimes », in *RAN*, t. XIV, 1981, p. 207.

– Réutilisation(s) de l'amphithéâtre et sa restauration.

Au Moyen-âge :

L'Amphithéâtre de Nîmes, du Moyen âge à 1863, Nimes, 1971.

MAZAURIC, Félix — « Histoire du château des arènes de Nimes », in *Cahiers d'histoire et d'archéologie*, 3ème année, 17ème cahier, 1933, pp. 3-29 ; 18ème cahier, pp. 133-147 ; 20ème cahier, pp. 303-323 ; 22ème cahier, pp. 481-495 ; 4ème année, 24ème cahier, 1934, pp. 120-142 ; 26ème cahier, pp. 189-512.

— *Histoire du château des arènes de Nîmes*, Nimes, éd. Larguier, 1934.

MICHEL, R. — « Les chevaliers du château des arènes de Nimes », in *Revue Historique*, septembre-octobre 1909, pp. 45-61.

PIEYRE, Adolphe — *Histoire de la ville de Nîmes de 1830 jusqu'à nos jours*, Nimes, éd. Catelan, 1886-1887, 2 tomes.

Depuis son dégagement :

Étude scientifique des Arènes de Nîmes 1998-1999, Montpellier, DRAC, 1999 [arch. DRAC].

L'Amphithéâtre de Nîmes. Étude de la pathologie apparente du monument, Montpellier, DRAC, octobre 1998 [arch. DRAC].

Les Arènes couvertes. Nîmes. Le monument du spectacle, ville de Niîmes, impr. ARTI, 1988.

Le Devenir de notre amphithéâtre, Commission des arènes, avril 1983 [arch. mun., 2R271].

CHOBAUD, H. — « Les courses de taureaux à Nimes au début du XIXe siècle », in *Nouvelle Revue du Midi*, n° 4, 1924, pp. 217-228.

ROSTAIN, Jules — *Huit ans de direction aux Arènes de Nîmes, de 1864 à 1871*, Nimes, impr. Clavel-Balliber & Cie, 1873.

SUNER, B. — « Architecture acoustique. Nimes, couverture des arènes », in *A.S. Architecture. Scénographie 1989*, n° 45, janv.-déc. 1990, p. 54.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Documents d'archives :

Arch. mun. : **1 M 3-5** [1700-1733 1ers travaux] ; **1 M 6-9** [1760-1807 1ères démarches] ; **1 M 10** [1807-1811 dégagement] ; **1 M 14-15** [1811-1890] ; **2 R 273-292** [aménagments] ; **5 W 2480-2495** [année 1980] ; **5 W 2494-2500** [couverture].

Arch. dép. du Gard : **KK 10-29** [XVIIe s.] ; **LL 22-48** [XVIIIe s.] ; **FF 21-29** [XVIIIe s. assignations] ; **OO 102-151** [1760-1790 dégagement] ; **RR 19-23** [XVIIIe s. 1ers travaux] ; **8 T 270** [1795-1808] ; **8 T 271** [acquisitons] ; **8 T 272-273** [1809-1811 adjudications des ouvrages] ; **8 T 274** [1811-1815] ; **8 T 275** [1820-1828] ; **8 T 277**, **8 T 250-253** [1922-1950].

Arch. CMH : **879**, **885 a** (affaires générales) ; **886** [1843-1926] ; **887** [1930-1941] ; **888** [1942-1953] ; **888 a** [1954-1984] ; **Chauvel n° 81** [1935-1938] ; **Médiathèque** [1975-1994].

Arch. de la DRAC région Languedoc-Roussillon : service SRA.

• Vaison-la-Romaine et son théâtre

– XIXe siècle.

« Excursion à Vaison-la-Romaine. Compte rendu du XVIe Congrès. Orange. Vaison-la-Romaine », in *Rhodania*, 16ème année, 1934, pp. 41-45.

Breton, Ernest — *Mémoires sur les antiquités de la ville de Vaison (Vaucluse)*, Paris, impr. E. Duverger, 1842.

Chaix — *Rapport fait à la Commission pour les recherches à faire des monumens antiques qui existent dans le département*, manuscrit non daté <1821> [arch. dép. du Vaucluse, 4 T 11-14, 1821-1831, n° 78].

Gasparin, Adieu-Étienne-Pierre — « Notice sur les monumens de la ville de Vaison (Vaucluse) », in *MARG. Notice ou aperçu analytique des travaux les plus remarquables de l'Académie royale du Gard depuis 1812 jusqu'en 1822*, 1822, pp. 356-371.

– XXe siècle.

Vaison-la-Romaine, 1950.

De Kisch, Yves — « Vaison », in *RA*, 1978.

Déniaux, Élisabeth
& Bartaud, Françoise — « Trouvailles de l'été 1975 à Vaison-la-Romaine », in *RAN*, t. IX, 1976, p. 260 ; « Graffiti de gladiateurs à Vaison », t. XII, 1979, p. 265.

Gagniere, Sylvain — « Vaison-la-Romaine », in *Journées Archéologiques d'Avignon*, Avignon, 1956-1957, p. 126.

— « Vaison-la-Romaine », in *Gallia*, t. XIV-2, 1956, pp. 246-60.

Goudineau, Christian — « Les fouilles de la Maison du Dauphin. Recherches sur la romanisation de Vaison-la-Romaine », in *Gallia*, suppl. XXXI, 1979.

— « Vaison-la-Romaine a-t-elle usurpé son nom ? », in *L'Histoire*, n° 52, Paris, 1983, pp. 60-70.

Pellerin, Pierre — *Le Chanoine Sautel exhume Vaison-la-Romaine*, Paris, éd. La Colombe, 1954.

Sautel, abbé Joseph — *Le Théâtre romain de Vaison-la-Romaine*, 1909.

— « Vaison la Romaine », in *Bulletin Archéologique du Comité*, Paris, 1912, p. 210 ; *ibidem*, 1913, p. 227 ; *ibidem*, 1914, p. 92.

— « Vaison », in *Bulletin de la Société des Fouilles françaises*, 1921.

— *Vaison et ses monuments* (Corrrespondant du ministère de l'Instruction publique), Avignon, impr. D. Seguin, 1921.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

SAUTEL, abbé Joseph — « Les fouilles du théâtre romain de Vaison », in *Bulletin de la Société des Fouilles archéologiques*, Paris, 1922, pp. 250-280.

— *Les Villes romaines de la vallée du Rhône. Arles, Saint-Rémy, Nîmes, Vaison, Orange et Vienne*, Lyon, Société anonyme impr. A. Roy, 1926.

— *Vaison dans l'antiquité*, Avignon, impr. Aubanel, 1926-1942, 3 vol.

— *Les Fouilles de Vaison. Rapports au Ministre de l'Instruction*, 1919-1927.

— *Les Sites historiques de la Vallée du Rhône*, Lyon, impr. A. Roy, 1928.

— *La Provence romaine : histoire, art, monuments*, Avignon, impr. L. Imbert, 1929.

— *Vaison-la-Romaine. Site et monuments*, Lyon, impr. A. Roy, 1930.

— *Études et monuments sur Vaison-la-Romaine*, Nimes, impr. Larguier, 1937, 3 fasc.

— *Les Monuments de Vaison-la-Romaine*, Vaison-la-Romaine, impr. des anciens établissements Macabet fr., 1937.

— *Les Découvertes archéologiques de Vaison de 1907 à 1937*, Avignon, impr. Rullière fr., 1937.

— *Suppléments aux travaux et recherches sur Vaison de 1927 à 1940*, 1941-1942, 3 vol.

— *Études et documents sur Vaison-la-Romaine*, Avignon-Lyon-Bruxelles, 1946.

— *Le Théâtre de Vaison-la-Romaine et les théâtres romains de la Vallée du Rhône*, Avignon, impr. Rullière, 1946.

— « Vaison », in *Gallia*, t. VI à XII, 1948 à 1954.

— *Vaison-la-Romaine. Site, histoire et monuments*, Lyon, Impr. Royale, 1955.

— *Vaison-la-Romaine*, Lyon, impr. Lescuyer, sans date (1948).

— *Mort et résurrection du théâtre antique (de Vaison)*, 1985.

VALLENTIN DU CHEYLARD, R. — *Antiquités découvertes à Vaison et à Orange*, Caen, éd. Delesque, 1911.

– Études récentes.

Voyage en Massalie : cent ans d'archéologie en Gaule du sud, Marseille, 1991.

BEZIN, Christine — *Vaison, une longue histoire*, 1992.

CARRIERES, Marcel — « Circonscription du Vaucluse. Vaison », in *Gallia Informations. Préhistoire et Histoire*, n° 1 & 2, 1990.

DE KISCH, Yves — « Vaison-la-Romaine : la renaissance d'une fonction architecturale », in *DHA. Les Théâtres de la Gaule romaine*, n° 134, janvier 1989.

— « Le théâtre de Vaison-la-Romaine : archéologie d'un monument et de ses spectacles (I^er^-XX^e^ siècles) », in *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, éd. Imago, 1992, pp. 133-148.

GOUDINEAU, Christian
& DE KISCH, Yves — *Vaison-la-Romaine*, Paris, éd. Errance, 1991.

– Réutilisation du théâtre et sa restauration.

LUQUET, Catherine — *Le Théâtre antique de Vaison-la-Romaine de 1921 à 1986 : spectacles et publics*, thèse de 3^e^ cycle dactylographiée, Université de Paris IV (musicologie), 1987.

Documents d'archives :

Arch. mun. : **2 R**.

Arch. dép. des Bouches-du-Rhône : DRAC **1164 w 255** .

Arch. dép. du Vaucluse : **4 T 15**.

Arch. CMH : cartons n° **3103** [1924-1696-fouilles] ; **3104** [1903-1955].

Arch. de la DRAC région PACA : service SRA.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

• Description générale de la France et de la Provence.

– XVI^e-XVIII^e siècles : guides et voyages.

—> Sur les XVII^e et XVIII^e siècles, voir l'étude générale de :

PARET, Y. — *L'Image de la Provence à travers les récits de voyage du XVII^e au XVIII^e siècles*, thèse de 3^e cycle dactylographiée, Université d'Aix-Marseille, 1984.

CHAPELLE, Claude-Emmanuel LHUILLIER, dit
& BACHAUMONT, François le Coigneux de — *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques*, Amsterdam, 1778, t. 28.

BRETON, B. J. — *Voyage dans les départemens de la France. Enrichi de tableaux géographiques et d'estampes*, Paris, éd. Brion, 1792-1802, 2 vol.

EXPILLY, abbé Jean-Joseph —*Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, Paris, Desaint et Saillant, 1762-1770, 6 vol.

FORBIN GARDANNE, Clotilde de — *Journal de voyage d'une Provençale dans le sud de la France sous le Directoire en 1798 / Lettres de Clotilde de Forbin Gardanne à sa sœur Mélanie*, Aix-en-Provence, éd. de la Dyle, 1995.

FORTIA D'URBAN, Agricole-Joseph, marquis de — *Antiquités et monumens du département de Vaucluse*, Paris, Déterville, chez Xhrouet impr., 1808.

LA BORDE, Jean Benjamin de
GUETTARD, Jean Étienne
& BÉGUILLET, Edmé — *Voyage pittoresque ou Description générale et particulière de la France. Ouvrage enrichi d'estampes d'après les dessins des plus célèbres artistes*, Paris, impr. Ph. D. Pierres, 1781, 12 vol. en 4 tomes.

PAPON, Père Jean-Pierre — *Voyage de Provence, contenant tout ce qui peut donner une idée de l'état ancien et moderne des villes*, Paris, Barrois l'ainé, 1780.

— *Histoire générale de la Provence*, Paris, Moutard, 1776-1786, 4 vol.

PIGAULT-LEBRUN, M.
& AUGIER, Victor — *Voyage dans le Midi de la France*, Paris, éd. J.-N. Barba, 1827.

PRÉCHAC, Jean de — *Relation d'vn voyage fait en Prouence contenant les antiquitez les plus curieuses de chaque ville & plusieurs histoires galantes*, Paris, chez C. Barbin, 1683.

RICHARD, Ambroise
& LHEUREUX, A. — *Voyage de deux amis en Italie, par le midi de la France, et retour par la Suisse et les départements de l'Est*, Paris, impr. H. Fournier, 1829.

RICHARD, Jean-Marie-Vincent AUDIN — *Guide du voyageur en France*, Paris, Audin, sans date, réimpr. 1825-1881.

HOCQUART, Édouard — *Guide du voyageur dans la France monumentale*, Paris, éd. Maison, 17.

VAISSETTE, Dom Joseph — *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et des pièces justificatives ; composée sur les auteurs et les titres originaux*, Paris, chez J. Vincent, 1730-1745.

BENOÎT, Fernand — « Les années romaines du peintre Réattu d'après sa correspondance », in *MIHP*, t. II, 1926, pp. 26-39 ; « Voyage en Provence d'un gentilhomme polonais. Le comte Moszynski (1784-1785) », t. VII, 1930, p. 41 ; « XI. Le P. Dumont, antiquaire d'Arles », t. XI, 1934, pp. 104-115. ; « XIII. Les "Antiquités d'Arles" d'Antoine Arnaud (1739) », t. XI, 1934, pp. 121-124 ; « XIV. Le portefeuille de Natoire (1777) », t. XI, 1934, pp. 124-134.

– XIX^e siècle : descriptions et enseignement de l'art.

BÉGUILLET, Edmé — *Description générale et particulière de la France. Ouvrage enrichi d'estampes d'après les dessins des plus célèbres artistes*, Paris, impr. P.-D. Pierres, 1781.

CAUMONT, Arcisse de — *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, Paris, éd. Lance, 1830-1841, 12 vol. [not. les vol. 2 & 3].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

CAUMONT, Arcisse de — *Rapport sur quelques antiquités du Midi de la France*, Caen, Hardel, 1845.

— *Rapport verbal sur une excursion dans le Midi de la France*, fait à la Société française pour la conservation des monuments le 23 octobre 1852, Paris, éd. Derache, 1853 / 1857 / 1859 / 1866 / 1857.

— *Abécédaire ou rudiment d'archéologie. Ère gallo-romaine*, Caen, éd. Hardel, 1862.

CHAMBARD, V. — *Statistiques monumentales du département de Vaucluse*, Avignon, 1872.

COSTE, P. — *Mémoires d'un artiste. Notes et souvenirs de voyages (1817-1877)*, Marseille, éd. Cayer & C^ie^, 1878, 2 tomes.

COURTET, Jules — *Dictionnaire géographique, historique, archéologique et biographique des communes du département de Vaucluse*, Avignon, Bonnet fils, 1857.

DESJARDINS, É. — *Géographie historique et administrative de la Gaule romaine*, Paris, 1876-1893, 4 vol.

DUCLAUX — *Musée. Monuments romains de la Provence. Tous ces beaux restes de l'Antiquité sont exécutés en relief et en liège sur une échelle de 20 mm/m*, Marseille, Duclaux, 1837.

FAURIS DE SAINT-VINCENS, Alexandre-Jules-Antoine — *Recueil de divers monumens d'antiquité trouvés en Provence*, Paris, Debure père & fils, 1805.

GARCIN, Étienne. — *Dictionnaire historique et topographique de la Provence ancienne et moderne*, Draguignan, chez l'auteur, 1835, 2 vol.

GRIVAUD DE LA VINCELLE, Claude Madeleine — *Recueil des monuments antiques, la plupart inédits, et découverts dans l'ancienne Gaule. Ouvrage enrichi de Cartes et Planches en taille-douce, qui peut faire suite aux Recueils du Comte de Caylus et de la Sauvagère*, Paris, chez de la Vincelle et Trenttel & Wurtz, 1810, 3 vol.

HUGO, comte Jean-Abel — *France historique et monumentale, histoire générale de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, H.-L. Delloye, 1836-1843, 5 vol.

— *France pittoresque, ou Description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*, Paris, éd. Delloye, 1835, t. 1.

JOANNE, Adolphe-Laurent — *Géographie des Bouches-du-Rhône*, Arles, éd. Garcin, 1835.

LABANDE, Léon-Honoré — *Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le Comte de Caylus*, Nîmes, éd. Gervais-Bedot, 1862.

LABORDE, Jean Benjamin de — *Les Monuments de France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Paris, éd. Didot, 1816-1836, 2 vol.

LAINCEL, L. de — *Voyage humoristique dans le Midi. Études historiques et littéraires*, Paris, éd. Lemerre, 1869.

LAVALLÉE, J. — *Voyage dans les départements de la France. Vaucluse*, Paris, éd. Brion, 1800.

LOURDE, C. — *Voyage topographique et historique en Vaucluse*, Avignon, impr. Bonnet & fils, 1840.

MAURIN, Georges — « Rapport sur l'état des études archéologiques romaines dans le Gard », in *CAF*, LXIV^e^ session, 1899, pp. 206-207.

MILLIN, Aubin-Louis — *Antiquités Nationales ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc…*, Paris, éd. Drouhin, 1790 [an VII], 5 vol.

— *Introduction à l'étude des monumens antiques*, Paris, impr. du Magasin Encyclopédique de la Bibl. Nationale, 1796 [an IX].

— *Monumens antiques inédits ou nouvellement expliqués*, Paris, éd. Laroche, 1802-1806, 2 vol.

— *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, Paris, Impr. Nationale, 1807-1811, 4 tomes [voir L. IV-vol. LXXX] ; *Atlas servant au Voyage…*, Paris, Impr. Nationale, 1807.

— *Abrégé des Antiquités Nationales*, Paris, éd. J.-N. Barba, 1837.

NISARD, Désiré — *Mélanges. Souvenirs de voyage*, Paris, 1838.

PELET, Auguste — *Description des monumens romains de la France (exécutés en modèles à l'échelle de 1 cm pour 1 m)*, Paris, impr. de Cosson, 1839.

TAYLOR, J. —*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France: Languedoc*, Paris, éd. Didot, 1820-1878, 4 vol. (coll. Ch. Nodier et A. de Cailleux).

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

VILLENEUVE, comte de — *Statistique du Département des Bouches-du-Rhône*, Marseille, éd. A. Ricard, 1821-29, 3 tomes + Atlas.

PARROCEL, Étienne — *L'Art dans le Midi. Des origines et du mouvement artistique et littéraire jusqu'au XIX^e siècle*, Marseille, éd. E. Chatagnier, 1884.

– XIX^e siècle : la France vue par les hommes de lettres.

BRUN, A. — *Chateaubriand et la Provence*, Aix-en-Provence, impr. Univ., 1938.

CHALINE, J.-P. — *Sociabilité et érudition en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité des travaux scientifiques et historiques, 1995.

CHATEAUBRIAND, François-René de — *Le Génie du Christianisme*, Paris, éd. Gallimard, 1978.

— *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, éd. Gallimard, 1990, 2 vol.

DUMAS, A. père — *Impression de voyage. Midi de la France*, Paris, éd. Calman-Lévy, 1882.

FLAUBERT, Gustave — *Voyages : Bordeaux, le Pays Basque, les Pyrennées, le Languedoc, Arles, Marseille, Toulouse, la Corse. 1840*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.

HUGO, Victor — *Littérature et philosophies mêlées*, Paris, éd. Albin Michel, 1934, t. 1.

ROUSSEAU, Jean-Jacques — *Les Confessions*, Paris, éd. Gallimard, 1959.

STENDHAL, Henri Beyle, dit — *Voyages en France. Mémoires d'un touriste*, Paris, Gallimard, 1992.

GOHAIN, F. — « Stendhal, plagiaire de Mérimée », in *La Minerve française*, 1^er octobre 1920, pp. 45-49.

– XX^e siècle : archéologie et monuments historiques.

BENOÎT, Fernand — *Nîmes, Arles et la Camargue*, Paris, éd. Alpina, 1946.

— « Chronique provençale. Période romaine. Nice, Cimiez, Digne, Arles », in *RSL*, t. XIII, 1947, p. 66 ; « La romanisation de la Narbonnaise à la fin de l'époque républicaine », t. XXXII-1/2, 1966.

— « Les étapes de l'archéologie en Provence. Marseille, Entremont, Arles, etc… », in *Arts et Livres de Provence*, n° 33, Marseille, 1957.

BERNET, D.
& HORAY, P. — *Guide de la France avant la France. Sites et musées de la préhistoire à la civilisation gallo-romaine*, Paris, Guide Horay, 1984.

BLOCH, G. — « Les origines de la Gaule indépendante et de la Gaule romaine », in *Histoire de France*, t. I-2, Paris, 1900.

BRÜHL, Carl-Richard — *Palatium und Civitas. 1. Gallien. Studien zur Profantopographie spätantiker Civitates vom 3. bis zum 13. Jahrhundert*, Köln/Wien, éd. Bölhan, 1975.

CLEBERT, J.-P. — *Provence antique*, Paris, éd. Robert Laffont, 1970, t. 2 : « L'époque gallo-romaine ».

CLEUZIOU, Henri de — *Monuments historiques de la France, collection de phototypies*, Paris, éd. Marnier & C^ie, sans date.

COARELLI, F.
BRAUDEL, F.
& AYMARD, M. — *La Méditerranée : l'espace et l'histoire*, Paris, éd. des Arts et Métiers graphiques, 1977.

DUVAL, Paul-Marie — *Monuments de la Provence romaine*, Paris, éd. Tiranty, coll. Trésors de France, 1960 [20 p. dactylo., 2 pl. diapos].

— « L'originalité de l'architecture gallo-romaine », in *Le Rayonnement des civilisations grecques et romaines sur les cultures périphériques*, Paris, 1965, pp. 121-145.

— « Problèmes concernant les villes gallo-romaines du Bas-Empire », in *EAN*, 1967, nouvelle série n° 2, pp. 47-51.

— *Sources de l'histoire de France. La Gaule jusqu'au milieu du V^ème siècle*, Paris, éd. Picard, 1971, 2 vol.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

DUVAL, Paul-Marie — « Antiquités de la Gaule romaine », in *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Sciences historiques et philosophiques*, Paris, 1972.

— *Les Travaux sur la Gaule. 1946-1986*, Paris, EFR, diff. de Boccard, 1989.

DUVAL, Paul-Marie,
& FRÉZOULS, Edmond — « Thème sur les villes antiques d'Occident », in *Thème sur les villes antiques d'Occident*, Paris, éd. CNRS, 1977.

ESPÉRANDIEU, Émile — *Répertoire archéologique du département du Gard : période gallo-romaine*, Montpellier, impr. de la Charité, 1934.

FÉVRIER, Paul-Albert — *Le Développement urbain en Provence de l'époque romaine à la fin du XIV^me^ siècle*, Paris, 1964.

— *La Ville antique des origines au IX^e^ siècle. Histoire de la France urbaine*, Paris, éd. du Seuil-Duby, 1980.

— *La Provence, des origines à l'an mil : histoire et archéologie*, Rennes, éd. Ouest-France, 1989.

FÉVRIER, Paul-Albert
& GOUDINEAU, Christian — *Histoire de la France urbaine*, Paris, Seuil, 1989.

FORMIGÉ, Jules — « Dates de construction des monuments antiques de Provence », in *BSNAF*, 24 mai 1921, p. 216.

— *Les Monuments romains de la Provence*, Paris, éd. H. Champion, 1924.

— *Souvenirs antiques en France*, Paris, éd. Braun, s.d.

FRÉZOULS, Edmond — *Les Villes antiques de la France*, Strasbourg, Groupe de recherche d'Histoire romaine, 1982-1988.

GASSEND, J.-M.
& GIACOBBI-LEQUÉMENT, M.-Fr. — *Évocation de la Provence antique. "Diachronie" à l'aquarelle*, Aix-en-Provence, éd. Ass. Archéologique d'Entremont, 1987.

GRENIER, Albert — *Manuel d'archéologie gallo-romaine*. 3^ème^ partie : « L'Architecture », Paris, éd. A. & J. Picard & C^ie^, 1958.

GROS, Pierre — *La France gallo-romaine*, Paris, éd. Errance, 1993.

GUYON, Jean — « L'évolution des sites urbains en Provence (Antiquité et Haut Moyen-âge) : l'exemple de Marseille, Aix, Arles et Riez à la lumière des recherches et fouilles récentes », in *Ktema*, n° 7, 1987, pp. 129-140.

JULLIAN, Camille — *Histoire de la Gaule*, Bruxelles, impr. Culture et civilisation, 1964.

PEYRE, Roger-Raymond — *Nîmes, Arles, Orange, Saint-Rémy*, Paris, éd. H. Laurens, 1907.

ROBIDA, Al. — *La Vieille France : Provence. Textes, dessins, lithographies*, Poitiers, éd. Aubin, 1982.

SONNIER, Jean
& TAUPIN, Jean-Louis — « Les monuments et ensembles historiques des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse », in *MHF*, vol. XV. 1, janvier-mars 1969, p. 5.

• L'Italie et l'architecture antique jusqu'au XVIII^e^ s.

– Traités théoriques d'architecture.

ALBERTI, L.B. — *De re ædificatoria*, 1485.

— *L'Architettura*, a cura di. G. Orlandi, Milan, Il Polifilo, 1966.

BARBARO, Daniel — *De architectura libri decem*, Venise, 1567 [in fol.].

— *I Dieci Libri dell'architettura*, Vinegia, 1556 [in fol.].

— *La Pratica della perspettiva di Vitruve*, Venetia, appresso C. & R. Borgominieri fr., 1568 [in fol., 195 p., tables et fig. sur bois].

BIBIENA, Giuseppe Galli da — *Architettura e prospettiva*, Augustæ, sotto la direz. di Pfeffel, 1740 [gd fol., 30 pl. gravées].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

BIBIENA, Giuseppe Galli da — *Principal theatrical Engineer in Architect. Architectural and Perspective Designs*, New York, 1964.

BELLORI, Giovanni Pietro — *Fragmenta vestigii veteris Romæ, ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita, cum notis*, Romæ, typis J. Corvi, 1673 [in fol., IV-85 p., pl.].

BRAMANTE, Bartolomeo Suardi, dit — *Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI*, Milan, U. Hoepli, préface de G. Mongeri, 1875 [in fol., 24 p., 80 pl.].

CÆSARIANO, Cæsare — *De Architectura Libri decem* [1521], a cura di Arnoldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore, Milan, Il Prolifilo, 1981.

DA VEROLI, Giovanni Sulpizio — *De Architecture*, 1486.

FICORONI, Francesco de' — *Le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi Romani descritte brevemente da Francesco de Ficoroni*, Roma, 1736.

— *Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum, ex Italia in Latinam lignam versa*, Roma, 1750.

FRA GIOCONDO, Giovanni — *M. Vitruvius… solito castigator factus*, Venetia, 1511 [in fol.].

FINOLI, A.F. — *Trattato di architettura*, trad. du traité de Filarete [XVII^e s.], Milan, 1972.

LIGORIO, Pirro — *Delle antichità di Roma*, Venetia, éd. M. Tramezino, 1553 [51 p.].

MAFFEI, Scipione — *De gli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*, Verona, per Gio: Alberto Tumermani Librajo nella Via delle Fogie, 1728.

— *Galliæ antiquitates quædam selectæ atque in plures espistoles distributæ*, Paris, sub Oliva Caroli Osmont., 1732.

MILIZIA, F. — *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parme, Stampe reale, 1768, 2 vol. / Venezia, quarta edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore, 1785.

— *Del Teatro*, Venise, G. Paoquali ed., 1773 [VIII-100 p., pl.].

— *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venise, Stamperia di P.G.B.Pasquali, 1794 [104 p.].

PALLADIO, Andrea — *Le Antichità di Roma*, 1554.

— *I Quattro Libri dell'architettura*, 1580.

PIRANESI, Giovanni Battista — *Opere varie di architettura prospettiva, groteschi, antichità, raccolte da G. Bouchard*, Rome, 1750.

— *Le Antichità romana… in 4 tomi*, Rome, éd. A. Rotilj, 1756, 4 vol.

— *Le Magnificenza di Roma* [1751], Milano, ed. Il Prolifilo, 1961, 2 vol.

— *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Rome, 1761.

— *Osservazione di G.B. P. sopra le lettere di M. Mariette*, Rome, 1765.

POLENI, Marquis G. — *Exercitationes vitruvianæ*, Padoue, 1739-1741.

SABBATTINI, N. — *Pratica di fabricar scena*, 1637.

SCAMOZZI, Vincenzo — *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venetia, éd. F. Ziletti, 1582 [in fol.].

— *L'Idea dell'architettura universale in X libri*, Venetia, 1615 [in fol.].

SERLIO, Sebastiano — *De l'Architecture (Livre III)*, Venise, 1540.

— *Il Primo Libro d'architettura di S. Serlio*, Paris, trad. Jehan Martin, 1545 [in fol.].

— *Libro primo d'architettura… nel quale… si tratta de primi principi della geometria*, Venetia, éd. F. Senese & Z. Kougher, 1566 [in 4°, 219 ff., fig.].

— *I Sette Libri dell'architettura Veneziana*, 1584.

— *Tutte l'opere d'architettura di S. Serlio… e un indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da M. Giovanni Domenico Scamozzi*, Venetia, éd. F. de Franceschi, 1584 [in 4°, fig.].

— *L'Architecture. Livres I & II de M. S. Serlio*, Paris, éd. B. Macé, 1587 [in fol., 74 ff., fig.].

VEROLI, Giovanni Sulpizio da — *De Architectura (Vitruve)*, Rome, 1486 [in fol.].

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– La Renaissance italienne et ses rapports à l'Antiquité.

Le Droguier du fonctionnalisme, Paris, éd. Picard, coll. Amphion, 1987.

Pirro Ligorio's roman antiquities, London, 1963.

ACKERMAN, J. S. — *Palladio*, Paris, éd. Macula, 1981.

ADHEMAR, Jean — *Piranese*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1962.

BATTISTI, Eugenio — *Filippo Brunelleschi*, Milan, coll. Documenti di architettura, 1989.

BAXANDALL, Michael — *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, éd. du Seuil 1989.

BUBERL, Brigitte — *Römische Ruinen in der Italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, München, éd. Hirmer, 1994.

CAYE, Pierre — *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, éd. Klincksieck, coll. L'Esprit et les formes, 1995.

CLAUSSE, Gustave — *Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs (XV^e & XVI^e siècles)*, Paris, éd. E. Leroux, 1900-02, 3 vol.

FOCILLON, Henri — *Giovanni Battista Piranesi. 1720-1778*, Paris, éd. H. Laurens-F. Didot, 1918.

GADOL, Joan Kelly — *Leon Battista Alberti. Homme universel des débuts de la Renaissance* (trad. de J.-P. Ricard), Paris, éd. de la Passion & le Centre National du Livre, 1995.

GUILLAUME, Jean (dir.) — *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1^er au 11 juillet 1981, études réunies par J. Guillaume, Paris, Picard, coll. De Architectura, 1988.

GÜNTHER, Hubertus — « Méthodes scientifiques modernes et archéologues de la Renaissance : les études inconnues de Gian Cristoforo Romano », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque tenu les 5, 6 et 7 mai 1988 à Paris, sous la responsabilité scientifique de Pierre JOLY et organisé par Sabine KÜHBACHER, Paris, éd. La Villette, 1990, pp. 213-242.

KLEIN, Robert — *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.

KRISTELLER, Paul Oskar — *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

LO BIANCOL, Anna — *Piranesi e la cultura antiquaria : gli antecedenti e il contesto*, Roma, 1985.

LOUKOMSKI, G. K. — *Andrea Palladio. Sa vie, son œuvre*, Paris, éd. Dominique Vincent et C^ie, coll. Les Grands Architectes, 1980.

MIGLIORINI, E. — *Studio sul pensiero estetico del settecento*, Florence, 1966.

MILIZIA, F. — *Vie des architectes anciens et modernes*, Paris, éd. C.A. Jumbert fils aîné, 1771, 2 vol.

SEGHERS, Pierre — *Piranèse*, Neuchatel, éd. Ides & Calendes, 1960.

SPENCER, J.R. — *Filarete's Treatise on architecture. Being the Treatise by Antonio di Piero Averulino, known as Filarete*, Newhaven-London, 1965, 2 vol.

TRAVI, E.M.
& MARIANI, E. — *Andrea Palladio nella cultura del '500 veneto*, Cusla, 1983.

WILTON-ELY, John — *Piranese as architect and designer*, New York, Pierpont Morgan Library, 1993.

WITTKOWER, Rudolf — *Architectural Principals in the Age of Humanism*, New York, Academy ed. of New York, St-Martin's press, 1988.

– Le théâtre antique comme modèle dans l'architecture italienne.

ARNALDI, Comte Enea — *Idea di un teatro nelle principali sue Parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato dal Comte Enea Arnaldi*, Vicenze, A. Veronese, 1762.

BAUR-HEINHOLD, M. — « L'architettura teatrale dall'epoca greca al Palladio », in *Bollettino del Centro Internazional di Studi di Architettura Andrea Palladio*, t. XVI, Rome, 1974.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

BEYER, A. — *Palladio, le théâtre olympique : architecture triomphante pour une société humaniste*, Paris, éd. A. Biro, 1989.

LECLERC, Hélène — *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle*, Paris, éd. E. Droz, 1946.

MAGAGNATO, Licisco — *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, ed. Neri Pozza, 1954.

RICCI, Giuliana — *Teatri d'Italia, dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milan, Bramand ed., 1971.

– …et leur influence sur les pratiques théâtrales italiennes modernes.

Le Lieu théâtral à la Renaissance, Actes du colloque international du centre national de la recherche scientifique tenu à Royaumont du 22 au 27 mars 1963, études réunies et présentées par J. Jacquot, avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon, Paris, éd. du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1968.

« …la mise en scène au Moyen Âge », in *Bulletin de la Société historique du théâtre*, n° 1, 1902, pp. 15-42.

Le Théâtre antique et sa réception, Hommage à Walter Spoerre, 1994.

DECROISETTE, Françoise — « Aspects et significations de la "scena Regia" », in *Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV^e au XVIII^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. Voies de la création théâtrale, n° 8, 1980, pp. 265-312.

DUMUR, G. — *Histoire des spectacles (des origines au XX^e s.)*, Paris, éd. Gallimard, 1965.

KERNODLE, George R. — *From Art to Theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1944.

KONIGSON, Élie — « Scène, décor, illusion », in *Ligeia. Du tableau à la scène*, n° 2, Paris, juillet-septembre 1988, pp. 25-37.

LAUMANN, E.M. — *La Machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, Paris, éd. Didot, 1953.

NARPOZZI, M. — « Le théâtre comme gymnase de vertu : une lettre de Milizia », in *Le Droguier du fonctionnalisme*, Paris, éd. Picard, 1987, pp. 65-70.

PANDOLFI, Vito — *Histoire du théâtre. 1. Origines du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale et Renaissance*, Paris, éd. Gérard & C^ie, 1968.

• La France et l'architecture antique jusqu'au XIX^e siècle

– Traités théoriques et premières traductions du *De Architectura* de Vitruve.

ALBERTI, L.B. — *L'Architecture et Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme florentin, divisée en dix Livres* (trad. Jan Martin), Paris, éd. J Kerver, 1553, 10 vol.

DESGODETZ, Antoine Babuty — *Les Édifices antiques de Rome*, Paris, éd. Jombert, 1779.

FÉLIBIEN, André des AVAUX, dit — *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*, Paris, éd. B. Coignard, 1676.

GARDET, Jan
& BERTIN, Dominique — *Epitome ou extrait abrégé des dix Livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion*, Paris, 26 août 1555.

DUMON, K. — *Ad Vitruvii, V, 8*, Leyden, 1892.

LIPSE, Juste — *De Amphitheatro Liber, in quo forma ipsa Loci expressa et ratio spectandi (cum æneis figuris)*, Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584.

JUSTE LIPSE — *De Amphitheatris quæ extra Romam Libellus. In quo Formæ eorum aliquot et typi.* Antuerpiæ, apud Christophorum Plantinum, 1584.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

OUVRARD, R. — *Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, Paris, 1679.

PERRAULT, Charles — *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, Paris, éd. J.-B. Coignard, 1688-1697, 4 vol.

— *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, traduits et corrigés par Claude Perrault* [1673], Paris, éd. Mardage, 1988.

PHILANDRIER, Guillaume — *In decem Libros M. Vitruvius Pollionis « de Architectura » annotationes*, Paris, ex officina M. Fezadat, 1545.

LAUGIER, abbé M.-A. — *Essai sur l'architecture*, Paris, éd. Duchesne, 1753.

— *Observations sur l'architecture*, Paris, éd. Desaint, 1765.

NEUFFORGE, J.-F. — *Recueils élémentaires d'architecture*, Paris, 1767.

QUATREMERE DE QUINCY, A. Chr. — *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, impr. de Crapelet, 1815.

QUATREMERE DE QUINCY, Jean-Chrysostôme — *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques… de cet art*, Paris, A. Le Clère, 1832.

REYNAUD, L. — *Traité d'architecture*, Paris, 2de édition, 1860, 2 tomes.

RIBART DE CHAMOUST, M. — *L'Ordre français trouvé dans la nature, présenté au roi le 21 septembre 1776*, Paris, éd. Nyon l'Arane, 1783.

RONDELET, J. — *L'Art de bâtir*, Paris, F. Didot, 1834, 5 tomes.

SERLIO, Sebastiano — *Reigles générales de l'architecture, sur les cinq manières d'édifier avec les exemples d'antiquitez selon la doctrine de Vitruve*, Avers, trad. Pierre Van Aelst, 1545.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène — *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, éd. F. de Noble, 1967.

– La France et ses rapports à l'Antiquité.

Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). Dessins du musée de l'Ermitage, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre, salle de la Chapelle, aile Sully, du 21 septembre au 18 décembre 1995, Paris, RMN, 1995.

La Fascination de l'Antiquité, Paris, éd. Somagy, 1998.

Soufflot et son temps, Paris, 1980.

Usages de l'image au XIXe siècle (1848-1914), Paris, Créaphis, 1992.

BREDEKAMP — *La Nostalgie de l'Antiquité : statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris / New York, éd. Diderot, Arts et Sciences, 1996.

CANAT, R. — *L'Hellénisme des Romantiques*, Paris, 1951-1955, 3 vol.

EROUART, Gilbert — *L'Architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay. Un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982.

HAUTECOEUR, Louis — *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, éd. Fontemoing & Cie, 1912.

KRAUTHEIMER, Richard — *Idéologie de l'art antique du VIe au XVe siècle*, Paris, éd. Gérard Monfort, 1995.

LAURENS, A.-Fr.,
& POMIAN, Kr., — *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Écoles des Hautes Études, 1992.

LEDUC-LAFAYETTE, D. — *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Paris, éd. du CNRS, 1974.

MACAULEY, R. — *Pleasure of Ruines*, Londres, 1953.

MACCORMICK, Thomas J. — *Charles-Louis Clerisseau and the Genesis of neo-classicism*, New York, The Architectural History Foundation, Inc., 1990.

MORTIER, Roland — *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, libr. Droz, 1974.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie — *Boullée. Essai sur l'art*, Herrmann ed., coll. Miroires de l'art, 1968.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

ROLAND-MICHEL, M. — « De l'illusion à l'inquiétante étrangeté : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez les artistes français à partir de 1730 », in *Piranèse et les Français. 1740-1790*, Rome, éd. dell'Elefante, 1978.

– L'édifice de spectacles antique comme modèle théorique.

BOINDIN, M. — « Discours sur la forme & la construction des théâtres des Anciens où l'on examine la situation, les proportions & les usages de toutes ses parties », in *MAI*, t. I, 1717, pp. 136 & 153.

DONNET, A. — *Architectonographie des théâtres*, 1857.

GOSSET, A. — *Traité de construction des théâtres*, 1886.

PATTE, Pierre — *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, Paris, chez Moutard, 1782.

ROUBINE — *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, chez Dunod.

ROUBO, A.J. — *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, 1777.

RYNGAERT — *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, chez Dunod, 19.

SAINT-SAËNS, Camille — *Note sur les décors de théâtre dans l'Antiquité romaine*, Paris, éd. Baschet, 1886.

TRELAT, E. — *Le Théâtre et l'architecture*, Paris, éd. Morel, 1860.

VAUDOYER, Antoine L. T. — *Description du théâtre de Marcellus à Rome, rétabli dans son état primitif d'après les vestiges qui en restent encore. Mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome; adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris en 1786*, Paris, chez Dusillion, 1812.

– Les formes de l'architecture théâtrale antique dans les créations françaises modernes.

Victor Louis et le théâtre, Bordeaux, éd. CNRS, 1982.

BRETON, G. — *Théâtres*, Paris, éd. du Moniteur, 1989.

CHANCEREL, L. — *Panorama du théâtre, des origines à nos jours*, Paris, éd. Colin, 1955.

COLIN, A. — *Le Théâtre en France, du Moyen Âge à 1789*, 19.

LAWRENSON, Thomas Edward — *The French Stage and Playhouse in the XVIIth century : a study in the advent of Italian order*, New York, AMS Press, 1986.

LOUKOMSKI, G. K. — *Les Théâtres anciens et modernes*, Paris, éd. Firmin-Didot, 1935.

MELESE, Pierre — *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1957.

MOUSSINAC, L. — *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, éd. Auriot Dumont, 1957.

RABREAU, Daniel — « Brongniart et l'architecture des spectacles », in *Alexandre Théodore Brongniart. 1739-1813. Architecture et décor*, Paris, Musée Carnavalet, 1986, p. 210.

RABREAU, Daniel — « La fisionomia dei teatri francesi », in *Lotus international*, 1985, n° 43, pp. 48-63.

RABREAU, Daniel,
& STEINHAUSER, Monika — « Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », in *Revue de l'Art*, n° 19, Paris, CNRS éditions, 1973.

RITTAUD-HUTINET, J. — *La Vision d'un futur, Ledoux et ses théâtres*, Lyons, Presses universitaires de Lyon, 1982.

SAUVAGEOT, L. — *Considérations sur la construction des théâtres*, Rouen, 1877.

– …et leur influence sur les pratiques théâtrales modernes.

Le Théâtre antique et sa réception, Hommage à Walter Spoerre, 1994.

DECUGIS, Reymond — *Le Décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, 1953.

DUVIGNAUD, Jean — *Fêtes et civilisation*, Paris, éd. Weber, 1974.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

DUVIGNAUD, Jean — *Le Théâtre et après*, Tournai, éd. Casterman, coll. Mutations-Orientations, 1971.

— *Les Ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, éd. PUF, 1974.

— *Spectacle et société*, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1970.

HUBERT — *Histoire de la scène occidentale*, Paris, éd. A. Colin, 19.

KERNODLE, George R. — *From Art to Theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1944.

KONIGSON, Élie — *L'espace théâtral médiéval*, Paris, éd. CNRS, 1975.

KRAUTHEIMER, Richard — « Le théâtre de la Renaissance », in *GBA*, 1948, t. VI, pp. 328-346.

LAUMANN, E. M. — *La Machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, Paris, éd. Didot, 1954.

PANDOLFI, Vito — *Histoire du théâtre. 1. Origines du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale et Renaissance*, Paris, éd. Gérard & C^ie, 1968.

SALLE, B. — *Histoire du théâtre*, Paris, Librairie théâtrale, 19.

• La formation des architectes

– Les voyages en Italie et en Grèce.

Paris, Rome, Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles, Paris, ENSBA, 1982.

AILLAGON, Jean-Jacques & VIOLLET-LE-DUC, Geneviève — *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc. 1836-1837*, Paris, ENSBA, 1987.

BARTHELEMY, abbé J.-J. — *Voyage en Italie, imprimé sur des lettres originales écrites au comte de Caylus*, Paris, éd. Buisson, 1810.

BAUDELOT DE DAIRVAL, Charles-César — *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavants*, Paris, éd. Auboin et P. Emery, 1686, 2 vol.

BLANCHETIERE, - — « Lettre à M. de Caumont sur un voyage à Naples et Gênes », in *BM*, t. 32, 1837, pp. 867 *sqq*.

CEARD, Jean & MARGOLIN, Jean-Claude (dir.) —*Voyager à la Renaissance*, actes du colloque de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 30 juin-13 juillet 1983, Paris, éd. Maisonneuve & Larose, 1987.

HARDER, H. — *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII^e siècle*, Genève, éd. Slatkine, 1981.

SPON, J. — *Voyages d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, La Haye, éd. Rutgert Alberts, 1724, 3 vol.

– Les institutions et leurs principes.

BAUDOT, Anatole de — « Du décret du 13 novembre, et de son influence sur l'étude de l'Architecture », in *GBA*, t. I, 1863, pp. 125-230 ; « École centrale d'architecture », t. III, 1865 ; « À propos d'un article intitulé "L'école jugée par ses résultats" », t. III, 1865, pp. 241-242 ; « École centrale d'architecture », p. 244 ; « L'Architecture à l'École des Beaux-Arts et à l'École centrale », t. VI, 1868-69, pp. 9-12 ; « L'École centrale d'architecture », pp. 65-67.

— « À propos de l'enseignement de l'architecture. Questions d'actualité », in *EA*, t. VII, 1878, p. 13 ; t. VIII, 1879, p. 29.

— « À propos de l'éducation de l'architecte, à l'École des Beaux-Arts », in *EAAR*, t. I, 1888-1889, pp. 73-74 ; « Réponse de M. B. à M. Guillaume. À la suite d'un exposé de doctrines sur l'enseignement de l'architecture », pp. 11-12.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

BAUDOT, Anatole de — *Réorganisation de l'École des Beaux-Arts, décret du 13 novembre 1863, de son influence sur l'étude de l'architecture*, Paris, éd. de Fossez, 1884.

FOUCART, Bruno — *Débats et polémiques : « De l'enseignement des Arts du dessin », Louis Vitet et Eugène Viollet-le-Duc*, Paris, éd. de l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1984.

GEOFFROY, Auguste — *L'École française de Rome. Les premiers travaux : antiquité classique, Moyen âge*, Paris, éd. E. Thorn, 1884.

GUADET, Julien — « L'Enseignement de l'architecture en France », in *The Architectural Review*, vol. XIV-n° 3, octobre 1903, pp. 136-143.

LAPAUZE, Henry — *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, éd. Plon-Nourrit, 1924.

LAURENT, Jeanne — *À propos de l'École des Beaux-Arts*, Paris, éd. de l'ENSBA, 1987.

LEMAISTRE, Alexis — *L'École des Beaux Arts : dessinée et racontée par un élève*, Paris, éd. Firmin-Didot, 1889.

MONTAIGLON, Anatole de,
& GUIFFREY, Jules — *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments (1887-1912)*, Paris, éd. Charavay fr., 1912.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie — *Les Prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, éd. Berger-Levrault, 1984.

ROUX, D. de — *Les Élèves architectes de l'École des Beaux Arts*, Paris, impr. Chaix, 1895.

SEITZ, Frédéric — *Une Entreprise d'idée : l'École spéciale d'architecture. 1865-1930*, Paris, éd. Picard, 1995.

SOANE, Sir J. — *Lectures on Architecture, as delivered to the Students of the Royal Academy from 1809 to 1836*, Londre, éd. Arthur t. Bolton, 1929.

SOUBIES, A. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, éd. Flammarion, 1901-1915, vol. 2 à 7.

VITET, Louis,
& VIOLLET-LE-DUC, Eugène — *Débats et polémiques. À propos de l'enseignement des arts et du dessin*, Paris, ENSBA, 1984.

VIOLLET-LE-DUC, Geneviève — *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art. Viollet-le-Duc et l'École des Beaux-Arts : la bataille de 1863-64*, Paris, ENSBA, 1994.

– L'impact des vestiges antiques sur la formation des architectes.

Roma antica. Envois des architectes français (1788-1924), exposition réalisée par l'Académie de France à Rome, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, la Soprintendenza Archeologica di Roma, Rome, AFR-EFR-ENSBA, 1985.

BOYER, Ferdinand — « Antiquaires et architectes français à Rome au XVIII^e siècle », in *REI*, 1954, p. 174.

BAUDOT, Anatole de — « Le rationalisme en architecture. Sa part dans le passé, comparaison des édifices anciens et modernes », in *EAAR*, t. I, 1888-1889, pp. 145, 153 & 169.

BIGOT, Paul — *Reconstitution en relief de Rome antique*, Caen, Association des Amis du plan de Rome, 1987.

BRUTAILS, J.-A. — *Pour comprendre les monuments de la France*, Paris, éd. Hachette & C^ie, 1918.

CAYLUS, comte de — *Recueil d'Antiquités*, Paris, 1752-1762, 7 vol.

DUFOURNET, Paul — « Architecture, urbanisme, paysage. L'apport des modèles antiques dans l'Occident moderne. Continuité, rupture, retour », in *L'Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*, Paris, éd. des Belles Lettres, 1977.

— « La collection des dessins et des documents sur l'architecture et les architectes de l'Académie d'Architecture », in *Archives et histoire de l'architecture*, Paris, éd. La Villette, 1990, pp. 127-132.

DURAND, Charles — « Sur l'application de l'architecture antique aux monuments modernes », in *MAG*, 1908, pp. 437-442.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

FERRO, Sergio — « La fonction modélisante du dessin à la Renaissance », in *L'Idée constructive en architecture*, actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984, dirigé par Xavier MALVERTI, Paris, éd. Picard, 1987, pp. 33-40.

FRASER, D.,
HIBBARD, H.
& LEWINE, M.J. — *Essays on the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1969.

FLEURY, Philippe — « Reconstitution de la Rome antique », in *Courrier du CNRS. Les valeurs de la ville*, Paris, 1992, n° 82, p. 203.

GELBERT, A. — « L'Art et l'Architecture. Conférence de M. de Baudot », in *La Construction moderne*, 1911-12, p. 146.

GUADET, Julien — *Élements et théories de l'architecture*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1915.

GUILLERME, Jean (dir.) — *Le Droguier du fonctionnalisme*, Paris, éd. Picard, coll. Amphion, études d'histoire des techniques 1, 1987.

HAUTECOEUR, Louis — *Histoire de l'architecture en France*, Paris, Picard, 1952, 6 vol.

— « Regards sur l'histoire de l'architecture », in *MHF*, avril-juin 1964, vol. X, fasc. 2, pp. 49-72.

LEGRAND, J.-G. — *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, Paris, éd. L.C. Soyer, 1809.

LEMAISTRE, Alexis — *Éléments et théories de l'architecture*, 1902.

LENOIR, Alexandre,
& VAUDOYER, Louis — « Études d'architecture en France ou notions relatives à l'âge et au style des monumens élevés à différentes époques de notre histoire », in *Le Magasin pittoresque*, 1839.

MAYER, Jannic — *Catalogue des plans et dessins des Archives de la Commission des Monuments Historiques*, Paris, 1983, t. 2.

PÂRIS, Pierre-Adrien — *Journal de mon voyage d'Italie commencé le 19 septembre 1771*, 1800.

— *Examen des édifices antiques de Rome*, Rome, 1813.

PERRAULT-DABOT, A. — *Catalogue des relevés, dessins et aquarelles*, Paris, Impr. nationale, 1899.

PINON, Pierre — « Les leçons de Rome », in *MHF. Grands prix de Rome d'architecture*, n° 123, octobre-novembre 1982, pp. 18-24.

— « La pratique de la restitution chez Pierre-Adrien Pâris », in *Archives et histoire de l'architecture*, Paris, éd. La Villette, 1990, pp. 325-337.

PINON, Pierre
& AMPRIMOZ, François-Xavier — *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Paris, coll. EFR, 1988, n° 110.

RYKWERT, Joseph — « On the Oral Transmission of Architectural Theory », in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, éd. Picard, 1988, pp. 31-48.

— *La Maison d'Adam au paradis*, Paris, éd. du Seuil, coll. Espacements, 1976.

SCHNEIDER, R. — *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts. 1781-1830*, Paris, 1910.

SZAMBIEN, Werner — *J.-N.-L. Durand. 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, éd. Picard, coll. Architectures, 1984.

— *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1550-1800*, Paris, éd. Picard, 1986.

— *Le Musée d'Architecture*, Paris, éd. Picard & CNL, 1988.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène — *Entretiens sur l'architecture (1863-72)*, Bruxelles, éd. Mardaga, 1977.

VIOLLET-LE-DUC, Geneviève — « Viollet-le-Duc à Rome. 30 octobre 1836-4 juin 1837 », in *MHF* janvier-juin 1965, vol. XI, fasc. 1-2, pp. 11-18.

WOOD, J. — *The Origin of Building, or the Plagiarism of the Heathen Detected*, Bath, S. & F. Farley ed., 1741.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– L'impact du *De architectura* de Vitruve.

Le Projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura, actes du colloque international organisé à Rome par l'École française de Rome, l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS et la Scuola normale superiore de Pise, les 26-27 mars 1993, Rome, EFR, 1994.

BARTOLI, M.T. — *Due Mila Anni di Vitruvio*, 1978.

CHOAY, Françoise — *La Règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, éd. du Seuil, 1980.

GERMANN, Georg — *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

CAPPS, E. — *Vitruvius and the Greek Stage*, Chicago, University of Chicago, 1893.

CHOISY, Auguste — *Le De Architectura de Vitruve*, Paris, éd. Choisy, 1950.

FLEURY, Philippe — *Introduction. Vitruve. Livre I*, Paris, Les Belles Lettres/CNRS, 1990.

GROS, Pierre — « Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve », in *MEFRA*, n° 88-2, 1976, p. 669.

— « Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De Architectura* », in *REL*, t. XXXIV, fasc. 3, juillet-septembre 1975, p. 986.

— « Vitruve. L'architecte et sa théorie, à la lumière des études récentes », in *ANRW*, n° II-30-1, 1982, pp. 659-695.

— *De l'architecture. Le Livre IV de Vitruve*, Paris, éd. les Belles Lettres, 1992.

HEIJMANS, Marc — « L'architecte romain Vitruve. L'importance de son œuvre », in *GAA*, n° 4, mars 1988, p. 2.

KNELL, Heiner — *Vitruv Architektur Theori*, Darmstadt, 1985.

MORTET, V. — « Recherches critiques sur Vitruve et sur son œuvre », in *RA*, 1902-1909.

PELLATI, F. — « Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico », in *RFIC*, 1921, pp. 305-335.

– De l'antiquaire à l'architecte et à l'archéologue.

BAUDOT, Anatole de — « Architecture et archéologie », in *EAAR*, t. II, 1889-1890, p. 161.

BRICE, Catherine — « Le débat entre architectes et archéologues à travers la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics (1840-1890) », in *Roma antica. Envois des architectes français (1788-1924)*, exposition réalisée par l'Académie de France à Rome, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, la Soprintendenza Archeologica di Roma, Rome, AFR-EFR-ENSBA, 1985, pp. XXXI-XXXVI.

CAUMONT, Arcisse de — *Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. Division nord-ouest*, Caen, éd. A. Hardel, 1860.

CHEVALLIER, Raymond — « Le voyage archéologique au XVI^e siècle », in *Voyager à la Renaissance*, Paris, éd. Maisonneuve & Larose, 1987, pp. 357 *sqq*.

DENIS, F. — *Le Comte de Caylus et l'Antiquité*, thèse de 3^e cycle dactylographiée, Université de Paris IV, 1994, 2 tomes.

JACQUES, Annie — « Les architectes de l'Académie de France à Rome au XIX^e siècle et l'apprentissage de l'archéologie », in *Roma antica. Envois des architectes français (1788-1924)*, Rome, AFR-EFR-ENSBA, 1985, pp. XXI-XXIX.

MILLIN, Aubin-Louis — *Introduction à l'étude de l'archéologie*, Paris, 1826.

MILLIN, A.-L. — *Lettres de Millin à Boulouvard*, 1811.

POUX, Nathalie — *Illustration et archéologie en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1994, 2 tomes.

ROBILLARD DE BEAUREPAIRE, E. — *M. de Caumont, sa vie et ses œuvres*, Caen, impr. Le Blanc-Hardel, 1874.

SCHNAPPER, Alain — « Archéologie et tradition académique en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles », in *Annales. Économie, Société, Civilisation*, n° 5-6, septembre-décembre 1982, pp. 760-775.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

– Les premières études « archéologiques ».

CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de — *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Dessaint et Saillant, 1752-1767 (7 vol.).

MONTFAUCON, Dom Bernard de — *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Delaune, 1722, X tomes.

— *Supplément au Livre de l'Antiquité expliquée*, Paris, 1724.

— *Antiquitates græcæ et romanæ*, 1757.

PELET, Auguste — *Description des monuments grecs et romains, exécutés en liège à l'échelle de un centimètre par mètre*, Nimes, éd. Roger & Laporte, 1876.

QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme — *Description de Paris et de ses édifices avec précis historique et observations*, Paris, 1808, 2 vol., pl.

QUATREMERE DE QUINCY, Jean-Charles — *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives et archéologiques*, Paris, éd. Le Clère, 1832, 2 vol.

WINCKELMANN, Johann Joachim — *Histoire de l'art chez les Anciens* [*Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Walther, 1764], Paris, éd. Barrois, 1789, 4 tomes.

– Historiographie de l'archéologie.

SCHNAPP, Alain & GAUCHES, G. — « Archéologie, pouvoirs et sociétés », in *La Pratique de l'anthropologie aujourd'hui*, Paris, CNRS, 1981.

SCHNAPP, Alain — *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, éd. Carré, 1993.

GRAN-AYMERICH, Ève — *Naissance de l'archéologie moderne. 1798-1945*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

• Le service des Monuments historiques

– Naissance, fonctionnement et activités.

« Commission des Monuments historiques », in *Le Moniteur universel*, 29 mai 1828, p. 1439.

Les Monuments Historiques de France, Vienne, Exposition universelle, 1873.

Mérimée, Paris, BNF, 1953.

Ministère de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux arts, Direction des Beaux Arts et des Monuments Historiques, Paris, Impr. Nationale, 1900.

La revue des *Monuments Historiques de France*:

« Informations. Commission des Monuments historiques. Séance du 5 novembre 1937. Président G. Huisman », 2ème année, n° 2, 1937, p. 243.

« Informations. Commission des Monuments historiques. Séance du 25 février 1938. Président G. Huisman », 3ème année, n° 2, 1938, p. 56.

« Éditorial », vol. I, fasc. 1, janvier-mars 1955 [nouvelle série], p. 1.

« Chronique. Création d'un Bureau des Fouilles et Antiquités », vol. X, fasc. 1, janvier-mars 1964.

« Chronique. Création de l' ICOMOS », vol. XII, fasc. 1-2, janvier-juin 1966, p. 158.

« Conseil international des Monuments historiques et des sites. ICOMOS. Réunion du Comité Exécutif et du Comité Consultatif », vol. XII, fasc. 4, 1966, p. 302.

« Chronique. Les activités de la CNMH », vol. XIII, fasc. 2, avril-juin 1967.

« Chronique. Conseil international des Monuments historiques. ICOMOS. Premier colloque sur la sauvegarde et la réanimation des ensembles d'intérêt historique et artistique », vol. XIII, fasc. 3, juillet-septembre 1967.

« La politique nouvelle de la CNMH », vol XIII, fasc. 4, octobre-décembre 1967, pp. 3-6.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

AUZAS, Pierre-Marie — « Viollet-le-Duc et Mérimée », in *MHF*, vol. XI, fasc. 1-2, janvier-juin 1965, pp. 19-32.

BADY, Jean-Pierre — *Les Monuments historiques en France*, Paris, éd. PUF, 1985.

BAUDOT, Anatole de — « De la construction raisonnée et de son influence sur l'architecte », in *EA*, t. I, 1872, pp. 11 & 42 ; « La restauration de nos monuments historiques devant l'art et devant le budget. À propos d'un article paru dans la *Revue des deux Mondes* par Leroy-Beaulieu », t. IV, 1875, pp. 5-6 ;

— *L'Architecture, le passé, le présent*, Paris, éd. H. Laurens, 1916.

BAUDOT, Anatole de
& PERRAULT-DABOT, A. — *Archives de la Commission des monuments historiques publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux Arts (1898-1902)*, Paris, éd. H. Laurens, sans date [1902], 5 vol.

BERCÉ, Françoise — *Les Premiers Travaux de la Commission des monuments historiques. 1837-1848*, Paris, A. & J. Picard, 1979.

— « Les archives graphiques de la direction du Patrimoine. Essai d'analyse critique », in *Archives et histoire de l'architecture*, Paris, éd. La Villette, 1990, pp. 135-144.

CHARMES, Xavier — *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (histoire et documents)*, Paris, Impr. Nationale, 1886.

DURAND, Isabelle — *La Conservation des monuments antiques. Arles, Nîmes, Orange et Vienne au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2000.

FERMIGIER, A. — « Mérimée et l'inspection des Monuments historiques », in *Les Lieux de mémoire*, t. II, Paris, éd. Gallimard, 1986, coll. La Nation, pp. 593-611.

FOULD, Achille — *Archives de la Commission des monuments historiques publiées par ordre de son Ex. M. Achille Fould. 1855-1872*, Paris, éd. Gide & Baudry, 1855-1872, 4 vol.

GOURLIER, Ch.,
& QUESTEL, Charles-Auguste — *Notice historique sur le Service des Bâtiments civils et sur le Conseil général des Bâtiments civils. Depuis sa création en l'an IV (1795) jusqu'en 1886*, Paris, Impr. Nationale, 1886.

GUIBERT, Louis — *Rapport de la commission des Monuments historiques*, Limoges, chez V^ve H. Ducourtiaux, 1889.

GUIZOT, E. — « Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps », in *Moniteur*, 28 janvier 1830, pp. 1357 *sqq*.

HALLAYS, A. — « Mérimée, Inspecteur des Monuments historiques », in *Revue des deux Mondes*, Paris, 15 avril, 1911, pp. 761-787.

LE PREVOST, A., *& alii* — *Instruction du Comité historique des Arts et Monuments architecturaux gallo-romains*, Paris, impr. Impériale, 1857.

LENIAUD, Jean-Michel — *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, éd. Mengès, 1994.

LÉON, Paul — *Les Monuments historiques : conservation, restauration*, Paris, Laurens, 1917.

— *Mérimée et son temps*, Paris, éd. PUF, 1962.

LEROY-BEAULIEU, A. — « La restauration de nos monuments : histoire devant l'art et le budget », in *Revue des deux Mondes*, Paris, 1^er décembre 1874, pp. 605-625.

MAILLON, Jean — *Prosper Mérimée et les monuments du Dauphiné. Lettres et rapports inédits recueillis par J. Maillon*, Grenoble, éd. des Cahiers de l'Alpe, 1979.

MÉRIMÉE, Prosper — *Correspondance générale*, Toulouse / Paris, éd. Privat / Le Divan, 1941-1947, 6 tomes.

— *Lettres à Ludovic Vitet*, Paris, éd. Plon, 1934.

— *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, éd. Adam Biro, 1835.

— *Rapport au Ministre de l'intérieur*, Paris, Impr. Royale, 1840.

MERY DE BELLEGARDE, Clothilde — « Ludovic Vitet et la création des Monuments Historiques », in *Les Monuments historiques demain*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1987, p. 71.

PARTURIER, Maurice — *La Naissance des Monuments historiques. La correspondance de Prosper Mérimée avec Louis Vitet (1840-1848)*, Paris, éd. du CTHS, 1998.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

PERCHET, R. — « 1939-1955. Aspects financiers de la conservation des Monuments Historiques », in *MHF*, vol. II, fasc. 1, janvier-mars 1956, pp. 1-11.

PERRAULT-DABOT, A.
& PLANCHENAULT, René — « Les Archives des monuments historiques », in *CAF*, 1934.

SIMONET, C. — « Un téléguidage architectural : la correspondance de Questel avec Riondel », in *Le Droguier du fonctionnalisme*, Paris, éd. Picard, 1987, pp. 183-190.

THEIS, L. — « Guizot et les institutions de mémoire », in *Les Lieux de mémoire*, t. II : « La Nation », Paris, éd. Gallimard, 1986, pp. 569-592.

TRAHARD, P. — *Prosper Mérimée de 1834 à 1853*, Paris, éd. Champion, 1928.

VERDIER, Paul — « Le Service des Monuments historiques, son histoire, son organisation, sa législation. (1830-1834) », in *CAF*, 1966.

— « Mélanges. Il y a cent ans », in *MHF*, 1re année, n° 1, 1936, pp. 41-43 ; « Mélanges. Il y a cent ans. Le service des Monuments historiques en 1836 », 1re année, n° 4, 1936, pp. 145-147 ; « Mélanges. Il y a cent ans. Les dépenses effectuées en 1836 pour la conservation d'anciens monuments historiques », 2e année, n° 1, 1937, pp. 18-22 ; « Mélanges. Il y a 100 ans. Le budget pour l'exercice 1838. La création de la Commission des Monuments Historiques », 2e année, n° 2, 1937, pp. 192-196 ; « Mélanges. Il y a cent ans. Travaux et dépenses effectués en 1837. La création de la médaille des Monuments historiques », 2e année, n° 2, 1937, pp. 231-236 ; « Mélanges. Il y a cent ans. Les premières séances de la Commission des monuments historiques. La conservation des cathédrales. La question des fouilles », 3e année, n° 1, 1938, pp. 45-48 ; « Mélanges. Il y a cent ans. Les dépenses effectuées en 1838 pour la conservation d'anciens monuments historiques », 3e année, n° 3, 1938, pp. 116-123.

– Les lois et les chartes.

Actes de la conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire, Paris, Institut de coopération intellectuelle de la SDN, 1933.

« Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites », in *Il Monument per l'Uomo*, atti del II Congresso internazional del Restauro, tenuto a Venezia, 25-31 maio 1964, Padova, Marsilio ed., 1971.

Commission des Monuments Historiques. Circulaires ministérielles relatives à la conservation des Monuments Historiques, Paris, Impr. Nationale, 1875.

Commission des Monuments Historiques. Lois et décrets relatifs à la conservation des Monuments Historiques, Paris, Impr. Nationale, 1889.

« Congrès international des architectes des Monuments historiques », in *BAA*, n° 13, 3ème trimestre 1956, pp. 13 *sqq*.

« Les restaurations françaises et la Charte de Venise », in *MHF*, n° hors série, octobre 1976.

La revue des *Monuments Historiques de France*, Paris :

« Législation. Loi du 2 mai 1930 ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments nationaux et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque », 1ère année, n° 4, 1936, pp. 154-158.

« Législation. Décret du 8 octobre 1936 relatif à la protection des monuments historiques et des paysages contre les abus de l'affichage », 2ème année, n° 1, 1937, pp. 25-27.

« Législation. Décret du 27 juillet 1930 portant réglement d'administration publique pour l'application de la Loi du 2 mai 1930 ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments nationaux et des sites », 2ème année, n° 2, 1937, pp. 203-209.

« Chronique. Nouveaux textes législatifs pour la protection des monuments historiques », vol. XII, fasc. 4, 1966, p. 299.

DUSSAULE, Pierre — *La Loi et le Service des Monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 1974.

HAUTECOEUR, Louis — À propos de la Conférence d'Athènes, in *Revue de l'architecture*, vol. XLIV, n° 2, 1965.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

HOURTIQ, Jean — « Législation nouvelle des Monuments historiques, une adaptation nécessaire », in *MHF*, vol. XIII, fasc. 1, janvier-mars 1967, pp. 6-11.

LEBRUN, Albert — « Législation du service des Monuments historiques. Loi du 31 décembre 1913, modifiée par les lois du 23 juillet 1927 et du 31 décembre 1931 », in *MHF*, 1ère année, n° 1, 1936, pp. 51-58.

REINACH, Théodore — « Décret du 18 avril 1961 portant modification de la Loi sur les monuments historiques », in *MHF*, vol. VII, fasc. 1, janvier-mars 1961, p. 47.

SORLIN, François — « Législation. Arrêt de la cour de Nimes en matière de protection d'un site », in *MHF*, vol. VIII, fasc. 1, janvier-mars 1962, pp. 41-42.

TETRAU, L. — *Législation relative aux monuments et objets d'art*, Paris, éd. Rousseau, 1896.

VERDIER, Paul — « 1939-1955. La législation », in *MHF*, vol. I, fasc. 2, avril-juin 1955, pp. 49-56.

– Les architectes responsables des monuments historiques.

Profession architecte en chef. *MHF*, n° 113, janvier-février 1981 :

Restauration des monuments par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1783 à nos jours, Paris, 1878-1885, 5 vol.

Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours, Paris, 1877-1890.

ANTONELLIANA, Mole — *Viollet-le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, Milan, ed. Electa, 1981.

AUZAS, P.-M. — *E. Viollet-le-Duc : 1814-1879*, Paris, CNMHS, impr. Henner le Petit, 1970.

— *Viollet-le-Duc*, Paris, éd. latines, impr. J.R.B., 1982.

BERCÉ, Françoise & *alii* — *Les Concours des monuments historiques de 1893 à 1979*, Paris, CNMHS, 1981.

COURAJOD, Louis — « Les Débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux Arts » (liste de 1818 sur l'Inventaire des Musées Nationaux), in *BM*, 1885.

DESCHAMPS, Paul — « Création d'un musée des matériaux et d'un office de documentation sur les monuments historiques. Rapport établi en collaboration avec René Planchenault et Albert Chauvel », in *MHF*, 1ère année, n° 2, 1936, pp. 76-81.

FOUCART, Bruno — « Viollet le Duc et la restauration », in *Les Lieux de mémoire*, Paris, éd. Gallimard, 1986, t. II, « La Nation », pp. 613-649.

MEYER, J. — *Archives de la Commission des Monuments historiques. Plans et dessins*, Paris, Ministère de la Culture. Direction du Patrimoine, 1982, X tomes.

PAQUET, J.-P. — « Viollet-le-Duc », in *MHF*, vol. XI, fasc. 1-2, janvier-juin 1965, pp. 1-11.

PICON, A.
& YVON, M. — *L'Ingénieur et l'artiste*, Paris, éd. de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1889.

PLANAT, P. — « La séparation des Beaux-Arts et de l'État », in *La Construction moderne*, 1904-1905, p. 83.

REAU, Louis — « Viollet-le-Duc et le problème de la restauration des monuments », in *Cahiers techniques de l'art*, t. III.3, 1956, p. 17.

SABOYA, Marc — *Presse et architectes au XIXe siècle : César Daly et la* Revue générale de l'architecture et des travaux publics, Paris, Picard, coll. Villes et sociétés, 1991.

– De quelques personnalités attachées au Midi de la France.

COLI, J. — « Henri Revoil : le médiéviste dans le Midi », in *PH*, n° 105, juillet-septembre 1976, pp. 255-270.

GRAILLOT, Henri — « Deux architectes archéologues du XVIe s. dans le Midi de la France », in *REA*, 1919, p. 290.

MAURIN, L. — « Notice sur Auguste Pelet (1785-1865) », in *MAG*, 1865-1866, pp. 21-25.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

PLAGNIOL, O. — « Notice sur Victor Grangent (1770-1843) », in *MAG*, 1865-1866, p. 48.

DALBIES, Florence — « Charles-Auguste Questel à Nimes », in *MHF. Le Languedoc-Roussillon*, n° 187, mai-juin 1993, pp. 69-71.

• La conservation du patrimoine architectural

– La notion de patrimoine et sa conservaion.

Annales de la recherche urbaine, Patrimoine et modernité, n° 72, septembre 1996, p. 6.

Archeologia e restauro dei monumenti, Firenze, all'insegna del Giglio, 1988.

Archéologie Urbaine. Journées d'étude, Paris, 1985.

Architecture et urbanisme, Paris, EFR n° 99, 1987.

Cent ans de restauration en Languedoc-Roussillon, Paris, Ministère de la Culture et Direction du Patrimoine, 1983.

Congrès archéologique de France de 1934 : centenaire du Service des Monuments historiques et de la Société française d'archéologie. 1834-1934, Paris, éd. Picard, 1935, 2 tomes.

La Conservation des monuments dans le bassin méditerranéen, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1992.

Conservation des monuments d'art et d'histoire — The conservation of artistic and historial monuments, Paris, Institut de coopération intellectuelle, sans date.

La Conservation préventive, Paris, éd. ARAAFU, 1992.

La Conservazione sullo scavo archeologico : con particolare riferimento all'area mediterranea, Roma, Centro di conservazione archeologico, 1986.

Conserver, restaurer, Grenoble, Musée de Grenoble, 1975.

La Cultura de la conservaciòn : ciclo de conferencias, Madrid, Fondaciòn cultural Banesto, 1993.

Entretiens du Patrimoine. De l'utilité du patrimoine, Paris, éd. Picard, 1992.

Entretiens du patrimoine - 2. Faut-il restaurer les ruines ?, Paris, Dir. du Patrimoine & CNMHS, 1991.

Environnements et biens culturels, Champs-sur-Marne, SFIIC, 1993.

Il Monumento per l'Uomo, atti del II Congresso internazional del Restauro, tenuto a Venezia, 25-31 maio 1964, Padova, Marsilio ed., 1972.

« Les Monuments historiques atteints par la guerre », in *BM*, n° 2-3-4, 1940.

Monuments et sites d'art et d'histoire, et fouilles archéologiques. Problèmes actuels, Paris, UNESCO, 1953.

Les Monuments historiques demain, actes du colloque tenu en 1984, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1987.

Le Patrimoine culturel et les « risques naturels », Avignon, RMG Patrimoine, 1987.

Patrimoine en folie, Paris, éd. Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

Patrimoine et protection, Paris, éd. Direction du Patrimoine, 1983.

Patrimoine et société contemporaine, Paris, éd. Picard, 1988.

« Patrimoine mondial. Monuments et sites français », in *MHF*, n° 182, juillet-août 1992.

Problemi del restauro in Italia, Udine, Campanotto, 1988.

La Reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti, Roma, ed. Bulgoni, 1976.

Restauration, dé-restauration, re-restauration, Paris, éd. ARAAFU, 1995.

Restauration des ouvrages et des structures, École Nationale des Ponts et Chaussées.

Restauration et vie des ensembles monumentaux, Nancy / Colmar, ICOMOS, 1980.

Restaurer les restaurations, Paris, ICOMOS, 1980.

Science et conscience du patrimoine, Paris, éd. Fayard, 1997.

Union archéologique des Bouches-du-Rhône. Un futur pour notre passé : pour la sauvegarde du patrimoine archéologique provençal, 1988.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

« Vingt ans de restauration du service des Monuments historiques espagnol », résumé du symposium tenu à Madrid (Palais des Empereur du retiro) du 12 au 18 octobre1960 entre spécialistes de la restauration des monuments historiques dans le cadre de l'exposition, in *MHF*, vol. VI, fasc. 1, janvier-mars 1960.

BABELON, Jean
& CHASTEL, André — « La notion de patrimoine », in *RA*, n° 49, 1980, pp. 5-32.

BERCÉ, Fançoise — « Quand les Sociétés savantes découvraient le patrimoine », in *L'Histoire*, n° 25, Paris, 1980, pp. 85-87.

BERDUCOU, Marie-Claude — *La Conservation en archéologie : méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, Paris, éd. Masson, 1990.

BRUNO, Andrea (dir.) — *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso*, Milano, edizioni Lybra Immagine, 1996.

BUMBARLI, Dinu — *Le Façadisme*, 1990.

BUR, Didier
& CORBEL, Serge, *& alii* — « Modélisation et optique urbaines », in *Courrier du CNRS. Les valeurs de la ville*, n° 82, Paris, 1992, p. 189.

CANTACUZINO, Sherban — *Architectural conservation in Europe*, London, Architectural Press, 1975.

CESCHI, Carlo — *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni ed, 1970.

CHASTEL, André — *Architecture et patrimoine : choix de chroniques du journal Le Monde*, Paris, Impr. Nationale, 1994.

CHEVRIER, Christine
& PERRIN, Jean-Pierre — « Visualisation de projets dans leur environnement », in *Courrier du CNRS, Les valeurs de la ville*, Paris, 1992, n° 82, p. 191.

CHOAY, Françoise — *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

DAVIOUD, G. — « Salon de 1869. Restaurations », in *RGA*, 1869, p. 278.

DE BAZELAIRE, Hugues
DESBAT, Jean-Paul, *& alii* — *Environnements et biens culturels*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 1993.

DUFOIX, Jean-Pierre — « Voici venir le temps des archéotypes », in *MHF. 20 ans de patrimoine*, n° 161, janvier-février 1989, pp. 55-58.

FAWCETT, Joan — *The Futur of the Past. Attitudes towards Conservation. 1147-1974*, London, 1976.

FREYDEFONT, M. — « Assumer les formes du passé : les indices d'une réévaluation », in *A.S. Les Théâtres historiques*, n° 65, août-octobre 1993, p. V.

FURET, Fr. — *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place*, Paris, CNMHS, 1997.

GAILHABAUD, Jules — *Monumens anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*, Paris, libr. Firmin Didot fr., 1847.

GALINIÉ, Henri — « L'archéologie, une nécessité urbaine ? », in *MHF. Archéologie et projet urbain*, n° 136, décembre-janvier 1985, pp. 80-85.

GAZZOLA, Piero — « La restauration des monuments historiques », in *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, t. XIV, Paris, Unesco, 1973, p. 15.

— *The Past in the future*, Rome, 1975.

GIEDION, S. — *The Eternel Present*, Londres/Oxford, 1962, 2 vol.

GOUT, P. — « La conservation des Monuments historiques », in *GBA*, mars 1881, p. 207 ; *ibidem*, octobre 1881, p. 298.

GRODECKI, Louis — « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », in *MHF*, vol. XI, fasc. 4, octobre-décembre 1965, pp. 201-213.

GROS, Pierre — « La restitution monumentale en architecture. Quelques problèmes de méthode », in *RA*, 1985, p. 177.

GUILLERME, Jean — « La naissance du sentiment de responsabilité collective dans la conservation », in *GBA*, n° 64, 1965, pp. 153-157.

KÜHBACHER, Sabine (dir.) — *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque tenu les 5, 6 et 7 mai 1988 à Paris, sous la responsabilité scientifique de Pierre JOLY, avec le

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

concours de Claudine Billot, sous l'égide de l'École d'architecture de Paris La Villette, Paris, éd. La Villette, coll. Penser l'espace, 1990.

LAVEDAN, Pierre — « Monuments historiques et urbanisme », in *XVII^e Congrès international d'histoire de l'art*, La Haye, Impr. Nationale des Pays-Bas, 1955.

LEGOFF, Jean — *Patrimoine et passé identitaires*, Paris, éd. Fayard, 1998.

LENIAUD, Jean-Michel — *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*, Paris, éd. Mengès, 1992.

LÉON, Paul — « 1939-1955. Les monuments », in *MHF*, vol. I, fasc. 1, janvier-mars 1955, pp. 3-8.

— *La Vie des monuments français, destruction, restauration*, Paris, A. & J. Picard, 1951.

LUCAS, Charles — « Les monuments historiques », in *Architecture*, 1899, p. 431.

MARCONI, Paolo — *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma, ed. G. Laterza, 1984.

MARINO, Luigi — *Il Progetto di restauro : ricerche e studi preliminari*, Firenze, Alinea ed., 1981.

MOMIGLIANO, Arnaldo — *Les Fondations du savoir historique*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1992.

PANZA, Pier Luigi — *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento : dal ripristimo alla conservazione delle opere d'arte*, Milano, ed. F. Angeli, 1990.

PARENT, Michel — « Restaurer les restaurations », in *Les Cahiers de la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, ICOMOS, 1981.

— « Un jalonnement historique, un grand spectacle émotionnel », in *MHF. Patrimoine mondial. Monuments et sites français*, juillet-août 1992, n° 182, p. 5.

PERIER-D'IETEREN, Catheline — *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours : peinture, sculpture et architecture*, Liège, éd. Mardaga, 1991.

PEROGALLI, Carlo — *Monumenti e metodi di valorizzazzione : saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal Medioevo ad oggi*, Milano, ed. Guerini Studio, 1991.

POULOT, Dominique,
& GRANGE, Daniel J. — *L'Esprit des Lieux. Le Patrimoine et la Cité*, Grenoble, éd. La Pierre et l'Écrit, 1997.

POULOT, Dominique — « Naissance du monument historique », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 32, 1985, pp. 418-450.

— *Surveiller et s'instruire. La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

— *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, éd. Gallimard/NRF, 1997.

— *Patrimoine et modernité*, Paris, éd. de l'Harmattan, 1998.

PRESSOUYRE, Léon — « Rapports généraux. Restauration et dérestauration : un début d'actualité sur la conservation des monuments historiques », in *Les Cahiers de la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, ICOMOS, 1981, pp. 5-9.

PUGIN, A.W. — *Contrats, or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Age and Corresponding Buildings of the Present Day, Showing the Present Decay of Taste*, Londres, 1836.

QUERRIEN, M.
& LA REGINA, A. — « Que faire du patrimoine historique ? », in *Archéologie et projet urbain*, Roma, éd. de Luca, 1985.

RÉAU, Louis — *Les Monuments détruits de l'Art français*, Paris, 1959.

RUCKER, F. — *Les Origines de la conservation des monuments de France. 1790-1830*, Paris, éd. Jouve, 1913.

VERDIER, Paul — *La Protection des monuments historiques*, Paris, éd. Touring, 1926.

VERRIER, Jean — « Hommage à Paul Léon », in *MHF*, vol. VIII, fasc. 4, octobre-décembre 1962, pp. 189-190 ; « Les monuments historiques à l'exposition internationale de 1937 », 2^e année, n° 1, 1937, pp. 33-35.

– Traités et idéologie de la restauration des monuments historiques.

BOUDON, Philippe — *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, éd. Dunod, 1971.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

MEYER, André — *L'Architecture patrimoniale : l'architecte et l'architecture patrimoniale, une question de comportement*, Paris-Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1988.

PETROCCHI, M. — *Razionalisme architettonico e razionalismo storiografico*, Rome, 1947.

RIEGL, Aloïs — *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse (Der Moderne Denkmalkultus)*, Paris, le Seuil, 1984.

RUSKIN, John — *Les Sept Lampes de l'architecture*, trad. de l'anglais par G. Elwall, Paris, Denoël, 1987.

— *The Poetry of Architecture*, Londres, Orpington G. Allen, 1893.

– Techniques appliquées à la restauration des monuments.

« Chronique. Conseil international des Monuments et des Sites. ICOMOS. Colloque sur les problèmes que pose l'humidité dans les monuments anciens », in *MHF*, vol. XIV, fasc. 2, avril-juin 1968, p. 82 ; « Chronique. Réunion du troisième colloque international sur l'altération de la pierre », vol. XIV, fasc. 4, oct.-déc. 1968, p. 80.

Adhésifs et consolidents, Champs-sur-Marne, section française de l'ISC, 1984.

Analyses et conservation d'œuvres d'art monumentales, Lausanne, École polytechnique fédérale, 1995.

Altération et protection des monuments en pierre, St-Rémy-les-Chevreuse, Maison des stages Saint-Paul, 1979, 3 vol.

Année européenne du Patrimoine architectural, 1975.

Appropriate technologies in the conservation of cultural property, Paris, UNESCO press, 1981.

Buildings archaeology : applications in practice, Oxford, ed. J. Wood, 1994.

Cahier des conditions générales applicables aux travaux d'architecture, Paris, Impr. Nationale, 1911.

Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, éd. Vincent, Palais de Chaillot, 6-11 mai 1957.

Courrier du CNRS, suppl. au n° 53, Paris, 1983.

La Conservation de la pierre monumentale en France, Paris, Presses du CNRS, 1992.

La Conservation des sites archéologiques et la dégradation de la pierre. Le cas de la Grèce, Marseille, Atelier du Patrimoine, 1995.

La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques, Paris, Unesco, 1973.

Restauration des biens culturels : recherches et techniques actuelles, Paris, impr. LEM Michelet, 1987.

Travaux de restauration des monuments historiques. Guide de maîtrise d'ouvrage, Paris, Direction du Patrimoine, 1988.

DUVAL, Georges — *Restauration et réutilisation des monuments anciens : techniques contemporaines*, Liege Belgique, éd. Mardaga, 1990.

DUMOLARD, Pierre — « Système d'information géographique et images de synthèse pour l'aménagement », in *Courrier du CNRS. Les valeurs de la ville*, n° 82, Paris, 1992, p. 87.

FORAMITI, Hans — « Méthodes classiques et photogrammétrie employées pour les levés architecturaux », in *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, t. XIV, Paris, Unesco, 1973, p. 73.

LAZZARINI, Lorenzo
& TABASSO, Marisa-Laurenzi — *La Restauration de la pierre*, Maurecourt, ERG, 1989.

MELUCCO VACCARO, Alessandra
& MURA SOMMELLA, Anna — *Marco Aurelio : storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, ed. Cinisello Balsamo, 1989.

MOUTON, Benjamin — *Méthodes d'analyse destructives et non destructives*, Paris, 1991.

PAQUET, J.-P. — « Contribution à l'étude de la maladie de la pierre. Nouvelle hypothèse sur les causes des transferts et des concentrations de sulfate produisant les effets exfoliants », in *MHF*, vol. X, fasc. 2, avril-juin 1964, p. 73.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

SANPAOLESI, Piero — « Facteurs de détérioration des monuments », in *La Conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, Paris, Unesco, 1973, t. XIV, p. 117 ; « Techniques de conservation et de restauration », *ibidem*, p. 159.

TARALON, J. — « Évolution des doctrines en fonction de l'évolution des techniques », in *MHF. Les Restaurations françaises et la Charte de Venise*, n° hors série, octobre 1976.

VERRIER, Jean — « Le congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques », in *MHF*, vol. III, fasc. 2, avril-juin 1957, pp. 65-88.

– La réutilisation des monuments historiques et ses exigences.

Arts contemporains et édifices anciens, Paris, Section Française de l'ICOMOS, 1983.

Les Anciens Monuments dans la civilisation nouvelle. I. *La mentalité nouvelle devant les anciens monuments*, 1945.

Cahier des conditions générales applicables aux travaux d'architecture, Paris, Impr. Nationale, 1911.

Conservation du patrimoine et création contemporaine. Complémentarité ou alternative, Paris, École du Louvre, 1982.

Créer dans le créé : l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens, éd. Electa Moniteur, 1986.

Le Théâtre antique de nos jours, Delphes, Centre culturel européen de Delphes, 1981.

BAUER, Chantal — « Du sacré au profane », in *MHF. Musique et architecture*, n° 175, juillet-août 1991, pp. 5-7.

BRUNO, Andrea — « L'archeologia. La conservazione e la manutenzione – Comprensione, conservazione e manutenzione », in *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso*, progetti e realizzazioni di A. BRUNO, Milano, edizioni Lybra Immagine, 1996, pp. 11-52.

DAUJAT, V. — « La restauration des théâtres historiques. Situation actuelle et problèmes », in *A.S. Les Théâtres historiques*, n° 65, août-octobre 1993, p. XIII.

DAUJAT, V.
&Troisville, D. — « La sécurité dans les théâtres historiques », in *A.S. La Machinerie/Les théâtres historiques*, n° 67, janvier-février 1994, p. IX.

DI MATTEO, Colette — « L'aménagement intérieur du monument [Table-ronde n° 7] », in *Les Monuments historiques demain*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1987, p. 180.

FRANCOIS, Guy-Claude — « Le théâtre polyvalent de Miramas », in *A.S.*, n° 29, juillet-septembre 1986, p. 49.

GUEZ, Gérard — « Lecture du monument par la fête », in *MHF. L'architecture et la fête*, n° 119, janvier-février 1982, pp. 57-62.

GUIGNARD, T. — « Chronologie commentée de l'étude technique d'une tribune », in *A.S. Les Gradins et les tribunes*, n° 64, mai-juillet 1993, pp. 26-30.

HELSON, M. — « Masra ou le comble de l'éphémère », in *A.S.*, n° 52, mars-avril 1991, p. 12.

HERMITE, Michel — « L'aménagement d'un théâtre de plein air dans la cour du Midi à Carcassonne », in *MHF*, vol. XV, fasc. 2, avril-juin 1969, pp. 92-97.

LEMAIRE, Raymond — « Il Monumento. La conservazione e il riuso. Architettura come umanesimo », in *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso*, progetti e realizzazioni di Andrea BRUNO, Milano, edizioni Lybra Immagine, 1996, pp. 53-81.

MARC, Yves — « Carcassone ou les avatars d'un théâtre antique », in *MHF. L'architecture et la fête*, n° 119, janvier-février 1982, pp. 64-65.

MÉTAYER, Yves — « Historique », in *A.S. Les Gradins et les tribunes*, n° 64, mai-juillet 1993, pp. 22-24 ; « Le matériel démontable », *ibidem*, p. 33 ; « Réglementation », *ibidem*, p. 33.

PINON, Pierre — « Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres de la fin de l'Antiquité au XIX^e siècle », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes, éd. Imago, 1990, pp. 103-135.

— « Les réutilisations architecturales dans l'histoire », in *Cahiers de la réutilisation*, Paris, 1985, pp. 2-5.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

PINON, Pierre — *La Stratification des formes architecturales et urbaines : l'exemple des théâtres et des amphithéâtres en France et en Italie*, thèse de 3e cycle dactylographiée, Université de Tours, 1979, 2 vol.

REVERT, A. — « Les grandes tribunes et la sécurité », in *A.S. Les Gradins et les tribunes*, n° 64, mai-juillet 1993, pp. 36-38.

SOUCY, Claude — « Le patrimoine ou l'avers de l'aménagement ? », in *Annales de la recherche urbaine. Patrimoine et modernité*, n° 72, septembre 1996, p. 144.

TRONCHE, Anne, *et alii* — « Restitution-Invention », in *Entretiens du Patrimoine - 1. Faut-il restaurer les ruines ?*, Paris, Dir. du Patrimoine, 1990.

TROISVILLE, D. — « La sécurité, la technique et l'aménagement des théâtres historiques », in *A.S. La Machinerie/Les théâtres historiques*, n° 67, janvier-février 1994, p. VI.

• Quelques références récentes sur les édifices de spectacles dans l'Antiquité

Le Goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine, Lattes, éd. Imago, 1988.

Les Édifices de spectacles dans la ville en Gaule, 1993.

Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles, Lattes, éd. Imago, 1992.

Théâtre et édifices de théâtre dans le monde romain, particulièrement en Gaule, Lattes, éd. Imago, 1989.

BÉJOR, G. — « L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea », in *Athenæum*, vol. 57, fasc. I-II, 1979, pp. 124-136.

FRÉZOULS, Edmond — « Problèmes archéologiques du théâtre romain », in *Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del drama antica*, IIIe Congresso di Roma, Rome, 1969, pp. 139-156.

— « L'architecture du théâtre romain en Italie », in *Bollettino del Centro Internazional di Studi di Architettura Andrea Palladio*, t. XVI, Rome, 1974, p. 41.

— « L'iconographie du théâtre romain : problèmes d'utilisation », in *Méthodologie iconographique*, IVe colloque de Strasbourg, Strasbourg, éd. G. Siebert, coll. Études et travaux, 1981, p. 29.

— « Le théâtre romain dans la culture urbaine », in *La Città come fatto di cultura*, Côme, 1983, pp. 105-130.

— « Évergétisme et construction urbaine dans les Trois Gaules et les Germanies », in *Revue du Nord*, t. LXVI-260, Paris, 1984, pp. 27-54.

— « Le théâtre permanent à Rome : un enjeu politique », in *Présence du théâtre antique*, Vaison, 1985.

GOLVIN, Jean-Claude — « Origine, fonction et forme de l'amphithéâtre romain », in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987, Lattes, éd. Imago, 1990, pp. 15-21.

— *L'Amphithéâtre romain : essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris, éd. de Boccard, 1988, 2 vol.

GOLVIN, Jean-Claude
& LANDES, Christian — *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, Presses du CNRS, 1990.

GROS, Pierre — « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (Ier siècle avant-IIIe siècle après)*, Rome, éd. du CNRS, 1987, pp. 319-343.

— « Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique », in *Abhandlungen der Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse*, nouv. série n° 103, Munich, 1990, pp. 381-390.

SEAR, Frank B. — « Vitruvius and Roman Theater Design », in *American Journal of Archaeology*, vol. 94, n° 2, Boston, avril 1990, p. 249.

SMALL, David B. — « Studies in Roman theater design », in *American Journal of Archaeology*, vol. 87, Boston, 1983, pp. 55 *sqq*.

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Tables

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Table des illustrations

La « référence à l'antique »

Fig. 1. — Francesco di Giorgio Martini. Étude de proportions d'une basilique par rapport au corps humain, vers 1490 21

• Les vestiges romains en France au XVI^e^-XVII^e^ siècles

La ville de Nîmes et son amphithéâtre vus au XVII^e^ siècle :

Fig. 2. — *La ville de Nismes surprise par les religionnaires en 1569*, copie d'après une estampe en taille de bois de 1570 40

Fig. 3. — Réduction de Nimes le 4 juillet 1629, d'après un tableau de la Galerie de Richelieu, XVII^e^ s. 41

Fig. 4. — *Le Plan et situation de la Ville de Nismes et comme il l'est inuesty par les trouspes de sa Majesté attendant la preparation du siege*, XVII^e^ s. 42

Fig. 5. — *Nemausus, Nismes, Civitas Narbonensis Galliæ Vetustissima*, gravure non signée, XVI^e^ s. 42

Fig. 6. — Ancien plan anonyme de la ville de Nimes, vers 1650 43

Fig. 7. — G. Bodenehr. *Nismes*, plan de la ville, 1720 43

La ville d'Orange et son théâtre vus au XVII^e^ siècle :

Fig. 8. — *Veüe en Perspective de la Ville et Chateau d'Orange*, gravure d'après un original d'Amsterdam publié en 1641 44

Fig. 9. — Vue de la ville d'Orange lors du siège du roi…, vers 1640 45

La ville d'Arles et son amphithéâtre vus au XVII^e^ siècle :

Fig. 10. — *Paracia nostra Domina Majoris Delineatis, an 1693*, dessin à la plume d'un Révérend Père Minime 46

Fig. 11. — J. Peytret. *L'Amphithéâtre d'Arles comme il est à present*, 1686 47

Fig. 12. — La *Tutella d'Arles*, divinité couronnée de l'amphithéâtre 47

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Le théâtre d'Orange :

Fig. 13. — J. de La Pise. *Face Septemtrionnalle du Cirque d'Orange*, 1639 55

L'amphithéâtre de Nîmes :

Fig. 14. — J. Poldo d'Albenas. *L'Amphitheatre, dict les Arenes*, 1560 56

Fig. 15. — La Louve allaitant Rémus et Romulus, bas-relief situé sur un pilastre de la galerie inférieure 57

Fig. 16. — Combat de gladiateurs, bas-relief situé sur un parapet de la galerie supérieure ... 58

L'amphithéâtre d'Orange :

Fig. 17. — J. de La Pise. *Les Arenes d'Orange de construction Romaine*, 1639 60

L'amphithéâtre d'Arles :

Fig. 18. — J. Peytret. *L'Amphitheatre d'Arles Comme Il Estoit Autrefois*, 1660 68

Le théâtre d'Arles :

Fig. 19. — J. Sautereau. Les deux colonnes du théâtre d'Arles, non identifiées comme telles, 1650 69

Fig. 20. — J. Sautereau. *Arc de la maison de Monsieur de Louchon* à Arles, 1652 70

Fig. 21. — J. Peytret. *Plan du Théatre d'Arles*, 1684 72

Fig. 22. — La Vénus d'Arles restaurée par F. Girardon 78

Fig. 23. — Moulage de la Vénus d'Arles avant sa restauration 78

La représentation des Antiquités nationales :

Fig. 24. — J. de La Pise. *Face Meridionale du Cirque d'Orange*, 1639 81

Fig. 25. — É. Vinet. *L'Amphitheatre de Bourdeaus*, 1565 90

Fig. 26. — *Les Areines de Nismes*, dessin tiré du manuscrit de Dubuisson-Aubenay, XVII[e] s. 94

Fig. 27. — J. Sautereau. L'arc de la Porte Saint-Martin à Arles, 1652 98

• Les modèles italiens

Fig. 28. — A. Palladio. Plan du *Teatro Olimpico*, 1565 113

Fig. 29. — A. Palladio. Vue d'ensemble du *Teatro Olimpico*, 1565 114

Fig. 30. — Baldassare Peruzzi. La Farnésine, XVI[e] s. 123

Fig. 31. — F. Milizia. *Idea d'un Teatro nuovo*, 1773 128

Fig. 32. — A. Palladio. Élévation du second niveau du théâtre de Vérone, vers 1550 133

Fig. 33. — A. Palladio. Élévation de la façade extérieure du théâtre de Marcellus à Rome, vers 1550 133

Fig. 34. — A. Palladio. Plans des théâtres romains de Vérone et de Pola, vers 1550 135

Fig. 35. — A. Palladio. Coupes longitudinales des théâtres romains de Vérone et de Pola, vers 1550 136

Fig. 36. — A. Palladio. Plan et coupe longitudinale sur la *cavea* du théâtre Berga à Vicence, vers 1550 136

Fig. 37. — L.B. Alberti. Plan du théâtre romain, 1480 148

Fig. 38. — Fra G. Giocondo. Restitution en plan du théâtre selon les indications de Vitruve, 1511 148

Fig. 39. — C. Cæsariano. *Theatrum latinoru□orchestraru□proscænioru□scænaru□um aliis eorum membris ichnographia*, restitution en plan, 1521 148

Fig. 40. — A. Palladio. Restitution en plan du théâtre romain selon les indications de Vitruve, 1556 148

Fig. 41. — S. Serlio. Plan du théâtre de Pola, 1560 149

Fig. 42. — S. Serlio. Plan du théâtre de Marcellus, 1560 149

Fig. 43. — P. Ligorio. *Theatrum Marcelli*, 1553 149

Fig. 44. — G. Caroto. *Pianta del Teatro in viva dell'Adige a S.S.diro, e Libera, di cui restano ancora poche vesitigi*, Vérone, 1540 152

Fig. 45. — G. Caroto. *Faccia del Teatro verso l'uditorio col prospetto d'altre Fabriche*, Vérone, 1540 152

Fig. 46. — G. Caroto. *Faccia esteriore dietro la Scena del Teatro verso il fiume Adige*, 1540 153

Fig. 47. — A. Palladio. Restitution de l'élévation de la *scænæ frons* du théâtre romain selon les indications de Vitruve, 1556 155

Fig. 48. — S. Serlio. La création d'un espace d'illusion au théâtre, 1560 156

Fig. 49. — S. Serlio. La scène comique, 1560 156

Fig. 50. — A. da Sangallo. Étude sur le décor d'une *scænæ frons*, 1515-1530 156

Fig. 51. — F. di Giorgio Martini. Restitution d'un édifice de spectacle de plan circulaire, vers 1490 157

Fig. 52. — F. di Giorgio Martini. Restitution d'un édifice de spectacle de plan semi-circulaire, vers 1490 157

Fig. 53. — La façade du théâtre de Marcellus à Rome 160

Fig. 54. — Les trois arcades superposées de la façade des arènes de Vérone 160

Fig. 55. — La façade du Colisée à Rome, côté ouest..... 160

Fig. 56. — F. di Giorgio Martini. Restitution d'un édifice de spectacle de plan circulaire, 1480 162

Fig. 57. — C. Cæsariano. *Rotundaru□monopterarum ac peripterorum ædium in sum□o tholata fere perindicata figura. Theatrorum intus et extra orthographia, scænaru□posterioru□q porticarum ichnographia*, 1584 162

Fig. 58. — Donato Bramante. Le Tempietto di S. Pietro in Montorio à Rome, vers 1500 ... 162

Fig. 59. — F. di Giorgio Martini. Restitution d'un édifice de spectacle de plan elliptique : le Colisée, vers 1490 163

Fig. 60. — Fra Giovanni da Verona. Perspectives architecturales, vers 1480 164

Fig. 61. — F. di Giorgio Martini. Études de façades pour le théâtre, vers 1490 165

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 62. — A. Averlino, dit le Filarète. L'élévation extérieure du Colisée, vers 1464 166
Fig. 63. — G. da Sangallo. *La Faciata del Chuliseo di Roma*, vers 1495 166
Fig. 64. — S. Serlio. Élévation du Colisée, 1560 166
Fig. 65. — L.B. Alberti. Restitution de l'élévation extérieure du théâtre antique, 1480 167
Fig. 66. — A. Palladio. *Orthographie des portiques extérieurs*, 1556 167
Fig. 67. — S. Maffei. Restitution de l'élévation extérieure du Colisée à Rome, 1732 167
Fig. 68. — Bernardo della Volpaia. Coupe perspective du Colisée, vers 1490 168
Fig. 69. — A. da Sangallo le jeune. Coupe perspective du Colisée, vers 1540 168
Fig. 70. — G. da Sangallo. Coupes perspectives du Colisée, vers 1490-1495 168
Fig. 71. — S. Serlio. *Profilo dell'anfiteatro di Roma, detto il Coliseo*, 1560 169
Fig. 72. — A. Averlino, dit le Filarète. Restitution d'un théâtre, coupe perspective, 1464 .. 169
Fig. 73. — L.B. Alberti. Coupe perspective du théâtre romain, 1480 169
Fig. 74. — A. Palladio. Coupe perspective du théâtre romain selon les indications de Vitruve, 1556 169
Fig. 75. — J.-Cl. Golvin. Coupe transversale du Colisée, 1988 170
Fig. 76. — Coupe perspective du théâtre de Marcellus, 1970 170
Fig. 77. — A. da Sangallo le jeune. Plan du Colisée, vers 1540 175
Fig. 78. — G. da Sangallo. Plan du Colisée, vers 1490 175
Fig. 79. — J.-Cl. Golvin. Plan du Colisée 175
Fig. 80. — G. Caroto. *Pianta dell'Anfiteatro, ora detto l'Arena*, Vérone, 1540 176
Fig. 81. — G. Caroto. *Faccia esteriore dell'Anfiteatro*, Vérone, 1540 176
Fig. 82. — Mattio Cadorin. *Arena di Verona*, XVII^e s. 176
Fig. 83. — Jan Gossaert. Le Colisée, 1509 176
Fig. 84. — G.P. Bellori. *Amphitheatrum*, 1673 177
Fig. 85. — Le Colisée. Monnaies romaines de Vespasien et de Gordien 177
Fig. 86. — L'amphithéâtre de Pompéi. Peinture murale, 59 de n. ère 178
Fig. 87. — *Naumachiæ id est navalis pugnæ ex vetusteis lapidum et nummorum monumenteis graphica deformatio*, XVII^e s. 179
Fig. 88. — *Naumachia Neronis*, XVII^e s. 179
Fig. 89. — Cérémonie d'inauguration du *Teatro Olimpico*, fresque de l'Anti-Odéon, 1585 .. 179
Fig. 90. — Accueil d'une délégation japonaise au *Teatro Olimpico*, fresque de l'Anti-Odéon, 1585 179

• Les modèles en France

Fig. 91. — G. Philandrier. Élévation du théâtre antique, 1545 189
Fig. 92. — J. Androuet du Cerceau. *Theatrum Pompeii*, 1584 190

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 93. — J. Androuet du Cerceau. *Theatrum lapideum*, 1584 190

Fig. 94. — J. Androuet du Cerceau. *Theatrum Palatinum*, 1584 192

Fig. 95. — J. Androuet du Cerceau. *Diribitorium*, 1584 192

Fig. 96. — J. Androuet du Cerceau. *Theatrum Balbi*, 1584 193

Fig. 97. — J. Androuet du Cerceau. Les amphithéâtres romains, 1584 193

Fig. 98. — J. Androuet du Cerceau. *Naumachia*, 1584 196

Fig. 99. — Cl. Perrault. Plan du théâtre « vitruvien », 1684 199

Fig. 100. — A. da Sangallo le Jeune. L'Arc de Constantin, vers 1540 209

Fig. 101. — J. Lipse. *Amphit. Veronense*, restitution en plan et coupe perspectifs, 1584 .. 210

Fig. 102. — G. da Sangallo. Plan et élévation du théâtre d'Orange, vers 1495 211

Fig. 103. — Le théâtre de plein air du Jardin des Tuileries, XVII[e] s. 212

• Les nouveaux relevés et les « états actuels »

Fig. 104. — G.P. Panini. Galerie imaginaire, vers 1755 221

Fig. 105. — A.-L.-Th. Vaudoyer. Le relevé de l'entablement de l'ordre ionique du théâtre de Marcellus, vers 1785-1786 228

Fig. 106. — G.B. Piranesi. *Capriccio* représentant un carrefour de voies romaines, 1742 229

Fig. 107. — G.B. Piranesi. *Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*, 1746 229

Fig. 108. — Ch.-L. Clérisseau. *Vue du Colisée à Rome*, 1755 230

Fig. 109. — Francesco La Bega. Le sermon de saint Paul au milieu de ruines romaines, 1739 231

Fig. 110. — Jean Barbault. *Vüe des restes de l'Amphitheatre Flavien vulgairement appellé le Colisée*, vers 1763 231

Fig. 111. — Giovanni Volpato. Le Colisée, vers 1786 231

Fig. 112. — G.B. Piranesi. *Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo*, 1761 232

Fig. 113. — G.B. Piranesi. *Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo* (vue à vol d'oiseau), 1776 232

Fig. 114. — A. Corcelles. *Maison d'éducation avec naumachie*, projet pour une « école de navigation », Prix d'émulation septembre 1786 234

Fig. 115. — L. Dumanet. Projet pour un cénotaphe, Prix d'émulation novembre 1788 .. 234

Fig. 116. — Cl.-M. de Lagardette. Projet pour le cénotaphe d'H. Riquetti Mirabeau, Prix d'émulation avril ou mai 1791 234

Fig. 117. — A.-L.-T. Vaudoyer. *Coupe des « arènes »*, projet d'une ménagerie, 1783 235

Fig. 118. — A.-L.-T. Vaudoyer. Restitution du théâtre de Marcellus à Rome, 1783 235

Fig. 119. — Ch. Percier. *Coupe des « arènes »*, projet d'une ménagerie, Grand Prix de 1783 236

Fig. 120. — A.-J. de Bourge. *Plan du rez-de-chaussée en réduction*, projet d'une salle de concert isolée, Grand Prix de 1761 238

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 121. — B. Poyet. *Plan du rez-de-chaussée*, projet d'une salle de comédie isolée, Grand Prix 1768 238

Fig. 122. — P. Patte. *Plan d'un théâtre suivant les principes de l'Optique et de l'Acoustique*, 1782 238

Fig. 123. — P. Patte. Plan du théâtre antique, 1782 238

Fig. 124. — C. Fontana. Le Colisée imaginé lors d'un *munus*, 1725 245

Fig. 125. — L. Ducros. Le Forum romain, vers 1800 245

Fig. 126. — N.-D. Boguet. Le Forum romain, 1818 245

Fig. 127. — A. Chichi. Maquette en liège du Colisée, 1777 246

Fig. 128. — A. de Marchis. Intérieur du Colisée, 1750 246

Fig. 129. — J. Grandjean. Une galerie du Colisée, 1781 246

Fig. 130. — H. Robert. *Intérieur du Colisée à Rome*, 1759 246

Fig. 131. — N. Boindin. Profil du complexe scénique, 1717 254

Fig. 132. — E. Thomas. L'amphithéâtre d'Autun vers 1650 259

Fig. 133. — D.E. Marti. Le théâtre de Sagonte, repris par B. de Montfaucon, 1719 260

Fig. 134. — Restitution de l'amphithéâtre de Nîmes, d'après une gravure ordonnée par Esprit Fléchier, évêque de Nîmes, fin XVII^e siècle 261

Fig. 135. — Ch.-L. Clérisseau. *Plan de l'amphitheatre de la ville de Nismes, divisé en cinq parties*, 1778 264

Fig. 136. — Ch.-L. Clérisseau. *Coupe sur le grand axe de l'amphitheatre de Nismes*, 1778 ... 264

Fig. 137. — Ch.-L. Clérisseau. *Grund und Aufriss des Amphitheaters zu Nîmes*, repris par J. J. Winckelmann, 1766 266

Fig. 138. — É. Tassy. *Cour Perrin, auparavant Cour de la Miséricorde vers 1800* 271

Fig. 139. — J.-B. Guibert. *Fragmens découverts, en 1788 et 1789, dans le Théâtre Antique d'Arles*, vers 1790 273

L'enceinte extérieure de l'amphithéâtre de Nîmes :

Fig. 140. — Anonyme. Face ouest de l'amphithéâtre, début du XVIII^e siècle 275

Fig. 141. — C. Bourgeois. *L'Amphithéâtre de Nismes*, XVIII^e s. 275

Fig. 142. — Ch.-L. Clérisseau. *Vue de l'extérieur de l'amphitheatre de Nismes, vulgairement appelé les Arènes*, pl. XII, 1778 275

Fig. 143. — Delpech. Gravure représentant une partie de la face ouest de l'amphithéâtre, XVIII^e s. 275

Fig. 144. — Anonyme. *L'Amphithéâtre de Nismes*, gravure du début du XVIII^e s. 275

Fig. 145. — Brousson. Aquarelle représentant l'amphithéâtre côté nord, 1783 276

Fig. 146. — Apostool. Gravure représentant les deux tours dominant encore l'amphithéâtre, 1794 276

Fig. 147. — Cherpet. Vue de la façade est, XVIII^e s. 276

Fig. 148. — Anonyme. Vue de la façade est similaire à celle de Cherpet, XVIII^e s. 276

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 149. — C. Bourgeois. Vue de la façade est, vers 1780 276

La face nord du mur de scène du théâtre d'Orange :

Fig. 150 — Golbain. *Face septentrionale*, vers 1820 277

Fig. 151. — Anonyme, XVIII^e s. 277

Fig. 152. — Chantron, début du XIX^e s. 277

Fig. 153. — Girault, début du XIX^e s. 278

Fig. 154. — C. Bourgeois. *Vue extérieure*, vers 1820 278

Fig. 155. — Debelle, début du XIX^e s. 278

La face est de l'amphithéâtre d'Arles :

Fig. 156. — Gravure italienne présentant la face est de l'amphithéâtre d'Arles, XVIII^e s. 279

Fig. 157. — Bence. La face est de l'amphithéâtre d'Arles, dessin repris d'après une gravure précédente, 1809 279

Fig. 158. — Bence. La face est de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1780 279

Fig. 159. — Guillaumet. La face est de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1840 279

Les détails de dispositif :

Fig. 160. — Fourdrinier. *Inside View of the Theater of Orange*, vers 1700 281

Fig. 161. — *Das Innere des röm. Theaters in Orange*, dessin signé H., vers 1750 282

Fig. 162. — Bence. Vue intérieure de l'amphithéâtre d'Arles, 1821 283

Fig. 163. — Ch.-L. Clérisseau. Le théâtre d'Orange, vers 1760 284

Fig. 164. — Ch.-L. Clérisseau. *Vue de la construction des gradins superieurs de l'amphitheâtre de Nismes*, 1778 et son dégagement après le XIX^e s. 284

Fig. 165. — Ch.-L. Clérisseau. *Vue de l'intérieur des petites galeries de l'entresol du second ordre de l'amphitheâtre de Nismes*, 1778 et leur restauration au XIX^e s. 284

Les fragments du théâtre d'Arles :

Fig. 166. — A. Bondon. *Restes du théâtre antique d'Arles, dits aujourd'hui la Tour de Roland, ou la Dominante*, 1800 286

Fig. 167. — F. Huard. *La Tour de Roland*, 1830 286

Fig. 168. — Bence. *La Tour de Roland*, vers 1780 286

Fig. 169. — *Arc du premier ordre du Theatre d'Arles*, dessin signé V., XVIII^e s. 286

Fig. 170. — Bence. *Vue de la Porte du Théâtre d'Arles*, vers 1780 287

Fig. 171. — Bence. *Arc de la Miséricorde*, vers 1780 287

Fig. 172. — *La Cour aux deux colonnes*, dessin repris d'après É. Tassy, vers 1780 288

Fig. 173. — Bence. *Vue des ruines d'un ancien théâtre à Arles, vers 1820* 288

Fig. 174. — E. Dhombres. *Arènes de Nimes (Gard)*, vers 1820 290

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 175. — Ch. Lalaisse. *Nimes (Les Arènes)*, vers 1830 290

Fig. 176. — Laurens. L'amphithéâtre d'Arles dégagé des habitations, vers 1830 290

Fig. 177. — Les Arènes d'Arles vues par Deroy, vers 1850 290

Fig. 178. — A. de Seynes. La galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes, 1818 .. 291

Fig. 179. — A. Lenoir. *Arènes de Nismes. Vues des galeries*, vers 1830 291

Fig. 180. — Périé. *Vue accidentelle, arènes de Nismes*, 1834 291

Fig. 181. — Laurens. Vue de l'amphithéâtre d'Arles prise des galerie supérieures, vers 1830 292

Fig. 182. — Laurens. Vue des différentes galeries de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1830 292

Les nouveaux relevés :

Fig. 183. — J. Lipse. *Amph. Nemaus.*, dessin repris d'après J. Poldo d'Albenas, 1650 293

Fig. 184. — Sc. Maffei. *Anfiteatro di Nîmes*, dessin en géométral, 1732 294

Fig. 185. — Sc. Maffei. *Anfiteatro di Nîmes*, coupe partielle, 1732 294

Fig. 186. — Sc. Maffei. *Anfiteatro di Arles,* dessin en géométral, 1732 294

Fig. 187. — Sc. Maffei. *Teatro di Orange*, plan, 1732 298

Fig. 188. — Sc. Maffei. *Teatro di Orange*, dessin en géométral du mur de scène, 1732 303

Fig. 189. — P. É. Dumont. Les deux Veuves du théâtre d'Arles, croquis, vers 1780 303

Fig. 190. — P. É. Dumont. Plan du théâtre d'Arles, croquis, 1780 303

Fig. 191. — P. É. Dumont. L'amphithéâtre d'Arles, croquis, 1780 303

Fig. 192. — A. Bondon. *Élévation de l'Amphithéâtre d'Arles*, vers 1780 305

Fig. 193. — A. Bondon. *Coupe et Profils de l'Amphithéâtre d'Arles*, vers 1780 306

Fig. 194. — Correspondance entre le sol du rez-de-chaussée de l'amphithéâtre d'Arles et son arène, suivant les données du P. É. Dumont 306

Fig. 195. — J. Raybaud. Plan du théâtre d'Arles, 1752 308

Fig. 196. — Cl. de Terrin. Les vestiges du théâtre d'Arles, 1684 308

Fig. 197. — J. Raybaud. L'entablement de l'arc de la Miséricorde, 1752 308

Fig. 198. — A. Bondon. *Colonnes du théâtre antique d'Arles*, vers 1780 309

Fig. 199. — A. Bondon. *Arc du premier ordre du théâtre d'Arles*, vers 1780 309

Fig. 200. — A. Valette de Travessac. Restitution de l'amphithéâtre de Nimes, 1760 311

Fig. 201. — Ch. Caumette. Restitution de l'amphithéâtre de Nimes, 1775 311

Fig. 202. — Carte anonyme du Gard représentant une restitution de l'amphithéâtre de Nimes, début du XVII[e] s. 311

Fig. 203. — B. de Montfaucon. Restitution de l'amphithéâtre romain repris d'après celui dit « de Vespasien » (le Colisée), 1722 311

Fig. 204. — Ch.-L. Clérisseau. *Developpement de la principale porte de l'Amphitheatre de Nismes située sur le grand axe du côté du couchant*, 1778 312

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 205. — Les « Lunettes » du théâtre de Vaison-la-Romaine, XIXe s. 314
Fig. 206. — J.-B. Laurens. *Vaison. Restes du théâtre antique*, vers 1780 314
Fig. 207. — A. de Seynes. Pan restitué du théâtre de Vaison, 1820 315
Fig. 208. — J.-M. Véran. Les Antiquités d'Arles, *capriccio*, vers 1800 318

Des restitutions graphiques aux restaurations

• L'occupation des édifices de spectacles jusqu'au XVIIIe siècle

Fig. 209. — L'amphithéâtre de Tours intégré dans l'enceinte du Bas-Empire, sur fond cadastral du XIXe siècle 331
Fig. 210. — Anonyme. L'amphithéâtre de Nimes, dessin, 1704 335
Fig. 211. — Anonyme. *Veüe de Nîmes*, s.d. 335
Fig. 212. — Anonyme. Vue de l'amphithéâtre et des remparts de Nimes, fin XVIIIe s. 335
Fig. 213. — F. Mazauric. Le Château des Arènes de Nimes, essai de reconstitution 339
Fig. 214. — Deroy. L'amphithéâtre de Nimes dégagé partiellement, début XIXe s. 339
Fig. 215. — Salathée. L'amphithéâtre d'Arles dégagé partiellement, vers 1840 343
Fig. 216. — Le quartier des Arènes à Arles, plan cadastral du XIXe s. 343
Fig. 217. — Le quartier des Arènes à Nimes, plan cadastral de 1782 345
Fig. 218. — Superposition du plan cadastral de 1782 et de l'amphithéâtre de Nimes ... 345
Fig. 219. — Superposition du plan cadastral du XIXe s. et de l'amphithéâtre d'Arles 346
Fig. 220. — Superposition du plan cadastral du XIXe s. et du théâtre d'Orange 346
Fig. 221. — Axonométrie coupée de l'amphithéâtre d'Arles réalisée à partir de la gravure de J. Peytret (P. Pinon) 348
Fig. 222. — H.R. *Vue de l'intérieur du théâtre d'Orange*, XIXe s. 348
Fig. 223. — Vue intérieure de l'une des arcades aveugles de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes 351
Fig. 224. — F. Mazauric. *Vue intérieure de l'arceau n° 3*, arcade aveugle du premier étage des arènes de Nimes 351
Fig. 225. — H.R. *Vue de l'intérieur du théâtre d'Orange*, XIXe s. 351
Fig. 226. — Ch.-L. Clérisseau. Détail de la façade extérieure de l'amphithéâtre d'Arles encore occupée par des habitations modernes, 1768 352
Fig. 227. — A. Pelet. Maquette en liège de l'amphithéâtre de Nimes, XIXe s. 355

• Les premiers dégagements

Fig. 228. — Vestiges des monuments antiques d'Arles, dont une vue à vol d'oiseau du quartier des Arènes d'après celle de J. Peytret (1680), 1807 378
Fig. 229. — L'amphithéâtre de Nimes, gravure reprise par A.-L. Millin, 1807 379

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 230. — Moreau. L'amphithéâtre de Nimes, 1750 379

Fig. 231. — Moreau. L'amphithéâtre de Nimes, vers 1770 379

Fig. 232. — G.P. Bouchtay. *Face orientale du Théâtre d'Orange*, 1807 380

Fig. 233. — J.-B. Nalis. Plan cadastral indiquant par différentes couleurs les trois premières ordonnances d'acquisition de 1826, 1827 et 1828 385

Fig. 234. — Cassien. L'amphithéâtre d'Arles à la fin de son dégagement, partiellement habité, vers 1839 388

Fig. 235. — Asselineau. Le théâtre d'Orange à la fin de son dégagement, partiellement habité, vers 1840 388

• Les restaurations « fonctionnelles »

Fig. 236. — Boehm. L'enceinte de l'amphithéâtre d'Arles, début du XIX^e s. 404

Fig. 237. — Rouargue. Vue intérieure de l'amphithéâtre de Nimes, entièrement dégagé, début XIX^e s. 405

Fig. 238. — Chantron. Vue intérieure de l'amphithéâtre d'Arles dégagé, début XIX^e s. 405

Fig. 239. — Boehm. Le théâtre d'Orange entièrement dégagé, 1828 406

Fig. 240. — Deroy. Le théâtre d'Arles entièrement dégagé, début XIX^e s. 406

Fig. 241. — Premières étapes du dégagement et de la mise en valeur de l'amphithéâtre de Nimes (1788 et 1809) 418

Fig. 242. — Photographie anonyme. Dégagement de la façade est de l'amphithéâtre de Nimes par la création d'une place elliptique, début du XX^e s. 418

Fig. 243. — Isolement de l'amphithéâtre d'Arles et création d'une « *rue elliptique* » 419

Fig. 244. — Nates. *Amphithéâtre de Nîmes*, début du XIX^e s. 421

Fig. 245. — Renoir. *Amphithéâtre de Nîmes*, début du XIX^e s. 421

Fig. 246. — Navatel. *Vue panoramique de la Place des Arènes un jour de Course*. Vue de la face nord-ouest de l'amphithéâtre de Nimes, milieu du XIX^e s. 421

Fig. 247. — Ch. Questel. *Plan général des rues environnant l'amphithéâtre* [d'Arles], 1845 422

Fig. 248. — Le grand escalier et le perron de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1860 422

• Des restitutions théoriques

Fig. 249. — Ch. Questel. *L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône – Façade restaurée, coupe et détail du mur du podium* (feuille VI et V), 1845 461

Fig. 250. — J. Formigé. *Étude de reconstitution de la partie centrale de la scène du théâtre d'Arles*, 1912 462

Fig. 251. — G. Guillet-de-Saint-Georges. *L'Ancien théâtre d'Athènes*, 1675 463

Fig. 252. — *Amphitheatrum Vespasiani* et *Amphitheatrum Statilii Tauri*. Gravures du XVII^e s., reprises par P. Véran, 1807 464

Fig. 253. — A. Aurès. Définition du *balteus* et de la *præcinctio*, 1889 469

Fig. 254. — D. Henry. Coupe sur le théâtre d'Arles restituant un « *podium* », 1837 470

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 255. — A. Pelet. *Théâtre romain*, plan théorique, 1861 472

Fig. 256. — A.-N. Caristie. Comparaison, dans les théâtres romain et grec, de la position de la scène et du mur du *pulpitum*, 1856 473

Fig. 257. — Cl. Perrault. Élaboration du théâtre romain et du théâtre grec, 1684 474

Fig. 258. — Le théâtre d'Assos en Turquie 474

Fig. 259. — P. Renaux. Plan du théâtre d'Orange et l'escalier central tel que l'architecte l'a restitué, vers 1840 477

Fig. 260. — E. Viollet-le-Duc. Restitution du théâtre de Taormine en Sicile, 1839 478

Fig. 261. — Le théâtre de Taormine 478

Fig. 262. — A.-N. Caristie. Coupes sur la *cavea* du théâtre d'Orange, « *état actuel* », 1856 ... 481

Fig. 263. — A.-N. Caristie. Coupes sur la *cavea* du théâtre d'Orange, « *état supposé primitif* », 1856 481

Fig. 264. — J. H. Strack. Plans et coupes des théâtres de Dide, Knide, Myra, Telmissos, Patara et Aizani, 1843 482

Fig. 265. — J. H. Strack. *Plans et coupes génériques des théâtres grec et romain, et selon les indications de Vitruve*, 1843 482

Fig. 266. — A.-N. Caristie. *Vue du théâtre d'Orange dans son état actuel*, 1856 483

Fig. 267. — J. Formigé. Reconstitution du théâtre d'Arles, 1912 483

Fig. 268. — A.-N. Caristie. La *cavea* du théâtre d'Arles avant restauration 484

Fig. 269. — Fr. Huard. La *cavea* du théâtre d'Arles avant restauration, 1845 484

Fig. 270. — J. Asselineau. Reconstruction des premiers gradins inférieurs d'une supposée « *deuxième précinctio* » au théâtre d'Arles, après 1865 484

Fig. 271. — La *cavea* du théâtre d'Arles restituée partiellement par H. Révoil, avant 1907 ... 484

Fig. 272. — L'amphithéâtre de Vérone restauré 485

Fig. 273. — Sc. Maffei. *Anfiteatro Veronense*, coupe sur les ambulacres extérieurs, 1732 485

Fig. 274. — V. Grangent. Coupe sur le *podium* et la première *præcinctio* de l'amphithéâtre de Nimes, 1819 486

Fig. 275. — V. Grangent. La *cavea* de l'amphithéâtre de Nimes restituée, 1819 487

Fig. 276. — P. Moreau. *Profil de l'amphithéatre de Nismes, sur la ligne* K.L., 1750 488

Fig. 277. — Ch. Questel. *L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône – Coupes*, 1845 488

Fig. 278. — H. Révoil. *Amphithéâtre Romain d'Arles. Coupe sur la ligne* GH, 1894 489

Fig. 279. — J.-C. Formigé. *Arles. Amphithéâtre. Gradins et accès. Coupe restituée*, vers 1900 489

Fig. 280. — L'installation de banquettes volantes sur l'*ima cavea* du théâtre d'Orange, 1869 ... 491

Fig. 281. — La *cavea* du théâtre d'Orange après les premières restaurations de P. Renaux encore visibles en 1870 492

Fig. 282. — La fermeture de la brèche est attenante au grand vomitoire latéral du théâtre d'Orange, après 1890 493

Fig. 283. — Le théâtre d'Orange au cours des opérations menées sur la moitié est de l'*ima cavea* montrant les vestiges du deuxième *mænianum*, vers 1890-1900 494

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 284. — La reconstruction, au théâtre d'Orange, du mur de *præcinctio* et des substructures destinées à recevoir les gradins du deuxième *mænianum*, 1900-1905 494

Fig. 285. — Le théâtre d'Orange vu à vol d'oiseau montrant l'excavation à l'arrière de l'*ima cavea*, 1901 495

Fig. 286. — La fermeture de la brèche est du théâtre d'Orange, au-dessus du grand vomitoire latéral, après 1905 495

Fig. 287. — Rouargue. Le théâtre d'Orange après le dégagement de l'*orchestra*, montrant clairement l'amorce des *scalaria*, vers 1835 496

Fig. 288. — Restauration de l'*ima cavea* et de la première *præcinctio* du théâtre d'Orange, intégrant l'escalier de P. Renaux, 1908 497

Fig. 289. — Restauration des premiers degrés du deuxième *mænianum* du théâtre d'Orange et de l'amorce des *scalaria*, vers 1910 497

Fig. 290. — A.-N. Caristie. *Plan du théâtre* [d'Orange] *et partie du cirque supposés dans leur état primitif*, 1856 497

Fig. 291. — E. Bonnet. Restitution du théâtre de Pompéi en coupe longitudinale, 1859 497

Fig. 292. — Rétablissement du mur de la galerie intérieure du théâtre d'Arles, vers 1910 ... 499

Fig. 293. — Les premières interventions sur la *cavea* de l'amphithéâtre de Nimes. Maçonnerie de l'extrados des voûtes de la galerie intérieure, vers 1875 500

Fig. 294. — Coupe sur le *podium* et l'*ima cavea* de l'amphithéâtre de Nimes restaurés 500

Fig. 295. — Réfection des voûtes rayonnantes soutenant les gradins du *podium* et de l'*ima cavea* de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1860 500

Fig. 296. — Coupe sur le *podium* et l'*ima cavea* de l'amphithéâtre d'Arles restaurés 500

Fig. 297. — La galerie dite « du premier étage » de l'amphithéâtre d'Arles, côté sud-ouest, pendant les restaurations de 1876 502

Fig. 298. — A. Véran. Coupes en travers sur la galerie d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles montrant les parties reconstruites, 1894 502

Fig. 299. — A. Véran. Coupes sur la montée d'escalier conduisant de la galerie d'entresol à celle du 1er étage de l'amphithéâtre d'Arles, 1894-1895 503

Fig. 300. — Le nivellement des parties hautes de la *cavea* de l'amphithéâtre d'Arles, janvier 1876 503

Fig. 301. — Le nivellement des parties hautes de la *cavea* de l'amphithéâtre de Nimes, vers 1920 503

Fig. 302. — Les structures hautes de l'amphithéâtre de Nimes et le passage de la galerie de l'entresol reconstitué jusqu'à hauteur de l'imposte des arcs, vers 1920 504

Fig. 303. — L'un des escaliers principaux accédant à la galerie extérieure du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes, reconstruit 505

Fig. 304. — Vue intérieure de l'amphithéâtre de Nimes, et les « *brèches du podium* » de part et d'autre de la grande entrée orientale, vers 1850 506

Fig. 305. — A. Pelet. La grande entrée de l'amphithéâtre de Nimes, côté est 507

Fig. 306. — A.-N. Caristie. *Détails des façades principales et latérales* du théâtre d'Orange 509

Fig. 307. — A. Véran. *Élévation extérieure des travées à reprendre* sur l'amphithéâtre d'Arles, carnet d'attachement, 1886 510

Fig. 308. — Reprises partielles sur la façade ouest de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1890 510

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 309. — Fragment de frise retrouvé dans le rempart de la ville d'Arles et replacé sur deux arcs reconstruits à gauche de la Tour de Roland, vers 1860 513

Fig. 310. — Les gradins du théâtre d'Orange repris en pierres de taille, vers 1890 516

Fig. 311. — Ch. Durand et V. Grangent. Relevé des linteaux brisés de la galerie du premier étage de l'amphithéâtre de Nimes, 1805 517

Fig. 312a. — Les arcs restaurés de part et d'autre de la Tour de Roland et les restes du théâtre d'Arles, vers 1860 519

Fig. 312b. — H. Révoil. *Restauration exécutée en 1856 et 1857* (Tour de Roland) 519

Fig. 313. — Borel et Grué. Les deux Veuves du théâtre antique d'Arles, XIX^e s. 521

Fig. 314. — Chantron. Les vestiges du théâtre d'Arles représentés à travers les deux Veuves, XIX^e s. 521

Fig. 315. — La *cavea* de l'amphithéâtre d'Arles restaurée et les vomitoires « des secondes » marqués par les têtes de gradins 523

Fig. 316. — Le portique supérieur de la *cavea* du théâtre de Vaison-la-Romaine restitué par J. Formigé vers 1930 528

Fig. 317. — Le théâtre d'Arles restitué « en plan » sur le site même 529

• Restauration et archéologie

Le cas particulier du théâtre de Vaison-la-Romaine :

Fig. 318. — Le théâtre avant son dégagement 542

Fig. 319. — Le théâtre après son dégagement, vers 1920..... 542

Fig. 320. — J. Formigé. Coupe sur la *cavea* et façade de la porte centrale restituée à l'arrière de l'édifice, août 1931 543

Fig. 321. — Pendant la restauration effectuée par J. Formigé, 1932-1934 544

Fig. 322. — Après la restauration de J. Formigé et tel qu'il apparait aujourd'hui 544

Fig. 323. — La porte centrale à l'arrière du portique supérieur reconstituée par J. Formigé .. 545

Fig. 324. — L'escalier à l'arrière du théâtre donnant accès à la porte centrale du portique supérieur remontés par J. Formigé 545

Fig. 325. — L'escalier de l'un des vomitoires, côté ouest, restauré par J. Formigé 546

Fig. 326. — La porte centrale dominant le théâtre traitée par J. Formigé à la manière d'une ruine 546

Les interventions du XX^e siècle :

Fig. 327. — Les reprises en pierres de taille posées à joint vif sur toute la partie supérieure du mur latéral à droite de la scène du théâtre d'Orange, restauration de P. Daumet, 1875, parfaitement visibles aujourd'hui 565

Fig. 328. — Le « calage provisoire » des piles de l'amphithéâtre de Nimes en petits moellons, 1923 582

Fig. 329. — Les deux arcades extérieures de l'amphithéâtre d'Arles en cours de restauration sous la direction de J. Formigé à la suite des bombardements de 1945 583

Fig. 330. — Le grand escalier périphérique est du théâtre d'Orange, restauré en ciment armé par J. Formigé en 1937 587

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 331. — L'égout romain du théâtre d'Orange recouvert en 1928 par J. Formigé en pierres de Tavel posées sur une dalle de ciment 587

Fig. 332. — Blocage au-dessus d'un linteau de la galerie du second niveau à Nimes devant recevoir une poutre de ciment armé, 1938 589

Fig. 333. — Linteau de la galerie du second niveau à Nimes évidé pour accueillir une poutre en ciment armé sur la hauteur de deux linteaux, 1938 589

Fig. 334. — A. Chauvel. Exemples de pendillards destinés à maintenir les linteaux brisés du second niveau de l'amphithéâtre de Nimes, 1938 590

Fig. 335. — J.-P. Dufoix. Cahier des croquis localisant les reprises en pierre sur les arcs doubleaux de la galerie des entrées des Arènes de Nimes, 1991 599

Fig. 336. — J. Sonnier. Coupe sur les galeries extérieures de l'amphithéâtre de Nimes, 1954 .. 600

Fig. 337. — A. Simil. L'amphithéâtre de Nimes, *Vue perspective*, 1868 600

Fig. 338. — Entreprise SELE. *Devis n° 97107 des travaux à exécuter à Nîmes (30). Arenes travée 23*, chap. « Restauration générale », 1997 601

Fig. 339. — L. Thomas. Plan des deux théâtres superposés d'*Argentomagus* réalisé à l'issue de la fouille en 1987 605

Fig. 340. — Le sol de l'arène de l'amphithéâtre d'Arles et les « deux niveaux » du mur du *podium* tels qu'ils apparaissent actuellement 612

Fig. 341. — Le théâtre de Lyon vu par M. Grisard, 1912, et par P. Wuilleumier, 1951 615

Fig. 342. — Section du corridor annulaire du second niveau de l'amphithéâtre d'Arles et de celui de Nimes 616

Fig. 343. — La façade nord de l'amphithéâtre de Nimes et le rapport arc/entablement très similaire à celui du Colisée 617

Fig. 344. — M. Fincker. L'accès à l'attique de l'amphithéâtre d'Arles, 1987 618

Fig. 345. — M. Fincker. L'accès au troisième *mænianum* de l'amphithéâtre d'Arles, 1987 ... 618

Fig. 346. — L'escalier inscrit en 1905 par J.-C. Formigé de manière systématique une travée sur deux entre les arceaux du premier étage de l'amphithéâtre d'Arles 618

Fig. 347. — La tour ouest de l'amphithéâtre d'Arles et son accès correspondant au mur rayonnant 619

Fig. 348. — Le tracé théorique du théâtre antique selon D. B. Small, 1983 621

Fig. 349. — Le tracé géométrique du théâtre d'Arles d'après F. B. Sear, conçu sur le plan dressé par J. Formigé (1914) 623

Fig. 350. — Anonyme du Caire. Représentation en plan de l'amphithéâtre d'Arles, 1844 .. 624

Fig. 351. — Ch. Questel. *L'amphithéâtre d'Arles. Bouches-du-Rhône*, plan, 1845 624

Fig. 352. — J.-C. Golvin. *Amphithéâtre d'Arelate*, plan, 1987 624

Fig. 353. — J. Raybaud. Élévation du portique extérieur de l'amphithéâtre d'Arles, 1752 .. 625

Fig. 354. — Ch. Questel. Élévation extérieure restituée de l'amphithéâtre d'Arles, 1845 625

Fig. 355. — Fabricia Fauquet. Élévation de l'amphithéâtre d'Arles restituée 625

Fig. 356. — Le dessin de l'amphithéâtre de Nimes réalisé par A. Pelet à l'aide de cercles de même diamètres « roulés » sur le pourtour de la courbe intérieure 627

Fig. 357. — J. M. de Thomas-St-Laurent. *La courbe de l'Amphithéâtre de Nîmes*, 1844 627

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 358. — Application d'une forme circulaire sur le pourtour dessiné en plan de l'*orchestra* et de la *cavea* des théâtres d'Arles, d'Orange et de Vaison 628

Fig. 359. — J.-C. Golvin. L'évolution des combattants dans l'arène oblongue primitive (*forum*) et dans l'arène elliptique de l'amphithéâtre 629

Fig. 360. — F. Mazois. Le système de levée du rideau des théâtres antiques, 1838 630

Fig. 361. — J. Formigé. *Restitution d'une cassette en bois* et *Coupe restaurée de l'*auleum *perpendiculaire au mur du* pulpitum, 1914. 630

Fig. 362. — J. Formigé. *Coupe et plan restaurés des machines motrices du rideau*, 1914 631

Fig. 363. — M. Célié. Sondages effectués dans le quart sud-est de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes, aux abords de la salle cruciforme, 1987 633

Fig. 364. — H. Révoil. La salle cruciforme de l'amphithéâtre de Nimes, 1866 634

Fig. 365. — M. Célié. Restitution en plan de la salle cruciforme de l'amphithéâtre de Nimes, 1987 634

Fig. 366. — Gamsau/Projet PAROS. *Opération de cohérence* d'une entité architecturale rétablissant l'axe de la colonne et l'exemple du forum antique d'Arles 639

Fig. 367. — F. Fauquet. Les étapes successives de la « reconstruction » d'une travée type de l'amphithéâtre d'Arles 640

Fig. 368. — F. Fauquet. Coupe de la travée modélisée de l'amphithéâtre d'Arles et report de la forme restituée sur l'ensemble du tracé de l'édifice 641

Fig. 369. — J.-F. Bernard. *Restitution informatique de l'amphithéâtre d'El Jem*, 1995 642

Fig. 370. — M. Fincker. *Adaptation de la coupe* [du Colisée] *au terrain arlésien* et *Modifications secondaires de la coupe*, 1987 645

Fig. 371. — Vue intérieure de l'amphithéâtre d'Arles, montrant le *podium* et son accès sur l'entrée est 646

Fig. 372. — J.-Cl. Golvin. Coupe sur l'amphithéâtre d'Arles 647

Fig. 373. — J.-Cl. Golvin. Coupe sur l'amphithéâtre de Nimes 648

Fig. 374. — J.-Cl. Golvin. Plans et coupes des amphithéâtres dits « *à structure creuse* » 649

Fig. 375. — J.-Cl. Golvin. *Modes de tracés de l'arène elliptique* ; *Problème du tracé des ellipses multiples* ; tracé des amphithéâtres de Pouzzoles et d'Arles 651

Fig. 376. — Quelques degrés encore en place côté ouest, ancrés sur la voûte de la galerie annulaire d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles, vers 1860 655

Fig. 377. — M. Fincker. Restitution de l'*ima cavea* de l'amphithéâtre d'Arles et correction des restaurations entreprises par H. Révoil, 1987 655

Fig. 378. — M. Fincker. Coupe sur l'amphithéâtre d'Arles : circulation suivant les travées x et les travées y 656

Restaurations, présentation, réutilisation

- Le problème de la réutilisation des ruines

Fig. 379. — Juste Lipse. Une carrière identifiée comme l'« Amphitheatrum Doveon » (Doué, Maine-et-Loire) et utilisée comme tel, 1584/1598 671

Fig. 380. — Caricature de J. Formigé vu par « Charlé », *L'Écho des Voconces* 678

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 381. — Chambaud. « Projet de grille pour enceindre l'amphithéatre de la ville de Nismes », 1842 683

Fig. 382. — La basilique est du théâtre d'Orange utilisée à la fois comme « dépôt archéologique » et loge des acteurs, vers 1910-1920 685

Fig. 383. — L'utilisation de garde-fous en fer à l'amphithéâtre de Cagliari pour assurer la sécurité des vestiges autant que celle du public 686

Fig. 384. — L'amphithéâtre de Nimes couvert, transformé en « Arènes de la communication » ou installé pour des banquets de 1200 places 690

Fig. 385. — La salle cruciforme creusée au centre de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes condamnée par l'application d'une dalle de béton armé 690

• L'édifice de spectacle antique « moderne »

Fig. 386. — M. Saller. *Concours régional de Nîmes – Courses de taureaux dans les Arènes*, 1863 708

Fig. 387. — Une corrida aux Arènes d'Arles, 1880 708

Fig. 388. — Réunion du Cercle de l'Union républicaine socialiste et conférence de J. Jaurès au théâtre d'Orange, 1899 709

Fig. 389. — Programmes des Chorégies d'Orange, juillet 1928 et juillet 1950 711

Fig. 390. — Affiche de Léo Lelée pour le programme proposé au théâtre d'Arles en 1936 711

Fig. 391. — *Aux Arènes de Fréjus pendant la représentation d'Électre*, 1912 712

Fig. 392. — *Une répétition au Théâtre antique de Nîmes*, 1913 713

Fig. 393. — *Théâtre de plein air, dans le Jardin des Dauphins à Grenoble*, 1912 713

Fig. 394. — La scène du théâtre dit « d'Athéna Niké » à Marseille, 1908 713

Fig. 395. — Le « Théâtre des Roches » à Alésia (Autun), construit en 1945-1947 713

Fig. 396. — Le dit « Théâtre antique » de Carcassonne 713

Fig. 397. — M. Miranda. *Course de taureaux dans les Arènes de Nîmes : les toréadors montés sur des vélocipèdes*, 1869 722

Fig. 398. — L'inventeur de la « Torpille Automobile Aérienne » aux Arènes de Nimes, fin XIX^e siècle 722

Fig. 399. — Spectacle pyrotechnique aux Arènes de Nimes 722

L'arène moderne des corridas et les besoins du spectacle

Fig. 400. — L'arène de l'amphithéâtre d'Arles entourée du *callejon* propre aux *novilladas*, vers 1905 724

Fig. 401. — Les premiers aménagements de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes, XIX^e s. 725

Fig. 402. — Les aménagements des Arènes de Nimes vers 1910-1915 725

Fig. 403. — Le *callejon* des Arènes d'Arles en partie reconstruit en béton armé, 1930 726

Fig. 404. — Le mur de béton de l'amenée des taureaux et du *callejon* de l'amphithéâtre d'Arles aujourd'hui 727

Fig. 405. — Le dessin actuel de l'arène moderne de l'amphithéâtre d'Arles 728

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 406. — Quelques travées de l'amphithéâtre d'Arles fermées à l'aide de portails de bois ou de murs de béton 729

Fig. 407. — Diverses installations techniques à l'amphithéâtre d'Arles 730

Scénographie moderne

Fig. 408. — Une estrade octogonale utilisée notamment pour les meetings politiques au théâtre d'Orange, vers 1890 731

Fig. 409. — L'un des premiers plateaux scéniques utilisés au théâtre d'Orange, 1909 ... 731

Fig. 410. — Le premier plateau scénique « à l'antique » du théâtre d'Orange, 1922 732

Fig. 411. — Une représentation « à l'antique » au théâtre de Vaison, vers 1930 733

Fig. 412. — Le plateau de scène du théâtre d'Orange tel qu'il apparait aujourd'hui 733

Fig. 413. — Maquette du décor de *Carmen* pour le théâtre d'Orange, 1996 733

Fig. 414. — Une scène d'*Hérodiade* de J. Massenet au théâtre d'Orange, 1960 734

Fig. 415. — Maquette du décor de *Don Carlo* de G. Verdi pour le théâtre d'Orange, 1990 .. 735

Fig. 416. — Les estrades actuelles des théâtres d'Arles et de Vaison recouvrant l'ensemble de l'*hyposcænium* et la fosse du rideau 735

Fig. 417. — Une scène de *Simone Boccanegra* de G. Verdi du théâtre d'Orange, 1985 : la *valva regia* masquée derrière une porte de style gothico-renaissance 736

Fig. 418. — *Otello* de G. Verdi au théâtre d'Orange, 1993 : un mur de refend monté en polyester, face aux colonnes relevées par J. Formigé 736

Fig. 419. — Une scène de *Nabucco* de G. Verdi au théâtre d'Orange, 1998 : une lentille de lumière masque la niche centrale et la statue d'Auguste 737

Fig. 420. — Décor féerique pour le *Tannhäuser* de W.R. Wagner au théâtre d'Orange, 1986 ... 737

Fig. 421. — Décor de *L'Anneau du Nibelung* de W.R. Wagner, mise en scène de J. Svoboda au théâtre d'Orange, 1988 737

Fig. 422. — L'armature de fer des plateaux de scène des théâtres d'Orange et de Vaison .. 739

Fig. 423. — Le plateau scénique du théâtre d'Orange recouvrant l'*hyposcænium* et la fosse du rideau 739

Fig. 424. — Les poutrelles de fer du plateau de scène du théâtre d'Orange éloignées de quelques centimètres du mur de la *scænæ frons* 740

Fig. 425. — L'un des points d'appui de l'armature de fer du plateau de scène du théâtre d'Orange 740

Fig. 426. — Quelques-uns des socles de béton pris dans les vestiges du théâtre de Vaison et soutenant l'armature de fer du plateau de scène 740

Fig. 427. — Implantation du plateau de scène au théâtre d'Arles en 1907 et de la barrière de la piste à l'amphithéâtre de Nimes en 1898 741

Fig. 428. — Les musiciens installés de part et d'autre de la scène moderne du théâtre d'Arles, 1910 742

Fig. 429. — Une loge en avant de la scène fait office de fosse d'orchestre au théâtre d'Orange, 1936 742

Fig. 430. — Le « musée » du théâtre d'Orange où étaient conservés les fragments de marbres et de sculptures et servaient encore de loges aux artistes en 1930 745

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 431. — Les loges et coulisses du théâtre d'Orange dressées sur la place au pied du mur de scène et leur entrée réservée côté ouest 747

Fig. 432. — La *basilica* ouest du théâtre d'Orange encombrée par le matériel destiné aux spectacles et les loges en Algeco 747

Fig. 433. — La cabine de régie du théâtre d'Arles perchée derrière les gradins 748

Fig. 434. — Une des deux rampes de spots du théâtre d'Orange plaquée contre le *para-scænium* ouest 748

Fig. 435. — Les rampes de spots du théâtre d'Arles montées sur le plateau de scène et de part et d'autre de la *cavea* 748

Fig. 436. — Les rampes de spots du théâtre de Vaison montées au milieu des gradins et dans les *parodoi* 748

Fig. 437. — Les câbles électriques au théâtre de Vaison, au milieu de l'*orchestra* et le long de l'escalier central de la *cavea*, ou encore derrière le portique supérieur 749

Fig. 438. — La vitre fermant le vomitoire central de la première *præcinctio* du théâtre d'Orange qui fait désormais office de régie 750

Fig. 439. — F. Seigneur. L'intégration de la régie de projection au sein de la *cavea* du théâtre d'Arles, 1996 750

Fig. 440. — D. Ronsseray. *Vaucluse – Orange. Théâtre antique. Projet de niveaux intermédiaires*, coupe, 1982 752

Fig. 441. — A.-Ch. Perrot. *Arles. Étude préalable de la restauration de la cavea, de l'orchestre et intégration de la régie de projection*, coupes longitudinales, 1998 752

Fig. 442. — B.E.T.E.C.S. *Vaison-la-Romaine. Théâtre antique. Travaux d'aménagement et d'équipement scénographiques*, coupe, 1980 753

Fig. 443. — I. Hilbert. *Schéma de principe de l'abat-son* et *Coupe schématique sur le dispositif acoustique* projetés au théâtre de Vaison, 1990 753

Fig. 444. — D. Ronsseray. *Basilica ouest. Projet d'aménagement de 2 niveaux de loges*, 1982 755

L'amphithéâtre, salle polyvalente

Fig. 445. — Deroy. *Fête donnée en l'honneur de Napoléon III* à l'amphithéâtre d'Arles, 1860 ... 756

Fig. 446. — La première de *Mireille* de F. Mistral donnée à l'amphithéâtre d'Arles en 1901, et son dispositif 757

Fig. 447. — La première de *Carmen* de G. Bizet à l'amphithéâtre de Nimes, 1901 757

Fig. 448. — *Vénus et Adonis* de Leroux aux Arènes de Nimes, 1905 757

Fig. 449. — Maquette de Chambon pour le décor de *Semiramis* de G. Péladan, amphithéâtre de Nimes, 1904 757

Fig. 450. — Le dispositif scénique des Arènes de Nimes en 1956 758

Fig. 451. — M. Day. Le dispositif scénique mis en place pour l'amphithéâtre de Nîmes et adapté à une représentation d'*Aïda* de G. Verdi, 1984 759

Le cas particulier de Nîmes : la « bulle »

Fig. 452. — Le dispositif du *velum* imaginé par V. Grangent, 1819 761

Fig. 453. — Restitution du dispositif du *velum* au Colisée d'après l'équipe du « Pôle VILLE – Architecture, Urbanisme et image virtuelle » de l'Université de Caen, 1996 761

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 454. — F. Geipel et N. Michelin. Principe de base de la couverture des Arènes de Nimes : vue axonométrique, 1988 762

Fig. 455a. — La coupole à structure gonflable imaginée par M. Day, septembre 1985 762

Fig. 455b. — M. Day. *Esquisse d'appui de la couverture mobile* : structure métallique des caissons servant d'appui aux boudins de toile 763

Fig. 456. — Les grues manœuvrant sur la piste de l'amphithéâtre de Nimes lors du chantier de montage de la « bulle », décembre 1988 764

Fig. 457. — Le montage de la lentille de toile destinée à couvrir les Arènes de Nimes, décembre 1988 764

Fig. 458. — F. Geipel et N. Michelin. Le dispositif de l'armature métallique de la « bulle » et la barre d'ancrage des poteaux de soutien, enfoncée dans la pierre 765

Fig. 459. — Les poteaux de soutien de la « bulle » prenant appui sur la deuxième *præcinctio* 765

Fig. 460. — Le dispositif des vitres fermant l'enceinte de la « bulle » 765

Fig. 461. — L'une des « agrafes » appliquée contre le mur de la galerie équestre maintenant un poteau de soutien de la poutre de rive 765

Fig. 462. — J.-P. Dufoix. Coupe partielle sur la galerie équestre montrant les divers procédés destinés à assurer son étanchéité, 1987 767

Fig. 463. — Maquette de la couverture des Arènes de Nimes : les manchons et la soufflerie destinés à la pressurisation de la lentille de toile 768

Fig. 464. — *Le spectacle total* : les trois options du dispositif scénique à l'amphithéâtre de Nimes 768

Fig. 465. — Différentes utilisations des Arènes de Nimes à ciel ouvert : projection de *Ben Hur*, vélodrome, concert rock 769

Fig. 466. — Le gril scénographique suspendu au résille de câble de la lentille inférieure .. 770

Fig. 467. — J.-P. Dufoix. Le réseau et le tableau électrique au niveau de la galerie équestre 770

Fig. 468. — Emplacement des locaux techniques de l'amphithéâtre de Nimes destinés aux chaufferies et au transformateur EDF 771

Fig. 469. — A.-Ch. Perrot. La restitution du sous-sol de la piste de l'amphithéâtre d'Arles et son aménagement, 1998 774

Le spectateur moderne

Fig. 470. — Un spectacle de lutte donné au milieu des vestiges de l'amphithéâtre de Nimes dans la première moitié du XIX^e^ s. devant un public de passage 777

Fig. 471. — La *Festo vierginenco* au théâtre d'Arles en 1904 devant un public debout, massé au pied des deux Veuves 777

Fig. 472. — Places d'honneur installées dans une tribune sur le pourtour de l'arène de l'amphithéâtre de Nimes, milieu du XIX^e^ s. 778

Fig. 473. — La foule amassée aux Arènes d'Arles lors de la première de *Mireille* en 1901 .. 779

Fig. 474. — L'installation des spectateurs lors d'une représentation d'*Électre* d'A. Poisat au théâtre d'Arles en 1903 779

Fig. 475. — Installation du public au théâtre de Vaison, 1921, derrière la lice de roseaux délimitant l'*orchestra*, sur les gradins informes et terreux 780

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 476. — J.-C. Formigé. *Théâtre antique d'Orange. Plan. État des travaux au mois d'août 1894*, installation de « *gradins en bois* » 781

Fig. 477. — H. Révoil. *Ferrade dans les Arènes de Nîmes* : une loge courronne la grande entrée axiale côté nord, vers 1850 782

Fig. 478. — Aménagement d'une tribune complémentaire contre le mur de la première *præcinctio* du théâtre d'Orange, 1915 786

Fig. 479. — Aménagement actuel de cinq rangs de gradins démontables contre le mur de la première *præcinctio* du théâtre d'Orange 786

Fig. 480. — Les premiers gradins de bois du théâtre de Vaison montés sur le flanc de la colline, 1922 et 1925 787

Fig. 481. — Les échafaudages de bois soutenant les gradins provisoires de l'amphithéâtre de Nimes, 1954 787

Fig. 482. — Les Arènes de Nimes à la suite d'incidents provoqués par les spectateurs, vers 1920-1925 788

Fig. 483. — J. Sonnier. Proposition d'aménagement des gradins aux Arènes de Nimes, 1954 .. 791

Fig. 484. — Les degrés inférieurs des Arènes de Nimes recouverts de planchards et les échafaudages en tubulure 791

Fig. 485. — Les échafaudages en tubulure régnant au-dessus des deux premiers *mæniana* de l'amphithéâtre d'Arles 791

Fig. 486. — La *cavea* du théâtre d'Arles recouvert d'un échafaudage bas supportant des coques plastique 792

Fig. 487. — L'installation des coques plastiques du théâtre d'Arles posée à même les gradins dont elle protège les structures 792

Fig. 488. — L'emprise des échafaudages métalliques sur la galerie d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles 793

Fig. 489. — Quatre rangs de gradins montés sur tubulures et fermant la brèche au-dessus de l'entrée axiale est de l'amphithéâtre d'Arles 793

Fig. 490. — La tribune dressée au pied du *podium* de l'amphithéâtre d'Arles côté nord désormais montée sur tubulures métalliques 793

Fig. 491. — L'ossature métallique de la tribune dressée au pied du *podium* de l'amphithéâtre d'Arles côté nord 794

Fig. 492. — Points de fixation des gradins fermant la brèche au-dessus de l'entrée axiale est de l'amphithéâtre d'Arles, condamnant un certain nombre de passages 794

Fig. 493. — Murettes de béton et échafaudages tubulaires édifiés à l'amphithéâtre de Nimes pour supporter des gradins en bois, 1957 795

Fig. 494. — La loge officielle de l'amphithéâtre de Nimes dressée en « planchards » au-dessus de l'entrée sud, 1905-1910 796

Fig. 495. — M. Day. Nouvelle organisation de l'*ima cavea* de l'amphithéâtre de Nimes pour les corrdias, 1985 797

Fig. 496. — M. Day. Organisation de l'*ima cavea* de l'amphithéâtre de Nimes pour divers spectacles autres que les corridas, 1985 798

Fig. 497. — J.-P. Dufoix. *Nîmes. Amphithéâtre. Consolidation de la tribune. Coupe sur la travée 15, grand axe, côté est*, 1983 799

Fig. 498. — Scellements des éléments de l'ossature métallique soutenant les gradins des « secondes » de l'amphithéâtre de Nimes 800

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 499. — N. Michelin et F. Geipel. Proposition de remplacement des banquettes sur pied des « premières » de l'amphithéâtre de Nimes, 1986 802

Fig. 500. — N. Michelin et F. Geipel. Projet de banquettes prototypes avec dossier « en matériaux incombustibles », 1986 803

Fig. 501. — A.-Ch. Perrot. Projet d'aménagement de la *cavea* de l'amphithéâtre d'Arles, 1998 804

Fig. 502. — A.-Ch. Perrot. Forme des gradins projetés pour l'amphithéâtre d'Arles, 1998 805

Fig. 503. — L'un des escaliers métalliques dressé à l'amphithéâtre d'Arles suivant l'ancienne disposition d'accès entre la galerie du rez-de-chaussée et celle d'entresol 807

Fig. 504. — Six marches de facture moderne combinées à celles du grand escaleir d'entresol de l'amphithéâtre d'Arles 807

Fig. 505. — M. Day. Analyse des accès et circuits selon les travées de l'amphithéâtre de Nimes, 1984 809

Fig. 506. — Les garde-corps scellés sur les murs de *præcinctio* et à chacune des extrémités du 3ème *mænianum* du théâtre d'Orange 811

Fig. 507. — L'aspect de ruine de l'amphithéâtre de Nimes donnée par la partie médiane dépourvues de gradins 811

Fig. 508. — Les travaux menés à l'amphithéâtre de Nimes lors de l'installation des premiers sanitaires, 1931 812

Fig. 509. — L. Sallez. *Installation de w.c. et urinoirs dans la travéd n° 4*, plan et coupe, 1926 ... 812

Fig. 510. — Les sanitaires actuels de l'amphithéâtre d'Arles 813

Fig. 511. — A.-Ch. Perrot. Projet d'installation de 23 sanitaires au sein de l'amphithéâtre d'Arles, 1998 815

Fig. 512. — Bloc sanitaire construit hors des structures du théâtre d'Orange en 1984 et en partie enterré 815

Fig. 513. — Les différents baraquements tenant lieu de billetteries à l'amphithéâtre d'Arles, installés dans la galerie extérieure du rez-de-chaussée 816

Fig. 514. — Scellements pratiqués dans le mur de *præcinctio* restitué du théâtre d'Orange et dans le mur du *podium* d'origine de l'amphithéâtre d'Arles 817

Fig. 515. — Signalétique au théâtre d'Orange et à l'amphithéâtre de Nimes 818

Fig. 516. — Les papiers portant les numéros imprimés des places collés sur la face verticale des gradins, au théâtre d'Orange, 1920, et à l'amphithéâtre d'Arles 818

Fig. 517. — Plan et coupe du théâtre de plein air d'Athènes, 1965 819

Fig. 518. — Plan du théâtre de plein air de Hammamet en Tunisie, 1964 820

• Édifice-musée ou édifice de spectacles

Fig. 519. — Vasio-Barn. Les « cinq romains » de Vaison, caricature, 1920 825

Fig. 520. — L'amphithéâtre de Saintes 831

Fig. 521. — Le parvis du théâtre antique avant sa réalisation, reportant sur le sol, dans la partie décaissée le motif du portique détruit 835

Fig. 522. — Le passage traversant le théâtre d'Arles reporté à l'extrémité sud-ouest de l'édifice, 1898 839

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Fig. 523. — La restitution partielle de l'ordonnance du mur est de la *basilica* occidentale du théâtre d'Orange, effectuée par P. Daumet en 1888 845

Fig. 524. — Le mur de scène du théâtre d'Orange avant toute reconstitution de son ornementation et la construction d'un stylobate en avant de la porte royale 846

Fig. 525. — Les colonnes dressées par J. Formigé devant la porte royale du théâtre d'Orange et maintenues par des tiges de fer et un « plateau » de ciment 846

Fig. 526. — La statue d'Auguste reconstituée et installée dans la grande niche centrale du théâtre d'Orange, suivant les instructions de J. Formigé en 1950 847

Fig. 527. — J. Formigé. Reconstitution du dessin de l'ordonnance de la *scænæ frons* du théâtre d'Arles, 1920 848

Fig. 528. — L'installation du torse de Vénus dans la première niche à droite de la *valva regia* du théâtre d'Orange en 1826 849

Fig. 529. — La frise de Centaures appliquée au-dessus de la valva regia du théâtre d'Orange en 1933 849

Fig. 530. — Le mur de scène du théâtre d'Orange tel qu'il apparait aujourd'hui 850

Fig. 531. — Le théâtre de Dougga (Tunisie), IIe s. 850

Fig. 532. — J.-P. Dufoix. *Ville de Nîmes. Arènes. Entrée visiteurs*, coupe et vitreries, 1979 852

Fig. 533. — J.-P. Dufoix. Projet du dispositif d'accueil du public à l'amphithéâtre de Nimes, 1980 852

Fig. 534. — N. Michelin. *Entrée et muséographie des Arènes de Nîmes*, janvier 1991 853

Fig. 535. — *Nouvelle entrée de visite du théâtre antique* [d'Orange], mars 1989 854

Fig. 536. — Deux propositions d'aménagement de l'entrée du théâtre d'Orange, 1994 855

Fig. 537. — F. Seigneur. La lumière au théâtre d'Arles, 1998 856

Fig. 538. — Imageons. Perspective de situation du projet *Imaginarium*, 1986 857

Fig. 538b. — Imageons. Plan général, plan du sas et de l'espace d'accueil, coupes sur les différents modules extérieurs et intérieurs du projet Imaginarium, 1986 858

Fig. 539. — Imageons. Déplacement du projet *Imaginarium* au-dessus du temple ouvert sur la place Silvain à l'ouest, 1988 860

Fig. 540. — L'amphithéâtre de Grand avant et après l'intervention destinée à l'exploitation du site 866

Fig. 541. — J.-C. Golvin. Visualisation du sanctuaire gallo-romain de Grand, 1991 866

Fig. 542. — *Les Arènes de Nîmes*. Gravure anonyme du XIXe s. montrant les deux arcades murées côté est particulièrement ruinées et désormais remontées 868

Fig. 543. — M. Fincker. La maquette de l'amphithéâtre d'Arles 872

Fig. 544. — P. Berger. La maquette du théâtre d'Orange sur le net 873

Fig. 545. — A. Olivier. Vue axonométrique de l'amphithéâtre de Grand, côté nord-ouest, semi restitution, 1991 875

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Table des Matières

Avant-Propos et remerciements 3

Introduction 9

I. La « référence à l'antiquité » 17

1. Les vestiges romains en France aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles 25

1. a. L'exemple des édifices de spectacles 27
1. b. Descriptions et représentations 49
1. c. Identification et interprétation 75

2. Rome et l'édifice de spectacles romain 101

2. a. L'idée d'un « édifice théâtral » en Italie, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles 104
2. b. L'édifice théâtral antique et le « modèle » 131
2. c. Le « modèle » romain en France 182

3. L'Antiquité en France au XVIII^e^ siècle 215

3. a. L'*Académie Royale* et l'architecture antique de Rome et de Grèce 218
3. b. Architecture et « archéologie » 239
3. c. Les nouveaux relevés et les « états actuels » 257

II. Des restitutions graphiques aux restaurations 319

1. La valeur du monument « ancien » 327

1. a. Utilisation et conservation des structures architecturales 329
1. b. Premières « restaurations » : les consolidations 356
1. c. Les dégagements : de l'occupation privée au bien collectif exclusif ... 371

2. Restitutions et restaurations 401

2. a. Les restaurations « fonctionnelles » 403
2. b. Le principe de restitution et les architectes des Monuments historiques .. 436
2. c. Des relevés aux restaurations : des reconstitutions théoriques 457

3. Les édifices comme « témoins archéologiques » 531

3. a. La notion de restauration et l'archéologie 534
3. b. Entre restauration et conservation 564
3. c. L'édifice restauré comme témoin archéologique et sa maquette 602

III. Réaménagements et restaurations 661

1. Le problème de la réutilisation des ruines 668

1. a. Les raisons d'une réutilisation 670
1. b. Les contraintes d'un aménagement moderne 680
1. c. Les polémiques : architecte contre archéologue 695

2. L'édifice de spectacles antique « moderne » 705

2. a. Le prestige du lieu et les différents types de spectacles 707
2. b. Scénographie moderne et besoins du spectacle actuel 723
2. c. Le spectateur moderne 776

3. Édifice-musée ou édifice de spectacles 821

3. a. Réutilisation et présentation du monument 823
3. b. Les effets du « tourisme culturel » 836
3. c. Entre « lisibilité », restitution et exploitation 860

Conclusion : quel patrimoine archéologique ? 879

Annexes : *1. Extraits de lois, décrets et chartes* 887
2.Chronologie des interventions 902
3. Biographies sommaires 919
4. Quelques échos de la presse 923
5. Glossaire 935

Bibliographie 941
Tables des illustrations 983
Tables des matières 1006

tel-00402971, version 1 - 8 Jul 2009

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES