

Dire l'architecture dans l'Antiquité

sous la direction de Renaud Robert



KARTHALA

MAISON MÉDITERRANÉENNE DES SCIENCES DE L'HOMME

Lieu d'échanges et de conflits, de circulation et de confrontation des hommes, des biens, des savoir-faire, des langues et des idées, la Méditerranée invite à la comparaison des espaces, des temps, des pratiques. Son histoire, faite d'expériences à mettre au jour, incite à mesurer échecs et succès et à apprécier la part de la réalité, de l'utopie, du désenchantement et des anticipations fondatrices.



Dire l'architecture dans l'Antiquité

sous la direction de Renaud Robert

Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité des études actuelles sur les liens entre arts visuels et langage dans l'Antiquité classique. Si le vocabulaire architectural a depuis longtemps suscité l'intérêt des spécialistes, aucune réflexion globale sur les rapports entre l'architecture et le langage n'avait encore été entreprise. Explorer les rapports entre le texte et l'architecture revient à s'interroger sur la place et la fonction du monument dans la cité antique. La nécessité, pour les autorités civiques, de nommer, de classer ou de désigner les constructions a favorisé le développement d'une nomenclature juridique et d'un lexique technique. La beauté architecturale de ses bâtiments contribue au prestige de la ville. De ce fait, le monument acquiert un statut symbolique qui explique l'importance accordée aux descriptions architecturales dans la littérature ancienne. Ce statut privilégié du bâti explique qu'en retour le modèle architectural ait pu informer la réflexion sur le texte, dont la « construction » est métaphoriquement comparée à l'entreprise de l'architecte. Les contributions réunies dans ce volume se proposent donc d'examiner les différentes manières de « dire l'architecture », prenant en considération un large corpus de textes allant des inscriptions et des traités techniques aux œuvres poétiques. Elles ouvrent la voie à une réflexion sur l'imaginaire occidental de l'architecture.

Renaud Robert, professeur de langue et littérature latines à l'Université de Bordeaux – Montaigne, EA 4593 (CLARE), est spécialiste de l'histoire des idées esthétiques dans l'Antiquité classique.

Ont contribué à cet ouvrage : Joëlle Beaucamp, Frédérique Biville, Charles Davoine, Hélène Dessales, Juan de Dios Borrego, Julien Dubouloz, Cécile Durvye, Pierre Gros, Marie-Christine Hellmann, Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, Virginie Mathé, Christine Mauduit, Antonio Monterroso Checa, José Antonio Morena López, Jean-Charles Moretti, Évelyne Prioux, Sylvie Rougier-Blanc, Catherine Saliou, Ángel Ventura Villanueva.

ISBN : 978-2-8111-1496-1

© Aix Marseille Université, CNRS,
MMSH, 13094, Aix-en-Provence
<http://mmsch.univ-aix.fr>

© Éditions Karthala
22-24 bd Arago, 75013 – Paris
<http://www.karthala.com>
paiement sécurisé

2016

Illustration de couverture : Giovanni Paolo Panini : Apôtre prêchant, Musée des Beaux-Arts, Nîmes (© Florent Gardin).

Achévé d'imprimer en février 2016
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery 58500 Clamecy
Dépôt légal : février 2016 - Numéro d'impression : 602065

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

Dire l'architecture dans l'Antiquité

Collection L'atelier méditerranéen
Directeur de la collection : Philippe Jockey
Secrétariat de rédaction : Gisèle Seimandi

Mégapoles méditerranéennes, sous la direction de C. Nicolet, R. Ilbert et J.-C. Depaule, 2000

Valeur et distance. Identité et société en Égypte, sous la direction de C. Décobert, 2000

Techniques et sociétés en Méditerranée, édité par J.-P. Brun et Ph. Jockey, 2001

L'anthropologie de la Méditerranée, sous la direction d'A. Blok, C. Bromberger et D. Albera, 2001

La Méditerranée des réseaux, sous la direction de J. Cesari, 2002

Nourrir les cités de Méditerranée, sous la direction de B. Marin et C. Virlouvet, 2004

La Méditerranée des anthropologues, sous la direction de D. Albera et M. Tozy, 2005

Enjeux d'histoire, jeux de mémoire. Les usages du passé juif, sous la direction de J.-M. Chouraqui et G. Dorival, 2006

Gens de passage en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne, sous la direction de C. Moatti et W. Kaiser, 2007

Saint et sainteté dans le christianisme et l'islam. Le regard des sciences de l'homme, sous la direction de N. Amri et D. Gril, 2007

Marbres et autres roches de la Méditerranée antique : études interdisciplinaires, sous la direction de Ph. Jockey, 2009

La raison du mouvement. Territoires et réseaux de migrants albanais en Grèce, P. Sintès, 2010

Les acteurs des transformations foncières autour de la Méditerranée au XIX^e siècle, sous la direction de V. Guéno et D. Guignard, 2013

La loge et le fondouk. Les dimensions spatiales des pratiques marchandes en Méditerranée. Moyen Âge – Époque moderne, sous la direction de W. Kaiser, 2014

Juives et musulmanes. Genre et religion en négociation, sous la direction de L. Anteby-Yemini, 2014

Pêches méditerranéennes. Origines et mutations. Protohistoire-XXI^e siècle, sous la direction de D. Faget et M. Sternberg, 2015

Pollutions industrielles et espaces méditerranéens. XVI^e-XXI^e siècle, sous la direction de L. Centemeri et X. Daumalin, 2015

Dire l'architecture dans l'Antiquité

sous la direction de
Renaud Robert

Karthala
Maison méditerranéenne des sciences de l'homme

Les auteurs

Joëlle BEAUCAMP, Aix-Marseille Université, CNRS, CPAF-TDMAM UMR 6125,
Aix-en-Provence, France

Frédérique BIVILLE, Université Lumière – Lyon 2, MOM, Lyon, France

Charles DAVOINE, Université Paris 8, EA 1571, Paris, France

Hélène DESSALES, École normale supérieure, CNRS, AOROC UMR 8546, Paris,
France

Juan DE DIOS BORREGO, Universidad de Córdoba, Cordoue, Espagne

Julien DUBOULOZ, Aix-Marseille Université, CNRS, CPAF-TDMAM UMR 7297,
Aix-en-Provence, France

Cécile DURVYE, Aix-Marseille Université, CNRS, IRAA USR 3155,
Aix-en-Provence, France

Pierre GROS, Membre de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres)

Marie-Christine HELLMANN, CNRS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne –
Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Maison Archéologie et Ethnologie
René-Ginouvès, ArScAn UMR 7041, Nanterre, France

Gaëlle HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, Aix-Marseille Université, CNRS,
CPAF-TDMAM UMR 7297, Aix-en-Provence, France

Virginie MATHÉ, Université Paris Est, CRHEC EA 4392, UPEC, Créteil, France

Christine MAUDUIT, École normale supérieure, AOROC UMR 8546, Paris, France

Antonio MONTERROSO CHECA, Universidad de Córdoba (RyC-Mineco), Espagne

José Antonio MORENA LÓPEZ, Museo Histórico-Arqueológico Municipal de
Baena, Espagne

Jean-Charles MORETTI, CNRS, IRAA USR 3155, MOM MSH, Université
Lumière Lyon 2, AMU, UPPA, Paris, France.

Évelyne PRIoux, CNRS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Université Paris
Ouest Nanterre La Défense, Maison Archéologie et Ethnologie René-Ginouvès,
ArScAn UMR 7041, équipe LIMC-ESPRI, Nanterre, France

Renaud ROBERT, Université de Bordeaux 3 – Montaigne, Bordeaux, France

Sylvie ROUGIER-BLANC, Université Toulouse II-Jean-Jaurès, Patrimoine
Littérature Histoire (PLH-CRATA) EA 4601, Toulouse, France

Catherine SALIOU, Université Paris 8, EA 1571 – EPHE ; CNRS, Centre
d'histoire et de civilisation byzantines UMR 8167, Paris, France

Ángel VENTURA VILLANUEVA, Área de Arqueología, Universidad de Córdoba,
Cordoue, Espagne

Sommaire

Avant-propos – Renaud Robert	9
Introduction – Pierre Gros.....	11

7

Partie 1 – Représenter l’architecture : de la théorie au dessin

Pierre Gros – <i>Le problème des dessins d’architecture, ou comment lire Vitruve</i> ...	21
Antonio Monterroso Checa et Juan de Dios Borrego – <i>Vitrubio y la problemática definición arquitectónica del tercer orden en la scaenae frons de los teatros romanos</i>	39
Catherine Saliou – <i>De Vitruve aux gens de Nabha : décrire un espace basilical</i>	53
Antonio Monterroso Checa – <i>Decir la Arquitectura en mármol. La codificación gráfica de la edilicia de Roma en la Forma Urbis Marmorea</i>	95
Virginie Mathé – <i>Compter l’architecture</i>	109

Partie 2 – Descriptions grecques

Cécile Durvy – <i>Les monuments chez Diodore de Sicile : Aspects et fonctions de l’architecture dans une histoire universelle</i>	131
Évelyne Prioux – <i>L’Architecture dans les Images de Philostrate l’Ancien</i>	153
Joëlle Beaucamp – <i>Que sont les portiques d’Antioche devenus ? Des stoai de Libanios aux emboloï de Malalas</i>	191
Christine Mauduit et Jean-Charles Moretti – <i>L’architecture dans l’Onomasticon de Pollux</i>	205

Partie 3 – Poésie, langue, architecture

Renaud Robert – <i>Palais ou temple ? Les descriptions architecturales virgiliennes et leur réception chez Ovide et Stace</i>	225
Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard – <i>L'évolution du vocabulaire technique de l'architecture dans l'Antiquité tardive : l'exemple de l'utilisation du vocabulaire de l'architecture domestique dans la dénomination des édifices religieux du christianisme et de leurs différentes parties</i>	259
Frédérique Biville – <i>Architecture et langage dans le monde romain</i>	283

Partie 4 – Terminologie et droit

Charles Davoine – <i>Le vocabulaire des ruines dans le droit romain</i>	305
Julien Dubouloz – <i>Définir ce qu'est un aedificium dans la jurisprudence romaine : enjeux théoriques et pratiques</i>	321

Partie 5 – Terminologie, épigraphie

Sylvie Rougier-Blanc – <i>Le vocabulaire du bois dans l'architecture grecque : sources, méthodes, interprétations</i>	345
Marie-Christine Hellmann – <i>Les Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos, vingt ans après</i>	367
Hélène Dessales – <i>La lex parieti faciundo : utilisation et diffusion du vocabulaire de la construction</i>	381
Ángel Ventura Villanueva et José Antonio Morena López – <i>Una arquitectura definida: la inscripción pavimental con litterae aureae y el foro de la colonia bética Virtus Iulia Ituci (Torreparedones, Baena, provincia de Córdoba)</i>	411

Index

449

Livret couleur

Avant-propos

Cet ouvrage fait suite à une rencontre scientifique qui a eu lieu à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme du 28 au 30 octobre 2010. Son thème s'inscrit dans l'un des programmes de l'Institut de recherche sur l'architecture antique (IRAA – USR 3155) : « L'architecture et ses représentations ». L'IRAA, placé sous la cotutelle du CNRS et de l'Université d'Aix-Marseille, regroupe des archéologues, spécialistes de l'architecture grecque et romaine, des historiens de l'architecture et des architectes. Les chercheurs engagés dans ces travaux se proposent d'explorer les formes théoriques et les méthodes techniques qui permettent de décrire, de mesurer ou de relever une architecture réelle en recourant au langage, au dessin ou aux technologies contemporaines. Il a paru légitime de s'interroger préalablement sur les manières antiques d'exprimer le fait architectural, non seulement parce que des spécialistes de l'architecture ancienne doivent chercher à comprendre quel regard les Grecs et les Romains portaient eux-mêmes sur leur environnement architectural, mais aussi parce que le discours antique sur l'architecture, par le biais du traité de Vitruve en particulier, a durablement modelé la réflexion occidentale sur l'architecture et profondément influencé la pratique des architectes, tout autant lecteurs du *De architectura* qu'observateurs passionnés des vestiges des monuments antiques. Les journées d'étude qui ont donné naissance à ce livre ont été l'occasion de collaborer pour la première fois avec les chercheurs du Centre Paul-Albert Février – Textes et documents de la Méditerranée antique et médiévale (CPAF – UMR 7297). Le CPAF développe en effet une réflexion connexe sur la « pratique littéraire des architectures fictives de l'Antiquité à la Renaissance ». Cette collaboration a depuis donné lieu à deux manifestations scientifiques consacrées aux « architectures imaginaires » sous la codirection de Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard et de Renaud Robert.

Les auteurs sont reconnaissants à Pierre Gros, ancien directeur de l'IRAA, d'avoir accepté de rédiger l'introduction de cet ouvrage que nous sommes heureux de pouvoir ainsi placer sous son amical patronage. Ses travaux sur Vitruve et sur la réception de l'architecture romaine ont tracé la

voie que les contributeurs du présent volume se sont efforcés de suivre. La présence d'Antonio Monterroso Checa en qualité de boursier à l'IRAA en 2010 a également favorisé une collaboration fructueuse avec les collègues espagnols dont témoignent plusieurs articles de ce volume. Il m'est agréable de remercier Xavier Lafon, à la fois mon prédécesseur et mon successeur à la direction de l'IRAA, François Quantin, son actuel directeur, Emmanuèle Caire, directrice du CPAF-TDMAM et Brigitte Marin, directrice de la MMSH qui ont permis l'organisation des journées d'étude et la publication du présent ouvrage. Ma gratitude va aussi à Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, à Jean-Charles Moretti et à Julien Dubouloz qui ont bien voulu participer au comité d'organisation des journées de 2010.

Enfin je n'aurais garde d'oublier d'associer à mes remerciements Corinne Rencurel, cheville ouvrière de ces rencontres, dont la bonne humeur et le dévouement ont aplani bien des difficultés, et enfin Gisèle Seimandi, dont la compétence et la patience ont rendu presque indolore le travail éditorial.

Introduction

La relation de l'architecture à l'écriture apparaît paradoxale, si on l'envisage dans sa globalité. D'une part en effet on ne peut que constater la relative rareté des développements consacrés aux monuments dans les textes historiques ou dans les autres genres littéraires, d'autre part elle est la seule, parmi tous les arts plastiques, qui ait donné lieu à des traités techniques et à des stipulations juridiques particulières. Cela tient évidemment au statut de cette activité, qui suppose des savoir-faire hautement spécialisés, et implique des engagements financiers auxquels le pouvoir politique se trouve inévitablement mêlé ; mais en même temps, et pour les mêmes raisons, à la différence des tableaux ou des statues, elle requiert pour être comprise des qualités et des compétences qui sont rarement réunies chez ceux qui ne la pratiquent pas réellement, à savoir une sensibilité de la part de l'observateur ou du visiteur aux volumes et aux proportions, éléments abstraits difficiles à évaluer pour le non-spécialiste, et de surcroît un minimum de connaissances techniques pour que puissent être appréciées la qualité du bâti, l'originalité de sa conception et éventuellement les prouesses imposées par sa réalisation, sans parler du choix et du traitement des ordres.

11

Ainsi s'explique sans doute que ni Pausanias décrivant dans la seconde moitié du II^e siècle les sites de la Grèce, ni Montaigne parcourant dans les années 1580-1581 les villes d'Italie ne semblent avoir prêté beaucoup d'attention à l'architecture des édifices exceptionnels devant lesquels ils passaient – le Parthénon d'Athènes – ou dans lesquels ils entraient – la nouvelle basilique de Saint-Pierre de Rome – pour ne prendre que deux exemples massifs. Le premier est plus soucieux de rappeler l'origine des cultes et des mythes autour desquels s'ordonne encore parfois la vie de cités ou de régions entières ; le second s'intéresse surtout aux mœurs, au spectacle de la rue, aux détails de la vie quotidienne des centres urbains qu'il traverse. J'évoque ici ces deux auteurs parce qu'ils comptèrent l'un et l'autre parmi les esprits les plus cultivés et les plus curieux de leur temps. Leur indifférence ou leur cécité devant l'architecture proprement dite n'en est que plus révélatrice de ce que Robert Musil appellera son invisibilité :

l'attention coule sur eux, disait l'auteur de l'*Homme sans qualités* en parlant des monuments, comme l'eau sur un vêtement imprégné, sans s'y attarder un instant¹.

Cela certes n'empêche pas les mentions nombreuses et récurrentes d'édifices publics profanes ou sacrés dans la littérature grecque et romaine ; elles s'expliquent en grande partie par le fait que la cellule organisatrice des communautés humaines fut pendant des siècles la ville, qu'il s'agisse de la « polis » ou de l'*urbs*. Et la ville se définit d'abord par son équipement monumental. Rappelons-nous Pausanias, justement : s'il hésite à accorder la dignité de « polis » à Panopée de Phocide (X, 4, 1- 4), c'est qu'elle est dépourvue de gymnase, de théâtre, d'agora et de fontaine... De ce fait, les édifices qui ordonnent l'espace public pour plusieurs générations sont aussi des lieux de mémoire qu'on se plaît à évoquer, indépendamment de leur rôle identitaire, en ce qu'ils gardent le souvenir d'un évergète généreux ou d'une grandeur passée, comme l'ont bien mis en évidence les travaux de C. Edwards ou de A. M. Gowing². Nous trouvons une version prospective en quelque sorte de ce phénomène dans la préface du *De architectura* de Vitruve (I, *praef.*, 3)³, lorsqu'il encourage Auguste à multiplier les constructions publiques et privées qui soient à la mesure de ses exploits pour en transmettre le souvenir à la postérité, et une version rétrospective dans le récit que fait Ammien Marcellin de la visite à Rome de Constance II en 357 (XVI, 10, 13-17) où seuls les grands monuments du Haut Empire, du moins ce qu'il en reste, parlent encore de la splendeur et de la puissance de la capitale déchue. Mais la plupart de ces textes se contentent d'énumérer les édifices, en soulignant, dans le meilleur des cas, telle ou telle de leurs caractéristiques (de préférence leur grandeur ou leur capacité d'accueil) en termes très généraux ; ils ne constituent en aucun cas des développements architecturaux.

Il existe cependant, nous dira-t-on, des descriptions, souvent prolixes, qui relèvent du genre de l'« ecphrasis », et semblent témoigner de l'intérêt porté par de nombreux auteurs, depuis l'époque hellénistique jusqu'à la fin de l'Antiquité, à l'objet architectural en tant que tel⁴. Et effectivement, un chapitre de notre ouvrage lui est consacré. On prendra garde toutefois que les textes que nous avons l'habitude de rassembler sous cette chronique n'ont pas tous le même statut et peuvent par voie de conséquence entretenir avec l'art de bâtir des rapports très différents. Trois exemples, parmi les plus célèbres et les plus fréquemment cités : les notices de Callixeinos de Rhodes recueillies, à quelque quatre siècles de distance, par Athénée de Naucratis au livre V de ses *Deipnosophistes*, d'abord⁵. Elles évoquent, comme chacun sait, les constructions éphémères ou somptuaires des Ptolémées. Nous les lisons avec passion parce qu'elles nous semblent contenir des formules singulières concernant plus ou moins directement soit le schéma basilical (pour la tente d'apparat de Ptolémée II Philadelphie, V,

196a-197c)⁶, soit des ordonnances palatiales qui permettent de comprendre par exemple celles du « château » d'Araq-el-Emir (pour la Thalamègos de Ptolémée IV Philopator, V, 204c- 206c)⁷. Mais elles sont appelées par une réflexion à la fois érudite et moralisante sur les banquets et le luxe qui s'y déployait, et l'on constate que le dessein de l'auteur n'était pas de donner une vision claire de partis architecturaux dont la transposition graphique reste d'ailleurs problématique malgré les travaux de Studniczka, puisque les composantes principales, les parties portantes en particulier, n'y sont évoquées que si elles sont revêtues de matériaux précieux ou enrichies d'éléments décoratifs ou symboliques, statues, peintures ou tapisseries⁸. Les villas de Pline le Jeune, ensuite : les fameuses lettres des livres II et V de sa *Correspondance* présentent pour l'essentiel des cheminements et des lieux de séjour, avec une insistance particulière sur les agréments de leur exposition en fonction des heures du jour ou des saisons, mais les indications relatives aux éléments structurels demeurent rares et imprécises ; il suffit, pour s'en convaincre, de recenser les différentes restitutions qui en ont été proposées⁹. Si ces textes de Pline ont servi si longtemps de modèle littéraire, c'est moins parce qu'ils proposaient des compositions architecturales facilement imitables que parce qu'ils prônaient pour l'*otium* un cadre à la fois digne et agréable ainsi qu'une relation au bâti et à son environnement naturel qu'on jugeait gratifiante. Ici ce n'est plus le luxe qui est au centre des préoccupations du descripteur mais au contraire un art de vivre relativement modeste d'où, pour des raisons éthiques, est exclue toute allusion à des décors coûteux et à des volumes imposants. Seule la troisième série relève en fait de préoccupations spécifiquement architecturales, c'est celle qui est représentée entre autres par les évocations, dues à Flavius Josèphe, des constructions d'Hérode à Jérusalem : nous songeons en particulier au cas emblématique de l'immense basilique judiciaire du Mont du Temple (*Antiquités judaïques*, 15, 413-417), dont on ne peut comprendre la description dans son ensemble comme dans son détail que si l'on prend le parti de la lire comme une véritable fiche technique plus ou moins directement inspirée de celle de la basilique vitruvienne de Fano¹⁰. L'intention est cette fois de donner à voir une création dont l'intérêt réside dans son adéquation à un type fonctionnel, sublimé en l'occurrence par des dimensions hors du commun. Il en va de même, dans une certaine mesure, pour les textes plus tardifs de Libanius et de Malalas, qui envisagent les édifices non plus comme des unités isolées mais comme les éléments d'un paysage urbain. En principe, seuls ces textes méritent le nom d'« ecphrasis » monumentales ou urbanistiques.

Pour les notices techniques, épigraphiques ou littéraires, nous ne nous y attarderons pas dans cette brève introduction : elles doivent leur existence, pour ce qui concerne les inscriptions directement liées à un processus constructif, au fait qu'en Grèce les devis, les contrats d'adjudication et

le descriptif de certains projets, le plus célèbre étant celui de l'arsenal du Pirée daté des années 347-346, furent longtemps consignés sur la pierre. M.-Ch. Hellmann nous a montré depuis quelques décennies tout ce qu'on peut en tirer, et elle nous le redit ici¹¹. Plus rares en milieu italique, ces documents, quand ils existent, sont d'autant plus significatifs, telle la *lex parieti faciundo* de Pouzzoles, dont nous parle H. Dessales.

Mais on ne saurait négliger pour les monuments romains les dédicaces derrière lesquelles s'efface souvent l'architecte au profit du commanditaire, car ils fournissent néanmoins des indications précieuses non seulement sur les aspects politiques, financiers ou religieux des constructions, mais aussi, dans la perspective qui est aujourd'hui celle de cet ouvrage, sur la façon dont, à Rome, on « disait » l'architecture. Il me semble en effet que notre programme ne saurait se limiter aux seuls aspects documentaires des données écrites, mais se doit d'examiner également et peut-être surtout les modes d'énonciation et de présentation de l'objet construit, avec tout ce que signifie aussi bien le non-dit que l'explicite. Le plan de marbre sévérien, dont nous parle A. Monterroso Checa, constitue à cet égard le témoignage direct le plus complet, en dépit de ses lacunes, sur la pratique officielle de la représentation et de la valorisation du bâti. Et de ce point de vue la grande inscription récemment découverte sur le forum de Torreparedones, en Andalousie, l'ancienne Bétique, qui nous est présentée par son « inventeur » A. Ventura offre elle aussi un intérêt éminent. On se souviendra à ce propos que les épigraphes murales ou plus rarement de dallage ont animé pendant des siècles le paysage monumental des villes et des sanctuaires, non seulement du reste pendant la période antique, mais aussi dans la Rome papale, jusqu'à une date récente. Le livre de F. Vuilleumier Laurens et P. Laurens intitulé *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XV^e au XVII^e siècle*¹², contient une foule d'observations qui sont de nature à éclairer nos débats : la notion d'*aedificata poesis*, empruntée à K. Möseneder¹³, y reprend en quelque manière celle de l'*herba parietaria*, l'« herbe des murs », ou la « pariétaire » au sens propre, utilisée non sans quelque acrimonie par Constantin pour désigner son prédécesseur et modèle Trajan le quel, à ses yeux, avait un peu abusivement plaqué sa nomenclature et sa titulature sur l'ensemble des monuments de Rome¹⁴.

Je ne m'étendrai pas sur les traités techniques ; le *De architectura* de Vitruve est le seul survivant du naufrage presque complet d'un « genre » dont l'existence est attestée dès le VI^e siècle av. J.-C.¹⁵, même s'il fut relayé plus tard par des abrégiateurs comme Cetius Faventinus¹⁶ et par des ouvrages plus spécialisés comme le traité d'urbanisme de Julien d'Ascalon, publié par C. Saliou¹⁷. L'existence de ces livres est, indépendamment de leur contenu, révélatrice de la nature particulière de l'art de bâtir, qui d'une part, nous l'avons dit, suppose un long apprentissage et l'acquisition de

connaissances multiples et de règles rigoureuses, mais aussi ne vise pas à la création d'œuvres uniques, mais à la mise au point de structures, si possible utiles et belles, mais reproductibles. Certes, l'art du bronzier, celui du sculpteur sur marbre ou du peintre requéraient aussi un long contact avec les maîtres ou avec les œuvres, au sein d'ateliers où régnait une stricte hiérarchie, comme le prouvent par exemple plusieurs passages bien connus de la *Rhétorique à Hérennius*, naguère étudiés par F. Preissshofen et P. Zanker¹⁸. Mais les contraintes propres à l'architecture exigeaient de celui qui s'y destinait une véritable immersion dans des savoirs multiples, et donc une formation longue et approfondie, nourrie par une expérience autant théorique que pratique. Vous connaissez la définition de l'architecte selon A. Loos : « C'est un maçon qui a appris le latin »¹⁹. La formule peut prêter à rire aujourd'hui, assurément (elle est même, il faut en convenir, franchement désopilante pour les jeunes générations...²⁰), mais venant de l'un des fondateurs de l'architecture moderne, elle exprime bien malgré tout l'ambiguïté de la situation épistémologique du constructeur. De fait, les aspects prescriptifs des traités sont partie intégrante de leur visée pédagogique. Là encore, ce qui doit retenir ici notre attention, ce sont les modes d'énonciation qui, dans le cas de Vitruve plus particulièrement, définissent pour les notices concernées des statuts et des finalités très différents, à la diversité desquels n'a pas toujours été prêtée une attention suffisante²¹. La façon dont le vieux théoricien latin « dit » l'architecture n'est évidemment pas la même selon qu'il décrit un monument pour le verser à un dossier comparatif, ou qu'il raconte une légende étiologique visant à légitimer les formes et les décors d'un élément architectonique, ou qu'il fournit à ses lecteurs un schéma défini comme un modèle infrangible, ou encore qu'il évoque un type d'édifice historiquement daté qui n'est plus utilisé en son temps. Le niveau de l'information et son degré d'actualité ou d'urgence, si l'on peut s'exprimer ainsi, varient grandement d'un développement à un autre, et parfois à l'intérieur d'un même paragraphe. Cette façon de dire implique de la part de l'utilisateur des façons de lire qui doivent être constamment adaptées, ce que ne font pas souvent, il faut bien le reconnaître, les modernes déchiffreurs de ce traité, qui l'utilisent parfois, à cause de ce manque de distance réflexive, en dépit du bon sens. Mais cela est une autre question. On peut espérer toutefois que le présent ouvrage ouvrira des voies nouvelles et contribuera à l'avenir à promouvoir un mode d'emploi moins sommaire du *De architectura* comme de tous les autres textes descriptifs ou normatifs.

Notes

1. R. Musil, dans *Nachlass zu Lebzeiten*. Trad. de Ph. Jaccottet, Paris, 1965.
2. C. Edwards, 1996, p. 27-43 ; A. M. Gowing, 2005, p. 132-159.
3. Voir sur ce point L. Foubert, 2010, p. 65-82.
4. Sur la fonction de l'« ecphrasis », depuis les Stoïciens jusqu'à Paul le Siléntiaire, A. Rouveret, 1989, p. 392-400.
5. On trouve une excellente traduction en italien de ces textes, avec tout l'apparat critique et historique souhaitable, dans la nouvelle édition dirigée par L. Canfora, 2001, p. 493-495 et p. 507-509. Le texte grec est transcrit en IV, p. 218-220 et p. 224-226.
6. G. Haeny, 1970, p. 76.
7. Il serait intéressant de confronter la description de Callixeinos avec ce qu'on sait aujourd'hui du « château » en question, grâce en particulier aux travaux de F. Larcher, 2005.
8. F. Studniczka, 1914, p. 4 et 10. Et plus récemment G. Grimm, 1981, p. 13-25.
9. Le seul ouvrage sérieux sur la question, qui propose une analyse raisonnée de chacune des composantes, sans laisser libre cours à une imagination plus ingénieuse que pertinente, est celui de R. Förtsch, 1993. Voir notre synthèse sur la question dans P. Gros, 2006a, p. 314-319.
10. P. Gros, 2005, p. 177-182.
11. M.-Ch. Hellmann, 1999, p. 46-52.
12. F. Vuilleumier Laurens, P. Laurens, 2010.
13. K. Möseneder, 1982, p. 139-175.
14. *Epitome de Caesaribus*, XLI, 13 ; voir aussi Ammien Marcellin, XXVII, 3, 7. Sur cette anecdote et sa signification, E. La Rocca, P. Zanker, 2007, p. 153.
15. P. Gros, 2006b.
16. Voir maintenant l'édition de M.-Th. Cam, 2001.
17. C. Saliou, 1996.
18. F. Preishshofen, P. Zanker, 1970-1971, p. 100-119. Voir aussi P. Moreno, 1977, p. 438.
19. Voir A. Sarnitz, 2003, p. 7-17.
20. Désopilante ou désolante, selon les cas. Bien évidemment le latin est utilisé ici par antonomase, pour désigner la tradition séculaire des théoriciens et praticiens de l'architecture. Rappelons seulement que A. Loos, qui a formulé cet aphorisme provocateur dans les toutes premières années du xx^e siècle, à l'occasion de la fondation de sa revue *Der Andere*, a été reconnu ensuite par tous les praticiens les plus novateurs, dont Le Corbusier (qui ne savait pas le latin, ou si peu...), comme le véritable fondateur de l'architecture contemporaine.
21. Sur cette question, voir notre introduction dans P. Gros, 1992, p. XXVIII-XXX.

Bibliographie

- Cam M.-Th., 2001, *Cetius Faventinus. Abrégé d'architecture privée*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Canfora L., 2001, *Ateneo. I Deipnosophisti. I dotti al banchetto*, Rome, Salerno editrice.
- Edwards C., 1996, *Writing Rome. Textual Approaches to the City*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Försch R., 1993, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des Jüngerer Plinius*, Mayence, P. von Zabern.
- Foubert L., 2010, « The Palatine dwelling of the *mater familias*: houses as symbolic space in the Julio-Claudian period », *Klio*, 92, 1, p. 65-82.
- Gowing A. M., 2005, *Empire and Memory. The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grimm G., 1981, « Orient und Okzident in der Kunst Alexandriens », *Alexandrien. Kulturbeggnung dreier Jahrtausende im Schmelztiegel einer mediterranen Grossstadt, Aegyptica Treverensia*, I, Mayence, p. 13-25.
- Gros P., 1992, *Vitruve. De l'architecture, livre IV*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Gros P., 2005, « La basilique d'Hérode à Jérusalem. Une lecture de *Antiquités judaïques* 15, 413-417 », in E. M. Moormann (dir.), *Omni pede stare. Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele*, Naples, Electa Napoli, p. 177-182.
- Gros P., 2006a, *L'architecture romaine, II. Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Picard, 2^e édition.
- Gros P., 2006b, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture*, Rome, École française de Rome (Collection de l'EFR, 366).
- Haeny G., 1970, *Basilikale Anlagen in der ägyptischen Baukunst des Neuen Reiches*, Wiesbaden, Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde IX, F. Steiner Verlag.
- Hellmann M.-Ch., 1999, *Choix d'inscriptions architecturales grecques traduites et commentées*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 30).
- Larché F., 2005, *Iraq Al-Amir. Le château du Tobiade Hyrcan*, Beyrouth, Institut français du Proche-Orient (BAH, 172).

- La Rocca E., Zanker P., 2007, « Il ritratto colossale di Costantino dal Foro di Traiano », in *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Rome, Quasar.
- Möseneder K., 1982, « Aedificata poesis », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35, p. 139-175.
- Moreno P., 1977, « Da Lisippo alla scuola di Rodi », in R. Bianchi Bandinelli (dir.), *La cultura ellenistica. Le arti figurative*, Milan, p. 412-460.
- Preisshofen F., Zanker P., 1970-1971, « Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium », *Dialoghi di archeologia*, 4-5, p. 100-119.
- Rouveret A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-C.-I^{er} siècle apr. J.-C.)*, Rome, École française de Rome (BEFAR, 274).
- 18 Saliou C., 1996, *Le traité d'urbanisme de Julien d'Ascalon, Droit et architecture en Palestine au VI^e siècle*, Paris, De Boccard.
- Sarnitz A., 2003, *Loos*, Cologne, Taschen.
- Studniczka F., 1914, « Das Symposion Ptolemaios II », *Abh. Leipzig*, XXX, 2, p. 10-173.
- Vuilleumier Laurens F., Laurens P., 2010, *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres.

1

PARTIE 1

Représenter l'architecture :
de la théorie au dessin

Le problème des dessins d'architecture, ou comment lire Vitruve

L'une des conséquences du grand débat sur l'authenticité du fameux « papyrus d'Artémidore » qui continue d'agiter les milieux scientifiques italiens est sans doute d'avoir suscité une réflexion approfondie sur les recueils de motifs ou les cahiers d'exercice des ateliers de sculpteurs, de peintres et de mosaïstes¹. Les dessins du recto, qui occupent les espaces laissés libres par le texte géographique abandonné en cours de transcription, présentent, comme on sait, des têtes et des membres humains dont le graphisme souligne les volumes ; ceux du verso comportent une série d'animaux réels ou mythiques qui semblent appartenir à l'univers des images dites nilotiques. Avec le corpus des croquis relevés dans les papyrus d'Oxyrhynchos, établi par H. Whitehouse², et le recueil des motifs pour tissus désormais disponible grâce à la publication de A. Stauffer³, les figures du « papyrus d'Artémidore » ont contribué, comme le rappelle S. Settis, si du moins on les reconnaît comme des réalisations antiques⁴, à ouvrir une nouvelle province de l'histoire de l'art grec et romain, à savoir celle du dessin. Ce dernier de toute façon appartenait aux pratiques d'atelier des peintres, soit pour sa valeur formatrice dans la phase d'apprentissage, soit lors des concours d'architecture, pour proposer des modèles ou « paradeigmata » aux commanditaires publics ou privés⁵. Le texte toujours cité de Pline l'Ancien (*HN*, 35, 67-72) sur les *graphidis vestigia* laissés par le grand peintre Parrhasios d'Éphèse, qui furent conservés et étudiés par des générations entières, témoigne de l'importance de cette pratique⁶. Même la polémique, périodiquement ranimée, entre ceux qui considèrent que les équipes de mosaïstes disposaient de cahiers de motifs, comme le réaffirme avec force M. Donderer⁷, et ceux qui refusent de l'admettre, dont le chef de file fut longtemps le regretté Ph. Bruneau⁸, semble avoir pris un tour nouveau, chacun des protagonistes ayant acquis une conscience plus nette de l'importance des enjeux culturels, et par voie de conséquence les prises de position se faisant plus rigides.



Fig. 1 – Le jeune homme qui, « pour devenir un bon architecte, s'exerce à dessiner ». Dessin de Maso Finiguerra, vers 1455, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, 115 F. Cl. P. Gros.

Dans un tel contexte l'architecture occupe en apparence une place relativement modeste : si nul ne met en doute l'existence, effectivement bien attestée, de dessins préparatoires, surtout depuis la magnifique découverte de L. Haselberger sur les parois du sanctuaire de Didymes⁹, si les textes, l'épigraphie et plusieurs objets archéologiques nous donnent à connaître un grand nombre de schémas ou de maquettes de projet ou d'explication, le silence est presque total pour ce qui concerne les dessins d'exercice, les « Übungsskizzen », comme disent nos collègues germaniques. Il est remarquable par exemple que le colloque qui s'est tenu à Strasbourg en 1984 sur « Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques » n'ait traité que des tracés régulateurs ou d'implantation, du « preliminary planning », de la distance qui sépare souvent, dans les constructions complexes, le projet de la réalisation, etc., sans jamais aborder directement la question des exercices graphiques et de leur caractère formateur¹⁰. Seule la communication d'E. Frézouls intitulée « Vitruve et le dessin d'architecture » a effleuré le sujet ; nous y reviendrons¹¹. Et pourtant, s'il est un métier qui exige, ou du moins exigea longtemps (les choses sont en train de changer très vite, avec les logiciels spécialisés) un savoir et un savoir-faire très élaborés en ce domaine, c'est bien celui de l'architecte. Je placerai en exergue de cette brève réflexion un beau document du Gabinetto Disegni e Stampi des Offices de Florence (Fig. 1), montrant « un jeune dessinateur qui veut devenir architecte »¹² ; attribué à Maso Finiguerra, cet étonnant portrait d'un apprenti consciencieux, à peu près unique en son genre, date des années 1455 environ, c'est-à-dire de la période au cours de laquelle L. B. Alberti définit en termes précis le rôle stratégique du dessin, en rédigeant son traité *De re aedificatoria*, le texte fondateur de l'architecture de la Renaissance¹³. Il nous paraît donc important d'ouvrir, en marge du secteur par ailleurs si largement exploré et illustré, des croquis d'architecture, une réflexion sur cet aspect de la formation des bâtisseurs antiques jusqu'ici assez négligé, celui des exercices graphiques hors de tout projet identifiable, qui sont seulement destinés à familiariser le néophyte, ou l'amateur, avec les formes les plus courantes de l'architecture de son temps. La prise en considération de cette réalité, plus présente qu'on ne l'imagine ordinairement, va nous conduire à une lecture ou plutôt à une relecture de plusieurs documents, figurés ou textuels, qui, nous semble-t-il, n'ont pas été appréciés à leur juste valeur.

Le problème central pour un tel propos est évidemment, du moins en première analyse, la rareté, voire l'inexistence, de vestiges archéologiques exploitables. Pour nous en tenir aux publications les plus récentes, la synthèse de J. P. Heisel sur les dessins d'architecture, qui couvre toute l'antiquité méditerranéenne, depuis l'époque sumérienne jusqu'à l'empire romain, n'envisage pour l'essentiel que les « Baupläne », les plans d'édifices ou de groupes de monuments, et pose la question de leur utilité dans la

définition d'un programme ou dans celle d'un modèle¹⁴ ; il ne contient que quelques exemples de détails architectoniques gravés sur pierre qui sont censés fournir le mode de construction d'une colonne, d'un chapiteau ou d'un entablement, et appartiennent, de son point de vue, à l'arsenal des tracés préparatoires. C'est toujours en fait la vaste question du « projet de construction », et de sa relation avec les exigences théoriques, d'une part, et les aléas de la réalisation, d'autre part, si brillamment traitée lors du congrès de Berlin en 1983, qui domine et oriente la recherche¹⁵. Quant au livre de R. W. Daniel qui vient de paraître, où sont recensées les recommandations en matière d'orientation des demeures privées sur les papyrus d'époque ptolémaïque et romaine, il présente certes quelques esquisses, en très petit nombre d'ailleurs, mais celles-ci n'entrent pas dans la catégorie qui nous intéresse, puisque leur fonction est d'éclairer de brefs textes relatifs aux prises d'air ou à la situation des maisons dans un quartier donné¹⁶.

24

Il est cependant un témoignage qui, dans le champ relativement étroit que nous avons l'imprudence de vouloir labourer, mérite d'être réévalué, c'est tout simplement celui de Vitruve. Dès les premières lignes de son traité, lorsqu'il définit la notion cardinale de la *fabrica*, il a cette formule, qui compte parmi les plus difficiles à comprendre de tout le *De architectura* : *Fabrica est continuata ac trita usus meditatio quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis*¹⁷. Les lectures proposées de ce court texte sont le plus souvent obscurcies par le fait qu'on voit dans *fabrica* la « pratique », et qu'on l'oppose d'une façon conventionnelle à *ratiocinatio*, la « théorie », qui apparaît dans la phrase suivante. Mais ce binôme hellénistique *ars-scientia*, ou τέχνη-ἐπιστήμη n'est pas celui que Vitruve met ici en place, comme l'ont bien montré E. Frézouls¹⁸ et P. H. Schrivjers¹⁹, puisque la distinction entre les deux termes correspond chez lui à celle des aspects internes de la profession (*fabrica* désignant tout ce qui est antérieur à la réalisation elle-même : acquisition de la maîtrise des techniques manuelles nécessaires à la conception quand elles secondent l'ingéniosité de l'esprit créatif) et à celle des aspects externes, destinés à la valorisation de l'œuvre projetée ou accomplie (*ratiocinatio* désignant l'habileté rhétorique ou dialectique de l'architecte quand il doit présenter celle-ci à ses commanditaires publics ou privés). S'il est une opposition, elle se trouve donc dans l'aspect prospectif de *fabrica* et dans l'aspect rétrospectif de *ratiocinatio*. Cette interprétation qu'impose non seulement le contexte de ce paragraphe, mais aussi, par exemple, l'éloge de la main dans II, 1, 6, ou l'opposition, établie en VI, *praef.* 6 entre *fabrica* et *architectura*, nous conduit à proposer la traduction suivante, qui s'efforce de donner aux mots latins leur sens le plus concret : « La compétence technique (*fabrica*) consiste en (ou résulte de) l'exercice assidu et répété des pratiques usuelles (*trita usus meditatio*, qui est une traduction latine glosée du grec τριβή, la routine²⁰) grâce à l'activité manuelle duquel (*quae manibus perficitur*) on réalise tout ce qu'il

est nécessaire de faire à partir de la matière (*e materia*), conformément au programme du dessin (*deformatio* étant ici l'équivalent cicéronien de *forma*, croquis ou schéma) ». L'insistance de Vitruve sur la qualification manuelle, c'est-à-dire, en termes généraux, artisanale, de l'architecte, apparaît ainsi, pour peu qu'on s'en tienne sans tricher à la lettre du texte et qu'on ne cherche pas, comme cela est arrivé si fréquemment dans le passé, à le vider de sa substance par l'injection de concepts abstraits, centrée sur la maîtrise du dessin. Celle-ci ne s'applique pas seulement à la représentation en plan ou en élévation de l'édifice projeté dont il sera question ensuite, mais concerne aussi et sans doute d'abord l'acquisition progressive d'une réelle habileté graphique, nécessaire au relevé ou à la reproduction des implantations, des volumes mais aussi des détails structurels ou décoratifs. On ne comprendrait pas autrement l'expression centrale *trita usus meditatio*, qui implique la reprise fréquente, jusqu'à l'automatisme, des mêmes gestes techniques. Ce premier stade du savoir du praticien, encore dépourvu de recul réflexif, représente pour le théoricien, si attaché à l'observance des règles et au respect des prescriptions normatives qui les énoncent hors desquelles il n'est pas de salut, la base à partir de laquelle se développera ensuite une pratique professionnelle digne de ce nom²¹.

25

Et de fait, les descriptions si minutieuses contenues dans le *De architectura*, qu'il s'agisse des composantes d'un ordre ou d'un entablement, ou des différentes parties d'un théâtre, dont on retient surtout, ordinairement, les normes proportionnelles, sont aussi et d'abord des instructions permettant d'exécuter un dessin ; il suffit en effet de suivre le texte pour obtenir un schéma, qui certes reste sommaire et n'intègre pas les motifs décoratifs dont la nature n'est pas précisée ou dont l'emplacement est seulement suggéré, mais qui contient du moins une esquisse précise assurant le positionnement des éléments constitutifs, et qui dégage ainsi une silhouette ou un plan éventuellement transposables sur la pierre ou sur le terrain. Les exemples de ce type de procédure sont multiples, et il est inutile d'y insister. Ils répondent d'une certaine façon à la place éminente accordée aux exercices graphiques préliminaires impliquée dans la définition de la *fabrica*, et l'on s'aperçoit que dans ces conditions il est possible de faire une lecture du traité à la fois plus directe et moins naïve que celles qui se pratiquent le plus souvent : plus directe parce que, là encore, la dimension concrète du projet normatif s'affirme clairement ; moins naïve parce que Vitruve échappe dès lors au ridicule d'avoir prétendu s'adresser aux architectes de son temps pour leur fournir les modèles et leur indiquer les méthodes à suivre. Cela n'enlève rien à la rigueur du système mis en place par le théoricien latin, et par exemple les observations que L. Frey a faites naguère sur la cohérence de la description modulaire des différentes catégories de temples ioniques, fondée sur la théorie des médiétés et sur la méthode des approximations des grandeurs incommensurables par le recours à

des couples de nombres entiers, gardent toute leur pertinence²². Cela ne change rien non plus à l'aspect éminemment conservateur des choix de Vitruve, qui, s'appuyant sur les enseignements des créateurs hellénistiques de l'Asie Mineure des III^e et II^e siècles av. J.-C., surtout pour l'architecture religieuse mais pas seulement, prétend réagir contre les tendances jugées non orthodoxes des bâtisseurs de la fin de la République et des premières années du Principat²³. Ce qui se trouve modifié, dans la perspective qui est la nôtre, c'est la finalité de l'exposé du système. En ce sens l'interprétation que nous proposons des livres III à VI du *De architectura* n'est nullement réductrice, mais s'accorde au contraire avec ce que le théoricien lui-même nous apprend du public auquel il s'adresse. À plusieurs reprises en effet, et dès le début sa dédicace à Auguste ne laisse aucun doute sur ce point, Vitruve rappelle que son lectorat n'est pas celui des praticiens chevronnés, mais des magistrats ou des propriétaires qui ont la charge ou l'intention de faire construire, et qui doivent à ce titre avoir une bonne connaissance des règles qui régissent la réalisation de l'édifice projeté, afin de pouvoir éventuellement apprécier la qualité du projet qui leur est soumis et contrôler ensuite l'avancement des travaux²⁴. Le catalogue contenu dans les livres consacrés à l'*aedificatio* apparaît conçu d'abord pour ces responsables non professionnels mais attentifs, qui sont censés disposer ainsi, grâce à lui, des moyens de comprendre et de juger ce qui doit être accompli. La formule employée au livre IV à propos de la version amendée du dorique est sans ambiguïté : « ...afin que s'il se trouve quelqu'un pour vouloir prendre cet ordre en considération et procéder en conséquence, il puisse trouver un exposé complet de ses proportions »²⁵. Nous avons là l'exemple d'un développement dicté par la pression des utilisateurs potentiels. Mais il en est d'autres, moins explicites mais tout aussi réels²⁶. On saisit alors la portée véritable du traité, et la valeur accordée au dessin qui reste, pour les profanes qui veulent s'initier aux formes, le meilleur moyen de les comprendre pour ensuite vérifier la conformité des réalisations dont ils sont les commanditaires. Ce faisant Vitruve retrouvait ainsi les principes et les méthodes qui, en son temps, furent celles de ses maîtres, les *praeceptores* auxquels il rend plusieurs fois un hommage appuyé, et auxquels il doit sa maîtrise du dessin²⁷. De cette maîtrise, il donnait dans son traité un témoignage éloquent avec les illustrations qui accompagnaient certains de ses développements, et qui sont toutes perdues ; mais ces croquis placés le plus souvent à la fin des livres ou des chapitres restaient en toute hypothèse peu nombreux, puisqu'ils servaient seulement à compléter le texte lorsque ses possibilités d'énonciation atteignaient leurs limites. Et l'on sait par exemple que plusieurs éléments, et non des moindres, tel le chapiteau corinthien, n'avaient donné lieu à aucun dessin complémentaire. C'est dire que pour l'essentiel Vitruve faisait confiance à l'efficacité de ses canevas descriptifs.

Si l'on admet cette interprétation pédagogique et pratique, on comprend sans peine certaines formules de présentation qui ont de tout temps heurté les commentateurs, comme par exemple celle de III, 5, 5 où, énonçant les normes modulaires de la colonne d'un temple, l'auteur en vient aux chapiteaux en disant *si pulvinata erunt* (« s'il se trouve qu'ils sont ioniques... »). Dans l'hypothèse où il s'adresserait à un praticien, cette éventualité serait pour le moins étrange, car il est clair que ce qui définit d'abord un projet architectural c'est le choix de son ordre et en priorité la nature de son chapiteau ; certes Vitruve veut peut-être dire par là que la colonne qu'il vient de dresser convient aussi bien à un chapiteau corinthien qu'à un chapiteau ionique, et que dans cette alternative il choisit la seconde possibilité, mais l'expression reste tout de même désinvolte. En revanche elle s'explique sans peine s'il s'agit de proposer un schéma définissant les caractères principaux d'un type dont il a déjà souvent parlé mais dont il n'a pas encore eu l'occasion de détailler les formes, la description du chapiteau corinthien étant quant à elle réservée à l'anecdote étimologique du livre suivant. De la même façon, et pour en rester à ce développement sur le chapiteau ionique, on comprend qu'il ne l'envisage que comme une façade et se contente de présenter la volute comme une spirale enroulée dans un plan vertical, sans dire un mot par exemple du travail de préparation sur les lits d'attente et de pose, si important pour la taille du bloc et sa mise en œuvre : dans la mesure où il n'a pas en vue un bâtisseur potentiel mais un non-spécialiste qui doit apprendre à identifier les signes identitaires de l'élément en question, en l'occurrence, pour la façade principale, les volutes, la nature à la fois incomplète et abstraite de son développement se justifie sans peine²⁸. Et pour les mêmes raisons, il n'entre pas dans le détail des faces latérales, où les balustres, caractérisés par leur volume, sortent des possibilités de transposition sur une surface plane.

27

On nous opposera que pour confirmer cette conception globale du traité, il conviendrait de produire des croquis tirés ou inspirés plus ou moins directement des développements vitruviens, ou à défaut procédant du même type de représentation, sans finalité constructive, ce qui, si l'on en juge par les séries jusqu'ici recensées, paraît impossible. Or, contrairement à ce qu'affirme une *communis opinio* persuadée que les Anciens ne pratiquaient pas à titre gratuit en quelque sorte, c'est-à-dire hors de tout projet, le dessin d'architecture²⁹, il existe tout de même, croyons-nous, quelques exemples de *graphidis vestigia* qui ne sont ni des projets justement, ni des tracés préparatoires mais relèvent manifestement de la catégorie de ces croquis d'exercice, ou du moins attestent plus ou moins directement leur existence. Le problème est que même s'ils n'ont pas été ignorés ils n'ont pas été reconnus pour ce qu'ils sont. Nous nous en tiendrons ici à la reproduction graphique des ordres, et particulièrement au chapiteau ionique et à la colonne corinthienne.



Fig. 2 – Dessin préparatoire au tracé de la volute d'un chapiteau ionique du « Théâtre Maritime » de Villa Hadriana. Interprétation M. Üblacker et P. Gros.

Pour éviter toute ambiguïté, nous éliminerons d'abord les éléments architecturaux inachevés qui gardent l'empreinte des tracés préparatoires à la taille, comme ce fragment de chapiteau ionique du « Théâtre Maritime » de Villa Hadriana où l'on discerne encore les centres des divers quarts de cercle à l'intérieur de l'oculus, ainsi que l'amorce de la spirale de la volute (Fig. 2). Ce témoin est précieux, et je l'avais examiné avec M. Üblacker lors de la publication de *Vitruve III* dans la CUF³⁰. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Plus proche de notre propos apparaît en revanche le fragment de marbre, sans doute taillé dans du Pentélique, conservé dans les collections archéologiques du Musée de Berne, et qui est censé provenir de *Thysdrus* (Fig. 3). Le soin avec lequel les lignes ont été incisées, et la très faible épaisseur du support (2,2 cm) excluent qu'il ait jamais appartenu à un véritable chapiteau : il s'agit à proprement parler d'une plaque gravée facilement transportable qui, et cela est tout de même très remarquable, reproduit, dans son esprit comme dans son détail, la description graphique simplifiée de Vitruve : on y retrouve le procédé de l'abaissement des cathètes et la ligne horizontale qui marque le diamètre de l'oculus, dont le centre se situe à trois modules et demi de la base de la volute, en exacte conformité avec les prescriptions de III, 5, 6. Bien que d'autres lignes, moins profondément creusées, paraissent étrangères à l'épure ou suggèrent des remords, la netteté du croquis en autorise une lecture précise, accompagnée d'une vérification du système proportionnel utilisé. C'est ce qu'a fait avec brio Th. Loertscher en 1989³¹. Même la nébuleuse des onze centres situés au cœur de l'oculus, qui est précieuse car elle correspond à un enroulement complet de la volute, quand Vitruve ne prenait en considération que l'enveloppe externe de celle-ci, semble répondre, quand on l'intègre à la figure quadrangulaire impliquée par les indications elliptiques du texte, à une logique assez rigoureuse. De même les *axes*, c'est-à-dire les listels de bordure, sont dessinés, ce qui corrige le schématisme de la construction strictement géométrique décrite par le théoricien (Fig. 4). La question qu'on ne peut manquer de se poser est celle de la finalité d'un tel objet, qui est, à notre connaissance, le seul parmi les croquis antiques à s'inscrire dans la continuité des célèbres développements de III, 5, dont il constitue une extrapolation efficace : en tant que tel, il est trop soigné, et son matériau trop prestigieux pour qu'on l'assimile à un simple dessin d'exercice. Il s'agit sans doute plutôt d'un modèle appartenant à un répertoire de formes issu d'un atelier de sculpteurs itinérants. Bien que ce type de croquis, par sa stylisation, ne soit pas directement transposable sur le bloc à tailler, il permet en effet une bonne mise en place des éléments organisateurs et facilite le positionnement du compas pour le tracé préliminaire des courbes. La comparaison avec le chapiteau déjà cité de Villa Hadriana est de ce point de vue instructive. Mais cela n'empêche pas qu'il ait pu aussi servir à la formation des apprentis, en

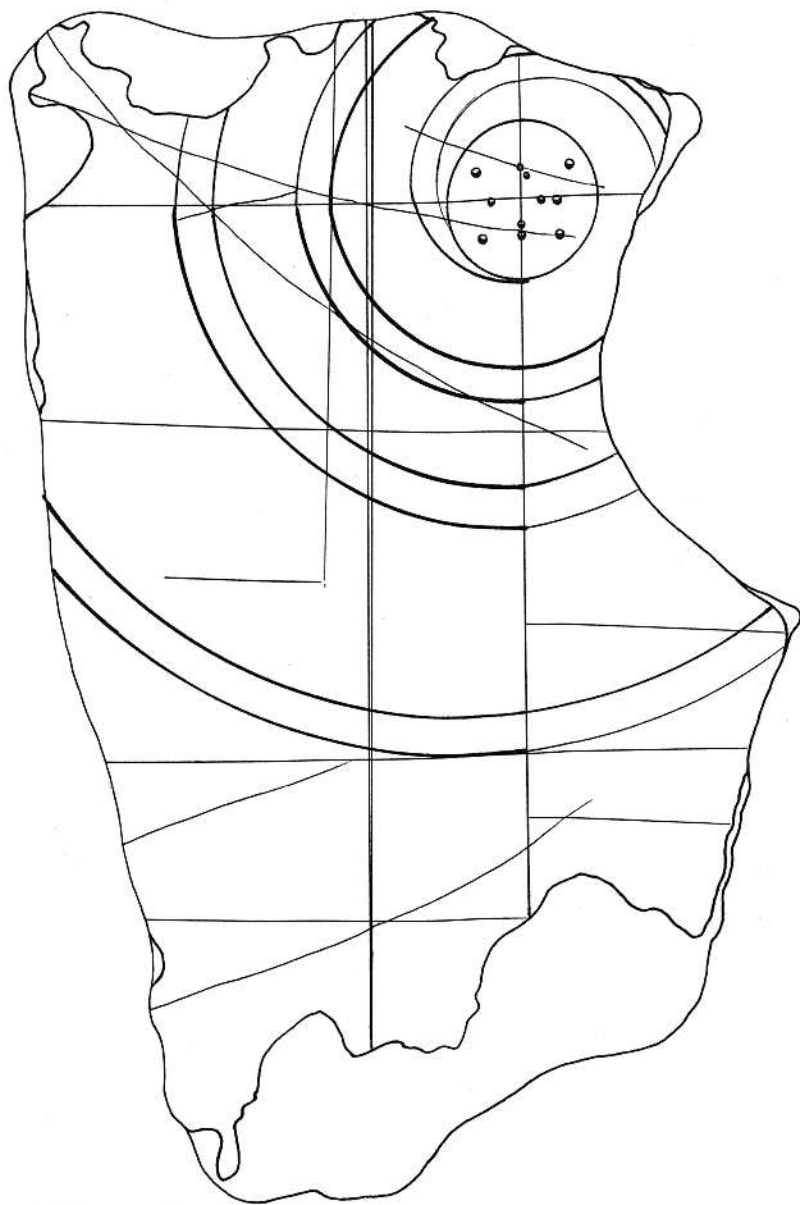


Fig. 3 – Tracé « vitruvien » de la volute ionique sur un fragment de marbre provenant d'El Jem et conservé dans les collections du séminaire archéologique de l'Université de Berne, d'après Th. Loertscher.

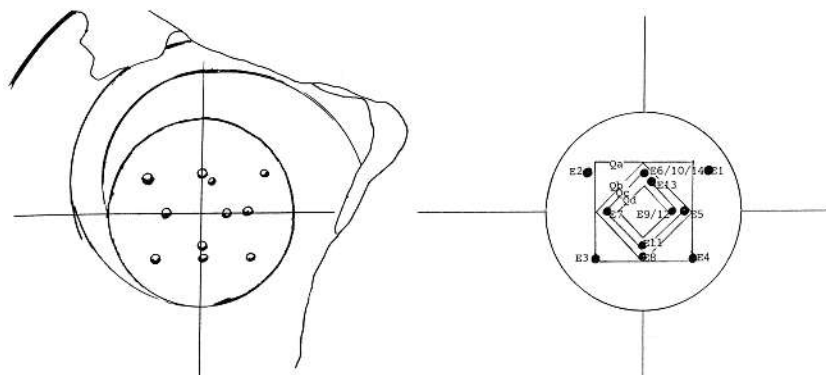


Fig. 4 – Détail de la précédente. Interprétation de la nébuleuse des centres disséminés dans l'oculus, d'après Th. Loertscher.

leur fournissant un schéma clair aisément reproductible : le fait qu'il ait été retrouvé dans une ville de l'Afrique Proconsulaire, où il avait été importé selon toute vraisemblance de Grèce propre ou d'Asie Mineure, plaide pour un outil pédagogique destiné à diffuser dans cette province d'Occident les formes correctes d'un ordre ionique qui, sous sa forme traditionnelle, ne semble jamais avoir connu vraiment la faveur des commanditaires et des architectes³². Et sa dimension importante – la volute, dans son extension complète, atteignait plus de 20 cm de hauteur – facilitait la compréhension du graphisme et de sa dynamique.

Cela étant, les vestiges d'ébauches plus ou moins achevées à petite échelle qui auraient pu témoigner de l'existence de véritables écoles de dessin liées à des ateliers d'architecture restent rares, en dehors, comme le remarque encore M.-Ch. Hellmann, du milieu égyptien, ptolémaïque ou proto-impérial³³. Je n'en citerai qu'un exemple, celui qui a été retrouvé dans la Mammisi (la « Maison natale ») des dieux du temple de Kalabsha, lorsque celle-ci fut démontée pour être reconstruite à l'abri des eaux du barrage d'Assouan³⁴. Sur un fragment de grès est tracée l'esquisse d'une colonne et de son chapiteau en fleur de lotus (Fig. 5) : le travail n'en est pas très soigné, mais on remarque le rabattement en perspective – bien maladroit à vrai dire – de la partie supérieure du fût, et des flèches de part et d'autre du chapiteau, qui semblent suggérer son extension latérale ou son développement circulaire. Compte tenu de la date attribuée à ce sanctuaire (entre 29 et 14 av. J.-C.), ce document appartient probablement au début de l'Empire. Il est certes difficile d'épiloguer sur un tel schéma ; soulignons seulement qu'il est plus complexe qu'il n'apparaît au premier regard, et contient probablement une amorce de réflexion non seulement sur la silhouette mais aussi sur la structure de la partie supérieure d'un support monumental.

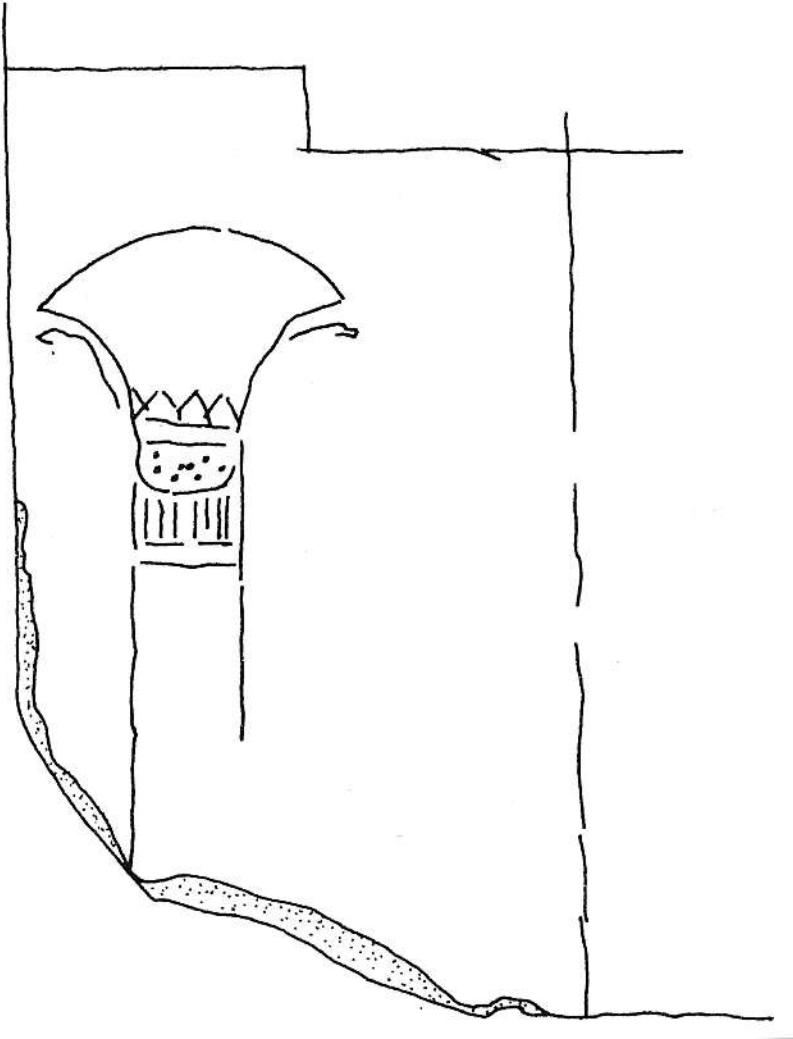


Fig. 5 – Esquisse d’une colonne de la Mammisi du temple de Kalabsha en Égypte, d’après J. P. Heisel.

À vrai dire le seul exemplaire convaincant que nous connaissons, mais on en trouverait sans doute d’autres si la recension systématique des documents illustrés de l’époque hellénistique et romaine, bien engagée nous l’avons dit, se poursuivait sans idées préconçues, est un papyrus d’Oxyrhinchos où J. J. Coulton a voulu voir, avec raison croyons-nous, « a student drawing », un « disegno di esercizio », comme le répète S. Settis, qui le republie dans l’un de ses derniers ouvrages en soulignant qu’il est sans précédent dans les dossiers iconographiques dont nous disposons

(Fig. 6, pl. I)³⁵. Je souscris à la définition de ces deux savants, mais pour des raisons inverses de celles qu'ils produisent : Whitehouse comme Settis tirent en effet argument du fait que, selon eux, il n'existe aucune relation structurelle entre les colonnes et la frise qui occupe la partie supérieure du fragment ; le dessin ne répond donc, de leur point de vue, à aucune logique constructive et doit être constitué d'échantillons architectoniques, juxtaposés un peu à la manière des têtes, bras et jambes répartis au verso du « Papyrus d'Artémidore ». Un examen attentif permet d'observer au contraire qu'entre les chapiteaux et la frise trouvait place tout naturellement l'architrave, dont la limite inférieure est partiellement conservée entre les colonnes, et dont on discerne très bien le couronnement en *cymatium* à la base de la frise ; l'impression d'une rupture entre les composantes est due à l'absence de modénature sur le corps de l'architrave elle-même, qui entretient l'idée d'un vide. Mais en réalité la continuité est parfaite, de bas en haut, et nous sommes en présence d'une véritable étude d'ordre, plus précisément d'un ordre corinthien, que le traitement des chapiteaux autorise à situer à la fin du I^{er} ou au début du II^e siècle apr. J.-C. En regardant cette composition exécutée à main levée mais très fouillée dans le détail, on imagine un jeune homme, à la qualification déjà bien établie, qui suit un texte comparable à celui de Vitruve, III, 5, 5 : *Scapis columnarum statutis, capitulorum ratio*. Mais cette fois l'hypothèse de travail n'est plus *Si pulvinata erunt*, mais *Si corinthia...*³⁶ Il est même permis de se demander si, poursuivant son exercice avec une rare conscience, il n'a pas envisagé deux cas de figures différents, celui où la frise est décorée, à gauche, et celui où elle est nue à droite, ce qui entraîne en toute rigueur une différence de hauteur³⁷. Malheureusement, si le petit morceau situé à droite par les éditeurs, et qui semble appartenir à la frise, est apparemment privé de décor, il est beaucoup trop lacunaire pour que sa dimension puisse être évaluée. De même, les raccords sur l'ensemble du dessin sont trop fluctuants pour qu'on puisse se livrer à une étude proportionnelle sérieuse. Mais il nous paraît assuré que nous tenons là le témoignage indubitable d'une pratique d'apprentissage, celle de l'acquisition d'une maîtrise graphique dans le domaine architectonique, dont l'existence a longtemps été niée, bien que le seul traité d'époque classique qui ait échappé au naufrage de la littérature technique en ce domaine, le *De architectura*, en affirme clairement l'importance. C'est du moins ce que nous avons essayé de montrer en déchiffrant au plus près l'une de ses notices relatives à la formation du praticien, et en suivant à la lettre les modes de définition et de transmission des formes adoptés par Vitruve, qui n'en était assurément pas l'inventeur, mais qui en indique la procédure complète de la manière la plus explicite.

Notes

1. Voir, dans la monumentale édition due à C. Gallazzi, B. Kramer, S. Settis, 2008, le chapitre de S. Settis intitulé « Il contributo del papiro alla storia dell'arte antica », p. 581-616 et le chapitre intitulé « Graphidis vestigia », dans S. Settis, 2008, p. 106-118.
2. H. Whitehouse, 2007, p. 296-306.
3. A. Stauffer, 2008. Voir la recension de A. Schmidt-Colinet, 2009, p. 787-792.
4. Ce qui n'est pas le cas, on le sait, de L. Canfora. Voir par exemple L. Canfora, 2008.
5. Sur cette notion de « paradeigma », voir par exemple Aristote, *Constitution des Athéniens*, 49, 3. Sur l'ensemble du problème, M.-Ch. Hellmann, 2002, p. 38-43. Voir aussi J. J. Pollitt, 1974, p. 204-215 et 272-293.
6. *HN*, 35, 68 : ... *et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices*. Voir aussi *HN*, 35, 145 où Pline, à propos de la peinture toujours, évoque les *liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum*, qu'on peut observer, selon lui, sur des tableaux inachevés (remords ?). Outre l'étude citée *supra*, n. 1, de S. Settis, voir aussi S. Ferri, 1942, p. 114.
7. M. Donderer, 2005, p. 59-68 ; Id., 2008, p. 81-113.
8. Ph. Bruneau, 1984, p. 241 *sq.* ; Id., 2000, p. 191 *sq.*
9. L. Haselberger, 1980, p. 191-215 ; Id., 1997, p. 77-94.
10. *Le dessin d'architecture...*, 1985.
11. E. Frézouls, 1985, n. 10, p. 213-229.
12. Voir G. Beltrami, H. Burns (éd.), 2005, n° 55 du catalogue, p. 292-293.
13. Voir l'excellente édition française de P. Caye et F. Choay, 2004, p. 55-56, 98-99, 313-314.
14. J. P. Heisel, 1993 (p. 184-218 pour la période romaine).
15. *Bauplanung und Bauphysik der Antike*, 1984.
16. R. W. Daniel, 2010.
17. I, 1, 1.
18. E. Frézouls, 1985, n. 11, p. 223.
19. P. H. Schrijvers, 1989, p. 49-54.
20. La *trita meditatio* exprime en effet la notion d'habitude (et d'habileté) acquise par la répétition des mêmes gestes. C'est le premier stade du savoir-faire du praticien. Ensuite viendra l'acquisition de la *doctrina* (le savoir théorique) à laquelle s'ajoutera la *sollertia ingenii*, c'est-à-dire la faculté d'adaptation du créateur.
21. Voir sur ce point le commentaire à VI, *praef.* 6, dans L. Callebaut, 2004, p. 65 et aussi Id., 2001, p. 145-154.
22. L. Frey, 1989, n. 19, p. 90-99 ; Id., 1990, p. 285-330.
23. Voir les éditions du livre III : commentaire de P. Gros, 1990 et Id., 1997 (commentaire de A. Corso), p. 264-367.

24. Voir notre étude : P. Gros, 1994, p. 75-90, reprise dans Id., 2006, p. 311-326.
25. IV, 3, 3.
26. Par exemple I, *praef.* 3. Voir sur ce point notre article : P. Gros, 1994, n. 24, p. 89-90.
27. Voir surtout III, 3, 2 ; VI, *praef.* 4 et 5.
28. III, 5, 4-8.
29. Voir les observations très pertinentes de J. Rykwert, 1995, p. 201-221 (« Sulla trasmissione orale della teoria architettonica »). Sur l'absence supposée des dessins d'exercice en architecture, S. Settis, 2008, n. 1, p. 118.
30. M. Üblacker, 1985, fig. en face de la p. 38 ; P. Gros, 1990, p. 164, fig. 32.
31. Th. Loertscher, 1989, p. 82-102.
32. N. Ferchiou, 1989, p. 95-173.
33. M.-Ch. Hellmann, 2002, n. 5, p. 41. Voir aussi J. P. Heisel, 1993, n. 14, p. 139-153 et W. Koenigs, 2004, p. 124-140.
34. J. P. Heisel, 1993, n. 14, p. 143. Sur le sanctuaire de Kalabsha, démonté en 1962-63, K. G. Siegler, 1970, p. 30, fig. 17 et p. 113, pl. 24 et R. H. Wilkinson, 2000, p. 217-218.
35. J. J. Coulton, dans H. Whitehouse, 2007, n. 2, p. 305-306, pl. XXX et S. Settis, 2008, n. 1, p. 116-118, fig. 72.
36. Voir notre commentaire à III, 5, 5 de l'édition de la CUF : P. Gros, 1990, p. 156-157.
37. D'après III, 5, 10.

Bibliographie

- Bauplanung und Bautheorie der Antike*, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 4, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, 1984.
- Beltramini G., Burns H. (éd.), 2005, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venise, Marsilio.
- Bowman A. K., Coles R. A., Gonis N., Obbink D., Parsons P. J. (éd.), 2007, *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, Londres, Arts and Humanities Research Council by the Egypt Exploration Society.
- Bruneau Ph., 1984, « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ? », *RA*, p. 241-272.
- Bruneau Ph., 2000, « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ? Suite, probablement sans fin », *Ktema*, 25, p. 191-197.
- 36 Callebat L., 2001, « Fabrica et ratiocinatio dans le *De Architectura* de Vitruve », in M. Courrént (éd.), *Imaginaire et mode de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*, Actes du colloque de l'Université de Perpignan, 12-13 mai 2000, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 145-154.
- Callebat L., 2004, *Vitruve. De l'architecture, livre VI*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Canfora L. 2008, *Il papiro di Artemidoro*, Rome-Bari, Laterza (con contributi di diversi autori).
- Caye P., Choay F., 2004, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, Paris, Le Seuil.
- Daniel R. W., 2010, *Architectural Orientation in the Papyri*, Papyrologia Coloniensia, XXXIV, Paderborn.
- Dessin d'architecture dans les sociétés antiques (Le)*, Actes du colloque de Strasbourg (1984), Leyde, Brill, 1985.
- Courrént M. (éd.), 2001, *Imaginaire et mode de construction du savoir antique dans les textes scientifiques et techniques*, Actes du colloque de l'Université de Perpignan, 12-13 mai 2000, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.
- Donderer M., 2005, « Und es gab es doch ! Ein neuer Papyrus und das Zeugnis der Mosaiken belegen die Verwendung antiker 'Musterbücher' », *AW*, 2, p. 59-68.
- Donderer M., 2008, « Antike 'Musterbücher' und (k)ein Ende. Ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken », *MusSect*, 2, 3 (2005-2006), p. 81-113.
- Ferchiou N., 1989, *L'évolution du décor architectonique en Afrique proconsulaire des derniers temps de Carthage aux Antonins :*

- l'hellénisme africain, son déclin, ses mutations et le triomphe de l'art romano-africain (III^e s. av. J.-C. – I^{er} s. apr. J.-C.)*, 2 vol., Tunis.
- Ferri S., 1942, « Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio », *ANSP*, 11.
- Frey L., 1989, « Données architecturales et hypothèses sur la mathématique pré-euclidienne. Le partage harmonique », in H. Geertman, J. J. De Jong (éd.), *Munus non ingratum*, Leyde (*BABesch* – Suppl. 2), p. 90-99.
- Frey L., 1990, « Médiétés et approximations chez Vitruve », *RA*, p. 285-330.
- Frézouls E., 1985, « Vitruve et le dessin d'architecture », in *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Actes du colloque de Strasbourg (1984), Leyde, Brill, p. 213-229.
- Gallazzi C., Kramer B., Settis S., 2008, *Il Papiro di Artemidoro (P. Artemid.)*, 2 vol., Milan, LED (Edizioni universitarie di lettere economia diritto).
- Geertman H., De Jong J. J. (éd.), 1989, *Munus non ingratum*, Leyde (*BABesch* – Suppl. 2).
- Gros P., 1990, *Vitruve. De l'architecture, livre III*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Gros P., 1994, « Le traité vitruvien et la notion de service », in *Le projet de Vitruve. Objet, destination et réception du De Architectura*, Rome, École française de Rome (Collection de l'EFR, 192), p. 75-90 (repris dans P. Gros, 2006, p. 311-326).
- Gros P. (éd.), 1997, *Vitruvio. De Architectura*, I, Turin, Einaudi.
- Gros P., 2006, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture*, Rome, École française de Rome (Collection de l'EFR, 366).
- Haselberger L., 1980, « Werkzeichnungen am jüngeren Didymaion », *IstMitt*, 30, p. 191-215.
- Haselberger L., 1997, « Architectural likeness: models and plans of architecture in classical antiquity », *JRA*, 10, p. 77-94.
- Heisel J. P., 1993, *Antike Bauzeichnungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hellmann M.-Ch., 2002, *L'architecture grecque. I. Les principes de la construction*, Paris, Picard.
- Koenigs W., 2004, « Lehrjahre in ägyptische Bauten aus griechischer Sicht », *Städte Jahrbuch*, 19, p. 124-140.
- Loertscher Th., 1989, « *Voluta constructa*. Zu einem kaiserzeitlichen Volutenkonstruktionsmodell aus Nordafrika », *AK*, 32, 2, p. 82-102.

- Pollitt J. J., 1974, *The Ancient View of Greek Art, History and Terminology*, New Haven, Yale University Press.
- Rykwert J., 1995, *Necessità dell'artificio*, Milan, Mondadori (version italienne de *The Necessity of the Artifice*, 1982, Rizzoli).
- Schmidt-Colinet A., 2009, « Musterbücher statt Meisterforschung : Zum Verständnis antiker Werkstattstrukturen und Produktionsprozesse », *JRA*, 22, p. 787-792.
- Schrijvers P. H., 1989, « Vitruve, I, 1, 1 : explication de texte », in H. Geertman, J. J. De Jong (éd.), *Munus non ingratum*, Leyde (*BABesch – Suppl. 2*), p. 49-54.
- Settis S., 2008, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI*, Turin, Einaudi.
- Siegler K. G., 1970, *Kalabsha : Architektur und Baugeschichte des Tempels*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Stauffer A., 2008, *Antike Musterblätter. Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten*, Wiesbaden, Reichert.
- Üblacker M. (1985), *Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana*, Mayence, Ph. Von Zabern.
- Whitehouse H., 2007, « Drawing a Fine Line in Oxyrhynchus », in A. K. Bowman, R. A. Coles, N. Gonis, D. Obbink, P. J. Parsons (éd.), *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, Londres, Arts and Humanities Research Council by the Egypt Exploration Society, p. 296-306.
- Wilkinson R. H., 2000, *The Complete Temples of Ancient Egypt*, Londres, Thames & Hudson.

Vitrubio y la problemática definición arquitectónica del tercer orden en la *scaenae frons* de los teatros romanos

39

« Item si tertia episcenos futura erit, mediani plutei summum sit dimidia parte; columnae summae medianarum minus altae sint quarta parte; epistylia cum coronis earum columnarum item habeant atitudinis quintam partem. »¹

Una no escasa cantidad de teatros romanos presentan en sus propuestas reconstructivas actuales tres órdenes superpuestos en la *scaenae frons*. Repasando la bibliografía especializada², se podrá observar cómo la existencia de tres órdenes en la escena es una norma constante; a pesar de que a veces no existe una prueba arqueológica certera que lo justifique. Desde el teatro de Pompeyo al de Marcelo, en Roma, desde el de Gubbio al de Tarragona, fuera de ella, la reconstrucción vertical de los frentes escénicos siempre ha tendido a buscar ese tercer orden que Vitrubio, tan lacónicamente, dejaba esbozado en el quinto libro de su tratado y que tan difícilmente se puede rastrear arqueológicamente.

No trataremos de realizar aquí un catálogo exhaustivo de los teatros de época imperial que pudieron contar con tres órdenes en su frente escénico: porque es evidente su presencia, sobre todo en el caso de los teatros de avanzado s. I d. C. Nos centraremos en cambio en los orígenes del problema, desde una doble intencionalidad.

La primera, desde una perspectiva histórico-arquitectónica, compete a la búsqueda de la fuente de inspiración de Vitrubio a la hora de definir la existencia de un tercer orden en la escena de los nuevos teatros a construir. La segunda, desde una visión más enraizada en la Arqueología, pretende verificar cuál pudo ser el primer teatro romano en presentar tres órdenes proporcionados y superpuestos, qué grado de éxito pudo tener este esquema, y qué índices de experimentación pudo llegar a alcanzar.

No es necesario remontarse ahora con detenimiento a los teatros de Magna Grecia o Sicilia para buscar unos orígenes seguros donde enraizar las formas de la *scaenae frons* romana o itálica. Pues, como Catherine Saliou ha resaltado recientemente³, aunque allí se puede rastrear su origen primigenio, no existe prueba concluyente todavía siquiera de la existencia de dos órdenes superpuestos en algunos de ellos con anterioridad a los comedios de s. I a. C. Estas dudas competen incluso a los teatros sicilianos más modélicos, como los casos de Tyndaris y Segesta, donde los estudios arqueológicos proponen uno o dos órdenes por encima del *proskēnion*, sin que exista una opción segura. La misma inseguridad, como recordaba Saliou, existe igualmente para la hipótesis de dos órdenes superpuestos del teatro de Epidauro.

Tampoco los teatros helenísticos de área campano-samnita construidos desde final de s. II a. C. constituyen una base firme. Estos edificios campanos son muy importantes por dos razones. La primera porque su eclosión general es contemporánea al proceso de acopio de informaciones de Vitrubio⁴. Y la segunda, porque constituyen la base donde se cimienta el sistema formal y constructivo de los futuros teatros de Roma e Italia construidos *in plano*⁵.

Estos teatros viven un fecundo proceso de renovación o construcción coetáneo a los momentos en que Vitrubio elaboraba la base de información que acabaría constituyendo el *corpus* teórico de su tratado. No pocas ciudades, después de la llamada Guerra Social, procedían entonces a construir o renovar su teatro.

Ese es el caso, en primer lugar, del teatro de Pompei de época de Sila, que mantendrá un edificio escénico rectilíneo seguramente articulado en dos órdenes de altura como máximo. Igualmente, los teatros de Sarno, Cales, Capua o *Teaenum Sidicinum*. Salvo el teatro de Capua, el resto de ejemplos citados nos sirve en este momento para decir que entre todos conforman el precedente claro del sistema constructivo y formal que acabará definiendo los teatros de la misma Roma.

Sobre todo, el teatro de Teano y Cales son precedentes de los teatros de Roma por ofrecer un sistema constructivo claramente ya ajeno a los condicionantes o facilidades ofrecidas por la topografía. Son ellos, los primeros en organizarse conforme a un sistema de muros radiales que posibilitan la erección de la cávea y la presencia, por primera vez en la arquitectura teatral, de fachada curvas externas en los edificios teatrales. El teatro de Cales, incluso, es el primero en adoptar la romana técnica del *opus reticulatum*, empleada por primera vez en época de Sila en los santuarios laciales. Sus bóvedas, son un clarísimo precedente de las posteriores cubriciones internas del teatro pompeyano del Campo de Marte⁶. El teatro de Teano, suma a estas características una fundamental: es el primer teatro en mostrar el esquema de seis *cunei* y escalera central axial que dogmatizará Vitrubio en su diseño de triángulos del teatro latino (Fig. 1).

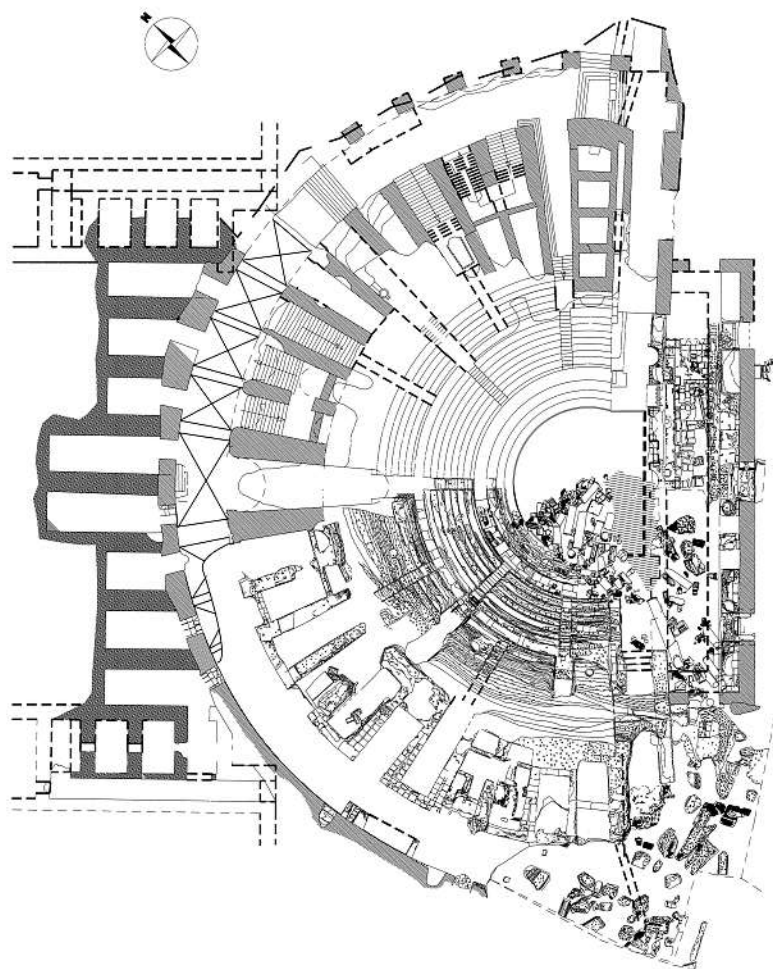


Fig. 1 – Teatro de Teano. Planta reconstructiva. (F. Sirano y H. J. Beste en *RM* 112).

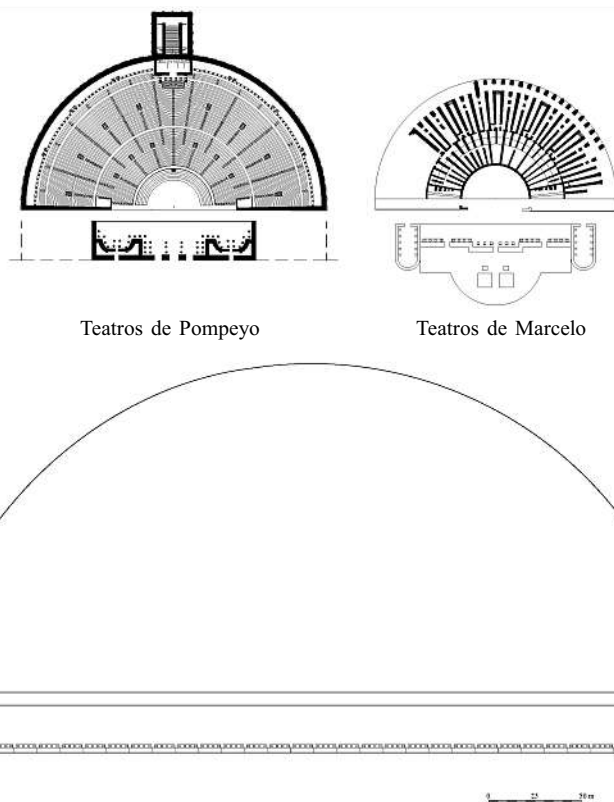


Fig. 2 – Teatro temporal de M. Emilio Escauro según las proporciones ofrecidas por Plinio y comparación con los tamaños de los teatros de Pompeyo y Marcelo (Dibujo autores).

Pero, si estos teatros podían ofrecer a Vitrubio estos antecedentes, no debieron en cambio en ningún caso tener tres órdenes proporcionados en la *frons scaenae*. La escena del teatro de Cales es hoy día desconocida. Aunque, como ha mostrado recientemente Patrizio Pensabene, es la primera en contar con una inscripción pétrea en el friso del primer nivel⁷. Por otro lado, la escena del teatro de Teano, como ha señalado recientemente F. Sirano, sufre una remodelación a mediados de s. I. a. C, si bien, atendiendo al esquema severiano posterior, no debió hacerlo conforme a tres órdenes proporcionados en altura⁸.

Por lo tanto estos teatros campanos, que junto con el teatro de Bologna nos ofrecen el sistema constructivo característico de los posteriores teatros de Roma, y que nos conceden la primera visión formal del sistema planimétrico que Vitrubio consolidará en su tratado para la cávea, no constituyen la prueba material de inspiración para la cita vitrubiana al tercer orden de la escena.

Es cierto, que las escenas triunfales de Roma de disposición provisoria pudieron contar en algún caso con dos órdenes de altura. Desde el teatro y el proscenio construidos por M. Emilio Lépido, Roma vio la construcción de numerosas escenas teatrales no duraderas, casi de año en año⁹, y esto sólo teniendo en cuenta por ejemplo las proyectadas para la celebración anual de los *ludi Apollinares*. Hubo igualmente otras, como aquella construida por Lucio Licinio Craso en su edilidad, que contó con seis columnas de mármol hymetio¹⁰, después transportadas al atrio de su casa. En este caso, se trata de la primera escena pétrea de Roma, si bien, no se puede saber si contó al menos con un segundo orden.

Tampoco las noticias relativas a la escena Apio Claudio Pulcro del año 99 a. C.¹¹, la realizada en el año 79 a. C.¹² por Lucio y Marco Lucullo donde se introdujeron las *periaktoi* por primera vez, o a la decorada en plata, oro y marfil en 62 a. C. por Cayo Antonio, Petreyo y Quinto Lutacio Catulo, ofrecen algún detalles concluyente sobre su articulación arquitectónica

43

Llegamos así, a ese año 58 a. C. en que Marco Emilio Escauro construyó su *theatrum opus maximum omnium*¹³, donde Plinio cita la presencia de 360 columnas de mármol luculeo pertenecientes a una escena donde en teoría comparecían tres registros decorativos: mármol, pasta vítrea y estucado dorado. La descripción de Plinio, donde se cita esas 360 columnas, una capacidad de 80.000 espectadores y la presencia de 3000 estatuas de bronce deja sin embargo no poco espacio a la sorpresa.

Por nuestra parte, baste decir que una escena donde se hubieran dispuesto 120 columnas de mármol en disposición longitudinal en cada orden, hubiera necesitado una longitud de al menos 420 metros (Fig. 2). Las restituciones más actuales sobre la escena del teatro de Marcelo, dan lugar a una visión de entre 20 y 22 columnas por cada registro¹⁴. Se necesitaría pues una escena cinco veces más amplia que la del teatro de Marcelo. Igualmente, para disponer 3000 estatuas en tres registros, haría falta una longitud similar; unos 500 metros si distanciamos las estatuas, solamente, cada 50 centímetros. Por último, teniendo en cuenta que solo el teatro de Pompeyo albergó a 20500 espectadores en sus 165m. de diámetro, nos volvería a hacer falta esos casi 500 metros de longitud para la *scaenae frons* de este teatro construido por M. Emilio Escauro que con tanta hipérbole, describe Plinio. Pensando que la longitud del Circo Máximo son 560 metros, podremos entender cuan poco creíble es esta descripción pliniana. Si como alguna vez se ha apuntado, las columnas hubiesen sido sólo 36, entonces quizás se podría pensar en una escena con doce columnas en cada registro, si bien la altura de 38 pies de ofrece Plinio hace impensable pensar en una escena de 40m metros de altura: próxima a la fachada del Coliseo.

Por todo ello, esta escena de M. Emilio Escauro, según la describe Plinio, de poco sirve para el conocimiento evolutivo real de la *scaenae frons* romana.

Llegamos así al prototipo absoluto de la tipología teatral romana, el teatro de Pompeyo Magno, lugar que seguramente y por su carácter revolucionario debió influir en la elaboración del tratado del arquitecto, como ya han resaltado varios autores. Estas características arquitectónicas del primer teatro de Roma pudieron quedar parcialmente incorporadas en versión reducida al *De Architectura*¹⁵.

El análisis topográfico y arquitectónico del teatro de Pompeyo (Fig. 3) muestra, en nuestra opinión, que los valores vitrubianos se manifiestan aquí con escrupulosidad¹⁶. El diámetro de la primera curva del teatro, *inter gradus imos*, es de 150 *pedes* y la longitud de la *frons scaenae* es justamente de 300 *pedes*. Igualmente, las proporciones de los órdenes del frente escénico se adaptan a ese mismo diámetro de 150 *pedes*, como prueban las medidas de los fustes recuperados por A.M. Colini en la zona de la escena, pertenecientes quizás a la reforma de época de Septimio Severo. A estas mismas medidas se adaptan por último una nutrida serie de fustes de granito, probablemente de Asuán y de la Troade, que se encuentran reutilizados por todo el parcelario urbano hoy ocupado por el teatro.

Si los valores de Vitrubio se cumplen arqueológicamente en la escena pompeyana, aun en las sucesivas fases imperiales, se debería reflexionar sobre si fue esa escena la que inspiró al tratadista, algo que en nuestra opinión parece bastante probable. Pero se impone una salvedad, a la hora de hacer el camino inverso. No por ello, se puede aseverar que esta escena alcanzase tres órdenes de altura en su fase inicial. En nuestra opinión, el carácter indefinido que adquiere la prescripción vitrubiana sobre las proporciones del tercer orden, junto al desarrollo arquitectónico de la *scaenae frons* por estos comedios de s. I a. C, invita a considerar prudentemente que la primera escena pompeyana tuviese sólo dos órdenes como máximo, tal y como muestran las restituciones tradicionales más medidas del Teatro, en su aspecto incluso de época imperial.

En cualquier caso, y aun así, fue una escena sin duda monumental, pues con dos órdenes al menos alcanzaría una altura de unos 27 metros, diecisiete menos respecto de los 44 que llegó a alcanzar la cávea. Una escena republicana de tres órdenes comportaría esa altura; solo menor en tres metros al Coliseo, y quizás por ello desaconsejable.

Una mirada a los teatros centro itálicos contemporáneos a Vitrubio y posteriores al teatro pompeyano, nos enseña igualmente, que ninguno ofrece una seguridad arqueológica suficiente como para garantizar la presencia de un tercer orden en su *frons scaenae*. Teatros como los de Minturno, Cassino o *Tusculum*, contruidos o remodelados por esta época debieron tener sólo dos órdenes en la *scaenae frons* en correspondencia a su tamaño y altura.

El único caso para el que se han propuesto tres órdenes es el del teatro de Gubbio. Pero, la propuesta de Frank Sear¹⁷, no es pertinente respecto de las

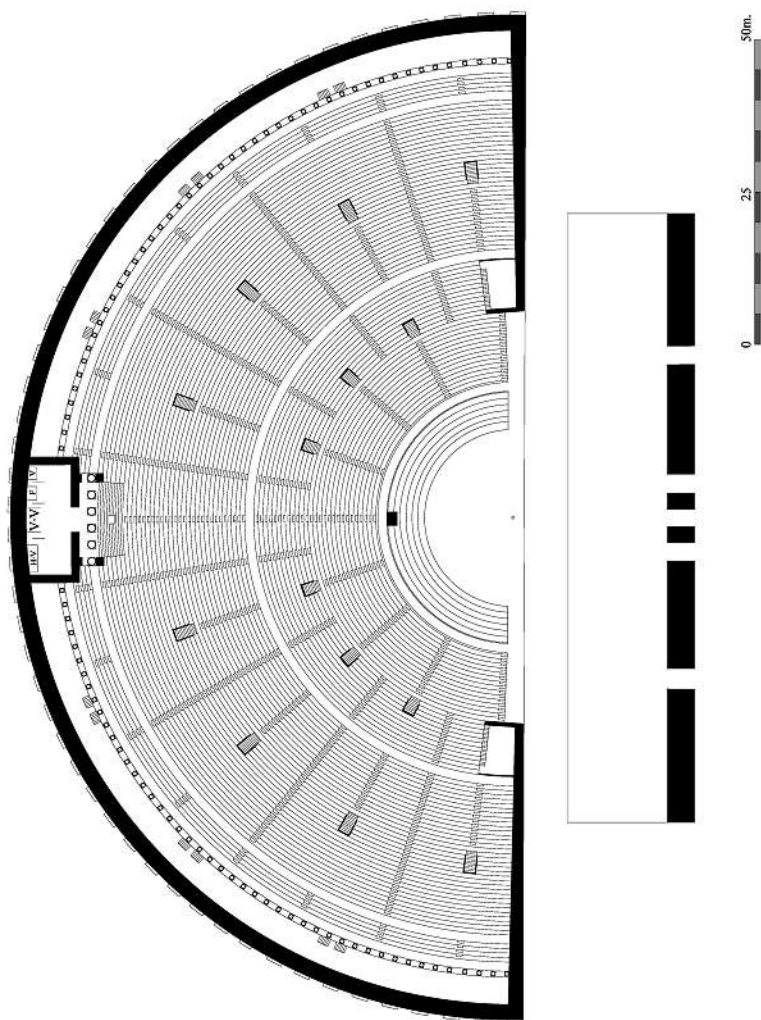


Fig. 3 – Teatro de Pompeyo. Planta reconstructiva en 55 a. C. (A. Monterroso, 2010).

características constructivas de este teatro. Por el tipo de cávea continua, por su diámetro reducido y por la altura de la fachada exterior, bien conservada, el teatro iguvino sólo pudo contar, como máximo con dos órdenes superpuestos a comienzos de época augustea; justo cuando la epigrafía testimonia la restauración de las basílicas laterales¹⁸, que en nuestra opinión también motivaría una profunda reconstrucción del frente escénico.

Los años de construcción del teatro de Gubbio, y de los *ludi Victoriae Caesaris Augusti* en el celebrados¹⁹, son los años posteriores a la batalla de Actium, y los años de remodelación de enclave del Circo Flaminio; donde, junto con el Foro Romano, más se dejará sentir la reorganización monumental y dinástica puesta en práctica por Augusto en las zonas más prestigiosas de Roma. Son los mismos años donde Vitrubio citaba igualmente la existencia de una *aedes Fortuna Equestris ad theatrum lapideum* en si libro III. Este *theatrum lapideum*, citado por el arquitecto y contemporáneo a la ultimación de su tratado, sería un buen candidato para ser entendido como el modelo arquitectónico que inspira su libro V, y dentro de él, para constituir la raíz de la mención a los tres órdenes de altura. Pero, razonablemente este *theatrum lapideum* sólo puede relacionarse con la fase primigenia del teatro pompeyano del Campo de Marte y nunca con el teatro de Marcelo. El Circo Flaminio, por los años de la muerte de Vitrubio, no debió tener un teatro pétreo en funcionamiento, máxime cuando el mismo arquitecto cita la *aedes Apollinis* todavía en su aspecto tetrástilo de herencia republicana²⁰.

Antes de la publicación del tratado de Vitrubio, razonablemente no existía en Italia u Oriente ningún teatro con un tercer orden proporcionado en su escena. Y esta es una de las situaciones más interesantes del tratado respecto al teatro itálico. Por ello la descripción vitrubiana de los tres órdenes superpuestos, a menos que se descubra un nuevo teatro, o se precise algunos de los candidatos actuales, adquieren un carácter ciertamente visionario y precursor. Visionario por cuanto habría que esperar algunas décadas tras su muerte y la publicación de su obra, para poder tener la visión de un teatro donde se expusiera en piedra cuanto Vitrubio ideaba en texto: señal de que la experimentación de la tipología discurrió por un camino en cierta manera por él preconcebido en su evolución tipológica.

Desde la muerte de Vitrubio, hasta la finalización del teatro de Arles y la construcción del de Orange, tampoco existe la seguridad suficiente como para garantizar la presencia de tres órdenes proporcionados en los teatros. El teórico modelo que Vitrubio nunca conoció, el teatro de Marcelo, pudo haber inspirado las soluciones de los posteriores teatros narbonenses, si bien las hipótesis recientes de Monterroso Checa y Pensabene sólo constituyen visiones razonadas que intentan colmar una triste falta de testimonios materiales en el segundo teatro pétreo de Roma. Aún así, no es del todo ilógico pensar, que el modelo para escenas como la del teatro Orange resida en la vanguardia arquitectónica que caracteriza la construcción del teatro de Marcelo.