



≡ Article de revue

Théâtre et politique dans l'Occident romain (II^e siècle avant notre ère - II^e siècle de notre ère) : la « civilisation du spectacle »

Par [A. Suspène](#)

Pages 15 à 26

[Histoire du théâtre](#)

[Études théâtrales](#)

[Antiquité](#)

[Architecture](#)

[Histoire de la gestion](#)



Le gigantisme des lieux de spectacle romains frappe jusqu'aux esprits les moins curieux de l'héritage antique. La forme toujours perceptible du théâtre de Pompée dans le mouvement des rues de Rome, les structures monumentales du théâtre de Marcellus, qui servent de support à des constructions postérieures, témoignent du rôle des édifices de spectacle dans l'organisation même de l'espace urbain dans la capitale de l'Empire. En France, les *Chorégies* d'Orange profitent encore aujourd'hui du cadre exceptionnel d'un

des théâtres antiques les plus spectaculaires et les mieux conservés du bassin méditerranéen. Cette continuité se retrouve dans l'inspiration théâtrale, et ce que Molière doit à Plaute, à Térence, et par eux aux Grecs, n'est plus à découvrir. Quant au rôle des normes antiques dans la constitution d'une esthétique dramatique à l'époque moderne, il n'est que de lire les préfaces de Racine pour en mesurer l'importance. Les divers éléments du théâtre, qu'il s'agisse des monuments, du répertoire ou des formes littéraires, entrent donc pour une part prépondérante dans notre souvenir de ce monde lointain et exotique que demeure pour nous l'antiquité classique.

Cela ne doit pas surprendre. Les représentations théâtrales occupaient une place considérable dans la vie des Anciens : des dizaines de milliers de spectateurs se pressaient avec enthousiasme dans la conque des théâtres. Mais ils ne venaient pas seulement chercher un délassement. Dans un monde sous-médiatisé, le théâtre était un lieu de sociabilité et d'information. Dans un monde où les formes d'expression étaient strictement encadrées, le théâtre était encore un lieu de communication directe et d'échange entre gouvernants et gouvernés. Dans un monde fortement hiérarchisé, où une minorité libre, masculine et fortunée avait seule part à l'existence civique sous sa forme complète, le théâtre était enfin un lieu totalisant, où la cité se donnait à voir dans son organisation rigide mais aussi dans sa diversité. Tout cela nous entraîne bien au-delà du théâtre de divertissement, et nous rapproche au contraire de préoccupations centrales pour l'historien du politique. À l'invitation de Corinne Legoy, nous tenterons de présenter quelques réflexions synthétiques sur les rapports du théâtre et du politique dans le monde antique, en mettant l'accent sur le contexte de représentation et les commanditaires, puis sur le répertoire et les protagonistes (acteurs et public) pour revenir enfin aux édifices eux-mêmes. Aucune de nos conclusions, sans doute, ne sera transposable en l'état dans d'autres périodes ; mais dans les ressemblances, même superficielles, comme dans les inévitables écarts, peut-être le lecteur pourra-t-il percevoir des tendances de fond et découvrir une harmonie étrange entre le théâtre et le politique, plus profonde

que les habituelles analogies entre l'acteur et l'homme politique, entre la scène et la tribune. Afin de conserver à notre sujet des dimensions maîtrisables sans renoncer à un certain niveau de généralité, nous prendrons pour objet d'étude le théâtre romain et non grec ni hellénistique, et nous nous bornerons à des phénomènes occidentaux. Nous écarterons également les débuts de la République et l'Antiquité tardive, domaines où la question de la naissance des genres littéraires et des formes architecturales dans le premier cas, des rapports avec les normes chrétiennes dans l'autre, introduisent une complexité trop grande qui nous détournerait du sujet. La période républicaine et celle du Haut-Empire, qui sont les mieux connues de l'Antiquité romaine, sont également marquées par de profondes transformations du politique qui en font un cadre d'étude spécialement approprié pour notre enquête.

Les spectacles scéniques et le temps du politique

Il convient en premier lieu de prêter attention au contexte dans lequel se donne une pièce de théâtre. À Rome, les représentations théâtrales sont des spectacles officiels et relèvent d'une catégorie de « jeux », les *Ludi scaenici*. Elles s'inscrivent donc dans un temps défini par la cité et sont comprises dans des séquences festives avec processions, libations et sacrifices, sous le contrôle des autorités. Particulièrement solennels étaient les *Ludi Romani* (les Jeux romains), les *Ludi Plebeii* (Jeux plébéiens), les *Ludi Apollinares* en l'honneur d'Apollon et les Jeux mégalésiens, consacrés à Cybèle. Ce sont les plus hautes autorités de la cité qui président au déroulement des festivités et des règlements municipaux de communautés provinciales, instaurés par le pouvoir romain sur le modèle de ce qui se faisait dans la Ville, révèlent que l'organisation des spectacles revêtait pour la collectivité un caractère obligatoire^[1].

Le financement était assuré par les magistrats, qui disposaient pour cela de fonds publics, mais pouvaient également assumer les frais des représentations.

Dans la perspective d'une carrière publique réussie, le succès des Jeux, quels qu'ils soient, était essentiel sous la République comme sous l'Empire. Aussi n'est-on pas surpris de voir la promotion vers le pouvoir d'un jeune prince commencer au théâtre, comme nous l'apprend le poète augustéen Properce en évoquant mélancoliquement les beaux débuts du neveu d'Auguste, Marcellus, prématurément disparu :

« Marcellus enfonça son visage dans l'onde stygienne et son âme erre sur le lac infernal. À quoi lui ont servi sa race, sa valeur ou la meilleure des mères et d'avoir embrassé le foyer de César, ou ces voiles flottant naguère sur son théâtre si plein et tout ce qui fut fait de la main maternelle ? » ^[2]

L'importance politique d'une représentation théâtrale ressort ici tout particulièrement : lors de son édilité, magistrature qu'il avait gérée avant l'âge en vertu d'une autorisation spéciale, Marcellus avait organisé les représentations liées aux Jeux romains. À cette occasion, les signes le désignant comme le successeur d'Auguste avaient été nombreux : la prise en charge de fêtes très anciennes et très prestigieuses ; le luxe ostentatoire des dispositifs assurant le confort des spectateurs (les voiles qui les protègent du soleil et des intempéries), qui révélaient une sollicitude et une générosité de bon aloi ; et enfin l'abondance du public qui assistait aux Jeux, gage de la ferveur populaire. Dans l'éloge de Properce, le succès des représentations théâtrales organisées par le prince est mis sur le même plan que sa noblesse (Marcellus est un patricien), son excellence personnelle (sa *virtus* est mentionnée) et ses liens familiaux et dynastiques (sa mère Octavie et son oncle Auguste le protègent), c'est-à-dire les plus puissants atouts disponibles pour la conquête et l'exercice du pouvoir à Rome.

Cette compétence des spectacles dans les carrières politiques se retrouve partout dans l'Empire. Une inscription du II^e siècle retrouvée à Nîmes, colonie latine de la province de Narbonnaise, et émanant de l'ordre des décurions, qui regroupe les plus importants personnages de la cité, l'atteste :

« Le très vénérable sénat à Q. Auilius Sennius Cominianus, fils de Quintus, de la tribu Palatina, en l'honneur de son père Q(uinti) Auili(i) Hyacinthus, parce que celui-ci, outre ses libéralités touchant les spectacles qu'il a offerts de son propre mouvement, ou n'a point refusés, quand on les lui réclamait, a fait installer à ses frais dans le théâtre de nouveaux voiles avec leur appareillage et, souvent, en prêtant aux magistrats l'argent qu'on leur demandait, a aidé au bon fonctionnement de la municipalité. »^[3]

L'organisation des spectacles et le financement des infrastructures nécessaires sont ici rangés au nombre des services éminents rendus à la collectivité, exactement comme on le constate à Rome. Et de même qu'un Marcellus était destiné à gouverner l'Empire, de même Cominianus était appelé à jouer les premiers rôles à Nîmes. Dans ce monopole des aristocraties impériales sur l'organisation et le financement des spectacles, c'est le droit d'un groupe à gouverner qui s'affirme^[4]. Le contexte et les commanditaires des spectacles romains indiquent clairement que les représentations théâtrales sont bien d'abord des événements politiques.

Acteurs, auteurs, publics : des échanges politisés

Le contenu de ces spectacles n'est pourtant pas explicitement politique, ni même tourné vers l'actualité. Le répertoire est assez figé. En dehors des grandes périodes de production, notamment le II^e siècle avant notre ère, il y a peu de nouvelles pièces. Les grands textes de Plaute et de Térence, pour ne citer que les auteurs les mieux connus, ne sont pas des sujets originaux, mais des transpositions du répertoire grec. Dans les plus fameuses pièces latines qui aient été conservées, on vend et on achète en talents, mines et drachmes, et non en deniers ou sesterces ; on ne parle pas des problèmes de la cité romaine mais des intrigues amoureuses d'un fils de famille d'Éphèse ou d'Athènes ; on ne fait aucune référence aux exploits des généraux romains ou aux troubles qui agitent

la République^[5]. Lorsque ce premier répertoire laisse la place à des formes dramatiques plus libres, dans la lignée de l'attelane, comme le mime ou la pantomime, dont le caractère bouffon et satirique est plus accusé, il n'est pas davantage question de politique. Les auteurs ne se soucient guère, finalement, d'écrire sur leur temps ou de pratiquer la littérature d'idées. Lorsqu'il arrivait qu'un message politique soit diffusé lors d'une représentation théâtrale, cela passait par un détournement ou une allusion. Paradoxalement, l'effet semble en avoir été d'autant plus fort.

En marge de la pièce tout d'abord, il y avait un prologue, plus susceptible d'une prise de parole directe de l'auteur et d'allusions à l'actualité que le corps du texte. Dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos*, on voit ainsi Térence soutenir une querelle à propos de ses pièces précédentes, attaquées par ses rivaux. Le débat n'est esthétique qu'extérieurement : derrière Térence, ce sont ses protecteurs que l'on visait, les Scipions et leur groupe, dont le style de gouvernement et les positions hellénisantes étaient critiqués par des adversaires politiques. Laelius, ami des Scipions, comme Scipion l'Africain lui-même, passait pour avoir mis la main à certaines œuvres de Térence. L'on avait donc au théâtre la transposition sur la scène des affrontements du forum et de la Curie. Nul doute que le public, que l'on sait bruyant et agité^[6], devait réagir vivement à ces escarmouches.

D'autres incursions du politique dans la représentation sont liées à la présence dans l'édifice de spectacle de tel ou tel homme politique en vue, dont l'arrivée suscite un certain nombre de réactions. Ainsi Mécène, convalescent, fut-il ovationné par les spectateurs lorsqu'il fut assez rétabli pour assister à une représentation théâtrale^[7]. C'est un point particulièrement révélateur : malgré sa considérable puissance, Mécène ne brigua jamais les suffrages du peuple Romain et c'est au théâtre que ses concitoyens trouvèrent l'occasion de lui rendre un hommage impossible à exprimer par la voie habituelle de l'élection. Ces événements avaient un retentissement bien au-delà du théâtre : les poètes, les historiens les enregistrent au même titre qu'une victoire militaire ou que le vote

d'une loi. Ce sont des moments décisifs, où se manifeste et se crée cette composante particulière de la puissance politique romaine qu'est l'*auctoritas*, l'influence personnelle en dehors de tout pouvoir positif^[8].

La présence d'un des puissants de l'heure pouvait aussi entraîner des phénomènes inattendus pendant la représentation elle-même. Des vers furent à plusieurs reprises détournés de leur fonction dramatique pour être appliqués par le public à une personne de l'assistance. À la prière des spectateurs, l'acteur Diphilus qui avait désigné Pompée (surnommé le Grand) en prononçant le vers « C'est pour notre malheur que tu es grand ! »^[9] dut le répéter à plusieurs reprises. Notons que si Diphilus avait pris l'initiative de l'insolence, c'était plutôt pour courtiser l'assistance, très hostile à Pompée à ce moment précis, et produire un effet sensationnel que pour délivrer un message politique. Car jamais les acteurs ne parviennent à incarner seuls une tendance politique : les discriminations juridiques qui pèsent sur eux leur interdisent de prétendre à une participation directe à la vie civique^[10]. L'acteur reste un être de théâtre, et la *grauitas* nécessaire au responsable politique lui est interdite. Mais dans l'espace circonscrit du lieu de spectacle, il bénéficie de possibilités d'expression qui lui sont propres, et qu'il peut mettre au service du public.

La mésaventure de Pompée amène à envisager la question particulière du rapport des acteurs avec le personnel politique. Exclus du jeu politique, les acteurs appréciés du public exercent pourtant sur la société de leur temps une influence si considérable^[11] qu'ils deviennent avec le temps des partenaires naturels pour les aristocrates. Dans la métamorphose globale de la cité romaine qui se produit à la période tardo-républicaine, certains acteurs parviennent à un niveau de fortune et de réputation qui les rapproche fortement des sénateurs et des chevaliers composant l'élite de gouvernement. Les relations que Sylla, particulièrement proche des acteurs^[12], entretient avec le célèbre comédien Roscius paraissent même aboutir à un véritable partenariat : le dictateur impose et défend le statut personnel de Roscius, qui lui assure en retour l'appui du

public^[13]. À la période impériale, l'acteur s'élève encore dans l'échelle sociale, non pas sur le plan juridique, car la législation qui frappe les acteurs est périodiquement réaffirmée ou durcie sous un Principat par essence conservateur, mais par l'exercice d'une puissance réelle largement tributaire de la monarchisation du régime. Mieux que d'autres, les acteurs sont à même de capter la faveur du Prince^[14]. Le rôle politique des acteurs dans la société impériale semble même avoir été théorisé. Le pantomime Pylade, ami de Mécène et figure de la cour impériale, rappela à Auguste, qui s'inquiétait des passions incontrôlées que déchaînaient son jeu et ses querelles avec ses rivaux, qu'il était dans l'intérêt du pouvoir que les Romains se soucient de théâtre : « Il t'est bien utile, César, que le peuple nous consacre tout son temps. »^[15]

De fait, l'idée que la passion pour les spectacles puisse détourner les citoyens de la responsabilité politique est un *topos* de la littérature moralisante. Dans un registre analogue, Juvénal incriminait les jeux du cirque en une imprécation devenue classique^[16]. Mais ces critiques sont assez largement trompeuses : si les représentations théâtrales, et les spectacles en général, sont l'objet d'un véritable investissement par le politique, c'est qu'ils constituent en fait l'un des rares lieux où le peuple romain puisse faire entendre sa voix, voire faire sentir sa puissance. Un texte de Cicéron souligne l'importance des spectacles dans l'expression de ce qu'on est tenté d'appeler, avec toute la prudence nécessaire dans un contexte antique, la souveraineté populaire : avec les assemblées délibératives, où les responsables politiques adressent au peuple des discours argumentés, et les assemblées électorales, les théâtres et amphithéâtres constituent selon l'Orateur les trois types d'espaces où le peuple « peut donner son avis et exprimer sa volonté concernant les affaires publiques »^[17].

Un exemple permettra de mieux comprendre les conséquences de la remarque de Cicéron. En 46 avant notre ère, les jeux^[18] donnés par César, alors maître absolu de Rome à la suite d'une impressionnante série de victoires, furent l'occasion d'un concours impromptu entre le mime Publilius Syrus et le chevalier romain

Laberius. César accepta de bonne grâce que son favori soit vaincu par le champion soutenu par le public ^[19]. De nombreux indices dans les sources laissent penser que l'affaire était arrangée, et que César fut en fait le grand bénéficiaire d'une opération de communication bien orchestrée. Le point essentiel est que César céda au peuple et consentit à récompenser un homme qui l'avait assez rudement traité par le passé, mais que le peuple aimait. La légitimité politique de César, qui reposait en réalité sur la détention d'une force militaire sans rivale, en recevait une coloration plus acceptable aux regards des normes romaines : le général invincible s'inclinait devant les souhaits du peuple romain. La portée réelle du geste de César est bien entendu limitée : il n'était pas question d'aborder au théâtre des problèmes stratégiques ou politiques majeurs ou de contester directement le pouvoir du dictateur. Mais dans cette comédie de l'obéissance au peuple entre également autre chose qu'hypocrisie et manipulation, et il ne faut pas retirer toute substance à l'accord politique qui se noue ainsi entre César et le peuple de Rome. César sut tirer parti d'une représentation théâtrale pour susciter une forme d'adhésion au régime personnel qu'il s'efforçait de mettre en place en l'insérant dans les traditions politiques de la Ville.

On trouverait d'autres exemples qui confèrent aux représentations théâtrales la valeur d'un événement politique. Tous confirment le texte de Cicéron établissant une équivalence entre les espaces de délibération et de vote et les lieux de spectacle. Ce rapprochement conduit à examiner les caractéristiques de cet espace particulier qu'est le théâtre et à déterminer en quoi il se distingue ou se rapproche d'autres édifices plus explicitement politiques.

Les lieux de spectacles comme « scènes politiques »

Le débat sur la décision politique à Rome, et notamment la question de la part que le peuple y prenait ou non, est immense et il a été profondément renouvelé

ces dernières années. Des chercheurs allemands ont notamment établi que les assemblées où se votaient les lois et où s'élevaient les magistrats jouissaient d'une liberté très limitée et s'apparentaient en fait à des « organes de consensus » ^[20]. On entend par là des institutions permettant de manifester clairement l'accord de la cité, et dont la fonction est finalement la conservation des équilibres politiques : quelle que soit la décision précise, l'aristocratie voit son contrôle des affaires publiques confirmé en même temps que les structures dans lesquelles se distribue la population et se répartissent les pouvoirs sont réaffirmées et consolidées. Dans une telle perspective, les lieux de spectacle sont potentiellement plus efficaces encore, à cause de l'engouement qu'ils suscitent et de la variété du public qu'ils réunissent, que les organes normaux du gouvernement de la cité. C'est ce que semble confirmer l'architecture des lieux de spectacle.

Du point de vue le plus concret, un théâtre romain est une forme architecturale particulière, qui se distingue délibérément du modèle grec. Les travaux d'histoire urbaine, et notamment en France ceux de Pierre Gros ^[21], ont mis en évidence combien les théâtres, à l'instar de tous les autres édifices publics, dépendaient d'un contexte historique et ne pouvaient être envisagés comme la simple résultante d'une évolution autonome ou de contraintes techniques dictées par la nature des spectacles qu'ils abritaient. Ces édifices étaient tributaires d'un projet politique qu'il est le plus souvent possible de repérer et de décrire.

L'un des traits les plus marquants du théâtre romain est son unité, qui donne à l'édifice le caractère d'un monument clos. En effet, si le théâtre grec était constitué d'un hémisphère légèrement outrepassé pourvu de gradins et donnant sur un espace de représentation circulaire, l'*orchestra*, suivi de bâtiments de scène de taille modeste et parfois déconnectés des gradins, le théâtre romain présente un aspect tout différent : le mur de scène est une construction imposante, proportionnée à la conque du théâtre et pourvu de salles intérieures. Il borne strictement le théâtre en son diamètre et empêche le regard de se porter

vers l'extérieur, comme dans les édifices grecs. Son décor est très chargé, et comprend statues officielles, tentures, installations de confort, ornements variés. Unitaire et monolithique, il manifeste clairement une vision du monde organisée, correspondant à l'ordre cosmique qu'il transpose sur le plan de la cité. Les places y sont affectées en fonction du rang social de chacun : depuis au moins la fin de la République et le vote de la loi Roscia, chevaliers et sénateurs s'assoient à des endroits précis interdits aux simples citoyens. Les sièges des magistrats, à Rome comme dans les cités de l'Empire, occupent une partie de l'espace traditionnel de représentation, ce qui contraint progressivement le spectacle à migrer de l'*orchestra* à la *scaena* qui s'étend devant le mur de scène. Effet de clôture, insertion dans l'ordre du monde, manifestation de l'unité de la cité dans son organisation hiérarchique, les intimations du théâtre en tant qu'édifice sont claires : loin d'être un espace de transgression, le théâtre se présente comme un lieu constitué et officiel. Ce qui s'y passe relève bien de la vie civique et obéit aux mêmes règles. Conscient de l'ordre rigoureux des théâtres romains, Cicéron évoque avec un sentiment de supériorité manifeste la situation confuse des théâtres grecs, synonyme de la *licentia* démocratique qui a entraîné selon lui le déclin de la cité hellénique ^[22].

Le gigantisme même des constructions théâtrales que nous relevions plus haut ^[23] est à interpréter dans le même sens : il indique un « parti pris de monumentalité » résolu. Ces monuments considérables, qui mobilisaient des sommes colossales, sont des réalisations techniques d'une étonnante virtuosité, et témoignent d'une volonté de bâtir, d'imposer une architecture autonome indépendamment de la nature du lieu d'accueil qui tranche avec l'utilisation du relief comme support des conques théâtrales dans le monde grec. Le théâtre de Pompée, sis en plein Champ de Mars par une manifestation conjointe d'orgueil politique et d'efficacité technique, est le meilleur exemple de ces édifices remarquables, révélateurs d'un véritable choix de civilisation : celui de la cité, reconnaissable dans sa version romaine à ses institutions, mais aussi à ses monuments, car la « parure urbaine » d'une cité antique n'est pas autre chose que

la traduction architecturale d'une organisation politique.

L'on comprend mieux, dès lors, l'étroite solidarité qui unit les édifices de spectacle et l'évolution politique du monde romain. Si les théâtres en pierre ont été longs à faire leur apparition à Rome, ce fut pour des raisons politiques. Les aristocrates les plus conservateurs hésitaient à laisser s'imposer à Rome des lieux moins faciles à contrôler que les assemblées civiques, où des ambitieux pourraient s'assurer par leur générosité et leur conduite adroite une popularité dangereuse pour l'équilibre traditionnel des institutions. Pendant toute la République, ce furent donc des installations de bois, montées spécialement pour la représentation puis démontées à l'issue des jeux, qui accueillirent les acteurs et leur public. Bien que nous n'ayons que des aperçus fugitifs de leur aspect à travers des descriptions littéraires, on sait que ces théâtres temporaires étaient ornés, coûtaient très cher, et s'apparentaient par leur splendeur à de véritables palais évoquant l'opulence des cours hellénistiques^[24]. C'est là sans doute ce qui explique qu'on ait dû attendre l'hégémonie de Pompée pour qu'apparaisse à Rome le premier théâtre de pierre, le plus grand qui y ait jamais été construit. Ce théâtre de plus n'était pas isolé : surmonté d'un temple consacré à la divinité qui protégeait Pompée, dont les gradins étaient comme l'escalier d'accès, le théâtre se prolongeait sur ses arrières par d'immenses portiques s'étendant au-delà du mur de scène. Tout y disait la gloire de Pompée et l'éternité du pouvoir de Rome.

La construction de cet édifice grandiose, ou plutôt de cet ensemble d'édifices, marque une étape fondamentale : au terme des guerres civiles, Rome connut deux nouveaux théâtres de pierre, construits sous les auspices de la famille impériale (l'un, que nous avons déjà rencontré, était le théâtre de Marcellus, l'autre fut bâti par l'un des principaux soutiens du régime, Cornelius Balbus). Ces théâtres servirent de modèle aux constructions qui se répandirent ensuite dans tout l'Empire et notamment en Occident. Désormais, les constructions provinciales furent systématiquement insérées dans de vastes complexes architecturaux, plurifonctionnels et qui servaient de cadre aux hommages

rendus à l'Empereur : à Nîmes, le théâtre est en relation avec le sanctuaire de la fontaine ; à Mérida, des portiques derrière le mur de scène conduisaient à l'exèdre où se pratiquaient les rituels en l'honneur de la famille impériale. Les édifices prirent alors une double fonction politique : ils assuraient la cohésion civique au niveau local, en reproduisant les hiérarchies municipales ; et ils articulaient les périphéries provinciales au centre romain, dont ils démarquaient les modèles élaborés selon les instructions du pouvoir impérial, tout en fournissant un cadre approprié aux liturgies impériales.

Ces réflexions valent pour la totalité des spectacles. Une particularité propre au théâtre mérite cependant d'être soulignée. En effet, il semble qu'au début de l'Empire Auguste voulut proposer à l'ensemble du monde contrôlé par Rome un modèle de civilisation reposant sur les théâtres ^[25]. La volonté de s'appuyer sur une forme prestigieuse de culture, reprenant l'héritage grec, est alors clairement perceptible : l'Empereur lui-même avait entrepris l'écriture d'une tragédie de sujet grec, *Ajax*. Attaché à une forme de classicisme qui était aussi bien une position politique qu'un choix esthétique, Auguste ordonna ou autorisa la construction de deux théâtres à Rome et encouragea les imitations provinciales partout où les cités étaient suffisamment riches et développées. Mais le projet augustéen ne connut pas le succès escompté, et les spectacles théâtraux semblent avoir pâti dès la fin du premier siècle de la concurrence des spectacles sanglants de l'amphithéâtre, où le massacre des bêtes féroces, les combats de gladiateurs insistaient sur la victoire de Rome et sur la nature martiale de son irrésistible pouvoir. Ces valeurs sans doute étaient plus proches de la réalité de l'Empire que le répertoire théâtral gréco-romain. L'engouement plus grand pour ces spectacles eut en retour une influence sur la forme des édifices. Dans le Nord de l'Europe par exemple, les anciens théâtres furent supplantés par des édifices mixtes, susceptibles d'accueillir aussi bien des spectacles sanglants que des représentations classiques, au terme d'une intéressante appropriation des formes architecturales romaines par les provinces : un univers politique plus conscient de lui-même suscitait mécaniquement les édifices de spectacle qui lui

convenaient le mieux.

Mots-clés éditeurs : antiquité, politique, Rome, théâtre

Date de mise en ligne : 27/09/2012

<https://doi.org/10.3917/parl.hso8.0015>

Article Résumé Auteur(e)s Sur un sujet proche

Domaines



Sciences Humaines et Sociales



Sciences, Techniques et Médecine



Droit et Administration



• INFO

Revue

Connexion



Magazines

C



Français

English

Español



Rechercher

Pays, région ou institution



Toutes les institutions

Besoin d'aide ?

0.152.2