



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 122
2020 – N°2

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

AFFICHER LE SPECTACLE EN GAULE BELGIQUE :
L'ÉNÉIDE DE VIRGILE AU THÉÂTRE DE VENDEUIL-CAPLY
(VICUS DES BELLOVAQUES)*

Christine HOËT-VAN CAUWENBERGHE**

Résumé. – Les fouilles de Gérard Dufour ont révélé en 1979 un titulus pictus sur le mur extérieur du premier état de construction du grand théâtre de Vendeuil-Caply (cité des Bellovaques). Nous proposons une nouvelle lecture de cet écrit incomplet peint en rouge comme élément d'une affiche de spectacle. Nous l'identifions à un vers de l'*Énéide* de Virgile, qui a été utilisé deux fois dans ce poème épique (I, 313 et XII, 165). Le titulus pictus trouvé dans une villa d'Otford (Kent) pour la même période, nous donne un parallèle. Ce vers et peut-être d'autres ainsi que des images, peints sur ce mur, étaient susceptibles d'attirer le public et de faire naître un suspens pour le spectacle du type pantomime donné à l'intérieur du théâtre.

Abstract. – The excavations of Gerard Dufour revealed in 1979 a titulus pictus on the outer wall of the first construction of the great Vendeuil-Caply theater (civitas of Bellovacs). We suggest a new reading of this inscription incomplete painted in red as an element of a show poster. We read it as a verse from Virgil's Aeneid, used twice in this epic poem (I, 313 and XII, 165). The titulus pictus found in a villa in Otford (Kent) for the same period, gives us a parallel. This verse and perhaps others, as well as images, painted on this wall, were likely made to attract the public and to give rise to suspense for the pantomime-type performance given inside the theatre.

Mots-clés. – Titulus pictus, théâtre, spectacle, affiche, cité des Bellovaques, Vendeuil-Caply, Virgile, *Énéide*.

Keywords. – Titulus pictus, theater, show, poster, Civitas of Bellovacs, Vendeuil-Caply, Virgil, Aeneid.

* Je remercie vivement tous ceux qui m'ont apporté renseignement ou aide. Une présentation a été faite dans le séminaire de Fr. Bérard, ENS, Paris, le 17 avril ; à l'Université de Lille, le 25 avril et aux Journées Régionales de l'Archéologie des Hauts-de-France, à Beauvais, le 23 novembre 2019. Je remercie ceux et celles qui m'ont aidée et je suis particulièrement redevable à M.-Th. Raepsaet-Charlier (Université Libre de Bruxelles), X. Deru (Université de Lille, Halma), J.-M. Doyen (Halma), J. Krier (Musée National d'Histoire et d'Art du Luxembourg), L. Maggio (SRA Hauts-de-France), V. Merkenbreack (Maison de l'archéologie, Pas-de-Calais), B. Helly (SRA Auvergne Rhône-Alpes) et F. Ferreira, chercheur associé à l'IRAA (USR3155 du CNRS) - Aix-Marseille Université. Je remercie le Musée archéologique de l'Oise, tout particulièrement sa directrice V. Kozłowski, pour les images et informations transmises.

** Maître de conférences HDR, Université de Lille, Halma UMR 8164 ; christine.vancauwenberghe-hoet@univ-lille.fr

La recherche relative aux espaces théâtraux s'est considérablement enrichie au cours des trente dernières années¹. Des études approfondies ont permis d'éclairer avec plus de précision les représentations et les cérémonies organisées dans ces espaces et les variantes architecturales spécifiques à la Gaule. Le réexamen de certains sites a abouti à des avancées dans notre compréhension des vestiges comme pour le cas de Bois l'Abbé² qui a attiré l'attention sur le théâtre et son articulation avec l'ensemble culturel et édilitaire. Les résultats des fouilles archéologiques récentes³, comme celles qui ont révélé le théâtre de Mandeuire⁴ (Séquanais) ou celui de Dalheim⁵ (Trévires) ou encore celui d'Amiens⁶, ou la poursuite de la prospection aérienne, ont confirmé le succès réel de ces édifices en Gaule. La Gaule Belgique compte des théâtres au cœur des chefs-lieux, mais la province présente aussi la particularité d'avoir sur le territoire de ses cités de nombreux théâtres au sein d'agglomérations rurales.

En Gaule Belgique, une initiative locale a récemment mis en lumière les théâtres antiques : le Musée archéologique de l'Oise, ouvert à Vendeuil-Caply en 2011, a monté une exposition en 2018 après deux années consacrées à l'inventaire du mobilier, et a publié un catalogue

1. Sur l'attrait du théâtre : voir le catalogue d'exposition CHR. LANDES éd., *Le Goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Lattes 1989 et E. BOULEY, « Les théâtres des *vici* et des *pagi* du nord et du nord-est de la Gaule » dans CHR. LANDES dir., *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*. Actes du colloque tenu au musée archéologique Henri-Prades de Lattes les 27 au 30 avril 1989, Lattes 1992, p. 79-87. Sur les édifices, voir l'inventaire réalisé par FR. DUMASY, « Petit atlas des édifices de spectacles en Gaule romaine » dans *Le goût du théâtre...*, *op. cit.* n. 1, p. 43-75 ; TH. LOBÜSCHER, *Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen*, Rahden 2002 (inventaire épigraphique) ; F. SEAR, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006 ; W. SPICKERMANN « Inschriftlich bezeugte Stiftungen von Theatern und Kultgebäuden in Gallien und Germanien » dans TH. HUFSCHEID dir., *Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum : Architektur – Organisation – Nutzung, 18-21 Septembre 2013*, Augst 2016 p. 37-47 (épigraphique).

2. M. MANGARD, « L'inscription dédicatoire du théâtre du Bois l'Abbé à Eu (Seine Maritime) », *Gallia* 40, 1982, p. 35-51.

3. Voir M. E. FUCHS, B. DUBOSSON éd., *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité*, Lausanne 2011 sur les monuments d'Avenches, d'Augst, de Lausanne et d'Alésia ; FR. ESCHBACH, « Le théâtre antique de Lousonna-Vidy », *Études de lettres* 1-2, 2011, p. 97-118 pour Vidy...

4. PH. BARRAL *et al.*, « Le théâtre antique. *Epomanduodurum*, une ville chez les Séquanais », *Gallia*, 64, 2007, p. 353-434.

5. J. KRIER, « Le théâtre gallo-romain découvert en 1985 à Dalheim (Grand Duché de Luxembourg) » dans CHR. LANDES dir., *Spectacula II., op. cit.* n. 1, p. 121-132 ; P. HENRICH, J. KRIER, « Der römische uicus Ricciacus / Dalheim (Luxemburg) » dans A. HEISING éd., *Neue Forschungen zu zivilen Kleinsiedlungen (uici) in den römischen Nordwest-Provinzen. Akten der Tagung Lahr 21.-23.10. 2010*, Bonn 2013, p. 119-135 ; P. HENRICH, *Das gallorömische Theater von Dalheim 'Hossegroen' Luxemburg*, Dossiers d'Archéologie du CNRA XV, Luxembourg 2015.

6. Le théâtre d'Amiens, *Samarobriva*, qui vient d'être dégagé en deux phases, par Eric Binet en 2006-2007 d'une part, et par Josabeth Millereux-Le Bechennec en 2017-2018 d'autre part, nous permet de voir l'intérêt des Amiens pour les spectacles scéniques alors même que la ville en a sans doute aussi compté deux et se dote d'un amphithéâtre : J. MILLEREUX-LE BECHENNEC, « Nouvelles connaissances sur les théâtres de la Gaule du Nord. Amiens » dans *Scènes antiques. De Rome à Vendeuil-Caply : une histoire des théâtres romains dans le nord de la Gaule*, Gand 2018, p. 19-21.

intitulé *Scènes antiques, De Rome à Vendeuil-Caply*⁷, présentant en même temps que l'édifice local, les théâtres du nord de la Gaule. Vendeuil-Caply⁸, *vicus* du territoire des Bellovaques, d'environ 80 à 130 ha, dont on ignore encore le nom antique et qui fut bâti à la fin du règne d'Auguste, a la particularité de compter deux théâtres éloignés d'à peine 700 m l'un de l'autre, l'un sur la colline du Catelet, l'autre dans la Vallée-Saint-Denis.

Nous allons voir comment apporter un éclairage nouveau sur la vie du grand théâtre antique local, installé dans la Vallée-Saint-Denis, en analysant cette inscription peinte en rouge, associée à la première phase d'existence de cet édifice, probablement construit entre le règne de Domitien et celui de Marc-Aurèle...

I – LES THÉÂTRES EN GAULE BELGIQUE : L'ÉCRIT AU GRAND THÉÂTRE DE VENDEUIL-CAPLY, GRAVURE, PEINTURE ET ESPACE

L'IMPORTANCE DES THÉÂTRES EN GAULE BELGIQUE ET LE VICUS DE VENDEUIL-CAPLY

En Gaule Belgique, la concentration du nombre de théâtres⁹, y compris comme c'est le cas ici dans les *vici* du territoire, invite à considérer l'importance au quotidien de ces édifices, tantôt de forme classique, mais plus souvent de forme gallo-romaine, parfois très proche de l'amphithéâtre, d'où la difficulté de les distinguer et de réaliser une typologie claire¹⁰.

Le rôle des théâtres est précieux dans l'espace civique pour l'expression de la *pietas* envers les dieux, envers la patrie et celle de la loyauté envers le prince et sa famille et pour la vie politique et culturelle en général (assemblées, réunions, conférences, spectacles en tout genre). Françoise Dumazy¹¹ insiste sur le rôle religieux¹² et la présence d'autels ou de chapelles et met

7. *Scènes antiques* 2018. L'exposition a eu lieu du 10 février au 25 novembre 2018 sous la direction de Valérie Kozłowski et de Filipe Ferreira.

8. Nous renvoyons au volume des résultats des fouilles : D. PITON éd., *Vendeuil-Caply, Nord-Ouest Archéologie n° 5*, Berck-sur-Mer 1992-1993, en particulier l'article de D. Piton pour la présentation du *vicus* : « Vendeuil-Caply, un *vicus* de la Cité des Bellovaques », p. 35-96.

9. Voir les inventaires de FR. DUMASY 1989, *op. cit.* n. 1, ; E. BOULEY 1992, *op. cit.* n. 1 ; TH. LOBÜSCHER, *op. cit.* n. 1 ; F. SEAR, *op. cit.* n. 1 ; celui de H.-P. ISLER, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*, 3 vol., Vienne 2018 est incomplet pour la Gaule.

10. F. SEAR, *op. cit.* n. 1, p. 208-214. La forme des théâtres en Gaule, qui ne répond pas, la plupart du temps, aux canons architecturaux classiques (de Vitruve en particulier), les fait qualifier désormais de « gallo-romains » (voir FR. DUMASY, « Les édifices de spectacle en Gaule du Nord. De la typologie à la chronologie » dans R. HANOUNE dir., *Les villes romaines du Nord de la Gaule. Vingt ans de recherches nouvelles*, Revue du Nord HS, Lille, 2007, p. 447-465), même si les critères sont parfois difficiles à établir (FR. ESCHBACH, *op. cit.* n. 3). Notre propos est ici de nous concentrer sur les aspects scéniques des spectacles qui y sont donnés. L'édifice de Grand est celui qui est le plus proche des amphithéâtres (Vosges, cité des Leuques), mais il est possible que des jeux scéniques aient pu aussi y être donnés...

11. FR. DUMASY, « Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine : fonctions et répartition », *Études de lettres* 1-2, 2011, p. 194 et s.

12. Voir D. TARDY « Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains » dans J.-CH. MORETTI éd., *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon 2009, p. 175-188 ; W. SPICKERMANN, *op. cit.* n. 1.

en avant, à juste titre, le *sacellum* du grand théâtre de Vendeuil-Caply (en haut de la *cavea* : fig. 1)¹³. Notons d'ailleurs qu'Éric Belot en analysant les peintures intérieures de ce petit édifice intérieur constate que la chapelle comporte le thème décoratif de la conque ou du *velarium*, « motif qui procède de la symbolique vénérienne »¹⁴. Or, Vénus est une déesse étroitement liée à la création du premier théâtre permanent à Rome : le temple de Vénus *Victrix* construit par Pompée sur le champ de Mars et inauguré en 55 av. J.-C. avait pour marches la *cavea* du théâtre, habile façon de détourner les objections des censeurs. On sait aussi l'importance de Vénus *Genetrix* pour l'affirmation militaire des Julio-Claudiens et la construction politique de leur pouvoir. Celle-ci se reflète à travers différents truchements. Si l'on prend le cas de l'Hispanie¹⁵, la loi d'Urso (LXX et LXXI) témoigne de l'organisation de *ludi scaenici* et de *munera* en l'honneur de Vénus, en sa qualité d'ancêtre du divin Jules César ; de même, pour prendre un exemple dans la partie hellénophone de l'Empire, à Gythéion, en Grèce, des jeux scéniques mettent en scène la Vénus de Drusus César¹⁶.

Un autel¹⁷ portant une représentation des objets du culte (patère, *ænochoë*) a été découvert dans l'*orchestra* du grand théâtre de Vendeuil-Caply. Mais il a été fortement endommagé et l'on ignore si on y avait gravé une inscription. On songe, bien entendu, au culte rendu à Bacchus qui a naturellement sa place au théâtre, mais l'*orchestra* accueille aussi d'autres autels que le sien et l'on trouve des dédicaces à Mars, à Mercure et à d'autres divinités locales, comme Creto¹⁸ sur le territoire trévire. Ce sont les généreux donateurs qui, par leur volonté de pérenniser leurs actes font graver les inscriptions qui permettent d'apprécier les divinités choisies. L'archéologie révèle aussi des indices telles les chapelles comme celle du grand théâtre de Vendeuil-Caply. Les statues et les reliefs de divinités et de princes, traces des parcours des circuits liturgiques nous renseignent également comme l'a montré Emmanuelle Rosso ou Françoise Dumasy¹⁹. Il n'est d'ailleurs pas toujours aisé de distinguer les éléments décoratifs de ceux qui ont un usage proprement religieux²⁰.

13. G. DUFOUR, « Le grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise), essai de restitution du *sacellum* et de la *thymélé* » dans CHR. LANDES dir., *Spectacula II.*, *op. cit.* n. 1, p. 103-112 et G. DUFOUR, « Le grand théâtre de Vendeuil-Caply » dans D. PITON éd., *op. cit.* n. 8, p. 102 fig. 8. On ignore quelle divinité était honorée dans cette chapelle.

14. É. BELOT, « Peintures murales gallo-romaines de Vendeuil-Caply. Affaires de styles ou Tant qu'il y aura des contextes stratigraphiques » dans D. PITON éd., *op. cit.* n. 8, p. 228.

15. S. F. RAMALLO ASENSIO, « Espaces, images et mobiliers utilisés pour le culte dans les théâtres romains d'Hispania » dans J.-CH. MORETTI éd., *op. cit.* n. 12, p. 131.

16. SEG XI, 922. Voir M. KANTIRÉA, *Les Dieux et les Dieux Augustes. Le culte impérial en Grèce sous les Julio-claudiens et les Flaviens. Études épigraphiques et archéologiques*, Athènes 2007, p. 65-68 et 204-205.

17. L. BLONDIAU, « Restaurer, restituer et conserver : le *sacellum* et l'autel du théâtre » dans *Scènes antiques*, *op. cit.* n. 6, p. 41-42, fig. 7 et 8.

18. Wederath, *Belginum* : H. FINKE, « *Neue Inschriften* », BRGK, 17, 1927, p. 1-107 et p. 198-231, 238 = CSIR, D, IV, 3, 46 (AE, 1983, 728).

19. E. ROSSO, « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains : approche contextuelle et typologique » dans J.-CH. MORETTI éd., *op. cit.* n. 12, p. 89-126 ; FR. DUMASY, « La mise en scène des dieux et des hommes dans les théâtres des agglomérations et des sanctuaires des Trois Gaules » dans TH. HUFSCHMID dir., *op. cit.* n. 1, p. 117-130.

20. Voir Y. MALIGORNE, « Présence de l'élément divin dans les ordres architecturaux des monuments gallois » dans R. BEDON, H. MAVÉRAUD-TARDIVEAU dir., *Présence des divinités et des cultes dans les villes et les*

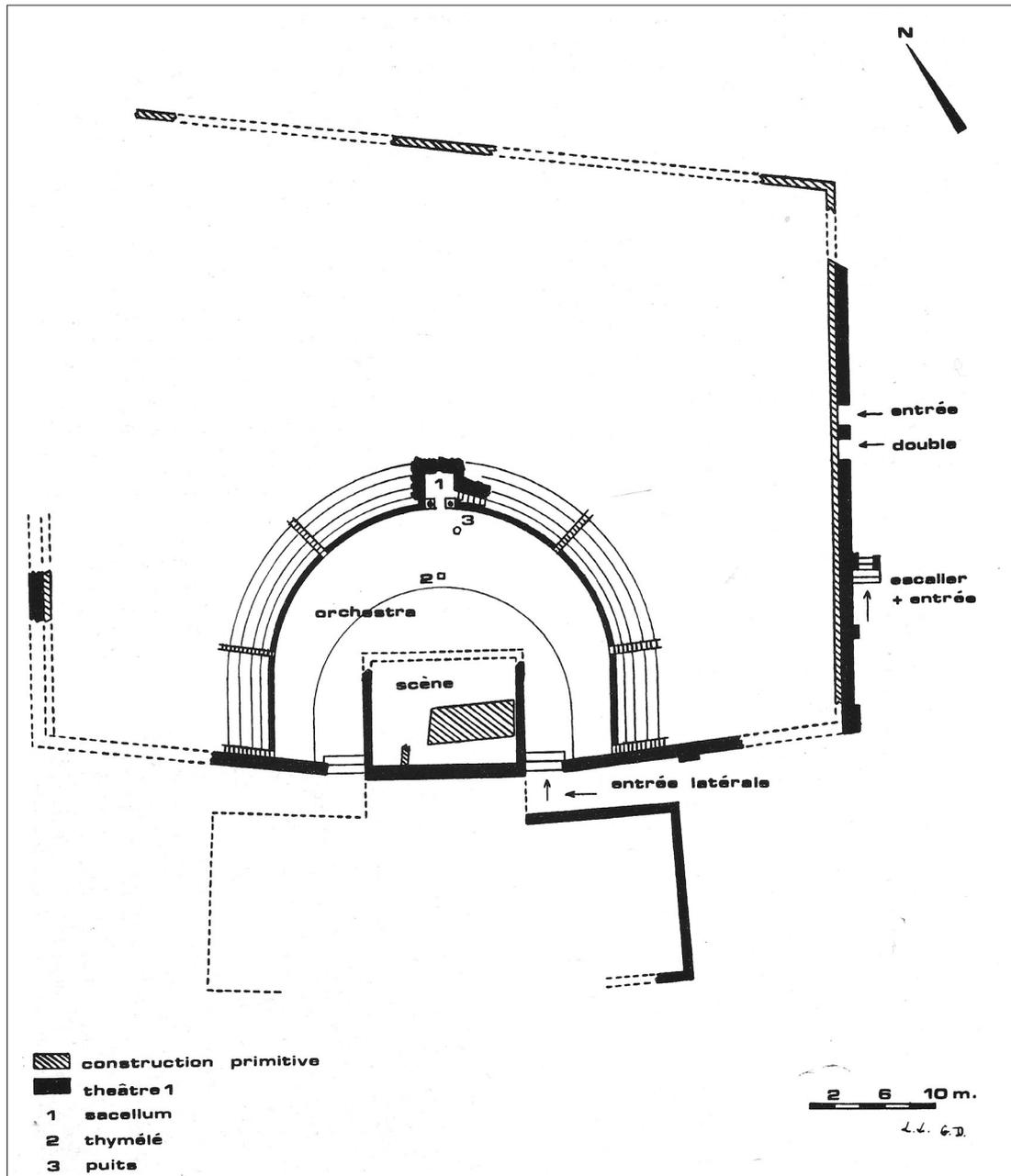


Figure 1 : plan du grand théâtre de Vendeuil-Caply d'après G. DUFOUR, *op. cit.* n. 13, p. 98.

La cité des Bellovaques est plus que généreusement pourvue en édifices de spectacles. On compte deux théâtres pour le seul *vicus* de Vendeuil-Caply, ce qui souligne le succès de ce type de bâtiments et des activités qu'il accueille. Le petit (73 m de diamètre), construit dans le dernier tiers du I^{er} siècle, est situé sur la colline du Catelet et le grand, localisé dans la Vallée-Saint-Denis présente plusieurs états successifs. Les fouilles effectuées de 1957 à 1986 ont été confiées à Gérard Dufour²¹ et en 1982, le grand théâtre a été classé Monument historique. Ce grand théâtre gallo-romain a été édifié à la fin du I^{er} ou au début du II^e siècle sur les débris d'un ancien bâtiment et intégré à la trame des parcelles²². Une esplanade découverte séparait ce lieu de spectacle d'un *fanum* fouillé par Daniel Piton entre 1976 et 1989²³. Sa façade ouest donnait sur le *cardo maximus*. Le théâtre a connu deux états : le premier monument avait une *cavea* de forme grossièrement rectangulaire et de 65 m de large (fig. 1). Une assise de pierre soutenait une structure de bois. Les premiers rangs étaient distingués des autres pour être réservés aux notables locaux. Le second état correspond à une reconstruction partielle après incendie avec un agrandissement et date du règne de Marc Aurèle. Lors des travaux liés à cette deuxième phase de construction de l'édifice, le mur du premier état, où se trouve le *titulus pictus* que nous allons étudier, s'est en partie écroulé et a été enseveli pour faire place à la une nouvelle structure, enveloppant cette partie.

LE GRAFFITE PEINT SUR LE GRAND THÉÂTRE DE VENDEUIL-CAPLY : UN DOCUMENT EXCEPTIONNEL EN GAULE

Pour l'extérieur du théâtre du premier état, deux séries de portes ont été identifiées à l'est. Une première entrée, plus au sud, était accessible par des escaliers extérieurs, l'autre, plus au nord, et double (fig. 2), desservait la *cavea* médiane. Or, c'est à proximité de la double porte, sur la façade du mur périphérique au nord de cette entrée, que Gérard Dufour a fait une découverte remarquable en 1979 : une inscription peinte. Il convient de nous attarder sur celle-ci, car sa singularité est liée à la rareté des *tituli picti* trouvés au théâtre, à la taille des lettres, à son emplacement et, nous allons le voir, à son contenu. Elle se trouve donc sur le lieu de passage de la foule, près de la double porte est, bien visible des spectateurs qui pénètrent à l'intérieur

21. Le grand théâtre a été repéré une première fois en 1936, pris en photographie aérienne (IGN) en 1955 et 1956 (découverte du petit théâtre) et cette découverte fut confirmée par les prospections de François Vasselle et Roger Agache ; les fouilles de Gérard Dufour ont été publiées : G. DUFOUR, « Le grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise) essai de restitution du *sacellum*... », *op. cit.* n. 13, p. 103-112 ; *Id.*, « Le petit théâtre de Vendeuil-Caply (Oise) », *Revue Archéologique de Picardie* 3-4, 1992, p. 27-45 et 1992-1993 ; voir l'historique des fouilles dans F. FERREIRA, « La redécouverte du théâtre de Vendeuil-Caply » dans *Scènes antiques*, *op. cit.* n. 6, p. 22-27 avec les compléments.

22. Le théâtre a été réalisé en un laps de temps court avec un savoir-faire technique maîtrisé et des moyens humains et financiers efficaces ; voir L. LEGIN, « Le tracé géométrique du premier état du grand théâtre de Vendeuil-Caply » dans D. PITON éd., *op. cit.* n. 8, p. 111-114.

23. Sur le *fanum* : D. PITON, G. DILLY, « Le *fanum* des « Châtelets » de Vendeuil-Caply (Oise), *Revue archéologique de Picardie* 1985, 1-2, p. 25-47 ; sur le site, voir le volume complet qui y est consacré : D. PITON éd., *op. cit.* n. 8.

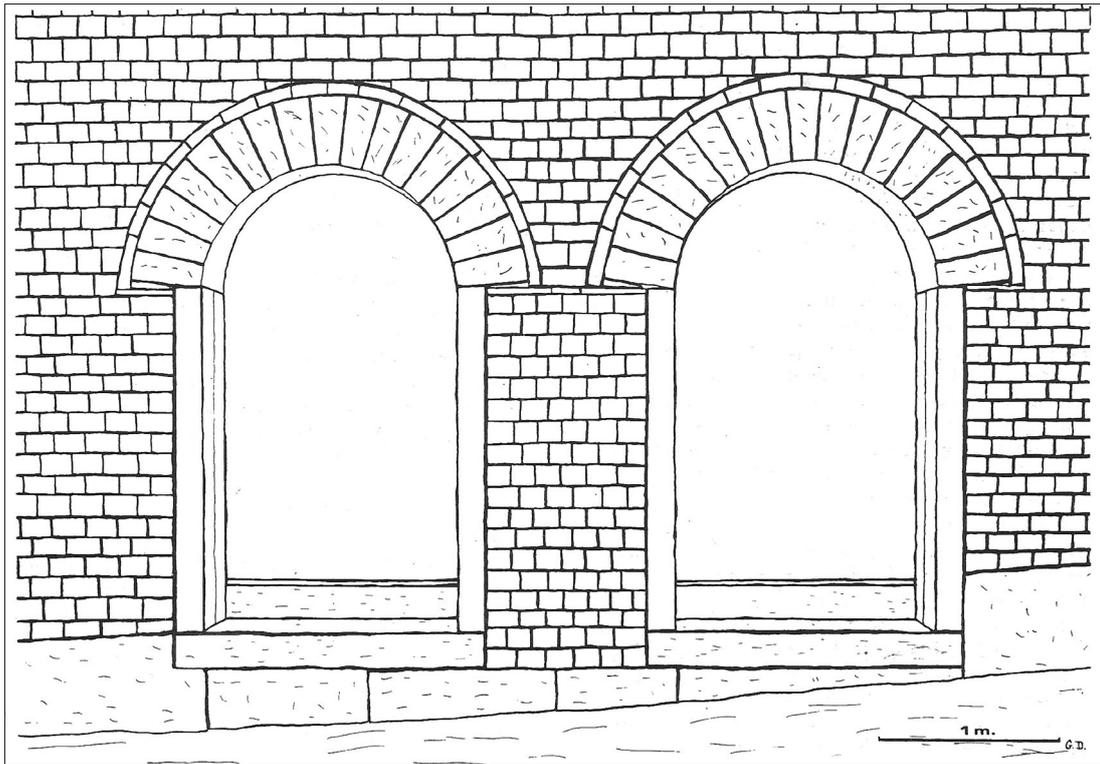


Figure 2 : double porte du grand théâtre de Vendeuil-Caply dessin de G. DUFOUR, « Le grand théâtre de Vendeuil-Caply » dans D. PITON éd., *op. cit.* n. 8, p. 103 fig. 10.

ou de ceux qui passent le long du mur. La taille des lettres est assez imposante puisque que l'on a relevé 21,2 cm de hauteur pour un déroulé de ce qui reste, sur 85 cm. En outre, les lettres étaient peintes en ocre rouge afin d'attirer l'attention. Le texte est incomplet car il n'en reste de traces que sur une ligne comprenant en hauteur deux assises de moellons (fig. 3), mais il se poursuivait de part et d'autre, voire même sur la porte



Figure 3 : photographie du mur et des restes de l'inscription peinte, rapport de fouilles de G. DUFOUR 1979.

elle-même ou/et peut-être sur plusieurs lignes du mur²⁴, sans être toutefois très long. Dans son rapport de fouille en 1979, G. Dufour n'avait pas tenté de la lire, mais il avait scrupuleusement réalisé un dessin :

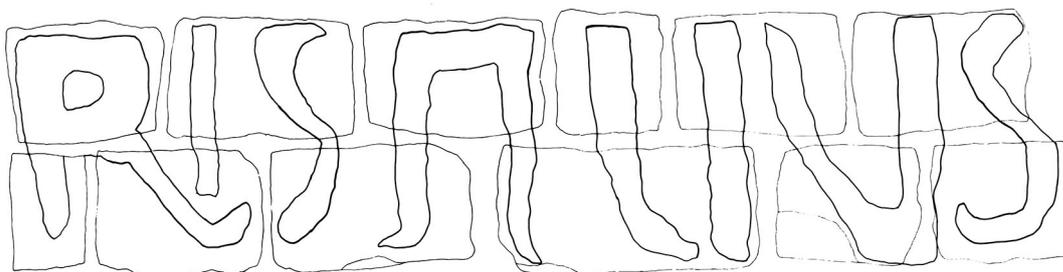


Figure 4 : dessin de l'inscription peinte, relevé de G. DUFOUR, *op. cit.* n. 25 ; DAO F. FERREIRA²⁵.

L'original au moment de la découverte était déjà fortement dégradé. De plus, comme cette partie a été ensevelie après les fouilles, il n'est plus visible et il est fort probable que l'on ne puisse plus jamais le retrouver en raison de l'altération subie par les enfouissements successifs et par l'exposition à l'air. Des comparaisons de pigments sont donc exclues. Le dessin, même s'il est approximatif, est d'autant plus précieux que la photographie accompagnant le rapport n'est pas très lisible. Les lettres semblent avoir été réalisées avec soin, mais on a un premier souci de lecture au centre et au niveau de la jonction des moellons.

En 2018, à l'occasion de la rédaction du catalogue de l'exposition *Scènes antiques*, Filipe Ferreira et Marin Mauger²⁶ ont fait le point sur les décors et la place de l'écrit dans les théâtres, et ont eu le mérite d'attirer l'attention sur ce document. Ils ont été plus loin que Gérard Dufour et ont proposé une hypothèse reposant sur la lecture de la fin d'un nom et du mot *filius*, supposant une ligature et un F cursif :

RIS FILIVS
 [...]ris filius [...]
 « (Nom de l'individu), fils de (nom du père), (... ?) »

24. Sur les murs dans les rues de Pompéi, on voit différentes lignes d'écriture les unes au-dessus des autres avec des tailles de caractères différentes, peintes en rouge et toutes placées à une certaine hauteur pour attirer le regard et faciliter la lecture.

25. G. DUFOUR, *Vendeuil-Caply (Oise), le grand théâtre. Rapport de fouille de 1968-1978*, 1979.

26. M. MAUGER, F. FERREIRA, « Au-delà du théâtre de Vendeuil-Caply. L'écrit dans l'espace théâtral » dans *Scènes antiques*, *op. cit.* n. 6, p. 54-61. L'inscription peinte est analysée p. 58.

Ils envisagent d'identifier un marchand, citoyen romain ou non, qui aurait eu son étal à l'entrée du théâtre²⁷. Cette hypothèse est tout à fait plausible. Toutefois, nous verrons qu'une autre lecture peut être envisagée. En effet, l'expression de la filiation avec le mot *filius* écrit intégralement est peu usitée : habituellement, *filius* est abrégé F ou FIL. Ensuite, ce type d'affiche est souvent réalisé avec soin et on recourt peu aux ligatures tout en utilisant les abréviations courantes.

Il est clair que l'on peut exclure le nom d'un évergète ayant offert le théâtre ou une partie de celui-ci, ces indications, nous allons le rappeler, se gravent avant tout sur pierre et figurent à l'intérieur du bâtiment ; en revanche, offrir le spectacle et l'annoncer sont des indications qui peuvent trouver leur place à l'extérieur.

ÉCRIT DANS LE THÉÂTRE EN GAULE : L'ESPACE INTÉRIEUR

Marcel Le Glay²⁸ rappelait que comme tout lieu de rassemblement des foules, le théâtre est, dans l'Antiquité, un espace d'affichage privilégié. L'écrit gravé dans les édifices de Gaule se trouve volontiers à l'intérieur pour signaler les dieux honorés, les généreux évergètes, identifier les espaces, toutes informations propres à la vie et au fonctionnement du lieu. On ne trouve pas comme dans la partie orientale du monde romain des murs extérieurs complets d'archivage et d'exposition des documents officiels de la cité (par exemple sur le mur du théâtre de Sparte ou d'Aphrodisias).

En effet, les éléments commémoratifs des généreux donateurs et les dédicaces faites aux dieux dans cet espace, qui leur est initialement réservé, sont en général gravés dans la pierre et exposés au regard à l'intérieur du bâtiment. La dédicace de Bois L'Abbé (Eu)²⁹ montre la volonté de mettre sous les yeux des spectateurs les noms de dieux et des puissances impériales et des généreux donateurs sur le mur de scène. Dans le cas du théâtre de Nizy-le-Comte, chez les Rèmes (fig. 5)³⁰, la dédicace est inscrite sur un bloc : on y célèbre, à l'intérieur de l'édifice, le don du *proscenium* par L. Magius Secundus qui s'est chargé des frais et qui le consacre au *numen* de l'empereur, à *deus Apollo* et au *pagus Vennectis*. En fait, on dispose pour la Gaule d'une série de consécration lapidaires où l'on prend grand soin d'indiquer les noms des dieux et divinités honorés, fait état de la construction, de la réparation, de l'agrandissement ou de

27. *Ibid.*, p. 56.

28. M. LE GLAY, « Épigraphe et théâtres » dans CHR. LANDES dir., *Spectacula II*, op. cit. n. 1, p. 212.

29. *AE* 1978, 501 ; *AE*, 1982, 716 ; *AE*, 2006, 836, Bois l'Abbé/Briga. Ambiens, *pagus Catuslouius : L(ucius) Cerialius Rectus, sacerdos R[omae et Augustorum], IIIuir q[ui]nquennalis, praefectus latrocinio [arcendo], | Numinibus Aug(ustorum), pago Catuslou[io], deo [Mercurio, theatru]m cum proscenio [...] d(e) s(ua) [p]roscenio fecit*. « Lucius Cerialius Rectus, prêtre de Rome et des Augustes, quatuorvir quinquennal, préfet dans la lutte contre les brigands, aux puissances divines des empereurs, au *pagus Catuslouius*, au dieu Mercure, il a fait le théâtre avec le *proscenium* et ses ornements, à ses frais. »

30. *CIL*, XIII, 3450 ; *CAG* 02, p. 335 ; M. MAUGER, F. FERREIRA, op. cit. n. 26, p. 59 (II^e-III^e siècle) : *Num(ini) Aug(usti), deo Apo[ll]ini, pago Vennecti, / proscenium L(ucius) Ma[gius] Sec[un]dus do/no de suo dedit*. « À la puissance divine de l'empereur, au dieu Apollon, au *pagus Vennectis*, Lucius Magius Secundus a fait don du *proscenium* (du théâtre) à ses frais ».

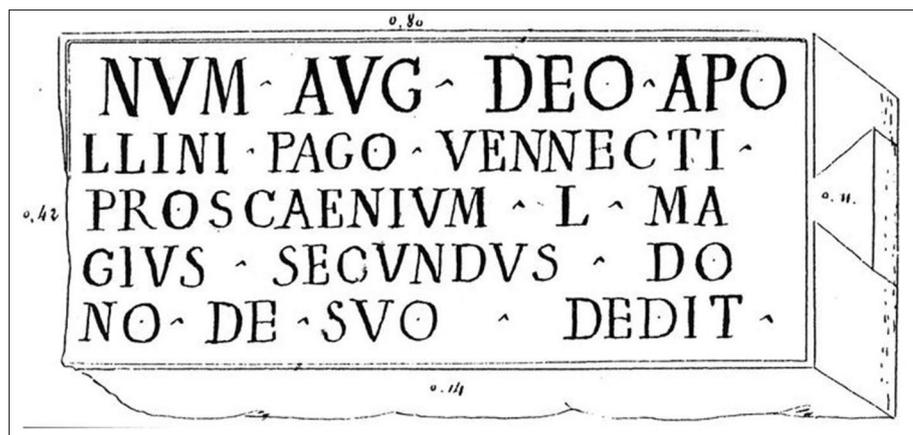


Figure 5 :dessin de l'inscription de Nizy-le-Comte (*CIL*, XIII, 3450).

modifications éventuelles au sein de l'édifice, donne aussi les noms et qualités des généreux donateurs et parfois la date de leur intervention ou les modalités d'application du financement et de la construction³¹.

À l'intérieur du théâtre, les spectateurs circulent, puis une fois assis, ils patientent avant le spectacle, et ont tout le loisir d'admirer les décors et autres ornements et de déchiffrer ou de se faire lire les indications gravées et de les commenter à l'envi avec leurs voisins. Les autels ou les statues de dieux ou de notables, les représentations de scènes mythologiques sont visibles ; le mur de scène, celui de l'avant-scène et même les parois des espaces de circulation accueillent aussi divers messages pérennes. En outre, trouver sa place dans les gradins et s'asseoir avec le groupe auquel on appartient sont des actions matérialisées par des indications gravées sur les gradins eux-mêmes, c'est le cas de ce théâtre, ou dans celui de *Contiomagus* (Pachten)³², chez les Trévires (200 blocs en remploi dans la muraille, 65 noms repérés), ou encore du théâtre de sanctuaire de l'Altbachtal (une cinquantaine de noms inscrits sur les sièges)³³ à Trèves même, où le nom des spectateurs était directement gravé sur les gradins.

Les indices concrets de l'écrit à l'intérieur du grand théâtre de Vendeuil-Caply ont été mis en évidence en 1972 par G. Dufour et lors de l'exposition de 2018 : on y a retrouvé un graffiti numérique, XXIII, soit 24, peut-être à attribuer à un spectateur soucieux de marquer sa place (chaperon du parapet) par une indication chiffrée (position dans la *cavea*, pari, score...) ; on a

31. Voir E. BOULEY, « Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies », *Latomus* 42, 1983, p. 546-571 et *Id.* 1992, *op. cit.* n.1 ; TH. LOBÜSCHER, *Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen*, Rahden 2002.

32. *Contiomagus* : G. SCHMIDT, *Das römische Pachten. Katalog zu der Ausstellung*, Dillingen 1986, p. 125-134 ; F. SEAR, *op. cit.* n. 1, p. 209.

33. Altbachtal : W. BINSFELD, « Die Namensinschriften auf den Sitzsteinen des Kulttheaters im Trierer Altbachtal », *Trierer Zeitschrift* 30, 1967, p. 101-109. ; F. SEAR, *op. cit.* n. 1, p. 207 et fig. 140.

également relevé des indications de gestion de l'espace (REG III, soit *regio* III) qui auraient été transformées en REG HIC³⁴. Jusqu'à présent, on n'a pas trouvé de dédicace gravée dans le théâtre, que ce soit sous forme de bloc inscrit ou de plaque moulurée.

Les enduits peints, mode d'expression souvent réservé au décor, sont bien attestés sur le mur de scène et sur le *proscenium* principalement. Les fouilles récentes du théâtre d'Amiens ont montré, dans la fosse de scène, la présence de peintures colorées sur enduits (imitation d'*opus sectile*, traces de ruban rouge, motifs de perles bleus, décors végétaux...)³⁵.

L'extérieur du bâtiment en Gaule a livré peu de témoignages de l'écrit, outre des graffites dont la portée est la plupart du temps d'ordre privé. L'exposition durable de l'écrit gravé, concentré à l'intérieur, y avait moins sa place que les affiches aux couleurs chatoyantes et dans ce cas, on peut supposer des enduits peints comme ceux conservés à Pompéi sur les murs extérieurs de divers édifices ou maisons. Attirer le spectateur pour une représentation par une peinture murale colorée ou/et donner une image et un texte court de ce qui va être produit n'ont pas forcément laissé beaucoup de traces jusqu'à nous en raison des mauvaises conditions de conservation. C'est précisément ce qui donne au document que nous présentons son caractère exceptionnel et précieux, partiellement préservé par son enfouissement sous les décombres rapidement recouverts sous Marc Aurèle.

LE GRAFFITE MURAL PEINT À VENDEUIL-CAPLY : L'ÉCRIT À L'EXTÉRIEUR DU THÉÂTRE, REFLET DU SPECTACLE INTÉRIEUR

À partir du règne d'Auguste, l'écrit gagne les murs de la ville et la diffusion des informations par le biais de l'épigraphie ou de procédés moins durables comme l'écrit peint prend de l'ampleur. Les monuments publics servent de supports privilégiés à des annonces officielles tandis que les graffites accompagnent la sphère du quotidien et s'insinuent un peu partout. Jocelyne Nélis-Clément et Damien Clément³⁶ ont montré que les poètes avaient parfaitement conscience que la postérité de leurs œuvres pouvait bénéficier de cet écho de l'écrit dans la topographie urbaine.

Les parties extérieures du théâtre, les murs périphériques, la proximité des portes, offrent alors diverses options dont l'affichage de l'écrit peint. Il peut, certes, s'agir de l'annonce d'un commerce incluant le nom du boutiquier. Des étals pouvaient se dresser contre ces murs, les commerçants profitant ainsi de la présence foule pour vendre ou louer divers produits (nourriture, coussins etc.). À cette première possibilité, on peut en ajouter d'autres en suivant

34. M. MAUGER, F. FERREIRA, *op. cit.* n. 26. L'inscription est gravée sur un maëllon ou un claveau ; voir l'analyse p. 57-58 et fig. 1 p. 57.

35. J. MILLEREUX-LE BECHENNEC, *op. cit.* n. 6. L'examen des décors a été confié à Sabine Groetembril du CEPMR de Soissons.

36. J. NÉLIS-CLÉMENT, D. NÉLIS, « *Furor Epigraphicus* : Augustus, the Poets, and the Inscriptions » dans P. LIDDEL, P. LOW éds., *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford 2013, p. 317-347 et J. NÉLIS-CLÉMENT, D. NÉLIS, « Poésie, topographie et épigraphie à l'époque augustéenne » dans D. NÉLIS, M. ROYO éds., *Lire la Ville : Fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, Bordeaux 2014, p. 125-158.

l'exemple de Pompéi, et considérer ce *titulus pictus*, dont on est sûr qu'il était bien dans ce contexte archéologique, comme une affiche de spectacle. On aurait affaire à un élément lié à la programmation de ce qui était joué, chanté, lu, déclamé dans cet espace, et de ce qui représentait un modèle de culture et de raffinement dans ce *vicus*. Il est possible que des images aient été associées à ce texte et aient constitué une forme de décor. On n'a hélas que peu de documents attestant l'usage de l'affiche dans le monde romain car celle-ci n'est pas pérenne, elle vise à faire une annonce pour un événement précis ou pour une durée courte. La préservation de ce *titulus pictus* est, rappelons-le, due aux hasards d'un remaniement structurel de l'édifice. Mais l'on sait bien que la peinture est bien attestée sur les murs des bâtiments publics et sert souvent à inscrire la programmation d'un spectacle. En Italie, on a conservé de telles traces : par chance, les conséquences de l'éruption du Vésuve ont permis la préservation d'une série d'indices qui auraient complètement disparu en temps normal ou ont subi une forte altération³⁷. On a ainsi trouvé les affiches de programmes de spectacle de l'amphithéâtre comme celles signalées par Sénèque³⁸ : le public les lit ou se les fait lire par les hérauts. On dénombre ainsi au milieu des affiches électorales, vingt-cinq affiches, *edicta munerum edendorum*, qui font état du spectacle à venir³⁹, du nom de celui qui le donne, de la présence ou non d'un *velum*, le nom des gladiateurs, leur notoriété etc. De même pour les *ludi circenses*, ainsi que le souligne Jocelyne Nélis-Clément⁴⁰, on a aussi conservé la copie de ces affiches sur papyrus en Égypte. De ce fait, ici on pourrait envisager d'interpréter ce *titulus pictus* comme le nom de celui qui offre le spectacle avec des informations concernant la nature du spectacle. Les représentations peintes ou sculptées réalisées sur le *proscenium*, le mur de scène, les différentes statues que l'on y trouve, tout cela nous donne déjà des indices sur les spectacles produits comme l'a remarquablement montré Katherine Dunbabin⁴¹. On peut tout à fait considérer un lien possible entre les représentations et les décors du front de scène dans le théâtre de Hiérapolis en Phrygie au début du III^e siècle⁴². Elle observe le même phénomène pour la frise du théâtre de Sabratha en Tripolitaine aux alentours de 200 ap. J.-C.⁴³ ou encore pour les figures des amphithéâtres de Pompéi, de Rome, de Mérida⁴⁴ ou de Capoue⁴⁵.

37. Voir M. MAUGER, F. FERREIRA, *op. cit.* n. 26, p. 56, pour le théâtre de *Venafrum*.

38. Sén., *De breu. uit.*, 16, 3 ; *Ep.*, 117, 30.

39. J. COLIN, « Affiches et invitations pour les spectacles de gladiateurs », *Pallas* 4, 1956, p. 51-57 ; M. FORA, *I munera gladiatora in Italia. Considerazioni sulla loro documentazione epigrafica*, Naples 1996.

40. J. NÉLIS-CLÉMENT, « Le cirque romain et son paysage sonore » dans J. NÉLIS-CLÉMENT, J.-M. RODDAZ éd., *Le cirque et son image*, Bordeaux 2008, p. 431-457., p. 435-436.

41. K. DUNBABIN, *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, Ithaca 2016.

42. *Ibid.*, p. 27-29.

43. *Ibid.*, p. 97-99 et 122-123.

44. *Ibid.*, p. 171-229.

45. S. TUCK, « Spectacle and Ideology in the relief decorations of the Anfiteatro Campano at Capua », *JRA* 20, 2007, p. 255-272.

Il se pourrait donc bien que l'on ait voulu indiquer ici, avant d'entrer, la nature du spectacle qui allait s'y dérouler : on aurait donc affaire à la communication sur les représentations. Notons d'ailleurs que des enduits peints, dont la provenance est indéterminée, ont été découverts à l'extérieur du grand théâtre de Vendeuil-Caply, à l'est du mur, dans une couche de remblai datée du dernier quart du I^{er} siècle⁴⁶. Ils montrent une parfaite maîtrise des images classiques de type romain (chevaux ailés, panthère, décors de marbre, Éros...), y compris la représentation d'une Vénus marine trouvée dans le remblai d'une cave du II^e siècle. En outre, le mur de scène et de l'avant-scène du grand théâtre étaient peints. Éric Belot souligne que la peinture rouge a été largement utilisée dans le bâtiment à côté du grand théâtre et dans la niche du *sacellum* de celui-ci, comme nous l'avons signalé⁴⁷. On sait que des artistes (peut-être itinérants en raison de ressemblances avec des images analogues trouvées à Jublains⁴⁸ comme le cheval ailé découvert dans les fouilles programmées menées depuis 2010) ont œuvré dans la cité. Le traitement des deux chevaux, très proche, laisse à penser au fameux Pégase, symbole de la rapidité et de l'ascension vers le sacré.

Quels sont les spectacles susceptibles d'avoir figuré sur cette affiche et la publicité que l'on souhaitait garantir ?

II. – LE *TITULUS PICTUS* DE VENDEUIL-CAPLY ET LES SPECTACLES AU THÉÂTRE CHEZ LES BELLOVAQUES

LES SPECTACLES AU THÉÂTRE : LE SUCCÈS DE LA PANTOMIME ET DE L'ÉNÉIDE DE VIRGILE

On insiste habituellement sur les jeux scéniques (*ludi scaenici*) dans leur lien avec la religion, aspect majeur de leur rôle, mais on aimerait avoir plus d'informations concernant les types de représentations elles-mêmes⁴⁹. Les tragédies, les comédies⁵⁰ et les mimes⁵¹ conservent sous l'Empire une place non négligeable, comme l'a montré Florence Dupont, mais

46. P. SESTIER, « Bêtes et marbres de Vendeuil-Caply (Oise) », *La peinture murale romaine dans les provinces du Nord, Revue archéologique de Picardie* 1-2, 1990, p. 75-81 ; É. BELOT, *op. cit.* n. 14, p. 230 fig. 5. Vénus marine. On ne peut pas faire de lien direct avec le théâtre, mais ces peintures montrent une maîtrise des techniques picturales romaines et des thèmes classiques.

47. É. BELOT, *op. cit.* n. 14. Voir l'état et les restaurations : L. BLONDIAU 2018, *op. cit.* n. 17.

48. Informations fournies par Anne Bocquet, responsable de la fouille, chef du service Recherche et Monuments historiques, La Mayenne Département ; je l'en remercie vivement. Voir le rapport du CEPMR 2014 de Soissons.

49. Voir en particulier les travaux de Florence Dupont : FL. DUPONT, « Les spectacles de la scène » dans *Le goût du théâtre, op. cit.* n. 1, p. 96-98 ; FL. DUPONT, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », *Fabula-LhT* 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/19/dupont.html>, page consultée le 07 mars 2019 et FL. DUPONT, P. LETESSIER, *Le Théâtre romain*, 2012², Paris 2017.

50. Par exemple, à Grand (Leuques), on a un indice de la comédie sur une mosaïque évoquant une scène du fantôme de Ménandre.

51. K. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 114-137.

l'introduction à partir d'Auguste de la pantomime⁵², spectacle chanté et dansé, l'importance croissante de la musique, des représentations mythologiques, et aussi de concours sur le modèle grec, engendrent une grande diversité de types de spectacles. Ainsi, les tragédies d'Ennius et les comédies de Plaute remportent un grand succès, les *Bucoliques* de Virgile constituent un mime populaire. Et la poésie se répand par la pantomime qui privilégie un acteur, l'archimime. Celui-ci, par son corps, ses masques, sa gestuelle, fait passer le message d'un texte qui peut être en latin ou en grec, avec la facilité du jeu scénique, l'accompagnement musical (un orchestre de musiciens) et la danse. Le succès est si grand que les *ludi augustales* l'adoptent. Il n'est donc pas étonnant que les *Métamorphoses* d'Ovide ou l'*Énéide* de Virgile aient été adaptés au théâtre. Le public est enthousiaste⁵³. Ce point a fait l'objet d'études récentes, notamment par les spécialistes qui montrent clairement la transposition au théâtre de la poésie virgilienne, notamment sous forme de pantomimes. Jan Ziolkowski et Michael Putnam ont relevé les sources qui permettent d'affirmer que l'œuvre de Virgile était « performed or declaimed »⁵⁴. Les performances apparaissent quand les *Eclogia* de Virgile sont donnés sous forme de mimes comme le souligne Regina Höschle⁵⁵. Citons, entre autres, Tacite, dans le *Dialogue des orateurs* (XIII, 2)⁵⁶, qui rappelle que Virgile lui-même écoutait la récitation de ses propres vers au théâtre, au milieu de la foule qui le pressait alors de compliments. N'oublions pas non plus que Néron, lors de sa démonstration musicale dans le théâtre de Capoue, joue et danse devant la foule rassemblée le Turnus de Virgile⁵⁷. Ce succès est confirmé par les sources tardives tel Macrobe, dans les *Saturnales* (V, 17, 5), qui rapporte l'intérêt pour l'histoire de Didon et d'Énée. De même, la mention chez Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu* (VII, 26)⁵⁸, atteste que l'*Énéide* était encore très populaire à son époque⁵⁹. Costas Panayotakis⁶⁰ souligne que ce sont précisément les épisodes où interviennent Didon et Turnus qui suscitent le plus d'intérêt et de mises en scène dans le cadre de la pantomime. Enfin, les preuves de notations musicales confirment la transposition de Virgile sous forme de pantomime⁶¹. Certes, on avait peu d'indices

52. M.-H. GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain 2007 ; K. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 85-113.

53. Sur le succès de la poésie dans les spectacles, voir H. N. PARKER, « The observed of all observers : spectacle, applause, and cultural poetics in the Roman theater audience » dans B. BERGEMANN, C. KONDOLEON édés., *The art of ancient spectacle*, New Haven-Londres 1999, p. 163-179.

54. J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM édés., *The Virgilian tradition : the first fifteen hundred years*, Londres 2008, « Virgil as performed or declaimed », p. 162-178.

55. R. HÖSCHELE, « From *Ecloga* to mime to Vergil's *Eclogue*' as mimes : ein Gedankenspiel », *Vergilius* 59, 2013, p. 39-60.

56. J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM édés, *op. cit.* n. 54, p. 162.

57. Suétone, *Vie de Néron* 54, 1. Voir A. BÉLIS, « Néron musicien », *CRAI* 1989, p. 761.

58. J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM édés, *op. cit.* n. 54, p. 165.

59. Voir n. 30 et K. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 110.

60. C. PANAYOTAKIS, « Virgil on the popular stage » dans E. HALL, R. WYLES édés., *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, p. 185-197, p. 194-196.

61. J.M. ZIOLKOWSKI, M.C.J. PUTNAM édés, *op. cit.* n. 54, p. 167.

concrets, épigraphiques ou picturaux, de la place de l'*Énéide* au théâtre, ce document vient, selon nous, compléter et éclairer de façon déterminante cet aspect des représentations car il est possible d'y reconnaître des vers virgiliens.

NOTRE PROPOSITION DE LECTURE : DES VERS DE VIRGILE

Comme nous l'avons vu, il est difficile de trouver un parallèle direct entre ce document exceptionnel et les autres théâtres. Le rapprochement le plus évident est celui qui peut être fait avec les affiches de spectacles de gladiateurs. Mais ce goût entre aussi dans les espaces privés et s'y diffuse largement. Comme l'a montré Katherine Dunbabin⁶², le fait de trouver des références dans les villas des provinces romaines à des spectacles gréco-romains (du théâtre, du cirque, de l'amphithéâtre, etc.) est un signe d'acculturation des notables qui apprécient ces traits de romanité⁶³.

Virgile est l'auteur latin le plus cité dans le monde romain. On compte au moins six mosaïques de villas⁶⁴ qui exhibent des vers de Virgile, des *Géorgiques* ou de l'*Énéide*. De plus, dans le cadre éducatif, il vient au tout premier rang des auteurs étudiés, son succès ne se dément pas, au contraire au II^e siècle, il est le poète devenu classique dans l'enseignement⁶⁵. La culture matérielle ne cesse de faire référence à des vers de l'une de ses œuvres. Ainsi, les murs de Pompéi⁶⁶ comportent des copies enfantines des premiers vers de l'*Énéide*. Cette culture du graffiti renvoyant à l'*Énéide*, n'est pas propre à l'Italie : en Gaule, on l'a repéré dans la zone de marché permanent (vente de volailles et de poissons), à Jublains⁶⁷, où un décor peint de très grande qualité associant des motifs géométriques, des personnages en pied et une inscription en écriture cursive comporte le mot *arma*, probablement, le premier mot du premier vers de ce poème. De là provient également la représentation peinte de Pégase évoquée plus haut. Ce parallèle est on ne peut plus intéressant ici car il renforce l'idée de ce thème poétique devenu très populaire et les mêmes artistes ou d'autres issus de la même école picturale pourraient

62. K. DUNBABIN, *op. cit.*, p. 9-17. Elle utilise tout particulièrement les représentations de jeux et de spectacle sur les mosaïques des villas de tout le monde romain.

63. On peut citer le cas de la villa du Liègeaud avec ses magnifiques représentations de chasses et de scènes de gladiateurs assorties de légendes peintes ; voir FR. DUMASY-MATHIEU *et al.*, *La villa du Liègeaud et ses peintures. La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)*, Paris 1991, tout particulièrement dans le chapitre 2, « Epigraphie et iconographie de la série 2 », p. 116-145.

64. J. GÓMEZ PALLARÈS, « Virgil's heritage on the floor », *Rivista storica dell'Antichità* 45, 2015, p. 55-62 ; *AE*, 1968, 610 (Sullethun) ; *CLE*, 295 (Cartenna-Tina) ; *AE*, 1927, 15 (Cherchell) ; *AE*, 2001, 1236a (Estada Huesca) ; *AE*, 1951, 131 (Lullingstone) ; *AE*, 2015, 574 (Caserio Silverio). Voir également *RIB* 2502, 51 à St. Albans (*Verulamium*), où R. S. O. Tomlin a lu une citation de l'*Énéide*, 2,1 (*AE*, 2015, 721).

65. H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, vol. 2. *Le monde romain*, Paris 1948, 1964², p. 80.

66. On compte 17 attestations sous forme de graffiti enfantins sur les murs de Pompéi : voir J. A. R. KEMPER, « Littérature au mur : la vie littéraire dans les graffiti de Pompéi au temps de Vespasien » dans M.-J. KARDOS éd., *Habiter en ville au temps de Vespasien. Actes de la table ronde de Nancy (17 octobre 2008)*, p. 89-99.

67. Je dois ces informations à Anne Bocquet, responsable de la fouille, chef du service Recherche et Monuments historiques, La Mayenne Département, je l'en remercie vivement.

avoir œuvré dans ces deux sites gallo-romains au I^{er} siècle. D'ailleurs, on le retrouve aussi en Bretagne, dans le nord de l'île, parmi les tablettes du fort de *Vindolanda*⁶⁸ ou encore sur divers supports⁶⁹ comme en Bétique, à *Italica* (Santiponce)⁷⁰, sur une terre cuite architecturale datée du I^{er} siècle ap. J.-C. (fig. 6). Que nous dit ce premier vers que chacun connaît ? On commence avec les armes...



Figure 6 : Museo Arqueológico Nacional, Madrid © Sabine Lefebvre, université de Bourgogne-Franche-Comté, Dijon, Artheis.

68. *Tabulae Vindolandenses*, II, 452 (MP³ 2939.01) ; le vers est écrit sur les deux faces et serait un travail effectué par deux élèves. Une autre tablette porte un exercice d'écriture, corrigé, du vers 473 du chant IX (*Tabulae Vindolandenses*, II, 118 (MP³ 2951.01)). Voir J. A. R. KEMPER, *op. cit.* n. 66, p. 91.

69. Par exemple un *ostrakon* en Égypte, au *Mons Claudianus* (*Énéide*, I, 1-3 : *OGL*, I, 190) ou des murs de plâtre à Doura Europos (*Énéide*, I, 1-3 : *AE*, 1954, 263 ; II, 1 : *AE*, 1937, 238).

70. *CIL*, II, 4967,3 = *CILA*, II, 2, 583 = *CLE*, 1786 = *HEp* 2005, 328. Voir R. CARANDE HERRERO, C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, « Virgil on a Brick from Italica », *Mnemosyne* 58/2, 2005, p. 277-282.

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
litora, etc.*

« Je chante les armes et le héros qui, le premier entre tous, chassé par le destin des bords de Troie, vint en Italie, aux rivages où s'élevait Lavinium ».

En fait, selon Quintilien⁷¹, les poètes étaient les premiers auteurs auxquels se confrontaient les élèves. On leur faisait apprendre des vers courts, simples, comme des sentences, faciles à retenir⁷². Ce vers entre parfaitement bien dans cette définition et devait faire écho auprès de ceux qui avaient bénéficié de cet enseignement de base. L'expression à la fois religieuse et culturelle est bien en toile de fond de ce théâtre antique où se mêlent étroitement la célébration des dieux et celle de la Maison du prince avec un mode de vie à la romaine, choisi et adapté par les notables et par la population des cités.

On notera d'ailleurs que le simple spectateur n'hésite pas à se manifester en cours de représentation et ose en groupe faire pression pour que certains vers soient répétés⁷³, tout comme la répétition et la copie sont à la base de la pédagogie antique. Or, en lien avec un texte déchiffré dans une villa de la province de Bretagne, dans le Kent⁷⁴, à Otford, où l'on a trouvé un vers de l'*Énéide* de Virgile, nous proposons une autre lecture du croquis de Gérard Dufour. En effet, dans cette villa, un enduit mural, du II^e siècle, reproduit ceci :

[...] BINA MANV L[...]

et se trouve associé à une très belle représentation également peinte de bras nu masculin, musclé et tenant une lance à la main (fig. 7a et b)⁷⁵.

71. Quintilien, *L'institution oratoire*, t. I (livre 1), J. COUSIN ed., CUF, Paris 1975, I, 1, 36 ; 8, 5. Pline (*Lettres*, II, 14, 2) confirme que les élèves commençaient avec Homère et affrontaient ce qu'il y avait de plus difficile. Le début du chant I et le début du chant II sont fréquemment reproduits sur divers supports (au moins 21 attestations par exemple pour le chant II, 1 et s.).

72. C. WOLFF, *L'éducation dans le monde romain*, Paris 2015, p. 150 et s.

73. G. SAURON, « D'Ulysse à Énée : le triomphe de l'épopée latine au miroir des décors romains » dans A. ESTÈVES, J. MEYERS éd., *Tradition et innovation dans l'épopée latine de l'Antiquité au Moyen Âge*, Bordeaux 2014, p. 47-54, p. 48. L'acteur Diphilus fut contraint par la foule de répéter mille fois un même vers, *nostra miseria tu es magnus* « c'est par notre malheur que tu es grand », en référence à Pompée (Cicéron, *Ad Att.*, 2, 19, 3 ; Valère Maxime, 6, 2, 9).

74. Deux références à Virgile ont été découvertes dans le Kent ; l'autre se trouve sous forme de mosaïque de la salle à manger (vers 50-53), dans la villa de Lullingstone et fait allusion à l'intervention de Junon dans la tempête qui se déchaîne contre la flotte d'Énée. Voir R. LING, « Inscriptions on Romano-British Mosaics and Wall-Paintings », *Britannia* 38, 2007, p. 63-91, p. 78-79. Sur le succès du thème du théâtre dans le décor peint en Italie et en Gaule, voir A. BARBET, « Le goût du théâtre dans le décor peint en Italie et en Gaule » dans *Le Goût du théâtre...*, op. cit. n. 1, p. 109-122.

75. *RIB*, II, p. 67 n° 2447.9. Voir N. DAVEY, R. LING, *Wall painting in Roman Britain*, Londres 1982 ; R. LING, op. cit. n. 74, p. 76-78 fig. 11 et 12.



Figure 7a et b : enduit mural de la villa d’Otford, conservé au British Museum à Londres (1928, 1011.1 et 2),
 a. photographie de l’auteur
 b. photographie A. di Liberto. Correction d’image Thomas Nicq, Halma.

En fait, il s’agit d’un vers de l’*Énéide* de Virgile, *bina manu lato crispans hastilia ferro* « serrant dans sa main deux javelots à large lame », qui a d’ailleurs été utilisé à deux reprises par Virgile : d’abord en I, 313 quand Énée est informé par une inconnue (en réalité Vénus, sa mère, qui se présente sous les traits d’une chasseresse) sur Didon, la reine de Carthage, et en XII, 165 quand Latinus accompagné de Turnus, et Énée flanqué d’Ascagne, s’avancent ensemble pour sceller le traité qui les lie conjointement au Latium et au pouvoir par des sacrifices et des offrandes. Tous les protagonistes sont armés ; nous y reviendrons. Notre lecture s’appuie sur la partie [*c*]rispans de la citation de ce vers, et permet de comprendre ce qui apparaît comme une sorte de *pi* sur le dessin de G. Dufour : une partie de la boucle du P (visible sur la photographie du rapport de fouille de G. Dufour) est manquante et le haut de la lettre A a sans doute été réalisé très près de celle du P au point quasiment de la toucher (en fait, on est en grande partie dans l’espace vide entre les moellons) ; le *ductus* du A est sans doute réalisé avec une seconde barre oblique un peu plus épaisse (le plein) que la première, plus fine (le délié), comme le N sur le *titulus pictus* d’Otford. Le R dénote une certaine élégance que l’on retrouve dans ce A. En outre, il doit manquer un petit élément de couleur pour attacher en haut la première haste verticale du N avec la partie oblique de celui-ci (le N ainsi formé est de même module que le R). Nous proposons donc un texte sans ligature :

... C]RISPANS [...

lecture : [*bina manu lato c*]rispans [*hastilia ferro*]

traduction : « serrant dans sa main deux javelots à large lame ».

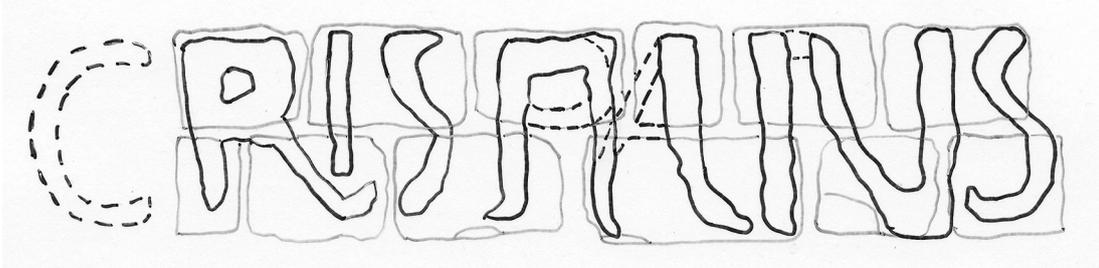


Figure 8 : notre proposition de restitution de l'inscription peinte.

Dès lors, on peut s'interroger sur l'intérêt de ce vers reproduit à la peinture et trouvé à la fois dans une villa au sein de la *pars urbana* et sur le mur extérieur d'un théâtre, situé dans une bourgade rurale. Dans un cas comme dans l'autre, il y avait très probablement à la fois le texte et dessous ou à côté l'image d'un guerrier pourvu d'une lance, figurant Achate, Énée lui-même ou encore Mars, dont les représentations figurées sont nombreuses et souvent associées, cela a été bien démontré⁷⁶, comme père des jumeaux, aux origines mythiques de Rome...

DES HÉROS, DES DIEUX ET DES ARMES À VENDEUIL-CAPLY

G. Dufour précise bien dans son rapport que le texte était situé « à hauteur des yeux ». Il était donc bien destiné à être vu et lu. Or, le chant I de l'*Énéide* était bien connu car appris par cœur dans le cadre de l'enseignement dispensé sous l'Empire. En outre, il est intéressant de relever que Virgile a utilisé, nous l'avons dit, à deux reprises ce vers⁷⁷ : on pourra avancer qu'il a pratiqué à l'économie, mais ce n'est peut-être pas le fruit du hasard s'il a fait usage du même vers à deux endroits symboliques. La première fois se situe dans la première phase de la quête du héros qui cherche l'amour et une patrie, personnage vagabond et tragique, porté par un destin incertain, et la seconde quand il parvient au but : la protection divine de sa mère Vénus a porté ses fruits, le guerrier atteint enfin son but et sa *pietas* est récompensée par un traité qui lui donne tout ce qu'il a cherché. Il est évident qu'il faut être attentif au texte pour remarquer pareil artifice, mais la façon de concevoir et de recevoir les textes antiques doit être prise en compte. En effet, le spectateur lettré de l'époque a souvent appris par cœur des passages entiers de l'œuvre et l'image même du guerrier fidèle (*fidus Achates*) et brave, aux vertus stoïciennes, qui se tient au côté du héros⁷⁸, qui est son confident, est le rôle même que l'on

76. Voir J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles 1982. ; A. DARDENAY, « Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine », *Pallas* 93, 2013, p. 165-184 ; G. SAURON, *op. cit.* n. 73.

77. W. MOSKALEW, *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leyde 1982, p. 196.

78. Sur le rôle d'Achate aux côtés d'Énée, comme *comes*, conseiller, *alter ego* du héros, voir ST. BENKO, « Virgil's comes fides Achates », *Vergilius* 28, 1987, p. 187-198. ; M. LOSSAU, « Achates, Symbolfigur der Aeneis », *Hermes* 115, 1987, p. 89-99 ; S. ANZINGER, *Schweigen im römischen Epos : Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil*, Berlin 2007, p. 30-34. Sur son nom et sa signification : S. CASALI, « The King of pain : Aenas, Achates and Achos in Aeneid 1 », *CQ* 58, 1, 2008, p. 181-189. Ce personnage secondaire est malgré tout important car il est

donne au spectateur. Énée est constamment mis en valeur par ce guerrier qui l'accompagne et l'assiste. La dimension sublime de l'épopée classique est ainsi perçue comme accessible au simple spectateur qui pénètre dans le théâtre.

Dans le premier contexte, au chant I, Énée, échoué sur les côtes africaines, a caché sa flotte, et explore les environs.

*Classem in convexo nemorum sub rupe cavata arboribus clausam circum atque horrentibus umbris
occultit; ipse uno graditur comitatus Achate
bina manu lato crispans **hastilia** ferro.
Cui mater media sese tulit obvia silva
virginis os habitumque gerens et virginis **arma**
Spartanae, uel qualis equos Threissa fatigat
Harpalyce volucremque fuga praevertitur Eurum.*

(Virgile, *Énéide*, I, 310-317, texte de Henri Goelzer, 8^e édition, CUF, 1956)

« Il tient cachée la flotte dans un repli des monts boisés, au pied de la paroi rocheuse et de la caverne, cernée par la forêt dont l'ombre fait frissonner. Quant à lui, il part en compagnie du seul Achate ; dans sa main se balancent deux javelines au large fer. En pleine forêt, sa mère se trouve sur son chemin, sous les traits, le costume et les armes d'une vierge de Sparte ou d'une Thrace, de cette Harpalyce qui crève ses chevaux et devance à la course l'Hèbre rapide. » (trad. de Veyne, *Virgile*, p. 43⁷⁹)

Et c'est précisément à ce moment qu'apparaît Vénus sous les traits d'une chasseresse. L'arrivée de la déesse est donc mise en scène par ces deux compagnons qui annoncent cette apparition divine, Vénus veillant sur son fils. Pour les spectateurs du théâtre antique, la référence devait être claire. Elle semble populaire chez les fonctionnaires romains⁸⁰, mais aussi chez les notables et concerne aussi toutes les strates de la population. Dans cette optique, la codification des lieux est importante : elle donne des repères aux spectateurs. Ainsi, au théâtre, c'était le rôle joué par chacune des portes percées dans le mur de scène, quand elles existent : de la porte royale chacun s'attendait à voir apparaître un roi. Ceux qui sont initiés attendent l'arrivée divine, la matérialisation de Vénus. On songe bien évidemment à la description du théâtre en Grèce faite par Apulée, dans le passage des *Métamorphoses* (X, 29-34), où il a laissé des *realia*, ces indications précieuses sur les structures matérielles de l'édifice. En outre, c'est aussi grâce à lui que l'on a une idée plus claire des spectacles avec la pantomime du jugement

empreint de stoïcisme par les qualités qu'il déploie au service du héros. Il est là attentif et incarne ce second rôle auprès du héros, le spectateur peut s'identifier à lui.

79. Virgile, *L'Énéide*, P. VEYNE trad., selon le texte établi par J. PERRET, Paris 2013 et une autre édition : Virgile, *L'Énéide*, présentation et nouvelle traduction de P. VEYNE, Paris 2016.

80. En atteste cette épigramme de Mayence (*CIL*, XIII, 6808 = *CLE* 1590 ; *AE*, 2008, 17) de l'esclave défunt Hipponicus datée entre 157 et 162, rédigée par le maître où la partie versifiée est empruntée à ce même passage de l'*Énéide*, I, 315 : *virginis os habitumque gerens*. Il s'agit ici du rôle psychopompe de Vénus.

de Pâris qui est décrite avec précision⁸¹. Les scènes d'épopée, de récits légendaires, avec leurs passages les plus connus, y compris du grand public, alimentaient les représentations : ce devait être parmi les plus attendues de la foule. Vénus et Mars, Énée, Didon⁸², Turnus et Latinus, étaient des figures connues, dont le public avait envie de voir l'apparition sur scène. Les spectateurs avaient hâte d'entendre le récit chanté et dansé de leurs aventures héroïques ou tragiques.

En fait, le héros est l'objet de toute l'attention en raison de sa personnalité et car il est amené à rencontrer des personnages divins. Il y a donc une sorte de jeu de suspens : à quelle apparition les spectateurs doivent-ils s'attendre quand ils voient ces deux guerriers et les armes qu'ils portent ? Il y a dans cette image la promesse d'aventure et de merveilleux, de rencontres sortant de l'ordinaire, plongeant l'auditoire dans un monde peuplé de dieux et de héros. L'invitation au rêve, le saut dans l'inconnu et en même temps dans les racines bien connues des origines de Rome sont des éléments qui constituent à la fois une découverte et une histoire constamment recommencée, une sorte de suspens confortable, attendu et espéré d'un public en attente de rêve. Il est possible que ces ressorts aient été enclenchés par l'association du texte et de l'image peints à proximité des portes du théâtre...

En effet, que ce soit par le vers de Vendeuil-Caply ou dans le reste de l'*Énéide*, on a une double constante : les armes et l'aventure dans laquelle se lance le héros. Toutefois, dans l'œuvre, les armes (*arma*) ne sont pas toujours identifiées, alors que dans ces vers, il s'agit de lances à large lame (*hastilia*). La mise en évidence de celles-ci par une description précise (*ekphrasis*) reflète la volonté d'insister sur le modèle stoïcien du guerrier au profil vertueux, à la fois symbolique et stéréotypé. La récurrence de la référence aux armes⁸³ dans l'*Énéide* est tout à fait remarquable : en lui-même ce vers n'est donc pas original, mais l'utilisation du participe *crispans*, pour montrer l'action de resserrer la main sur les armes, de brandir les lances, est en revanche unique dans l'œuvre en question. Il fait naître l'image, le discours met en place l'*enargeia* ou l'*evidentia*, et celle-ci surgit⁸⁴. Le suspens est amorcé et en même temps, un ressort déjà utilisé est mis en place, on « voit » véritablement la scène. On possède un parallèle à la référence aux lances (*hastilia*) dans le combat de l'Amazone Camille⁸⁵. Le

81. F. ROBERT, « La représentation de la pantomime dans les romans grecs et latins : les exemples de Longus et d'Apulée », *DHA* 38, 1, 2012, p. 87-110.

82. Didon est également représentée à Low Ham (Somerset) dans son aventure amoureuse avec Énée, faisant clairement référence aux chants 1 et 4 de l'*Énéide* ; voir R. LING, *op. cit.* n. 74, p. 85.

83. Virgile décrit les combats et prend un soin méticuleux à dépeindre les armes et leur utilisation.

84. J.-M. LUCE, « Texte et image dans l'Antiquité », *Pallas* 93, 2013, p. 9-16 ; J.-CL. MÜHLEHALER, « Œuvre d'art et émotion : l'*Énéide*, de Virgile à Octovien de Saint-Gelais », *Memini* [en ligne], 22-23, 2017. URL : <http://journals.openedition.org/memini/954> ; DOI : 10.4000/memini.954.

85. Virgile, *Énéide*, XI, 648 : *At medias inter caedes exsultat Amazon unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla, et nunc lenta manu spargens hastilia denset, nunc ualidam dextra rapit indefessa bipennem ; aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae.*

« Mais au milieu des massacres bondit une Amazone, le flanc découvert pour mieux combattre ; c'est Camille et son carquois. Tantôt son bras répand une pluie serrée de souples javelots, tantôt sa droite infatigable brandit une forte hache à deux tranchants. Sur son épaule, sonnent l'arc d'or et les armes de Diane ».

vocabulaire employé est très proche et surtout la référence à la chasse est présente dans les deux cas : après le vers qui nous intéresse dans le chant I, Vénus apparaît sous la forme d'une chasseresse, déguisée en quelque sorte, ce qui convient tout à fait à une scène théâtrale⁸⁶.

Si l'on prend maintenant le vers dans son second contexte (XII, 165), on voit une opposition très nette avec la première scène : en I, 313, il fait sombre, le paysage est celui de la forêt et du brouillard ; la quête du héros est encore incertaine ; en XII, 165, on est dans un décor de sacrifice en pleine lumière, Latinus arbore une couronne radiée et les références au soleil sont évidentes, Énée prenant la parole lors du sacrifice invoque en premier *Sol*, le Soleil. Et tous les détails vont en ce sens : le cheval de Turnus est blanc, le bouclier d'Énée étincelle. Le héros est parvenu à ses fins et il accomplit son destin. Cette fois, c'est à Turnus que le vers *bina manu lato crispans hastilia ferro* s'applique : l'alliance est en marche. L'ennemi d'hier est devenu l'allié (même si l'on connaît l'issue fatale pour Turnus). Dans cet épisode, Énée exhibe épée et bouclier, armes invincibles que sa mère Vénus a fait forger par Vulcain⁸⁷. Le vers qui suit décrit le héros dont le but est atteint : *hinc pater Aeneas, Romanae stirpis origo*. « Voici Énée, le père, souche de la race romaine ». La symbolique des armes est claire : Énée a troqué les lances pour l'épée et le bouclier qui le rendent invincible. Celui dont le destin est sombre désormais est Turnus, qui tient les lances à double tranchant et dont le sort est désormais scellé. Il doit laisser sa place auprès de Latinus, de Lavinia, et abandonner définitivement le pouvoir à son rival pour qui les dieux ont prévu de grandes choses. Le *foedus* auquel on assiste marque le point d'arrivée d'Énée. La représentation d'Énée blessé dans la maison de Siricus à Pompéi est un bon exemple (fig. 9)⁸⁸ ; le héros s'appuie sur sa lance (épée au côté et le bouclier apparaît derrière son bras gauche, semblant protéger l'enfant)⁸⁹. Vénus domine la scène et regarde affectueusement son fils, Ascagne. La lance sert de ligne d'organisation de la scène. On la trouve d'ailleurs sur les monnaies de serment des alliances militaires et comme l'a montré Andreas Alföldi⁹⁰ ; elle joue un rôle symbolique important dans la lecture du pouvoir chez les Romains.

En outre, il y a un lien évident avec le courage déployé, la *virtus* du héros, et d'autre part, la présence de Mars et de la guerre en toile de fond. Les images du héros Enée ou celles de Mars en armes ne sont pas seulement mentales, elles font partie des *realia* : on peint ces

86. Dans l'épisode de l'Amazone (note précédente), Virgile fait le parallèle avec Diane car elle exhibe les armes propres à cette divinité.

87. Sur le bouclier d'Énée et le parallèle dans l'*Iliade* avec le bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos, voir TH. HENTSCH, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal 2005, p. 69-87 et J.-CL. MÜHLETHALER, *op. cit.* n. 84.

88. Pompéi, Maison de Siricus, localisation VII, 1, 25, vers 69-70 (IV^e style pompéien) en lien avec le chant XII, v. 398-424 ; visible au Musée archéologique de Naples.

89. Cette scène est célèbre, on y voit le médecin Iapyx qui s'applique à lui extraire le trait de la flèche qui est encore fiché dans sa cuisse. Achate et Mnesithée sont là. Ascagne pleure, entouré du bras paternel.

90. A. ALFÖLDI, « *Hasta summa imperii*. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome », *AJA*, 63, 1959, p. 1-27. Pour les monnaies, voir *RRC* 28 et 29.

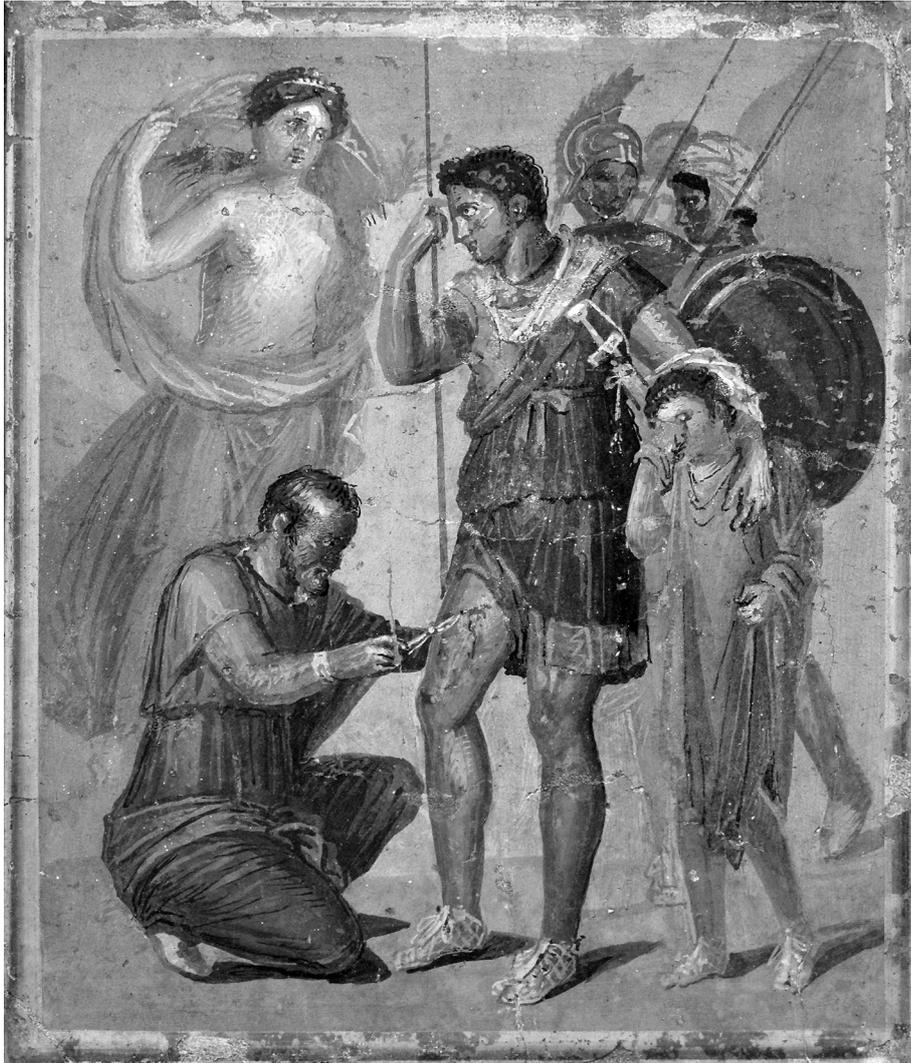


Figure 9 : Pompéi. Musée archéologique national de Naples Inv. 9009. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aeneas_wounded_MAN_Napoli_Inv9009.jpg

dieux et ces héros y compris dans les thermes, autres lieux populaires, ou sur les murs des appartements des domestiques comme c'est le cas à Pompéi. N'oublions pas que la porte du théâtre auprès de laquelle se situe le *titulus pictus* est précisément celle du peuple.

UNE AFFICHE À DESTINATION DES SPECTATEURS BELLOVAQUES : LE THÉÂTRE, UN LIEU D'EXPRESSION CULTURELLE ROMAINE

L'aspect idéologique de l'œuvre de Virgile et son rôle dans le discours de consolidation du pouvoir d'Auguste sont bien connus. En effet, la diffusion de l'*Énéide* (écrite entre 29 et 19 av. J.-C. où Jupiter prophétise et annonce non seulement la fondation de Rome mais aussi l'accession au pouvoir d'Auguste) a contribué à affermir la légitimité du pouvoir augustéen par la lecture ou la représentation de l'œuvre destinée aux contemporains. Au-delà, c'est le pouvoir impérial qui est conforté dans le temps long car le succès de cette épopée du héros destiné à devenir le roi du Latium ne se dément pas. En conséquence, l'on peut constater l'ampleur de cette influence au cœur des provinces et ici en Gaule Belgique, dans une partie qui semblait moins réceptive aux grands messages politiques, au moins en apparence, en réalité en l'absence de signes tangibles. On a déjà montré pour la Bretagne l'importance des références à l'*Énéide* de Virgile, on peut ajouter le monnayage de Carausius (286-293)⁹¹. Ce général né chez les Ménapiens, qui, chargé par l'empereur Maximien d'aller défendre, à la tête de la *classis Britannica*, les côtes contre les Barbares saxons et francs, en 286 n'hésite pas à se faire proclamer empereur, craignant une disgrâce. Sur ses médailles, il fait de brèves citations du chant II, 283 (et VIII, 38) y compris sous forme d'abréviations. S'il agit ainsi, c'est pour mieux asseoir son pouvoir sur la tradition, tout en connaissant l'impact politique d'une telle citation sur ce type de support et en sachant que celle-ci va être comprise, aussi courte soit-elle, par tous ceux parmi ses partisans qui auront ces médaillons entre les mains. Ce témoignage montre donc qu'il faut être attentif au moindre détail, car nous avons désormais ici un indice tout à fait remarquable.

La présence de Virgile et de l'*Énéide* dans le théâtre est un élément de culture latine qui montre que l'enseignement de ce poème épique dès l'époque d'Auguste a eu du succès⁹² et des échos ensuite dans les provinces et dans la durée, et pour ceux qui ne le connaissaient pas ou mal, le théâtre était, comme le dit Pierre Lévêque, un lieu « de transmission de la culture »⁹³. L'*Énéide* est sans doute étroitement liée aux spectacles donnés dans le cadre du culte impérial

91. G. DE LA BEDOYÈRE, « Carausius and the Marks RSR and INPCDA », *Numismatical Chronicle* 158, 1998, p. 79-88 et *Id.*, « Carausius, Virgil and the Marks RSR and INPCDA » dans R. CRUMMY éd., *Image, Carft and the Classical World. Essays in Honour of Donald Bailey and Catherine Johns*, Montagnac 2005, p. 187-195. Il montre que les marques RSR et INPCDA correspondent à *Redeunt Saturnia Regna* et *Iam Nova Progenies Caelo Demittitur Alto*, reprenant le thème de l'attente du roi-sauveur à Rome (*expectate veni*).

92. Comme l'indiquait Henri-Irénée Marrou (*op. cit.* n. 65, p. 80), l'œuvre de Virgile peut se comparer à celle d'Homère chez les Grecs ; ils représentent chacun l'image absolue du Poète. Voir G. N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer : Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964², 1979². Sur les aspects épiques, voir S. CLÉMENT-TARANTINO, « Je et les autres. Réflexions sur la voix épique dans l'*Énéide* » dans A. ESTÈVES, J. MEYERS dir., *Tradition et Innovation dans l'épopée latine, de l'Antiquité au Moyen-Âge*, Bordeaux 2014, p. 17-28.

93. P. LÉVÊQUE, « Le spectaculaire des Gaules » dans CHR. LANDES dir., *Spectacula II.*, *op. cit.* n. 1, p. 263.

et participe aussi du divertissement par l'entrée dans un monde onirique, où l'évasion est recherchée, la surprise subtilement organisée. Il contribue à renforcer le sentiment d'unité des populations par cette culture commune.

Il ne faut donc pas s'étonner d'une telle référence à Vendeuil-Caply en plein âge d'or de l'Empire. En effet, nous nous trouvons dans la partie haute de la chronologie puisque c'est sur le mur du premier édifice que se trouvait exposée cette inscription murale peinte, soit à la fin de l'époque flavienne ou au tout début de la dynastie antonine. Le contexte est bien celui de l'épanouissement de la romanité et d'une adhésion renforcée et double, vis-à-vis du pouvoir impérial d'une part, envers un certain nombre de valeurs communes d'autre part.

CONCLUSION

Le succès de l'*Énéide* fut indéniable dès l'Antiquité. La figure d'Énée, ancêtre mythique de Rome et sa descendance julio-claudienne sont en toile de fond de ce théâtre. Les exemples de la villa d'Otford et de Vendeuil-Caply nous confirment de manière concrète cet intérêt pour ces héros et ces dieux, pour ces vers épiques, au cœur des provinces romaines et surtout auprès d'un public large, du notable dans son domaine rural de Bretagne au spectateur le plus modeste d'un *vicus* de Gaule Belgique. Nous disposons ici d'un exemple exceptionnel de l'acculturation et de la pénétration de la culture romaine au sein des provinces occidentales.

La réception de cette œuvre s'est marquée au fil des siècles par une reprise des vers et des images imaginées de l'aventure héroïque de celui qui est considéré comme l'un des fondateurs de Rome. Le spectateur du II^e siècle, habitant ou venu dans le *vicus* assister aux représentations, a probablement été attiré par cette épopée. Des vers de Virgile se glissent même sur des épitaphes tardives et chrétiennes⁹⁴. L'œuvre a inspiré au cours de l'histoire bien des artistes y compris à l'époque médiévale où le poème est adapté⁹⁵. Le théâtre et l'opéra⁹⁶ se sont emparés de « Didon et Énée », les peintres ont largement reproduit divers épisodes comme celui de l'arrivée tragique du héros sur les côtes de l'Afrique, sa passion pour la reine, le destin qui lui fait choisir d'être à l'origine de Rome plutôt que de demeurer avec la belle reine...

94. Nous donnerons comme exemple l'épitaphe de Cicercula à Rome dans les catacombes (*Via Tiburtina*, fin IV^e-V^e siècle, mur 44, emplacement 78, Inv. 6568 du Musée du Vatican, section XVI, inscriptions de chrétiens II) qui porte deux extraits de l'*Énéide*, VI, 429 et XI, 28.

95. FR. MORA-LEBRUN, *L'Énéide médiévale et la renaissance du roman*, Paris 1994.

96. Par exemple « Didon et Énée. Le combat de Tancrede et Clorinde » de Monteverdi (1624) au théâtre Raymond Devos de Tourcoing, les 15, 17 et 18 mars 2016 ou encore « Didon et Enée », opéra de Purcell, Londres, 1689 ; avec une création le 2 février 2018 à l'Opéra de Massy (F).

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES
TOME 122, 2020 N°2

SOMMAIRE

ARTICLES :

Denis ROUSSET, <i>Les Locriens de l'Est et les Phocidiens de la guerre du Péloponnèse au début de l'époque hellénistique</i>	389
Aynur-Michèle-Sara KARATAS, <i>Greek cults and their sacred laws on dress-codes: The laws of Greek sanctuaries for clothing, colour, and penalties against misbehaviour</i>	445
Alcorac ALONSO DÉNIZ, <i>Le mois macédonien Ἀὐδναῖος et les fêtes d'hiver pour Perséphone *Ἄφ(ι)δνά « Invisible », « Obscure »</i>	489
Carlos HEREDIA CHIMENO, <i>La actividad consular de bíbulo ante la transgresión constitucional: ¿reacción o restauración?</i>	509
Christine HOËT-VAN CAUWENBERGHE, <i>Afficher le spectacle en Gaule Belgique : l'Énéide de Virgile au théâtre de Vendeuil-Caply (vicus des Bellovaques)</i>	535

CHRONIQUE

Nicolas MATHIEU <i>et al.</i> , <i>Chronique Gallo-Romaine</i>	561
--	-----

LECTURES CRITIQUES

Bernard ECK, <i>Relire Miasma ou la leçon de Parker</i>	565
Comptes rendus	589
Notes de lectures	675
Liste des ouvrages reçus	677
Table alphabétique par noms d'auteurs	683
Table des auteurs d'ouvrages recensés	687