

Zeitschrift:	Scholion : Bulletin
Herausgeber:	Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band:	8 (2014)
Artikel:	Caylus versus Pline: le théâtre de Scribonius Curion
Autor:	Medvedkova, Olga
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-719984

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CAYLUS VERSUS PLINE: LE THÉÂTRE DE SCRIBONIUS CURION*

Olga Medvedkova

À partir du milieu des années 1750 et durant la dizaine d'années qui lui restait à vivre, grâce à ses ouvrages sur l'art et le savoir perdu, le “quoi” et le “comment” des Anciens, Anne Claude Philippe Comte de Caylus (1692–1765) devint le champion de l'*ekphrasis*, une sorte de nouveau Philostrate.

L'iconographie de ses “Tableaux” – qu'il avait élaborés à partir des textes d'Homère et de Virgile¹ – s'inspirait des descriptions littéraires des œuvres picturales grecques et romaines. Les procédés de la peinture antique le passionnaient tout autant. Ainsi se consacra-t-il à la reconstruction de l'encaustique.² À la même époque, Caylus publia les dessins réalisés par Pietro Santo Bartoli d'après les peintures antiques réelles ou supposées telles.³

Munis de ces manuels, dans lesquels les compositions tirées des descriptions et celles issues des restes des peintures antiques accompagnaient les procédés techniques permettant leur réalisation, les artistes modernes n'avaient plus qu'à suivre Caylus à la lettre, car pour faire renaître l'Antiquité, ils avaient dès lors tous les outils nécessaires.

À partir de ces données plus ou moins connues,⁴ les historiens considèrent Caylus comme appartenant d'emblée au camp des Anciens. Pourtant, et on le sait aussi, il n'avait pas toujours été adepte du retour à l'antique. Il ne fut pas non plus partisan du retour aux textes classiques; ceci d'autant moins que selon les mauvaises langues de ses biographes, il connaissait mal le latin et pas du tout le grec.

De fait, la rupture dans sa vision du monde antique se situait à la charnière des années 1740 et 1750. Elle apparaît clairement à la lumière des conférences qu'il prononça à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dont il était devenu membre en 1742, mais dont il n'épousa réellement la cause qu'à partir de 1746. Certaines de ces conférences, publiées sous forme de *Mémoires*, sont consacrées à l'architecture antique, tandis que d'autres ont pour sujet les questions des mœurs et des usages des Grecs et des Romains, plus habituelles dans le contexte de cette Académie. Il s'agit des conférences intitulées: “De l'Architecture ancienne”, prononcée le 7 janvier 1749;⁵ “De la perspective des Anciens”, prononcée le 12 août 1749;⁶ “Des Vases dont les

Anciens faisoient usage dans les Festins”, prononcée le 12 décembre 1749;⁷ “Du théâtre de C. Scribonius Curion”, prononcée le 20 août 1751 et publiée en 1756 avec des planches anonymes;⁸ “Dissertation sur le tombeau de Mausole”, prononcée en 1753⁹ avec les planches dessinées par Petitot et gravées par Bellicard et publiée la même année.

À travers l’ensemble de ces conférences, le changement des stratégies caylusien dans le domaine des arts et son passage dans le camp des Anciens paraissent de manière à la fois plus évidente et plus subtile. Le fait même de se tourner vers les descriptions des monuments disparus – et tout particulièrement vers les descriptions pliniennes – témoigne clairement de ce changement. Sans prétendre cerner l’ensemble des problématiques qu’évoquent les conférences académiques de Caylus, nous nous proposons, dans cette étude, d’analyser seulement la conférence consacrée au théâtre de Scribonius Curion: sa lecture nous permet d’approcher les pôles d’intérêts, les enjeux et les méthodes de Caylus, lecteur des textes anciens et, plus spécialement, de Pline.

Mais avant cela, il nous paraît utile de parcourir quelques-unes de ses conférences antérieures qui permettent de mieux comprendre pourquoi ce dilettante aristocrate se tourna vers les auteurs antiques et ce qu’il cherchait dans leurs textes.

CAYLUS CONTRE LES TEXTES

Dans la conférence intitulée *De l’architecture des Anciens*,¹⁰ Caylus tranchait brutalement avec les méthodes généralement employées par ses confrères académiques et notamment avec leur façon d’appuyer leur savoir des mondes disparus sur les textes. On ne pouvait, selon lui, juger sainement de ce qui appartenait à la connaissance du passé qu’à partir des restes des monuments “physiquement accessibles et praticables”, et, en aucun cas, à partir des textes. Ainsi Caylus protestait contre toutes sortes de restaurations et de reconstructions philologiques, pratiquées par les antiquaires, notamment issu du milieu jésuite. Ce qui l’irritait surtout, c’était leur glose à propos des origines de l’architecture. Ainsi rejetait-il l’idée du Temple de Jérusalem comme lieu où furent créés les ordres architecturaux, aux proportions dictées par Dieu lui-même. Mais il rejettait aussi toute spéulation à propos des origines naturelles de l’architecture et, plus particulièrement, de la colonne inventée à l’image de l’arbre.

Une histoire savante de l’architecture, affirmait Caylus, devait commencer par l’architecture égyptienne, car c’est à partir de là que l’on disposait

de monuments. La manière de reconstruire les formes artistiques disparues à partir de monuments était pour lui la seule valable car elle se rapprochait le plus des méthodes de la science expérimentale. Rien d'étonnant dans ce contexte que le Vitruve traduit et commenté par un Moderne tel que Claude Perrault¹¹ fut à l'époque l'un des ouvrages favori de Caylus. Ce n'était pas les origines de l'architecture qui l'intéressaient mais, tout comme Perrault, ses progrès ainsi que la façon dont, à travers cet art non mimétique, la société de chaque époque établissait et énonçait ses règles du goût. En cela Caylus paraissait un Moderne bien déterminé.

ARCHITECTURE COMME TECHNIQUE¹²

Or, quelques sept mois plus tard, sa conférence "De la perspective des Anciens" annonçait un changement brusque et radical. En passant des questions de goût aux aspects techniques de l'art des anciens, Caylus déclarait la guerre à Perrault et aux autres Modernes. La question de la technique lui permettait de rétablir l'autorité des Anciens, tout en restant fidèle aux principes de la science moderne. Pour ce faire, Caylus inversait l'opposition "société – nature". Du point de vue "naturel", les Anciens n'étaient pas inférieurs (ni d'ailleurs supérieurs) aux Modernes: ils avaient les mêmes yeux et donc voyaient comme nous. Qu'est-ce qui pouvait donc leur empêcher de voir et donc de représenter l'architecture en perspective puisque partout ailleurs ils savaient très bien imiter ce qu'ils voyaient? "[...] il est vrai que les habiles gens se rencontrent toujours, & n'ont qu'un seul & même procédé", concluait-il son analyse des *Noces Aldobrandini*.¹³

Par ailleurs, la science antique – notamment l'optique – montrait que les questions de la vue étaient bien développées par les Anciens:

"Quant aux règles de la perspective, elles ne sont que des pratiques que la connaissance de l'optique présente naturellement à l'esprit du peintre, & dont elle démontre la vérité & même la nécessité dans les productions de son art. Il est certain que les Anciens ont connu l'optique dans toute l'étendue que demande la perspective; du moins il est aisément de s'en convaincre par la lecture de l'ouvrage d'Euclide [...]."¹⁴

Ainsi, contrairement aux arts dont les règles se fondaient sur un consensus social, les techniques reflétaient, selon Caylus, la nature humaine qui, toujours égale à elle-même, s'y exprimait non pas par l'imitation des objets

visibles, obéissant au goût établi par une culture donnée et pour un temps donné, mais par l'imitation des mécanismes de l'activité productive naturelle qui, eux, n'obéissaient ni à la société ni à la mode. Le domaine de la $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ était donc extrait de “l'ordre du temps” et dérivait de l'universel. L'homo faber de tous les temps était égal à lui-même.

Le domaine de l'invention technique n'obéissait donc pas aux césures temporelles: il y régnait une grande continuité. Or, dès qu'il s'agissait du domaine technique (“les parties qui dépendent du génie”), les textes anciens qui en gardaient les traces revenaient en force.

Ainsi, pour expliquer le phénomène du trompe-l'œil, Caylus recourait aux textes, notamment à la description de la maison de Laurentum par Pline le Jeune. Dans sa dissertation *Des Vases dont les Anciens faisoient usage dans les Festins*, il approfondissait cette approche. Il commençait par “les premiers hommes”, venaient ensuite les citations bibliques, le tout permettant d'établir l'invention du vase à partir de la corne. Et à Caylus d'affirmer que “les premiers vases [avaient été] indiqués et donnés [à l'homme] par la Nature”.

En découlait le constat déjà esquissé dans l'essai sur la perspective: du point de vue “naturel”, l'Antiquité n'était point “exemplaire”. Ce constat, les Anciens et les Modernes le partageaient largement.¹⁵ Aussi bien pour Caylus que pour Diderot, les hommes anciens n'étaient pas physiquement ou moralement différents des hommes modernes. L'une des qualités positives et constantes de l'humanité était sa capacité d'inventer. Dans le passé comme au présent, l'invention se fondait sur l'observation de la nature. Cette relation créative avec la nature constituait le lien ininterrompu entre le passé et le présent.

Ce qui opposait les Anciens et les Modernes, c'était la conclusion qu'ils tiraient de ce constat. Selon les Modernes, l'unité de l'humanité signifiait que les Anciens ne nous étaient pas supérieurs; il était donc possible, voire indispensable, de les ignorer. En revanche, pour les Anciens, cela signifiait que les Grecs, les Romains et les autres peuples anciens ne nous étaient pas inférieurs; que sur le plan du génie, ils étaient capables des mêmes prouesses; il ne fallait donc rien perdre de leurs expériences et découvertes mais, au contraire, étudier les moindres traces de leur savoir et savoir-faire. Retrouver les procédés techniques des Anciens et les mettre de nouveau en pratique était une sorte de défi: cela devait démontrer que l'humanité ne dégénérerait pas. Cette dernière considération était sans doute l'une des raisons pour lesquelles la vieille aristocratie européenne se mêlait de la science et de la technique des Anciens: il s'agissait du devoir des élites – auxquelles se joignaient les artistes que ces élites dirigeaient et/ou entretenaient – face à leur

“peuple”, qui consistait à le préserver de la dégénérescence. Dans les textes de Caylus, cette attitude donnait lieu à des idées très originales. Si les artistes grecs et romains ne représentaient pas toujours l’architecture en perspective, avançait-il, ils le faisaient exprès pour rendre leurs images plus accessibles au peuple:

“Par une suite nécessaire & dépendante de l’ignorance du plus bas peuple , qu’il importoit cependant de ménager , il a fallu représenter la façade des temples ou des autres monumens telle qu’on la voyoit en y entrant , pour mettre ce même peuple à portée de les reconnoître ; ce qu’il n’auroit pas fait si on les lui avoit présentés par l’angle , ou dans un lointain dont ses yeux n’auroient point été frappés.”¹⁶

Il s’agissait donc là non pas d’une maladresse naïve, mais d’une sorte d’invention intelligente et tout à fait moderne qui transformait les images en signes immédiatement reconnaissables. Les artistes anciens le faisaient “exprès” et non pas parce qu’ils ne savaient pas faire autrement. Ce genre de réflexion préfigurait bien de théories postérieures d’Aloïs Riegl à la Gestalt.

Dans le domaine de l’architecture, cette nouvelle attitude faisait naître chez Caylus des idées non moins originales. L’architecture toute entière relevait selon lui de la technique et de l’invention: elle n’obéissait donc pas au “régime d’historicité”. Les architectes modernes pouvait continuer à puiser dans le passé, moins dans les formes ou les décors et davantage dans les solutions qui relevaient du génie. Une fois de plus, les textes, qui en conservaient le détail, devenaient dès lors plus importants que ce qu’il en restait de ruines. Et parmi les textes, l’*Histoire naturelle* de Pline surpassait de loin Vitruve. Car, davantage que Vitruve, c’était Pline qui, dans son livre XXXVI, relatait les inventions des bâtisseurs anciens.

CAYLUS LECTEUR DE PLINE

Plusieurs textes de Caylus, publiés dans les *Mémoires académiques*, se fondataient sur des fragments de l’*Histoire naturelle*: “Eclaircissements sur quelques passages de Pline”¹⁷; “Réflexions sur quelques chapitres du XXXVe livre de Pline”¹⁸, etc. Mais bien que Caylus interrogeât Pline constamment, il ne le remettait pas moins en cause. D’ailleurs cette façon critique d’utiliser les textes classiques ne concernait pas seulement Pline. De la même manière, Caylus lisait, par exemple, Diodore de Sicile:

“Combien de fois , dans sa narration , s’écarte-t-il des grandes idées qu’il a exposées dans sa préface? Dans l’explication des fables , il substitue ses propres pensées à celles des Nations dont il décrit la Mythologie. Il est vrai que ce qu’il dit paroît dicté par le bon sens ; mais au lieu de dire ce qu’il pensoit , il devoit rendre compte de ce que pensoient les Égyptiens & les autres peuples dont il parle.”¹⁹

Caylus ne pardonnait aux historiens anciens aucune partialité: le rôle de l’historien consistait à transmettre le savoir du passé sans y ajouter son jugement. De ce point de vue, Pline était tout sauf une source fiable. Ce fut un compilateur qui décrivait les choses – notamment les monuments – qu’il n’avait jamais vues de ses propres yeux. Il reconstruisait le passé à partir des textes des autres. Dans *De l’architecture des Anciens*, Caylus écrivait:

“Pline , après avoir parlé du labyrinthe de Crète & de celui de Lemnos , parle de celui d’Etrurie dont il attribue la construction au roi Porsenna pour y placer son tombeau. Ce dernier ne subsistoit plus au temps de Pline , qui ne fait que rapporter ce qu’en avoit écrit Varron: [...].”²⁰

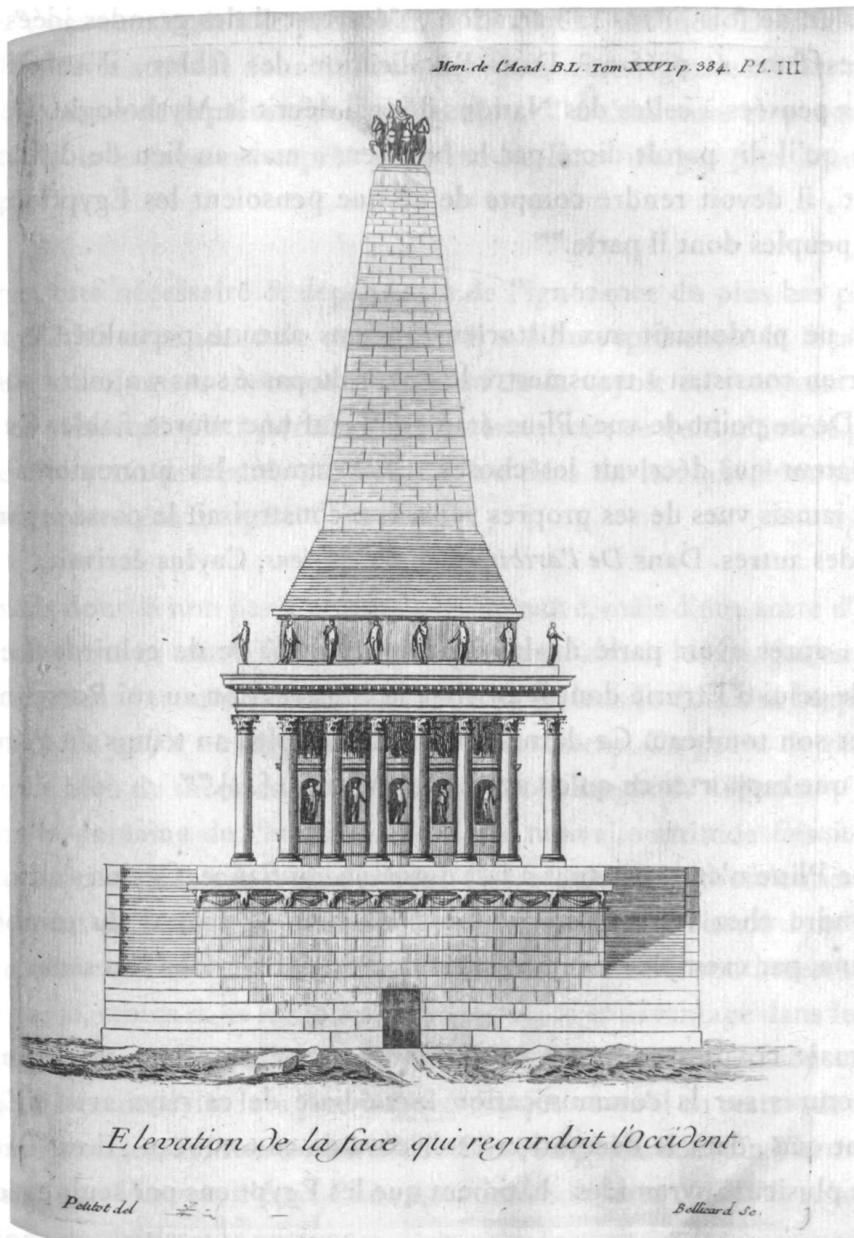
Puisque Pline n’était pas tout à fait digne de confiance, Caylus s’autorisait à ne prendre chez lui que ce qui lui convenait. À propos du tombeau de Porsenna, par exemple, le témoignage de Pline allait dans son sens:

“[...] mais ce passage me paroît suffire pour autoriser mes premières conjectures sur la communication immédiate de ce pays avec l’Egypte ; d’autant que , dans la décoration extérieure de ce tombeau , il est fait mention de plusieurs pyramides , bâtiment que les Égyptiens ont seuls exécuté.”²¹

Mais dans d’autres cas, comme dans celui du théâtre de Scribonius Curion, Caylus allait jusqu’à corriger, voire remettre entièrement en cause, le témoignage plinien.

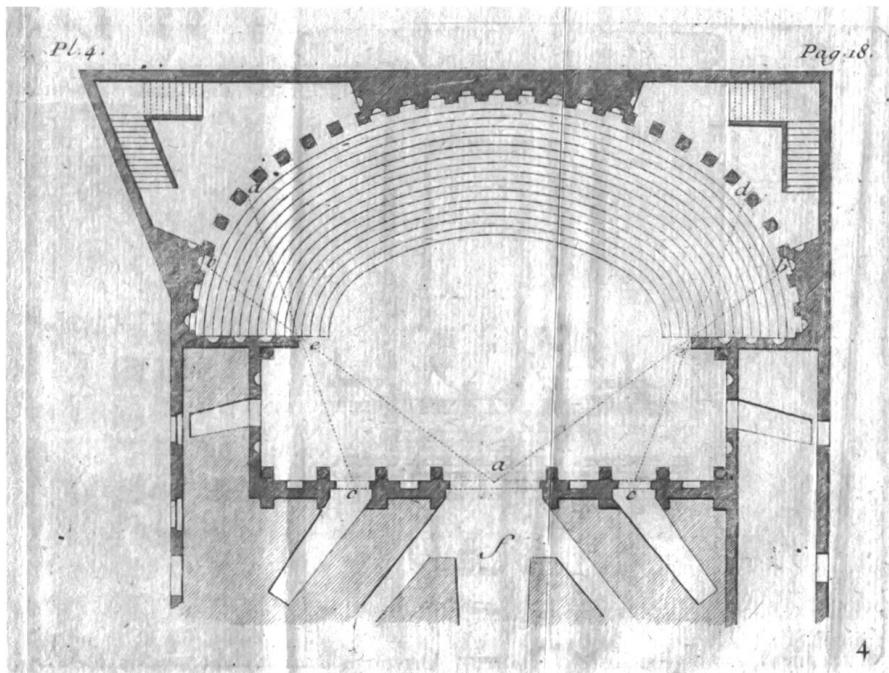
LE THÉÂTRE COMME OBJET D’ÉTUDES ANTIQUAIRES

La conférence consacrée au théâtre de Curion se fondait sur le chapitre 16 du Livre XXXVI de l’*Histoire naturelle* pour la lecture duquel Caylus s’était fait aider par le bibliothécaire du Roi Jean Capperonnier (1716–1775). À la demande de Caylus, ce dernier avait vérifié et corrigé la première édition de



III. 1: "Elevation de la face qui regardoit l'Occident", dessiné par Ennemond Alexandre Petitot et gravé par Jérôme Charles Bellicard, dans: M. le Compte de Caylus, "Dissertation sur le tombeau de Mausole", dans: Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome xxvi, Paris 1759, pp. 321–334, Pl. III

1469 du texte plinien sur plusieurs manuscrits. L'analyse de Caylus fut ensuite publiée sous forme de *Mémoire*²², accompagnée des dessins anonymes qui laissent deviner la ou plutôt les mêmes mains que Caylus avait déjà employées pour illustrer sa “Dissertation sur le tombeau de Mausole”²³; (ill. 1)

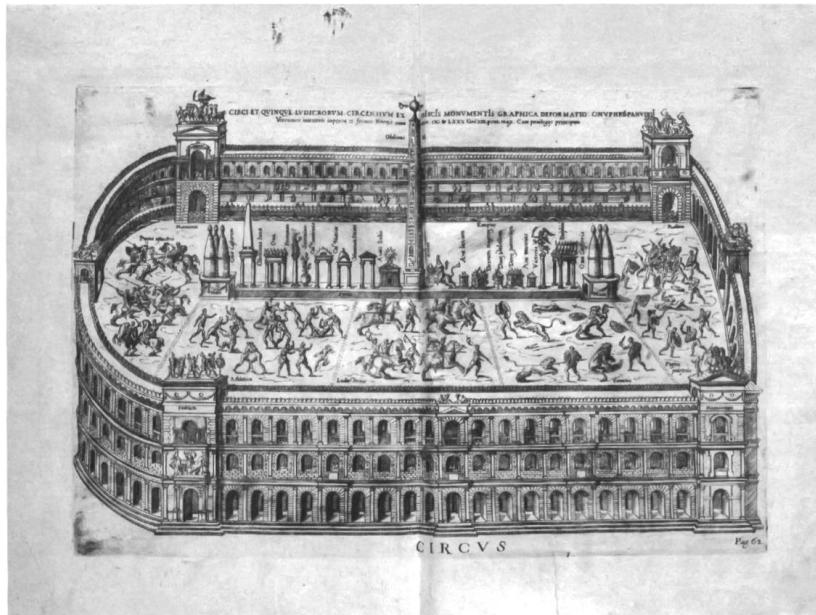


III. 2: Cochin & Bellicard, *Observations sur les Antiquités D'Herculaneum; avec Quelques Réflexions sur la Peinture & la Sculpture des Anciens; & une courte description de plusieurs Antiquités des environs de Naples*, Seconde Édition, Paris: Chez Ch. Ant. Jombert 1755, Pl. 4/Pag. 18

cette dernière étant basée également sur la lecture de Pline. Il s'agissait de l'architecte Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801)²⁴ et de l'architecte, dessinateur et graveur Jérôme Charles Bellicard (1726-1786). Trois planches réalisées par ce dernier pour les *Observations sur les Antiquités de la ville D'Herculaneum. Avec Quelques Reflexions sur la Peinture & la Sculpture des Anciens ...*²⁵, qu'il publia avec son ami Charles-Nicolas Cochin, représentant le théâtre d'Herculaneum, nous fournissent un point de comparaison: ces gravures sont en effet très semblables à celles qui représentent le théâtre de Curion.

La participation de Petitot et de Bellicard non seulement à l'illustration mais aussi à la reconstruction du théâtre de Scribonius Curion par Caylus se devine facilement. L'expérience d'Herculaneum n'y était pas pour rien. Selon Bellicard:

“Comme les fouilles ont été faites en différens tems, & que ce Théâtre [d'Herculaneum] n'a été découvert que par parties, le plan que j'en donne ici ne peut être absolument exact.”²⁶



Ill. 3: "CIRCVS", dans: [Panvinio d'Onofrio], *Onvphrii Panvinii Veronensis, De Ludis Circensibus, Libri II. De Trivmphis, Liber Vnvs. Quibus vniuersa ferè Romanorvm Vetervm sacra ritvsq. declarantvr, ac Figuris Aeneis Illustrantur. cum notis Ioannis Argoli I.V.D. et Additamento Nicolai Pinelli I.c. Adiectis hac nouissima editione Eruditissimi Viri Ioachimi Ioannis Maderi Notis, et figuris in lib. de Triumphis, Patavii: Typis Petri Mariae Frambotti Bibliop. MDCLXXXI, pag. 62 [entre p. 62 et 63]*

À Herculaneum, la difficulté de la reconstruction était surtout liée à la forme ovale du théâtre. On ne connaissait à l'époque aucun autre exemple conservé de ce genre de théâtre antique. Afin de l'imaginer, Bellicard avait dû recourir au théâtre Olympique de Palladio (ill. 2) en justifiant cet anachronisme apparent par le fait que Palladio l'avait conçu à l'imitation des Anciens et qu'il avait dû, sans doute, en connaître un modèle disparu depuis son époque.

La reconstruction du théâtre d'Herculaneum ajoutait un chapitre nouveau aux débats sur les théâtres des Anciens qui suscitaient, en ce milieu du XVIII^e siècle, une émulation renouvelée; liée à la construction de nouveaux théâtres dans de nombreuses villes européennes et particulièrement à Paris.²⁷ Mais cet intérêt pour les théâtres antiques n'était pas uniquement lié aux besoins de la création moderne. Depuis longtemps, les cirques et les théâtres comptaient parmi les objets privilégiés de la curiosité humaniste. L'ouvrage d'Onofrio Panvinio (1530–1568) *De Ludis Circensibus*²⁸ (ill. 3) rendait compte des principaux topoi générés par ce sujet. Il s'agissait tout d'abord, en supplantant le culte des martyrs chrétiens, d'explorer l'univers des jeux des anciens, dans leur



Ill. 4: "Preparatifs Du Grand Feu D'Artifice. Que S.E.M. Le Cardinal de Polignac fit tirer à Rome dans la place Navonne le 30 Novembre 1729 pour la Naissance de Monseigneur le Dauphin", taille-douce de C. N. Cochin d'après la peinture de G. P. Panini

rapport à la religion, à l'histoire et aux arts de l'Antiquité.²⁹ Dans son ouvrage consacré au cirque de Domitien, dont la place Navone conservait la forme³⁰, le cardinal de Polignac ne faisait aucune mention du martyre de sainte Agnès, ni du lieu de pèlerinage qui lui était consacré (la crypte contenant ses reliques). En se basant en revanche sur l'exégèse de Pier Leone Ghezzi – antiquaire, célèbre par sa publication consacrée aux sépulcres de la Rome antique³¹ – il restaurait le cirque romain pour le besoin des décors de la fête qu'il donna à la naissance du Dauphin. La spina fut tracée et les figures ("obelischi, simulacri, tempietti, statue, colonne, delfini, simboli, et le mette") avaient été installées. (Ill. 4) Cette reconstruction savante au service d'une fête "officielle", en action et en mouvement, nous laisse imaginer l'importance du thème théâtral dans les recherches sur les antiquités pour au moins un siècle à venir.

Parmi les écrits contemporains sur les théâtres antiques que Caylus citait ne figurait pourtant que le *Discours sur la forme & la construction du Théâtre des Anciens, où l'on examine la situation, les proportions & les usages de toutes ses parties* d'un de ses confrères à l'Académie des Inscriptions, le dramaturge Nicolas Boindin (1676–1751).³² Au sujet du théâtre de Curion, Boindin ne faisait que banaliser et ridiculiser Pline³³: selon lui, le prodige technique que Pline décrivait était une simple figure rhétorique qui trahissait son respect pour les récits merveilleux du passé.³⁴

CAYLUS: L'ENJEU ET LA MÉTHODE

Contrairement aux humanistes et aux antiquaires, Caylus ne s'occupait pas des "jeux des anciens". Ce qu'il cherchait à retrouver, c'était le prodige technique qui démontrait le potentiel créatif des inventeurs romains. C'est par cette affirmation que Caylus ouvrait son *Mémoire*:

"Les Anciens ont eu plusieurs connaissances que nous n'avons pas , & ils ont poussé beaucoup plus loin que nous quelques - unes de celles dont nous faisons usage."³⁵

La magnificence des monuments anciens était le fruit du savoir-faire technique de leurs bâtisseurs. Ce savoir-faire était si vaste, si "naturel", que les auteurs anciens n'en parlaient même pas, contrairement aux Modernes qui se vantaient sans cesse de la moindre de leurs inventions. Le seul parmi les Modernes que l'on pouvait comparer aux inventeurs anciens était, poursuivait Caylus, le discret et quasi anonyme ingénieur et machiniste de Saint-Pierre de Rome Niccola Zabaglia qui n'avait jamais voulu "sortir de son premier état , ni quitter son ancienne façon de vivre & de s'habiller"³⁶. La simplicité de sa vie et de son apparence se reflétait dans ce que Caylus appelait "la simplicité des machines & des forces qu'il a employées". En vénérant Zabaglia "comme un de ceux qui ont le plus approché du génie que nous ne pouvons refuser aux Anciens pour les mécaniques"³⁷, Caylus conseillait d'étudier son livre *Castelli e Ponti*³⁸, domaine où les Anciens excellaient et qui faisait preuve de leur "simplicité".

D'autres avant Caylus avaient glorifié la "simplicité" des Anciens. L'originalité de Caylus, répétons-le encore, se trouvait dans le fait que pour lui cette simplicité se manifestait non pas dans les formes mais dans l'évidence des solutions techniques que les inventeurs romains offraient. Le théâtre de Scribonius Curion décrit par Pline en fournissait justement un exemple.

Selon Caylus, personne avant lui n'avait lu ce chapitre de Pline correctement. Parmi les rares auteurs qui en avaient parlé, il citait Daniele Barbaro (qui s'était appuyé sur les connaissances techniques de son ami et éditeur Francesco Marcolini), Gerolamo Cardano et le marquis Scipione Maffei, tout en dénonçant leur incapacité de traiter ce sujet qui exigeait des compétences linguistiques, historiques et scientifiques. Un seul homme pouvait difficilement les avoir toutes. La solution de Caylus – qui n'en avait quasiment aucune – consistait à les emprunter. Comme on l'a déjà vu, Jean Capperonnier s'occupa pour lui du texte plinien, Petitot et Bellicard des dessins et de la

reconstruction architecturale et Charles Étienne Louis Camus (1699–1768), mathématicien et astronome, membre de l'Académie des sciences, professeur à l'Académie d'architecture, des aspects techniques du théâtre en question. C'est donc à la charnière de l'histoire et de la science que Caylus s'attendait à trouver la vérité. Et pourtant il y avait là quelque contradiction. Du côté de la science, la position de Caylus était *a priori* apologétique: le génie technique des Anciens, marqué par la simplicité naturelle, était une valeur positive qu'il cherchait à démontrer. En revanche, du côté de l'histoire, sa position face au texte plinien était *a priori* critique: l'opinion de Pline, pour qui le théâtre de Curion témoignait de la dépravation morale des Romains à la fin de la République, n'était pas acceptable pour Caylus.

PLINE: LA TECHNIQUE CONTRE LA MORALE

De tous les livres de l'*Histoire naturelle*, le XXXVI^e, consacré aux pierres et donc à l'architecture, est le plus explicite quant à son parti-pris.³⁹ Il s'ouvre par une image de la guerre que l'homme mène contre la Nature. Issue de la tradition stoïcienne, imprégnée de la philosophie de Lucrèce et de Sénèque, cette image – que l'on trouve également chez Salluste⁴⁰ – est très fortement marquée par une accusation morale. L'homme, selon Pline, est une créature limitée par définition, faible et défaillante, qui naît sans aucun autre don naturel que celui de savoir pleurer. Il dépend entièrement des ressources de la Nature qui est sa mère nourricière et qui produit tout ce qu'il lui faut pour sa survie et pour l'entretien de sa santé. En l'utilisant ainsi, l'homme développe les sciences, les arts et les techniques. La Nature oppose pourtant des limites à l'exploration humaine. Ces limites sont de nature morale. Mais l'homme les transgresse, tant par faiblesse que par audace insensée. En dissimulant certaines de ses réserves, la Nature ordonne à l'homme de ne se satisfaire que du nécessaire, mais ce dernier, pris d'avaritia, en quête de luxuria – recherche les biens qui vont au-delà de ses besoins et franchit la frontière établie par la Nature. Le règne du luxe et du caprice qui s'installe alors pousse l'homme à oublier sa propre nature.

Le domaine de l'architecture le démontre clairement. Pour les anciens Romains qui savaient se limiter au nécessaire, sa qualité essentielle était sa solidité. La décadence des mœurs laissa ensuite pénétrer à Rome une architecture excessive, qui transgressait ses propres limites. Il s'agissait, d'une part, de l'emploi de matériaux luxueux, comme les différents marbres importés notamment sous forme de colonnes, et, d'autre part, de fausses inventions qui ne faisaient que

corrompre l'homme et abîmer la nature. Les deux théâtres décrits par Pline – ceux de Scaurus et de Scribonius Curion – lui servaient à illustrer ces deux types de transgression. Le premier péchait par la luxuria et le second, par la pensée technique fausse, abusive, inutile. Pline décrivait le théâtre de Curion ainsi:

“Il fit construire, juxtaposés, deux théâtres très vastes de bois qui étaient suspendus chacun sur des pivots mobiles: ceux-ci étaient adossés quand on donnait la représentation théâtrale des jeux le matin de manière qu'il n'y eût pas gêne réciproque entre les bruits des deux scènes ; d'un coup, on les faisait pivoter – après l'expérience des premiers jours, certains spectateurs restaient même assis, le fait est sûr –, et les deux extrémités des deux théâtres se rejoignant, Curion obtenait un amphithéâtre où il donnait des combats de gladiateurs, à qui il faisait courir moins de risques qu'au peuple romain en le faisant tourner.” (XXXVI, 117)⁴¹

Pire que les colonnes et les marbres importés par Scaurus était donc l'esprit de la fausse invention qui poussait l'homme à créer les machines de distraction, capables de se transformer en machines de destruction ou d'autodestruction:

“Que faut-il admirer le plus ici, l'inventeur ou la chose inventée, l'architecte ou l'inspirateur, l'audace qu'il y eut à imaginer cela ou à entreprendre ou à le commander ? Mais rien ne dépassera jamais la folie d'un peuple qui ose se tenir sur un siège aussi incertain et instable. Et voyez ce glorieux vainqueur de la terre, ce dompteur du monde tout entier, celui qui distribue peuples et royaumes, donne des lois aux peuples étrangers et représente pour le genre humain comme une fraction des dieux immortels, voyez-le suspendu en l'air sur une plate-forme et applaudissant à son propre péril ! Comme on faisait bon marché des vies humaines ! Pourquoi se plaindre de Cannes ? Quelle catastrophe était possible ! C'est une source de douleurs publiques pour les mortels que l'engloutissement de cités dans les gouffres qui s'ouvrent dans la terre ; et voici que le peuple romain tout entier, comme embarqué sur deux vaisseaux, ne se trouve plus soutenu que par deux pivots, et se voit lui-même en aussi grand danger que les combattants, car il va périr si à un moment ou un autre se dérange le mécanisme. [...] Car il faut le reconnaître, en toute vérité, aux jeux funèbres offerts auprès du tombeau du père de Curion, c'est le peuple romain tout entier qui s'est battu.” (XXXVI, 119–120)

L'engin de Curion était pour Pline le modèle même de l'insania.

CAYLUS VERSUS PLINE

Pour se défaire de l'accusation morale plinienne, Caylus recourait à d'autres sources: à Cicéron⁴² et à Plutarque⁴³. La figure de Curion – fils du célèbre orateur et consul, ami de Cicéron, – n'en ressortait pas plus belle: selon l'opinion générale, ce fut "un homme très-débauché & effréné"⁴⁴, comme il y en avait eu de tout temps:

"On doit le regarder comme un de ces fameux débauchés , dont les grandes villes ne fournissent que trop d'exemples, qui sont nobles & généreux aux dépens des autres , qui ne s'embarrassent point de leurs créanciers , & qui désirent une révolution, ou pour acquerir des richesses , ou pour obtenir l'impunité de leurs crimes , ou plutôt enfin l'acquit de leurs dettes."⁴⁵

Le caractère de Curion reflétait la décadence de la République romaine:

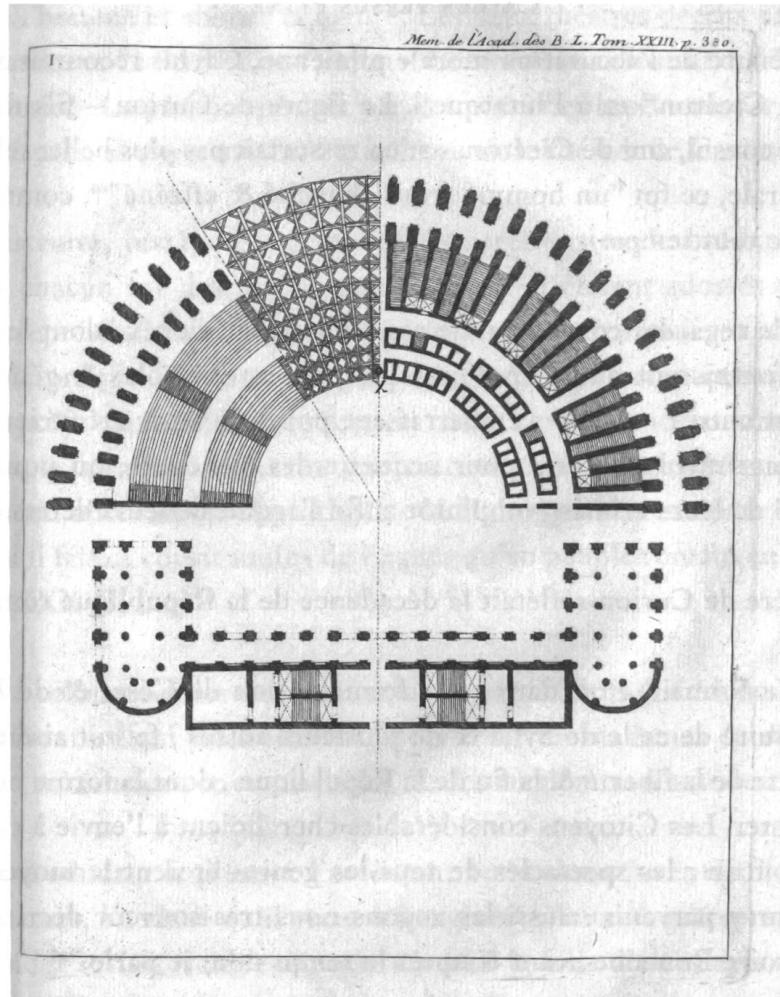
"Le peuple Romain étoit dans cette fermentation de César & de Pompée , qui , à la suite de celle de Sylla & de plusieurs autres , faisoit aisément prévoir la perte de la liberté & la fin de la République , dont la forme ne pouvoit plus subsister. Les Citoyens considérables cherchoient à l'envie à captiver le peuple Romain ; les spectacles de tous les genres étoient le moyen le plus assuré pour y parvenir : aussi les voyons-nous très-souvent décrits & cités dans l'histoire Romaine avant & après le temps dont je parle."⁴⁶

La personnalité de Scribonius Curion ne semblait pas à Caylus plus sympathique qu'à Pline. À propos des jeux publics, spécialement lors des funérailles, Caylus partageait également son opinion réprobatrice:

"Les grands cortèges d'espèces les plus variées , les bûchers magnifiques , quand on eut adopté l'usage de brûler les corps , enfin toutes les pompes se présentent à l'esprit comme une suite de la vanité."⁴⁷

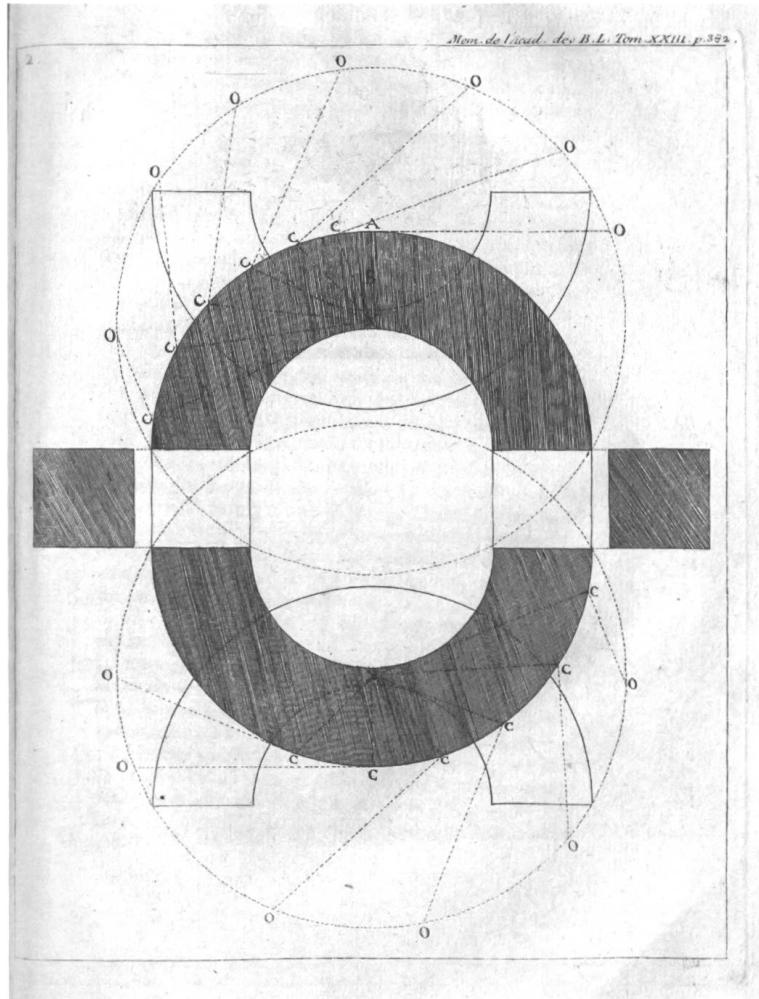
Et pourtant un doute se glissait dans ce jugement: les jeux funéraires avaient été inventés par les Étrusques et étaient donc antérieurs à la décadence romaine. Pour quelle raison les Étrusques les avaient-ils établis?

"Nous savons que les Romains regardoient les spectacles qu'ils joignoient aux funérailles comme des expiations : il est donc à présumer que cette idée étoit celle des Étrusques [...]."⁴⁸



Ill. 5: M. le Compte de Caylus, "Du théâtre de C. Scribonius Curion", dans: Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome xxiii, Paris: L'Imprimérie Royale 1756, pp. 369-393, pl. 1

Pline ne prenait nullement en compte cette circonstance et était moins encore enclin à admirer la prouesse technique de Curion. Or, comme on l'a déjà vu, ce fut précisément cette performance qui enchantait Caylus et qu'il voulait retrouver en restaurant la "machine" en question. Il s'appuyait pour cela sur les proportions du théâtre de Marcellus, selon Serlio⁴⁹, qu'il coupait, pour ainsi dire, en deux (ill. 5) et, aidé par Camus et sans doute aussi par Bellicard, calculait ensuite l'éloignement nécessaire entre les deux parties "[...] en faisant en sorte cependant qu'elles ne puissent se rencontrer en tournant".⁵⁰ Le moyen d'y parvenir, comme le démontrait la seconde planche, (ill. 6) était de laisser entre les deux théâtres un espace parfaitement carré, dont les cotés auraient pour longueur l'épaisseur ou le rayon de la

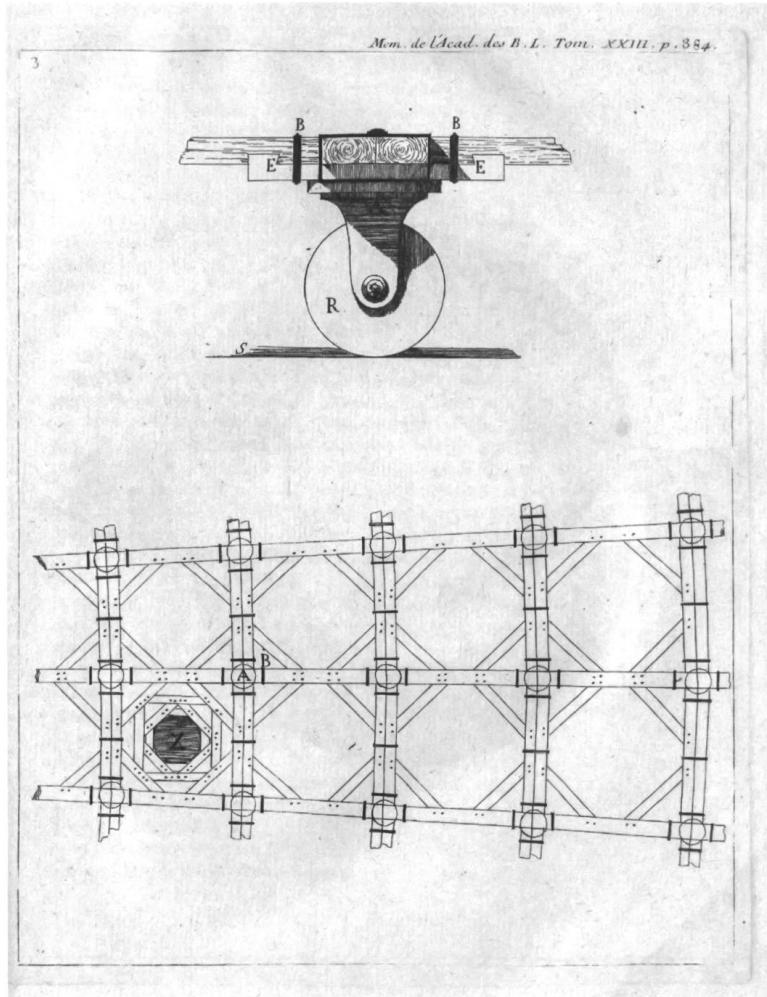


III. 6: M. le Compte de Caylus, "Du théâtre de C. Scribonius Curion", dans: Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome xxiii, Paris: L'Imprimérie Royale 1756, pp. 369-393, pl. 2

charpente du théâtre. Ainsi, les demi-cercles en mouvement ne pouvaient jamais se rencontrer. La troisième gravure (ill. 7) montrait le plancher muni de châssis:

“Ce plancher me paroissant construit d'une façon assez solide pour ne souffrir aucune difficulté (car il est à présumer qu'on y avoit employé les meilleurs bois et les plus forts) [...].”⁵¹

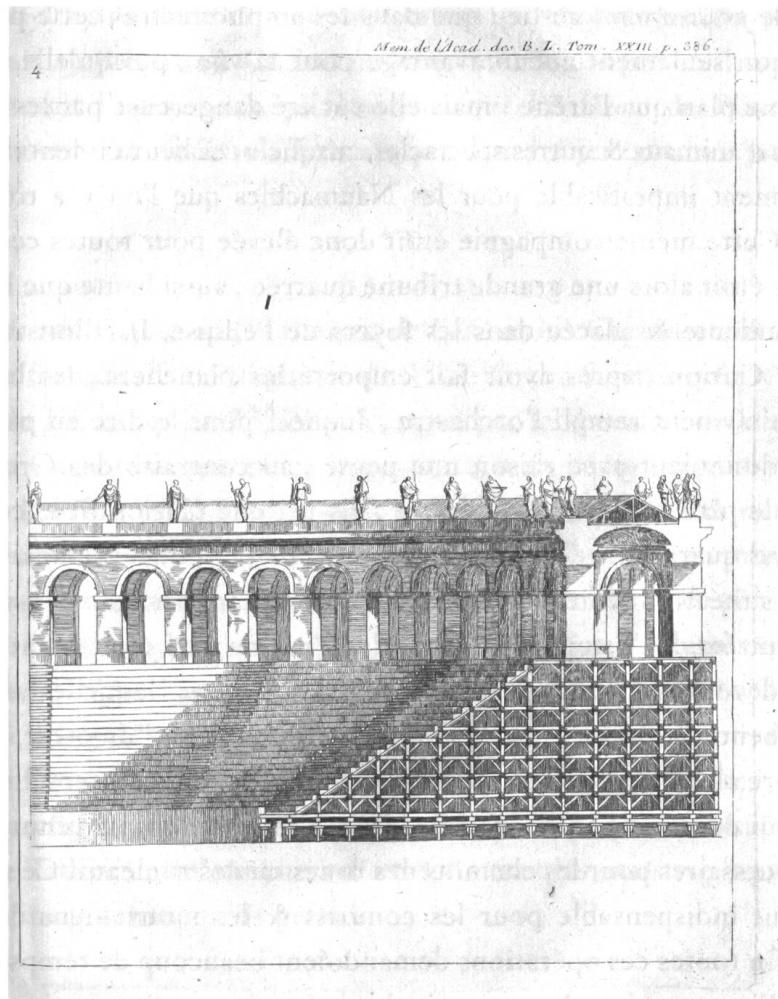
Enfin, bien qu'il assure que “ces théâtres sont dessinés dans plusieurs livres de l'antiquité”⁵², Caylus en fournissait quand même une quatrième planche montrant le théâtre de Curion en élévation et en coupe. (Ill. 8)



III. 7: M. le Compte de Caylus, "Du théâtre de C. Scribonius Curion", dans: Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome xxiii, Paris: L'Imprimérie Royale 1756, pp. 369–393, pl. 3

C'est après avoir reconstruit le théâtre de cette manière que Caylus entonnait une véritable offensive contre Pline:

"Je suis persuadé , quoique Pline ne le dis pas , que le peuple sortoit des théâtres après les spectacles du matin ; pourquoi en effet seroit-il demeuré. Indépendamment de l'augmentation du poids & du malheur que l'écroulement de quelques parties de la charpente auroit pû causer , malheur auquel ces sortes de fabriques sont d'autant plus sujettes, qu'elles sont fort composées, & malheur dont les Romains avoient des exemples , quoique les constructions ne fussent pas mobiles ; le peuple , dis-je , ne pouvoit avoir d'autre objet , en demeurant en place , que le plaisir bien médiocre de se voir tourner."⁵³



III. 8: M. le Compte de Caylus, "Du théâtre de C. Scribonius Curion", dans: Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome xxiii, Paris: L'Imprimérie Royale 1756, pp. 369-393, pl. 4

La critique de Caylus se fondait non seulement sur le sens commun, mais aussi et surtout sur un ensemble d'observations historiques touchant à l'emploi des théâtres chez les Romains. Il s'agissait, plus particulièrement, de la distribution des places:

Au moins une partie du public était obligée de quitter les théâtres, à savoir les membres "du Sénat, les chevaliers Romains, les Vestales, les Prêtres", parce que leurs "places qui étoient marquées", n'étaient pas les mêmes "aux théâtres" et "aux amphithéâtres. On sait que dans les premiers ils occupoient l'orchestre, & que cette partie étoit celle qui se trouvoit environnée des portions circulaires que les gradins occupoient, & qui étoit terminée par la

scène ou le *proscenium* ; au lieu que dans les amphithéâtres cette place n'aurait eu , non seulement aucun avantage pour la vûe , puisqu'elle auroit été sur le même plan que l'arène : mais elle eût été dangereuse par les combats , les chasses d'animaux & autres spectacles, auxquels ces lieux étoient destinés, & principalement impraticable pour les Naumachies que l'on y a très-souvent données. Cette même compagnie étoit donc élevée pour toutes ces raisons ; & sa place étoit alors une grande tribune quarrée , aussi haute que le premier gradin , saillante & placée dans les foyers de l'ellipse. Il falloit nécessairement que Curion , après avoir fait emporté les planchers , les bans & les chaises qui avoient rempli l'orchestre , auquel , pour le dire en passant , les Romains donnoient avec raison une pente , au contraire des Grecs qui en laissoient le plan horizontal , il falloit , dis-je , que Curion fit encore élever ces tribunes quarrées avec des charpentes préparées pour être mises en place dès que les théâtres avoient tourné , & qu'ils étoient arrivés vis-à-vis l'un de l'autre pour former l'amphithéâtre. Si le Sénat ne s'en étoit point allé , que seroit-il devenu pendant cette préparation , pour laquelle assurément quelques heures n'étoient pas de trop pour tout ce que l'on avoit à faire ? Il étoit encore absolument nécessaire de recouvrir de sable l'intervalle des deux théâtres qui devenoit l'arène : il falloit combler les sillons ou rénures que j'ai prouvé nécessaires pour les chemins des roues ou des rouleaux. Ce sable étoit absolument indispensable pour les combats & les mouvemens des gladiateurs , enfin toutes ces opérations demandoient beaucoup de temps malgré la quantité d'hommes que l'on y avoit destinés , & que l'on avoit sans doute arrangés & distribués avec beaucoup d'ordre.”⁵⁴

Une fois de plus, Caylus fondait son attitude critique vis-à-vis de Pline sur le fait que l'historien n'avait jamais vu les choses dont il parlait:

“[...] car Pline ne parle lui-même que sur des ouï-dire , il n'a point vû cette machine , & ses exclamations mêmes nous avertissent qu'on ne doit pas pousser trop loin les scrupules sur le texte. Pline n'a point vû ce théâtre ; il écrivoit cent trente ans ou environ après que le spectacle avoit été donné au peuple Romain ; il ne lui a pas même été possible de consulter des témoins oculaires , qui sont toujours douteux & fautifs après un certain intervalle de temps, & qui le seroient encore plus sur un point autant susceptible , dans quelque pays que ce fût , d'amplification & d'altération dans le récit , que le pouroît celui-ci. Il semble même que cette machine s'étoit encore plus tournée dans les esprits à jeter un ridicule sur le peuple Romain , qu'à la gloire & à la réputation de Curion [...].”⁵⁵

Pour finir, Caylus donnait une explication psychologique du procès que Pline faisait au théâtre de Curion en exagérant le danger qu'il représentait: cela reflèterait l'événement qui avait marqué l'enfance de Pline, à savoir l'effondrement d'un théâtre à Fidènes, pendant les jeux donnés par Atilius.⁵⁶

Le *Mémoire* de Caylus sur le théâtre de Scribonius Curion contribua largement à la fortune de ce fragment de Pline et du théâtre qu'il y décrivait. L'article de *L'Encyclopédie* "Théâtre"⁵⁷ signé par le chevalier de Jaucourt non seulement y accordait une place importante, mais encore reproduisait point par point la critique de Caylus, tout en oubliant de citer son nom.⁵⁸ Cette même interprétation caylusienne se retrouve ensuite dans nombre d'autres textes, jusqu'à la reconstruction, à la fin du XIX^e siècle, signée par Théophile Homolle (1848–1925), directeur de l'École Française d'Athènes et administrateur de la Bibliothèque Nationale, et Henry-Paul Nénot (1853–1934)⁵⁹, architecte, élève de Garnier et auteur du bâtiment de la Sorbonne et de son célèbre amphithéâtre. On aurait pu tirer ce fil plus loin encore, jusqu'aux projets d'architecture en mouvement produits à l'époque contemporaine: de la Tour de Tatline jusqu'aux parcs d'attractions et les catastrophes, aussi bien réelles qu'imaginaires, qu'ils génèrent ...

- * La première ébauche de cet article a été présentée lors du colloque “Imiter ce qui a disparu” (Rome, Villa Médicis, mars 2008), sous la direction de Daniela Gallo et Neville Rowley.
- 1 Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le costume*, Paris: Tilliard 1757; id., *L'Histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir, par l'auteur des “Tableaux tirés d'Homère et de Virgile”*, Paris: Tillard 1758.
- 2 Id., *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 29 juillet 1755*, Genève: Pissot 1755.
- 3 Paris 1757–1760; 2^e éd. Paris: impr. de Didot l'aîné, aux dépens de Molini et de Lamy 1783–1787.
- 4 Cf.: Olga Medvedkova, “Le comte de Caylus entre les antiquaires et les amateurs”, dans: Wladimir Berelowitch / Michel Porret (éd.), *Réseaux intellectuels et sociabilité culturelle en Europe de 1760 à la Restauration*, Genève: Droz 2009, pp. 123–147; id., “Les recueils de peintures antiques romaines: à propos des stratégies éditoriales dans l’Europe du XVIII^e siècle”, dans: Cordélia Hattori / Estelle Leutrat / Véronique Meyer (éd.), *A l’Origine du Livre d’Art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Milano: Silvana Editoriale 2010, pp. 193–206. À part la littérature sur Caylus citée dans nos articles, voir la dernière monographie sur Caylus par Joachim Rees, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765)*, Weimar: VDG 2006, ainsi que l’ouvrage de Charlotte Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel: Champ Vallon 2008. Voir également: Nicholas Cronk, Kris Peeters (éd.), *Le comte de Caylus. Les arts et les lettres*, Amsterdam – N. Y.: éditions Rodopi 2004.
- 5 *Mémoires de Littérature, tirés des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* (plus loin: MARIBL), 1736–1843, tome XXIII, Paris: L’Imprimerie Royale 1756, pp. 286–319.
- 6 Id., pp. 320–341.
- 7 Id., pp. 342–368.
- 8 Id., pp. 369–393.
- 9 Id., tome XXVI, Paris 1759, p. 332 et seqq.
- 10 Ce texte important, de même que ceux qui traitent du tombeau de Mausole et du théâtre de Curion n’ont pas attiré l’attention des historiens de l’architecture; ils font néanmoins partie intégrante de l’histoire de la théorie architecturale du XVIII^e siècle.
- 11 *Les dix livres d’architecture de Vitruve corrigé et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Paris: J. B. Coignard 1673.
- 12 L’un des premiers qui traitait de ces questions était Jacques Guillerme, “Caylus technologue, note sur les commencements problématiques d’une discipline”, *Revues de l’art*, n° 60, 1983, pp. 47–50. À propos de l’attitude intellectuelle de Guillerme, voir notre compte-rendu de l’ouvrage: Jacques Guillerme, *L’art du projet. Histoire, technique et architecture* (Mardaga 2008), dans: *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 65^e année, n° 6, novembre-décembre 2010, p. 1512 et seq.
- 13 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, p. 328.
- 14 Id., p. 325 et seq.
- 15 Sur cet aspect de la Querelle, voir notamment deux articles éclairants: J.W. Lorimer, “A Neglected Aspect of the ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”, dans: *The Modern Language Review*, vol. 51, n° 2 (Apr. 1956), pp. 179–185; Liliane Hilaire-Pérez, “Diderot’s Views on Artist’ and Inventors’ Rights: Invention, Imitation and Reputation”, dans: *The British Journal of the History of Science*, vol. 35, n° 2, Juin 2002, pp. 129–150.
- 16 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, pp. 333 et seq.
- 17 Id., tome XIX, Paris 1753, pp. 250–286.
- 18 Id., tome XXV, Paris 1759, pp. 190–214.

- ¹⁹ Caylus, "Sur les Historiens en général et sur Diodore de Sicile en particulier", conférence prononcée le 7 juillet 1757, id., tome XXVII, Paris 1761, p. 57.
- ²⁰ Id., tome XXIII, Paris 1756, p. 298.
- ²¹ Ibid.
- ²² "Du théâtre de C. Scribonius Curion", dans: id., pp. 369–393.
- ²³ Prononcée en 1753 et publiée dans: id., tome XXVI, Paris 1759, p. 332 et seqq.
- ²⁴ Voir notamment: *Petitot: un artista del Settecento europeo a Parma*, Parma: Fondazione Cassa di risparmio di Parma 1997.
- ²⁵ *Observations sur les Antiquités de la ville D'Herculaneum. Avec Quelques Reflexions sur la Peinture & la Sculpture des Anciens; & une courte description de quelques Antiquités des environs de Naples. Par Messieurs Cochin le fils & Bellicard*, Paris: Chez Ch. Ant. Jombert 1754, il s'agit d'une publication commune de Cochin, Bellicard et d'Arthenay (Paris 1754, 17552); voir aussi l'édition anglaise de 1753: *Observations upon the Antiquities Of the Town of Herculaneum, discovered at the Foot of Mount Vesuvius ...*, London: Wilson and Durham 1753. Pour l'histoire de cette publication: Christian Michel, "Les peintures d'Herculaneum et la Querelle des Anciens et des Modernes (1740–1760)", dans: *Revue de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1984), pp. 105–117.
- ²⁶ Cochin & Bellicard, *Observations sur les Antiquités de la ville D'Herculaneum*, 1754, op. cit. (cf. note 25), p. 10.
- ²⁷ Voir sur ce sujet les nombreuses publications de Daniel Rabreau, en particulier: *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle*, Paris: Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux 2008.
- ²⁸ *Onvpbrii Panvinii Veronensis, De Lvdis Circensibus, Libri II. De Trivmphis, Liber Vnvs. Quibus vniuersa ferè Romanorvm Vetervm sacra ritvsq. declarantvr, ac Figuris Aeneis Illustrantur. cum notis Ioannis Argoli I.V.D. et additamento Nicolai Pinelli J.C. ad illustrissimum D.D. Jacobum Lindenov*, Patavii: Typis Pauli Frambotti Bibliopolæ 1642.
- ²⁹ L'ouvrage qui reprend et résume les thèmes humanistes véhiculés jusqu'au milieu du XIX^e siècle est celui de Louis Becq de Fouquières: *Les jeux chez les anciens. Leur description, leur origine, leur rapport avec la religion, l'histoire, les arts*, Paris: Didier 1873. Pour une synthèse moderne voir: John H. Humphrey, *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1986.
- ³⁰ *Circo Agonale di Roma restituito all'antica forma con illuminazioni, e machine artifiziali dall'emo. e rmo. signor Cardinale di Polignac ... per celebrare il felice nascimento del Delfino*, Roma: nella stamperia di Gio. Battista de Caporali 1729.
- ³¹ Pier Leone Ghezzi, *Camere sepolcrali de liberti e liberte di Livia Augusta ed'altri cesari come anche altri sepolcri ultimamente ritrovati fuori della Porta Capena*, Roma: De Rossi 1731.
- ³² Œuvres de Monsieur Boindin, de l'Académie des Inscriptions & Belles Lettres. Tome Second. *Contenant des Remarques sur les sons de la Langue, & sur les noms des Romains, avec des Discours sur les Tribus Romaines, & le Théâtre des Anciens*, Paris: chez Prault 1753, sur le théâtre de Curion, voir p. 272 et seqq.
- ³³ "Mais le merveilleux , c'est que cette manœuvre se faisoit en un instant , sans que les spectateurs fussent obligés de quitter leurs places , & en faisant pour ainsi dire tourner le peuple Romain sur un pivot.", dans: ibid.
- ³⁴ "Quand ce ne seroit pas Pline qui parleroit , les plus crédules ne pourroient guéres s'empêcher ici de soupçonner de l'exagération ; & il n'y a pas moyen d'y trouver son compte , à moins d'une réflexion générale qui peut servir de dénouement à la difficulté. C'est que quand les Auteurs décrivent des choses de leur tems qui ont excité quelque admiration , ils les ornent toujours de termes hyperboliques , que ceux qui les ont vues réduisent sans peine

- à leur véritable sens. Mais les choses s'oublient dans la suite , ce qui n'est que figure se prend insensiblement à la lettre , & l'on se plaît à s'étonner soi-même d'un merveilleux que l'expression a surfait avec excès. On ne sçauroit nier cependant qu'il n'y ait eu quelque fondement à ces descriptions de Pline , & quoiqu'il en faille rabattre pour les réduire à leur juste valeur , il en restera toujours assez pour nous donner une haute idée de la passion des Romains pour le Théâtre , & de la magnificence où ils l'avoient porté.”, dans: id., p. 273 et seq.
- 35 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, p. 369.
- 36 Id., p. 370.
- 37 Ibid.
- 38 *Castelli, E Ponti Di Maestro Niccola Zabaglia Con Alcune Ingegnose Pratiche, E Con La Descrizione Del Trasporto Dell'Obelisco Vaticano, E Di Altri Del Cavaliere Domenico Fontana*, Roma: Niccolò, e Marco Pagliarini 1743. Voir également: Umberto Maria Milizia, *Notizia sulla vita e sulle opere di Nicola Zabaglia, mastro muratore in Roma*, Roma: Artecum 1999.
- 39 Sur le “projet global” de Pline, voir notamment: Andrew Wallace-Hadrill, “Pliny the Elder and Man's Unnatural History”, dans: *Greece and Rome, Second Series*, vol. 37, n° 1, April, Cambridge University Press 1990, pp. 80–97; Mary Beagon, *Roman Nature: The Thought of Pliny the Elder*, Clarendon Press 1992; Jacob Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense University Press 1998; John. F. Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology*, Oxford 1999; Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline*, Rome: École française de Rome 2002; Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003; Trevor Morgan Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: the Empire in the Encyclopaedia*, Oxford University Press 2004; Aude Doody, *Pliny's Encyclopaedia. The Reception of the Natural History*, Cambridge University Press 2010; Roy K. Gibson, Ruth Morello (ed.), *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Leiden: Brill 2011; Steven H. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum*, Oxford University Press 2012.
- 40 Naas, Le projet encyclopédique, op. cit. (cf. note 39), p. 226; dans: *Conjuration de Catilina*, XIII.
- 41 Édition citée: Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXVI, texte établi par Jacques André, traduit par Raymond Bloch, commenté par Agnès Rouveret, Paris: Les Belles Lettres 1991, p. 90 et seq.
- 42 Cicéron, notamment dans ses lettres à Atticus.
- 43 Plutarque en parle dans les vies d'Antoine, de Pompée, de Caton d'Utique, de César et de Brutus.
- 44 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, p. 373.
- 45 Id., p. 374.
- 46 Id., p. 375.
- 47 Ibid., Cette réflexion se situe à mi-chemin entre les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) de Montesquieu et l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* de Gibbon (1776).
- 48 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, p. 375.
- 49 *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio, Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venetia: per Francesco Marcolino da Forli 1540, pp. 46–49.
- 50 MARIBL, tome XXIII, op. cit. (cf. note 5), Paris 1756, p. 382.
- 51 Id., p. 384.
- 52 Id., p. 386.
- 53 Ibid.
- 54 Id., p. 386 et seqq.

55 Id., p. 389 et seq.

56 Tacite, *Annales*, IV, LXII: "A Fidènes (à 5 km au nord de Rome), un amphithéâtre avait été entrepris par un certain Atilius, affranchi d'origine, qui avait dessein d'y donner un spectacle de gladiateurs. Il n'en assura pas les fondations [...]. S'il s'était chargé de cette affaire, c'était moins pour se rendre populaire que pour faire un gain sordide. Avides de ces spectacles et privés de plaisirs sous un prince comme Tibère des gens de tous âges, hommes et femmes, accoururent avec empressement. Le désastre n'en fut que plus grave. La masse de la construction était bondée quand elle se disloqua [...]. 50'000 individus furent estropiés ou écrasés dans cette catastrophe." L'événement cité par Caylus se produisit en effet sous le règne de Tibère (14-37) et avait pu affecter l'enfance de Pline, né en 23.

57 Le chevalier de Jaucourt, dans: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel: Chez Samuel Faulche, 1751-1780, 1765: tome 16, pp. 231 et seqq.

58 Id., p. 233: "6°. Pline ajoute, qu'on faisoit tourner subitement chaque *théâtre* de Curion pour les mettre vis-à-vis l'un de l'autre. Pour cet effet, il est vraisemblable que le peuple sortoit des *théâtres* après les spectacles du matin. En effet, indépendamment de l'augmentation du poids & du malheur que l'écroulement de quelques parties de la charpente auroit pu causer, malheur auquel ces sortes de fabriques sont d'autant plus sujettes, qu'elles sont fort composées, & malheur dont les Romains avoient des exemples, quoique les constructions ne fussent pas mobiles; le peuple, dis-je, ne pouvoit avoir d'autre objet, en demeurant en place, que le plaisir bien médiocre de se voir tourner. Il est du moins certain que les sénateurs, les chevaliers romains, les vestales, les prêtres; enfin, tous les gens considérables dont les places étoient marquées, se trouvoient obligées d'en sortir le matin, parce qu'elles étoient changées pour le soir. 70. Enfin, il faut remarquer que Pline ne parle du *théâtre* de Curion que sur des oui-dire; il ne l'avoit point vu; il écrivoit cent trente ans ou environ après que le spectacle avoit été donné. Il semble même que cette machine théâtrale s'étoit encore plus tournée dans les esprits à jeter un ridicule sur le peuple Romain, qu'à la gloire & à la réputation de Curion."

59 "Essai de reconstruction de l'amphithéâtre de Curion", *Gazette archéologique*, 1889.