

Blagnac, questions d'histoire 58

Revue Semestrielle d'histoire locale - novembre 2019



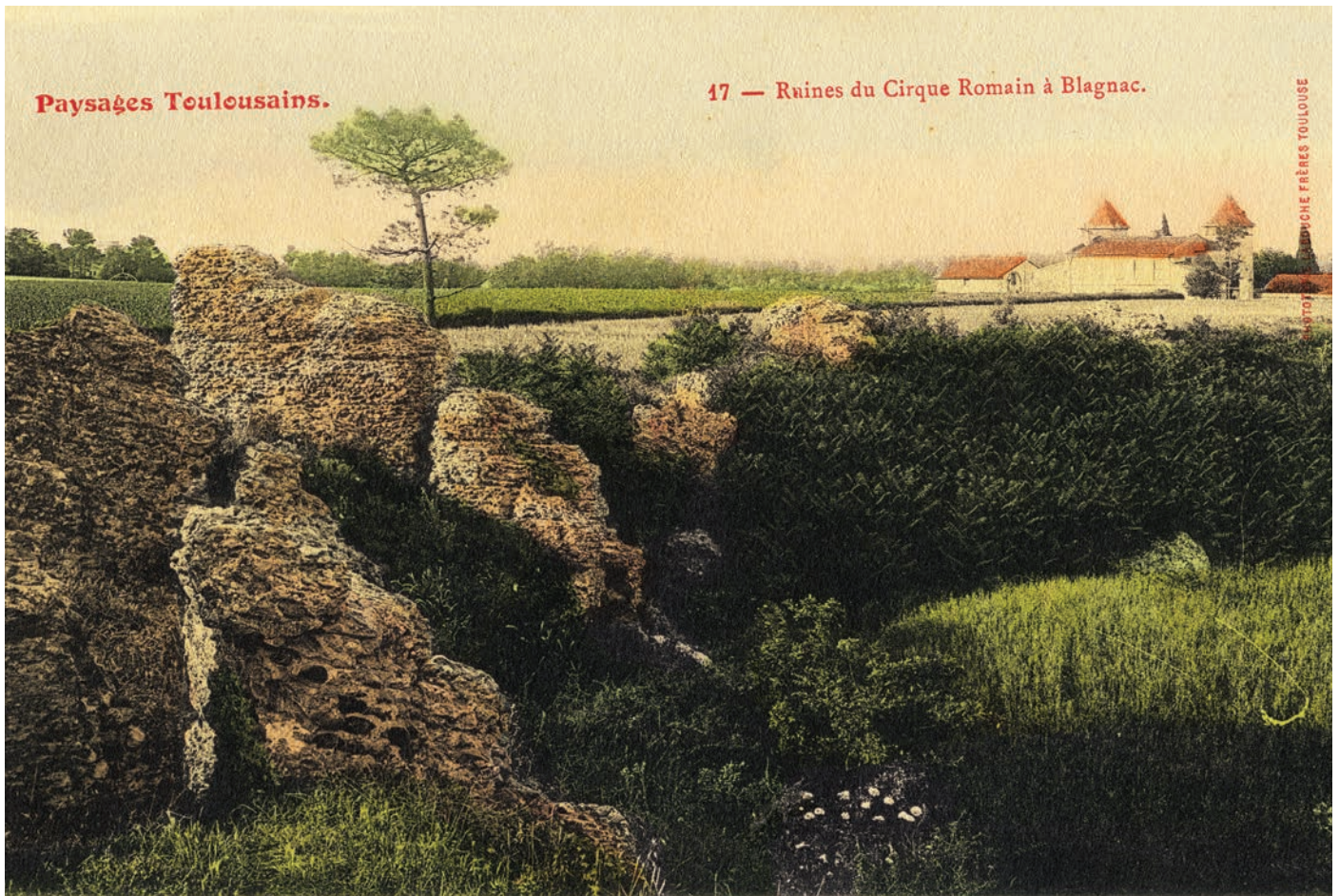
L'amphithéâtre de Purpan,
rendez-vous de toute une région
de la Gaule romaine

p.1



Foires et marchés
d'autrefois à Blagnac

p.13



L'amphithéâtre de Purpan (collection Robert Espanol)

Lucien Meilleurat ^{p.24}
et la prison forteresse
de Graudenz

Au revoir l'école
de l'Aérogare.... ^{p.37}
et à bientôt

À la découverte ^{p.49}
de Gérard Clerc,
peintre blagnacais



L'amphithéâtre de Purpan, rendez-vous de toute une région de la Gaule romaine

par Jean-Marie Paillet

L'amphithéâtre romain de Purpan a été construit sous Claude, dans les années 50. Sa contenance, de 7 à 8000 places, fut doublée en 250. Toulouse, cas exceptionnel, était alors en expansion, et l'Empire en difficulté tentait de refaire son unité autour du culte impérial. De taille modeste, l'édifice est original par sa forme en amande, par sa structure pleine, par la simplicité efficace de ses aménagements. S'y réunissaient Toulousains, Blagnacais et représentants de la grande région (« cité ») de Tolosa, entre Cévennes et Pyrénées. Le visiteur y distingue aujourd'hui les vomitoires déversant le public sur les gradins et, bordant l'arène, les salles d'où s'élançaient gladiateurs et bêtes sauvages.

En allant de Toulouse à Blagnac, sitôt après l'hôpital Purpan, la « route de Blagnac », c'est son nom, longue, sur sa droite, dans le quartier Ancely, les vestiges des « arènes de Purpan ». Cet édifice romain est le plus important conservé sur le territoire actuel de Toulouse. Il se trouvait en fait *extra urbem*, hors des limites de la ville antique et à quatre kilomètres environ du centre de celle-ci, le forum situé à peu près sous l'actuelle place Esquirol. *L'amphitheatrum*, pour lui donner son nom latin, nom architectural, à la fois grec d'origine, majestueux d'allure et technique de contenu, n'était donc pas un bâtiment propre à *Tolosa*, laquelle disposait par ailleurs d'un théâtre, entre la Bourse et le Pont Neuf. Notre édifice, lui, mériterait aussi bien d'être appelé « blagnacais », si l'on considère d'une part qu'il se situe à quelques dizaines de mètres de la limite des communes de Toulouse et de Blagnac, d'autre part que les spectacles qui y étaient donnés attiraient assurément, autant que des Toulousains, les occupants des *villae* et autres habitants de cette « agglomération secondaire » prospère à l'époque romaine. La vérité, c'est que cet amphithéâtre n'est ni celui de Toulouse, ni celui d'Ancely, ni celui de Blagnac, mais bien celui de la civitas, la « cité », c'est-à-dire l'ensemble du territoire dont *Tolosa* était le chef-lieu. Cette cité, la plus vaste de la Gaule, s'étendait, comme l'ont dit les Anciens, « des neiges des Pyrénées aux pinèdes des Cévennes » (Ausone). Nous y reviendrons, en faisant d'emblée remarquer que ce caractère territorial relativise les conclusions qu'on est tenté de tirer de la contenance du bâtiment pour évaluer la population de la ville. Mais qu'est-ce au juste qu'un amphithéâtre, ou plutôt : de quoi parlaient donc les Anciens en prononçant ce mot... et quelques autres ?

Arène(s), amphithéâtre, spectacula, cavea

Tels sont, tels étaient en effet les mots pour le dire. Le premier est le plus courant aujourd'hui. Au pluriel « arènes » (qu'on pense parmi d'autres aux « arènes de Nîmes »), il calque en fait l'espagnol *arenas*, descendant lui aussi du latin, qui s'est spécialisé pour désigner la *plaza de toros*. Mais tout, à part les taureaux, est déjà dans le latin *arena*, qui désigne le sable, un sol sablonneux en général, et plus précisément celui sur lequel se déroulaient les combats et spectacles, notamment de chasse (*venationes*) aux animaux sauvages. Spécialisation si forte que le mot pouvait à lui seul, par extension, renvoyer aux joutes de l'arène et même, au pluriel, désigner ceux qui s'y livraient - ou qui y étaient livrés : les gladiateurs. Le mot évoque, dans le vécu du spectateur, non seulement la lumière et la poussière qui se dégagent des courses d'animaux et des affrontements humains, mais le nettoyage parfois sinistre auquel se livrait le personnel à l'issue de chaque séquence.

Amphitheatrum : le mot, comme la réalité qu'il désigne, est né en Italie et à Rome au I^{er} siècle av. J.-C. L'invention est au fond celle d'un collage : désireux d'obtenir un bâtiment où le spectacle puisse se trouver au centre des regards, on a eu l'idée de placer face à face et de joindre, en faisant disparaître les murs de scène, deux séries de gradins de théâtre. Tout ceci se disait et s'écrivait naturellement en grec, pour une élite alors bilingue : *theatron*, « ce qu'on regarde », formé sur le verbe *theaô*, « regarder » ; *amphi-*, « autour de ». D'abord bricolée, la formule constructive s'est améliorée et diffusée, d'abord en milieu largement hellénisé d'Italie du Sud (le plus ancien de ces édifices est sans doute celui de Pompéi, édifié vers 70 av. J.-C.). Toutefois, *amphitheatrum*, un brin savant et guindé, désigne avant tout un édifice répondant à une définition architecturale.

Le mot courant, habituel pour rendre l'idée à la fois du monument et des activités qui s'y déroulent, c'est *spectacula*, pluriel de *spectaculum*, « spectacle » (du verbe latin *spectare*, « regarder », cf. français « aspect », « inspecter », etc.). La richesse de sens du terme a été explorée par R. Etienne, la préoccupation à laquelle il répond par J.-C. Golvin, architecte. Résumons d'un mot la savante recherche de ce dernier : dans la conception de ce type de monument, tout est fait, pensé, calculé, réfléchi, pour que tous puissent tout voir. Aucun angle mort, à partir d'aucun point de vue. Bien sûr, les puissants qui siègent au bord de l'arène, sur la plate-forme appuyée au *podium*, voient mieux et de plus près, mais en principe rien n'échappe à qui que ce soit. Du plus haut des gradins, le plus déshérité voit tout, entend tout, participe comme tous à la clameur universelle, ainsi que l'a magnifiquement exprimé un adversaire de ces jeux sanglants, saint Augustin, à la fin du IV^e siècle (voir ci-dessous). Par l'amphithéâtre, c'est l'ensemble du monde romain qui se donne en spectacle à lui-même ; il se fait tout entier *spectacula*. Les hommes et plus encore les bêtes qui se produisent au centre et en bas, dans l'arène, provenaient des quatre coins du monde, les spectateurs les voyaient autant qu'ils voyaient dans les gradins et dans les tribunes leurs compatriotes et les élites du moment, qui avaient fait les frais de la fête. Enfin, après avoir assisté à la cérémonie religieuse initiale, procession (*pompa*) et hommage rendu aux dieux et à l'empereur quasi-dieu, ils pouvaient à loisir contempler à travers l'édifice les représentations du monde divin, sculptées ou peintes. Telle est la justification profonde de la valeur très large du mot *spectacula*, englobant fête, spectacle, spectateurs et lieu du spectacle. On a quelquefois qualifié l'Empire romain de premier témoignage d'un monde « globalisé » ; on peut également voir en des manifestations comme celles de l'amphithéâtre une « société du spectacle ».

Un dernier mot latin achèvera cette présentation : *cavea*. Dans l'amphithéâtre comme déjà au théâtre, il s'agit des gradins. Ici encore, lieu et gens sont étroitement associés sous un même terme, et des auteurs anciens ont pu écrire qu'une *cavea* hurlait,

manifestait sa joie, etc., comme aujourd'hui « les gradins » du stade « se lèvent » lorsqu'un but ou un essai est marqué. Mais il y a plus : dans *cavea*, il y a *cavus*, « creux ». L'idée sous-jacente au vocable, c'est que l'édifice a été creusé dans le sol naturel, en exploitant si possible une déclivité du terrain. Un lieu propice au rassemblement convergent, tourné vers la convergence des regards et la qualité d'une audition collective.

Ambiance. Le son, la vue et le sacré, créateurs d'unanimité

A défaut du moindre témoignage toulousain, voici un texte ancien, produit de la polémique chrétienne contre ces exhibitions sanglantes. L'aventure du jeune Alypius, jeune ami et disciple d'Augustin à Carthage, est révélatrice : « ... venu à Rome [vers 380] pour y étudier le droit, il fut pris dans des conditions incroyables d'une passion également incroyable pour les spectacles de gladiateurs. Il avait commencé par le dégoût et par la haine de ces spectacles. Mais des amis, des camarades d'études... » [le convainquent de les rejoindre au spectacle. Il se bouche la vue et se croit immunisé, mais...] « un incident du combat arracha à la foule tout entière une immense clameur qui le fit sursauter. Vaincu par la curiosité [...], il ouvrit les yeux et fut blessé dans son âme plus grièvement que ne l'était dans son corps celui qu'il contemplait avec avidité ; il tomba, et sa chute fut plus misérable que celle du gladiateur, cause de ces cris. Ils étaient entrés en lui par les oreilles, lui ouvrant les yeux [...] Aussitôt qu'il eut aperçu ce sang, il s'abreuva de cruauté. Il ne se détourna pas du spectacle, au contraire il y fixa ses regards. [...] Ce n'était plus celui qui était venu, mais un membre de la foule à laquelle il s'était joint... (*et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*) » (saint Augustin, *Confessions*, VI, 8). Transfiguré par le génie littéraire d'Augustin, cet épisode, par-delà une polémique très située, traduit au plus juste les effets catalyseurs, contagieux et agrégateurs des *spectacula* chez ceux qui y participent.

Combien d'Alypius, au I^{er} et au II^e siècle, garnissaient-ils les gradins de Purpan ? En dehors de ce que suggère la dimension des gradins, nous ne disposons d'aucune indication concernant la fréquentation du monument. D'une part, le nombre probable de sièges disponibles indique, pour le premier état, du milieu du I^{er} au milieu du III^e siècle, une contenance de 7 à 8 000 personnes. Même en réservant un quart de ces places à des membres de la cité venus d'ailleurs, les 5 000 places, au moins, revenant à des Toulousains impressionnent. Personne n'oserait évaluer la population de la ville à plus de 15 000 habitants à cette époque : on attendait donc là une grande partie des habitants en âge et en mesure de se déplacer (**fig. 1**).



Photo générale de l'amphithéâtre, prise vers le sud. Au premier plan, la grande entrée nord (2^e état) et les traces des murets du 2^e état. Cliché UTAH

Partant de là, il est facile de saisir l'importance de l'aménagement de la *cavea*, du mur de *praecinctio* séparant les catégories de gradins et les vomitoires (*vomitoria*) qui distribuaient le public sur ces gradins, en respectant une hiérarchie bien connue : les hommes influents contre le *podium*, au bord de l'arène, d'autres sur les gradins plus élevés, les pauvres et les femmes sur les plus hauts, les plus éloignés. Cependant, comme nous l'avons vu, en dépit de cette inégalité fondamentale, la disposition des lieux et des places permettait à l'ensemble du public de ne rien perdre ni de ce qui, dans l'arène, était proposé à sa vue, ni précisément du spectacle social et statutaire fourni par la hiérarchie interne de la *cavea*.

L'unanimité se formait, enfin, autour des cérémonies et des images porteuses de sacré. De la procession initiale dans l'arène à de probables offrandes et sacrifices dans un *sacellum* situé sous les gradins, en passant par les décors sculptés ou peints qui ornaient l'édifice (M. Soler), on peut parler au moins autant de fête religieuse que de « spectacle » au sens moderne. Les divinités (celles du gladiateur : Hercule, Mars, parfois Dionysos-Bacchus...), celle de l'édifice (Némésis-Diane, souvent), celle qui accompagnait la mort des hommes (Libitina), enfin et peut-être surtout l'image de l'empereur quasi-dieu. On le voit : le lieu et l'occasion se prêtaient idéalement à glorifier l'unité de l'Empire sous la direction du monarque et la protection de ses dieux.

Le secteur
d'Ancely :
amphithéâtre,
thermes, temple,
campus, d'après
G. Bacrabère,
complété par
A. Bouet
(TRACES)

Autour de l'amphithéâtre. Le « campus » d'Ancely

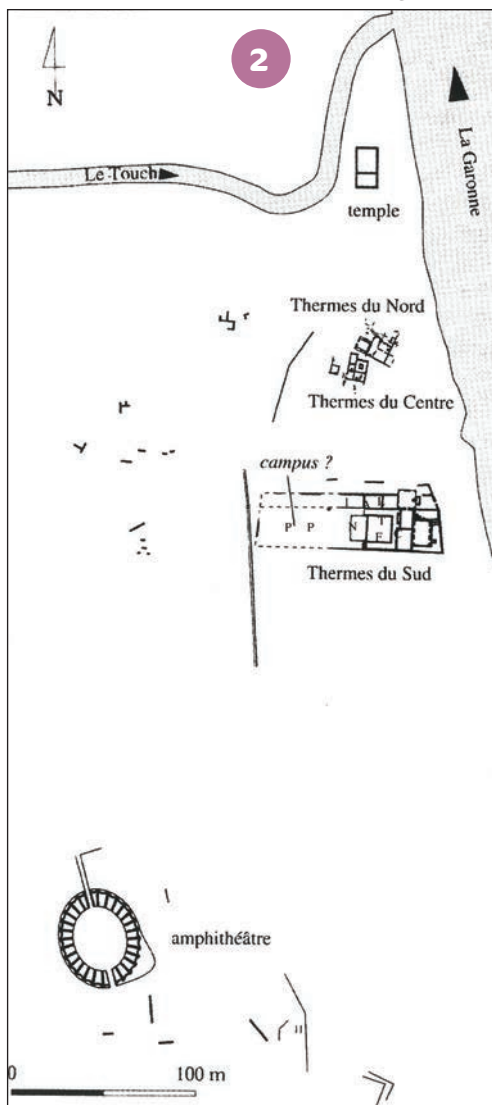
L'aspect religieux qui s'attache aux *spectacula* est renforcé par l'environnement du bâtiment. On sait, grâce aux observations réalisées dans les années 1970 par l'abbé

Georges Bacrabère lors de la construction du quartier d'Ancely, qu'une agglomération s'étendait autour de l'amphithéâtre, comprenant aux moins deux établissements thermaux et des lieux d'habitation. La présence probable d'un temple, s'élevant sur un promontoire à la confluence de la Garonne et du Touch, a pu donner un caractère particulier à cette agglomération, comme à d'autres « agglomérations secondaires » connues en Gaule. Doublée d'un sanctuaire, disposant de toutes les commodités permettant d'accueillir une population de passage, le site antique d'Ancely était bien placé pour jouer le rôle de ces foires et marchés (*nundinae*) qui se tenaient à dates régulières dans l'année. L'amphithéâtre en était assurément une des pièces maîtresses.

Avec son environnement (thermes, sans doute temple, et espace destiné aux entraînements physiques de la jeunesse (*juventus*)), l'amphithéâtre de Purpan devait former ce que les Romains appelaient un *campus* (A. Bouet) (fig. 2).

L'amphithéâtre de Purpan, ses caractères spécifiques

Le premier des traits propres à notre édifice est que sa *cavea* a été entièrement creusée dans la terre naturelle et la roche tendre de la terrasse de la Garonne, ce que dans la langue locale on nomme « le grèpe ». Par « creusée », on entend *entièrement* obtenue par creusement, avec rejet à l'extérieur des déblais par les terrassiers, qui d'un même élan abaissaient ainsi le sol



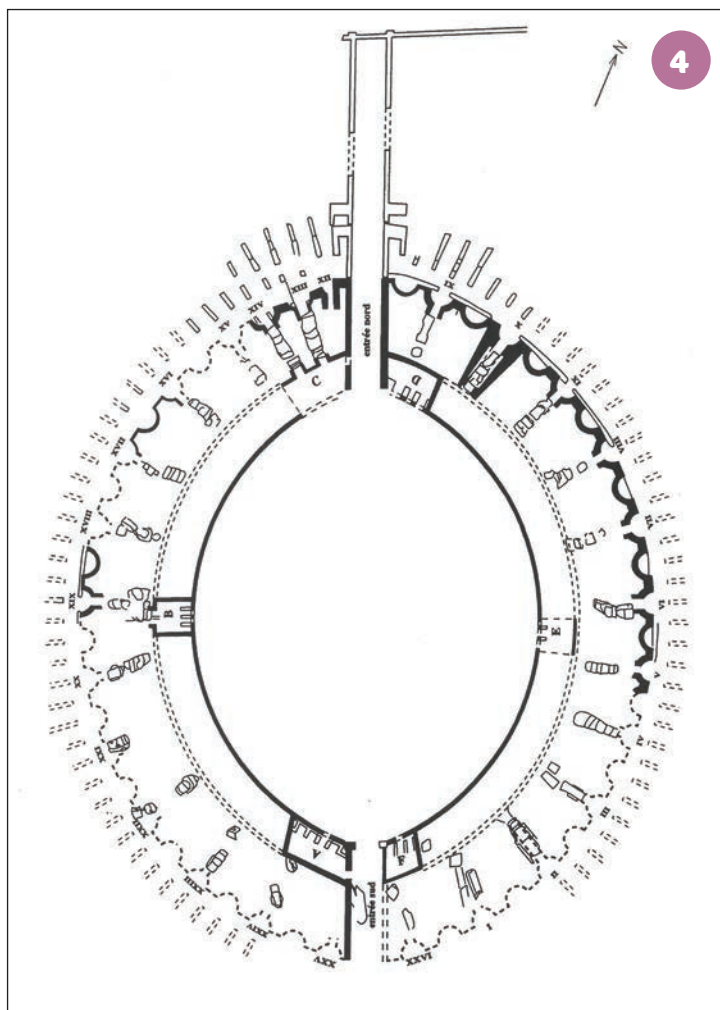
jusqu'au niveau final de l'arène en même temps qu'ils constituaient, pour partie, le matériau de la *cavea*. Ce constat suscite deux remarques : contrairement aux amphithéâtres « à structure creuse » construits en élévation, comme le Colisée de Rome ou les arènes d'Arles et de Nîmes, celui-ci est « à structure pleine », comme quelques autres, assez rares : ceux de Cimiez (Nice), d'Avenches (Suisse), de *Leptis Magna* (Libye) et en Italie d'Ivrea (Alpes) et d'Urbisaglia (Picenum), Celui de Toulouse, construit vers 50, est le plus ancien des cinq : l'un est des années 60 (*Leptis Magna*), trois de la fin du I^{er} siècle, celui d'Avenches date des années 130. Le nôtre a été aménagé tout particulièrement à l'économie, avec des matériaux locaux (terre de la terrasse, galets de la Garonne toute proche) et de simples « cadrages et enveloppement » de briques, également de fabrication locale, et de mortier. Mais cette économie est aussi une originalité : c'est le second caractère, auquel on peut associer, à Purpan, un système d'évacuation des eaux aussi rudimentaire qu'efficace. Pas de grande canalisation construite autour de l'arène, au pied du mur du *podium*, comme c'est le cas le plus souvent. L'arène était sillonnée de nombreux petits canaux rebouchés avec des galets, des fragments de tuiles ; ces canaux formaient des drains conduisant les eaux de pluie dans un vaste puisard central, profond de 3 m, qui assurait l'évacuation dans la nappe phréatique (**fig. 3**). Les fouilleurs de ces dernières années peuvent en témoigner : par temps d'orage, ce système admirablement « écologique » continuait à fonctionner à la perfection.

Au centre de l'arène, l'évacuation de l'eau par la nappe phréatique. Cliché UTAH



Deuxième caractère propre à notre monument : il n'est pas en forme d'ovale ou d'ellipse, comme le donnaient à penser des relevés approximatifs tels que celui de Th. de Sevin à la fin du XIX^e siècle, relevé sans cesse reproduit pendant un siècle. Lors des fouilles des années 1980, l'architecte M. Fincker a restitué avec exactitude la forme réelle de la construction : non pas un ovale, mais une amande, forme obtenue à partir d'éléments conformes à un schéma de base « pythagoricien », structuré par des triangles rectangles (voir page 6 **fig. 4**). On peut y voir, au choix, la marque d'une construction savante ou la tradition des origines de ce type de monument, rappelée plus haut : l'assemblage, par leur corde, de deux arcs de cercle. Les deux explications ne sont pas incompatibles. Cette forme est rarissime : on ne voit guère de point de comparaison qu'à *Leptis Magna*, en Tripolitaine (Libye actuelle), où le monument, lui aussi creusé dans le rocher mais beaucoup plus grand et plus riche, a été construit quelques années après celui de Purpan, dans les années 60, sous le règne de Néron.

Nous reviendrons dans un instant sur la troisième caractéristique du monument de Purpan, qui est d'ordre historique : l'agrandissement considérable qu'il a connu au cours du III^e siècle.



Bâti et bâtisseurs ; le règne de la brique

En premier lieu, recueillons une impression d'aujourd'hui, telle que la formule Ch. Rico (**fig. 5 a et b**) : « un singulier monument que ces « arènes romaines », si loin de la ville de *Tolosa*, une dépression entourée d'un talus de terre de 4 à 5 m de hauteur, colonisé par endroits par les acacias, et d'où émergent à distance régulière des massifs de maçonnerie faits de mortier



Entrée Nord.
Cliché UTAH

Plan de l'amphithéâtre.

Relevé

M. Fincker, CNRS (fouilles UTAH).

On voit le mode de construction

« pythagoricienne »

en amande et, à

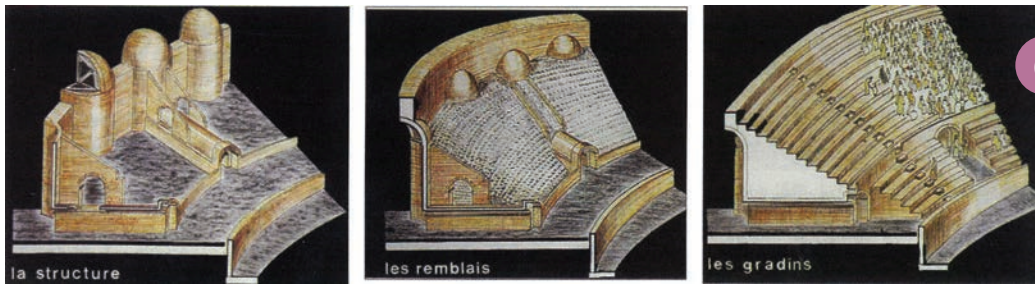
l'extérieur, les

éléments du 2^e état

et de galets ainsi que quelques murs de briques ». Derrière l'impression produite par le premier coup d'œil, peut-on restituer une réalité antique, au moins « approchée » ? L'arène en forme d'amande mesurait 62 x 46 m, c'est-à-dire 200 x 150 pieds romains ; la *cavea* était large de 15 m (50 pieds). Les gradins eux-mêmes (briques et/ou bois sur galets ?) ont disparu depuis longtemps ; une maquette (voir page 7 **fig. 6**) les évoque approximativement. Les rapports longueur/largeur des axes s'établissent, pour l'arène, à 4/3 (= 200 : 150), pour le bâtiment hors tout à 6/5 (longueur de l'arène



Entrée Sud.
Cliché UTAH



6

Les gradins

200 + 100 = 300 pieds ; largeur 150 + 100 = 250 pieds ; $300 : 250 = 6/5$). Ce sont là des rapports ordinaires : l'immense bâtiment de Capoue, par exemple, mesure 170 x 139 m hors tout (rapport voisin de 6/5), dimensions qui révèlent aussi l'exiguïté comparative de l'édifice de Purpan. Régulièrement répartis sur le pourtour de la *cavea*, vingt-cinq vomitoires la traversaient, par où les spectateurs accédaient à ces gradins ; bâtis en brique, ces couloirs voûtés, hauts de 1,80 m (6 pieds) et larges de 1,10 m (4 pieds), supportaient les massifs de mortier et de galets émergeant de la couronne de terre fermement assisée par des rangées parallèles de galets. Comme le montre le plan, ils rayonnaient vers un point central de l'arène. En bas, quatre *carceres* (**fig. 7**), salles de service situées sous les gradins, limitrophes des deux



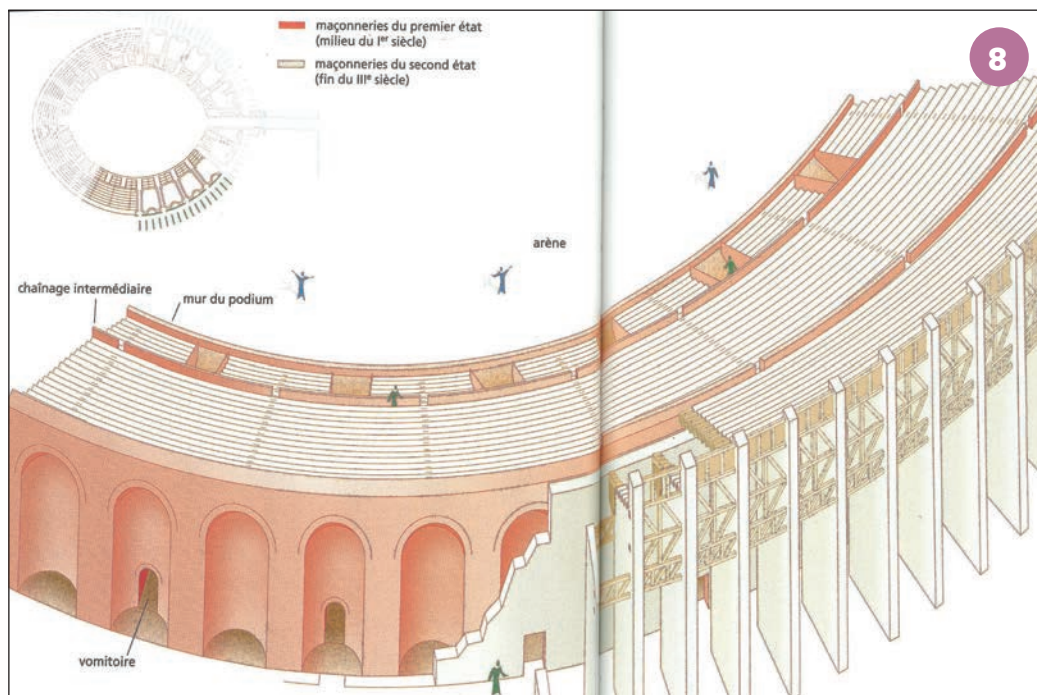
7

Des *carceres* en bordure de l'arène.
Cliché UTAH

entrées nord et sud, donnaient directement sur l'arène par des ouvertures ménagées dans le grand mur du podium, qui en faisait le tour (largeur : 0,60 m ; hauteur restituée : 3,50 m) (**fig. 9**). Les deux entrées monumentales situées au nord et au sud, dans le grand axe, donnaient directement accès à l'arène depuis l'extérieur. Ces passages étaient empruntés par la *pompa* inaugurale, le défilé qui précédait traditionnellement les spectacles. L'édifice était entièrement parementé de briques et sa façade, restituée sur une dizaine de mètres de hauteur, présentait une succession de cinquante exèdres semi-circulaires de 3,20 m de diamètre, alternativement ouvertes sur un vomitoire et aveugles. L'organisation générale de l'ensemble ressort de la reconstitution ci-dessous, en trois dimensions (**voir page 8 fig. 8**).

L'usage omniprésent de la brique, aussi bien dans la façade que dans les axes structurants (vomitoire, mur du podium, etc) est un caractère saillant de cet édifice, comme de plusieurs autres à Tolosa, la plupart de peu antérieurs. Ne retenons que l'exemple du rempart, construit sous Tibère, dans les années 15-35. Impossible de dénombrer la quantité de briques fabriquées autour de Tolosa dans la première moitié du I^{er} siècle : des millions, en tout cas, dont certaines venaient de Blagnac,

Schéma en « 3D »
donnant à voir
l'intérieur et
l'extérieur de la
cavea, ainsi que
les structures
du 2^e état,
d'après M. Fincker



célèbre pour son argile jaune. La brique, dont l'usage est venu d'Italie à partir du I^{er} s. av. J.-C. (ainsi à Vieille-Toulouse) est, comme l'expose Ch. Rico, un objet « standardisé facile à produire en très grandes quantités à moindres frais, ne requérant pas une main-d'œuvre spécialisée tant pour sa fabrication que pour sa mise en œuvre [...] La brique cuite s'imposait tout naturellement, pourrait-on penser, dans la construction, au cœur d'un pays qui manque de pierre, les plus proches carrières se trouvant à 70 km au sud, dans les Petites Pyrénées. » On ignore à peu près tout de l'emplacement (forcément hors les murs) et de l'organisation des ateliers, mais

	<p>1- Cn(aei) Pompei(i) Amp(...). Vieille-Toulouse (timbre reconstitué à partir de deux fragments)</p> <p>2- Atepoma(ri). Toulouse, amphithéâtre de Purpan</p> <p>3- L.C.F. Ancely, Saint-Michel-du-Touch</p> <p>4- Q.P.S. Ancely, Saint-Michel-du-Touch</p> <p>5- M.I.M. Ancely, Saint-Michel-du-Touch</p> <p>6- Spartaci. Colomiers, villa de Gramont</p> <p>7- Toutus. Pech David</p> <p>8a et b- C(aii) Asin(ii). Ancely, Saint-Michel-du-Touch</p> <p>9- L.T.S. Toulouse, amphithéâtre de Purpan</p> <p>10a, b, c- Sabini. a) Castanet ; b) Le Cluzel ; c) Ancely, Saint-Michel-du-Touch</p>
--	---

les fabricants ont laissé leur nom sur une partie de leurs produits. Ces estampilles rectangulaires réalisées en relief, avant cuisson, dans des creux des briques nous révèlent plus d'une trentaine de noms, dont un quart présents à l'amphithéâtre. Ces inscriptions identifient un artisan, donc un atelier (**fig. 9**). La majorité porte un nom latin, quelques-uns un nom grec (des affranchis sans doute), d'autres un nom gaulois, comme Toutus et Atepomarus à l'amphithéâtre. Tous étaient des hommes libres, citoyens romains, pérégrins ou affranchis.

L'amphithéâtre dans l'Antiquité. Le deuxième état

Les dernières fouilles, conduites au cours des années 1980 par les archéologues et historiens de l'université du Mirail (aujourd'hui université Jean-Jaurès, Toulouse II), en ont apporté la preuve : l'amphithéâtre de Purpan a été construit sous le règne de l'empereur romain Claude (41-54), et une importante opération d'agrandissement a doublé la capacité d'accueil du public (de 7-8 000 à 12-15 000 spectateurs environ) vers le milieu du III^e siècle.

La construction d'origine est plus tardive, en Gaule, que les amphithéâtres de Lyon et de Saintes, édifiés sous Auguste, au tournant de notre ère, mais les arènes de Purpan sont antérieures à celles d'Arles et de Nîmes, qui datent, comme le Colisée de Rome, du dernier quart du I^{er} siècle. Les raisons de cette édification, à Toulouse, nous échapperaient totalement si nous ne pouvions la mettre en relation avec la fonction de la petite agglomération à laquelle elle appartient. Nous sommes de l'autre côté de la Garonne, sur la terrasse qui borde celle-ci en rive gauche, à proximité de la voie menant de *Tolosa* à la cité des *Ausci* (cité antique d'Auch). non sans quelque anachronisme, on évoquerait un « lieu de pèlerinage ».

Le contexte est ici parent de celui qui entoure l'amphithéâtre des Trois Gaules à Lyon, au confluent du Rhône et de la Saône, et qui est très caractéristique, dès le temps d'Auguste, du culte rendu à l'empereur. D'où une hypothèse plausible : quelques décennies après la fondation de la ville, l'empereur Claude, qu'on sait avoir été amateur de ces jeux, a pu, avec le soutien des élites locales romanisées, favoriser la création de ce complexe dédié à son personnage sacré. En tout cas la modicité de cette réalisation démontre qu'il ne lui a pas apporté un appui financier comparable à ce qu'avaient fait pour la ville Auguste et Tibère. Là devaient se retrouver régulièrement, comme nous l'avons vu, les représentants attitrés de l'immense « cité » de Toulouse.

Les spectacles donnés dans l'arène étaient à la charge des riches et puissants personnages jouant le rôle d'*editores*, « organisateurs des jeux », qui trônaient dans la tribune officielle. Leur place dans l'échelle socio-politique pouvait aller d'un

Scènes de l'arène représentées sur des lampes romaines découvertes à Ancely (musée Saint-Raymond)



édile local au gouverneur de la province, voire à l'empereur de passage. Les spectacles ne devaient pas se différencier de ceux que l'on connaît pour le reste du monde romain par les textes et par les images, en particulier sur des lampes (**fig. 10**). Ils commençaient par une *pompa*, une procession solennelle accompagnée de rites religieux, qui pénétrait dans l'enceinte par la grande entrée nord, saluait la tribune officielle et faisait le tour de l'arène en se présentant au public. Ensuite, place au spectacle. Il débutait par des *venationes*, ces chasses d'animaux sauvages que l'on pouvait avoir fait venir à prix d'or de pays lointains (notamment d'Afrique) et dont le succès ne s'est jamais démenti. Suivaient les gladiateurs, par paires, qui déchaînaient les passions.

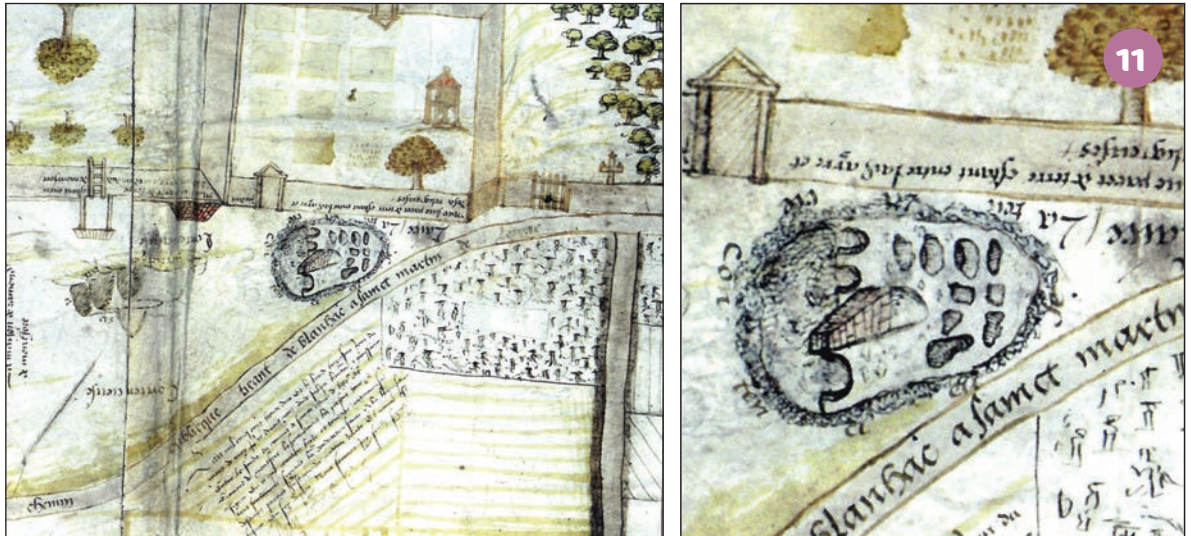
La date de l'amphithéâtre de Purpan a pu être fixée avec précision tant grâce au matériel trouvé lors des fouilles (tessons de gobelets de Montans dans le remblai de la *cavea*, as de Claude dans la construction) que par la datation, en laboratoire, de nombreux angles des briques utilisées (archéomagnétisme : thermoluminescence). Le monument a été construit au milieu du I^{er} siècle, sous l'empereur Claude, que l'on sait par ailleurs avoir été un *aficionado* des spectacles de l'amphithéâtre, en particulier des combats de gladiateurs (*munera*), et son utilisation est attestée par la céramique jusque vers 380. Dans le courant du III^e siècle, l'édifice fut agrandi afin d'accueillir un nombre à peu près doublé de spectateurs (15 000 environ). Les traces en sont bien visibles sur le plan comme sur le cliché de la fig. 2 et sur le plan (fig. 5) : des bases de murs rayonnants construits à ce moment débordent de 7 mètres la façade primitive ; elles ont porté des murets de brique, eux-mêmes supports d'une charpente en bois et en métal où prenaient appui une dizaine de gradins supplémentaires, doublant ainsi la capacité de l'édifice. Un mur, dont la base subsiste, ceinturait la nouvelle façade, laissant d'étroits passages dans l'axe des vomitoires. A cette occasion, la rampe de l'entrée nord a été modifiée et allongée de 27 mètres.

Comment expliquer cette importante transformation ? En l'absence d'indices concrets, nous sommes réduits à la spéculation. Toulouse, au III^e et au IV^e siècle, fait en Gaule figure d'exception : la ville est en expansion dans une période générale de repli urbain. Explication au mieux partielle, car la population n'a certainement pas doublé. On peut encore faire l'hypothèse d'une réponse toulousaine à l'appel impérial à un renouveau païen, au temps du martyr du premier évêque de la ville, Saturnin, futur saint Sernin (250). L'amphithéâtre de la grande « cité » pouvait, en faisant au sacré toute sa place, se prêter à ce type de réaffirmation symbolique. L'ensemble des dieux, des rituels et des sacrifices concernés font ainsi office de garants tout à la fois de l'universalité et de la pérennité d'un *imperium* où tous les hommes libres, depuis l'édit de Caracalla (212), sont désormais citoyens romains.

L'amphithéâtre après l'amphithéâtre. Du « clos du Diable » à la « tuilerie contentieuse » et au « monument historique »

Le monument, abandonné, tomba en ruine dès le V^e siècle, mais il laissa des traces. Les archives étudiées notamment par M. Groh permettent de se faire une idée assez précise des étapes de sa survie. En 1240, une bulle du pape Grégoire IX notifiant le don de l'emplacement au prieuré de la Daurade évoque un lieu « tellement désolé qu'il n'y aurait plus un seul habitant ». Les ruines étaient encore spectaculaires au milieu des bois et des taillis, et l'endroit avait mauvaise réputation : un véritable « clos du diable », *clausum diaboli*, « claus del diague o del diable », selon un document de 1459 et un autre de 1478. En 1559, le premier historien de Toulouse antique, Antoine Noguier, signale, avec l'orthographe du temps, qu'« on n'i voit qu'un rond contour aveq la concavité de même », qu'il interprète comme « un bain ou un théâtre où les Rois et comtes de Tolose repaissaient leurs esprits », ajoutant : « L'on dit qu'en ce petit bosquet i a du trésor enchanté, mais je m'en remets à la vérité ».

Dès 1532, cependant, un fragment cadastral (**fig. 11**) s'était montré explicite quant à la propriété, à la localisation, proche d'un habitat rural dispersé, et à la physionomie



des vestiges, qu'il accompagne de la légende « *l'aire de la tuilerie contentieuse* ». Expression savoureuse : l'édifice devait alors continuer à être dépouillé de ses « tuiles » (briques) par les habitants du voisinage, et cette forme de pillage des ruines avait donné lieu à un procès (« contentieux »). Cela ne lui interdit apparemment pas de servir de cadre à des réjouissances officielles. En 1620, La Roche Flavin nous conte que « les noces de Madame Jeanne sœur du Roy d'Angleterre furent célébrées et solennisées à l'Ardenne joignant Tolose au lieu qui est vulgairement appelé Peirioles [lieu des pierres], où se voient encore des piliers et autres marques de l'antiquité » : reflet de la réalité, ou des imaginations populaires ?

Fragment
cadastral

Il faut attendre le début du XVII^e siècle pour qu'apparaisse, sous la plume de Rulman



Le secteur de
l'amphithéâtre
répérable sur
un fragment
cadastral de 1532
(d'après M.Groh)

et de Catel, la qualification de l'édifice comme « amphithéâtre », en voie de devenir élément du patrimoine et objet d'étude historique. En 1720, Dupuy des Grais, le premier, fournit une description et des mesures en même temps qu'une « chorographie » ou représentation des lieux (**fig. 11**) situant l'amphithéâtre par rapport à une ville antique qu'il a assez bien « cadrée ». Le XVIII^e siècle voit ensuite l'édifice apparaître sur une carte de H. Jaillot, plus exacte que celle de Cassini, à la fin du siècle. Le plan et la coupe de De Rozoi (1771) sont suggestifs, mais exaltent à l'excès la splendeur du bâtiment. Il donne ainsi prétexte aux *Remarques d'un Russe sur la Colonie et le Capitole de Toulouse* (abbé Magi, 1781), pamphlet dénonçant « ce misérable moëllon de cailloux que vous présentez à l'étranger comme les restes de la munificence romaine [...] On ne vit jamais de ruines plus muettes ». Vingt ans plus tôt, un autre abbé, Audibert, vicaire de Vieille-Toulouse et remarquable découvreur du passé antique de sa paroisse, après une visite des lieux, avait noté de manière moins partielle et plus équilibrée que ses successeurs : « je fus visiter l'Amphithéâtre éloigné de cette ville de trois-quarts d'heure de chemin. Je jugeai qu'il n'a point été entièrement démoli [...] L'on aperçoit en quelques endroits des portes qui conduisent aux *uomitoria* dont l'arc ne sort de terre que d'environ un pied et demi. Je crois même qu'une partie des sièges d'en bas existe encore... ». Un trop bref, mais vrai regard d'archéologue.

Paradoxalement, après la vente des biens du prieuré à un acheteur inconnu sous la Révolution, le XIX^e siècle marque un retour en arrière, en ce qu'il donne plusieurs fois au monument le nom erroné de « Cirque », nom (*latin Circus*) qui ne convient qu'aux pistes à deux lignes droites opposées de part et d'autre d'une barrière centrale, qui étaient destinées aux courses de chars. Mais Dubarry, en 1834, Dumège, en 1846, souhaitent que l'exploration et la protection en soient entreprises. Ce fut chose faite, sous les auspices de la Société Archéologique du Midi de la France, à l'initiative du riche M de Naurois. Celui-ci se porte acquéreur des lieux et, à la fin des années 1870, en confie l'étude à son gendre Th. De Sevin. C'est l'acte de naissance de l'amphithéâtre à l'archéologie.

Aujourd'hui, « monument historique » préservé, pour la cavea, sur le mode rudimentaire mais efficace - faute de mieux - du « talutage », les « arènes de Purpan » sont entretenues par la mairie et présentées au public par les soins du musée Saint-Raymond, auquel il faut s'adresser pour une visite, couplée sur demande avec celle des vestiges de thermes voisins.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur les amphithéâtres en général

- GOLVIN, J.-C., 1988

Sur l'amphithéâtre de Purpan

- Pailler (J.-M) éd., Tolosa, 2002
- Pailler (J.-M) éd., 2015
- Provost (M.) et Pailler (J.-M.) éd., 2017
- Domergue, C., Fincker, M., Pailler, J.-M., Rico, Ch. Guide
- Groh (M.)

TOUS NOS REMERCIEMENTS À JEAN-MARIE PAILLER

Blagnac histoire et Mémoire est très honorée du geste de Jean-Marie Pailler de signer un article dans notre revue. Nous l'en remercions vivement.

Jean-Marie Pailler est professeur émérite d'histoire ancienne et d'archéologie à l'université de Toulouse, membre du laboratoire TRACES (CNRS). Ancien élève de l'Ecole Normale supérieure, il a été membre de l'Ecole française de Rome. Il est membre honoraire de l'Institut universitaire de France.