

LA PROPAGANDE DE POMPÉE : CONCEPTION, DIFFUSION ET RÉCEPTION

GILLES SAURON

Mon propos concernera ce qu'il est convenu d'appeler la propagande de Pompée, même si le terme de propagande, mis à la mode par les régimes totalitaires qui ont prospéré sur le sol européen des années vingt aux années quarante du dernier siècle, n'évoque que de très loin les mises en scène très raffinées des chefs de la noblesse romaine des années soixante aux années quarante du dernier siècle avant notre ère. La propagande qui a entouré la longue carrière du Grand Pompée est connue par des images monétaires (en particulier par les deniers émis par son gendre Faustus Cornelius Sylla en 56 avant J.-C.¹), par des inscriptions et par divers textes qui célèbrent autant les qualités proclamées du personnage, comme sa « probité » (*probitas*, d'après Salluste *ap.* Suétone, *De grammaticis* 15, et Pline, *NH* XXXVII 14) ou sa « chance » (*felicitas*, d'après Cicéron, *De imperio Cn. Pompei* 47, et César cité par Suétone, *Divin Jules* 35,3), que ses ambitions de pacificateur et de conquérant. Exprimée sur le mode épique, comme lors du concours de Mytilène organisé par son ami Théophraste (Plutarque, *Pompée* 42,8), cette propagande n'hésitait pas à comparer Pompée à Alexandre, voire à Hercule ou Dionysos (Pline, *NH* VII 95). Je centrerai mon propos sur le complexe monumental construit à l'initiative de Pompée au centre du Champ de Mars, au lendemain de son retour d'Orient en 63 et de son triomphe en 61 avant J.-C. et qu'il dédia en deux temps, au cours de son deuxième (55 avant J.-C.) puis de son troisième consulat (52 avant J.-C.). Cet ensemble d'édifices introduisait dans le paysage urbain de Rome deux équipements jusque-là inconnus, le parc public et le théâtre permanent². Mais ce qui va nous intéresser ici, c'est qu'il offrait au regard du monde la mise en scène de Pompée sur le mode héroïque.

¹ CRAWFORD 1974, 449-451 (n. 426-4 a/b).

² Maren-Grischa Schröter est revenue récemment sur l'argument (SCHRÖTER 2008, 29-44). Elle conteste ma thèse d'une influence directe de modèles hellénistiques (p. 39), pourtant explicitement affirmée par Plutarque (*Pompée* 42,9), et qu'une comparaison avec l'aménagement de l'acropole de Pergame, dont le théâtre était dominé par le temple d'Athéna Nikephoros, rend si évidente. Pour elle, les *opera Pompeiana* se situent au contraire dans la droite ligne des aménagements de Tivoli ou de Préneste ! Par ailleurs, elle ne s'intéresse nullement à la signification de l'aménagement statuaire du parc... qui n'est pourtant pas sans rapport avec « le contexte de la politique de Pompée », qui est censé faire la matière de sa contribution !

Les *opera Pompeiana* étaient composés d'une séquence monumentale inédite, formée, d'ouest en est, d'un vaste théâtre, puis, derrière la scène, d'un parc entouré d'un quadriportique, et, enfin d'une curie s'ouvrant sur le portique, en conclusion de l'axe longitudinal du complexe. Le cratère des gradins du théâtre était surmonté d'un temple dédié à Vénus *Victrix* (« Victorieuse »), encadré de deux chapelles, l'une dédiée à *Honos* (dieu de l'« Honneur », patronnant les carrières officielles) et *Virtus* (déesse du « Courage »), et l'autre à *Felicitas* (déesse de la « Chance »). Contrairement à une tradition historiographique marquée par la restitution graphique due au talentueux architecte français Baltard, Antonio Monterroso Checa a démontré que le sanctuaire ne comportait pas d'abside, mais devait avoir l'apparence d'un temple à plan barlong et comportant trois *cellae*³. Pompée réunissait ainsi toutes les divinités qui patronnaient depuis toujours les généraux vainqueurs de Rome, Vénus, la mère du lointain ancêtre troyen Énée, « victorieuse » du Jugement rendu par Pâris, le fils de Priam, le roi de Troie, *Honos* et *Virtus*, les dieux préférés de ceux qui s'opposaient à la noblesse, comme Marcellus, ou de ceux qui n'y appartenaient pas, les « hommes nouveaux » (*homines noui*), comme Marius, et enfin *Felicitas*, la déesse des hommes d'exception choisis par le destin.

Cette innovation dans le paysage urbain de Rome sauvegardait en partie les équilibres politiques antérieurs. D'abord parce que le public était strictement réparti à l'intérieur du théâtre en fonction de son rang dans la société : les sénateurs étaient installés sur leur siège portatif autour de l'*orchestra* et les chevaliers occupaient les quatorze premiers rangs de gradins. D'autre part, la nouvelle curie réservée aux réunions du Sénat était placée à un endroit stratégique du complexe, puisqu'elle en concluait la perspective. Mais il est certain que ces constructions ont marqué une étape importante sur la voie de l'instauration d'un régime monarchique à Rome. La curie contenait une statue de Pompée, aux pieds de laquelle César devait être assassiné aux ides de mars 44 avant J.-C. (Cicéron, *De la divination* II 9 ; Plutarque, *César* 66 ; *Brutus* 17 ; 37). Pompée lui-même était autorisé à porter dans son théâtre une couronne d'or et la prétexte (Velleius Paterculus II 40,4 ; Appien, *Mithridatica* 113 ; Dion Cassius XXXVII 21,4). Mais surtout, l'*imperator* avait probablement fait de son parc la mise en scène permanente de son incomparable dimension héroïque, qui, nous disent les sources, « l'égalait à la puissance d'Alexandre le Grand, mais aussi presque à celle d'Héraclès et de Dionysos » (Pline, *NH* VII 95 : *aequato non modo Alexandri Magni rerum fulgore, sed etiam Herculis prope ac Liberi patris*). Grâce à une étude très ingénieuse de Filippo Coarelli⁴, qui a eu l'idée de

³ MONTERROSO CHECA 2006, 27-58.

⁴ COARELLI 1996, 360-381 (réédition d'une étude de 1971/1972). Voir BERNARD 1985 ; SAURON 1994, 249-314.

croiser les sources épigraphiques (IGUR I 210-212), littéraires (Pline, *NH* VII 34 ; Tatién, *Discours aux Grecs* 33-34) et archéologiques (la découverte d'une statue de femme assise), nous savons qu'on y trouvait trois séries de statues féminines, d'une part des hétaires, célèbres courtisanes qui avaient laissé un nom dans l'histoire grecque, comme Phryné, d'autre part des poétesses grecques, comme Sappho, et enfin des femmes ayant connu des accouchements miraculeux, comme Pasiphaé, la mère du Minotaure. Le choix de ces trois catégories de femmes correspondait à la nature des divinités qui surmontaient le théâtre. La beauté et l'activité des premières les reliaient à Vénus *Victrix*, victorieuse d'un concours de beauté, les secondes, qui devaient leur célébrité à l'exercice de leurs talents, à *Honos* et *Virtus*, et les troisièmes devaient tout à *Felicitas*, qui, pour les femmes, était la déesse de la Fécondité. Mais surtout, la représentation de Pompée, sans doute sous l'apparence d'un héros, nu et armé⁵, face à des femmes disparues, regroupées par catégories de destin terrestre (fig. 1), plaçait le général à l'intérieur d'une évocation traditionnelle du héros visitant les Enfers de son vivant (Homère, *Odyssée* XI 1 sq., à propos d'Ulysse ; Virgile, *Géorgiques* IV 475-477, à propos d'Orphée = *Énéide* VI 306-308, à propos d'Énée). Il ne s'agissait pas évidemment de faire croire que Pompée avait suivi les pas de ses illustres devanciers, Héraclès et Dionysos, au royaume des ombres (Pseudo-Platon, *Axiochos* 371 d-e : « Héraclès et Dionysos qui sont descendus chez Hadès », Ἡρακλέα τε καὶ Διόνυσον κατίοντας εἰς Ἅιδου), mais de signifier, sur le mode épique d'une transposition mythique, que, comme eux, il avait atteint les limites de la terre habitée, l'Océan où la tradition situait l'entrée des Enfers. Car tel était bien le sens de sa propagande, selon Plutarque : Pompée voulait « n'avoir pour borne de ses victoires que l'Océan qui entoure de tout côté la terre » (*Pompée* 38,4 : ὡς τῷ περιόντι τὴν οἰκουμένην πανταχόθεν Ὠκεανῷ προσμίξειε νικῶν). Une telle mise en scène assimilait le parc de Pompée aux Champs Élysées de la tradition mythologique.



Fig. 1 – Le complexe pompéien du Champ de Mars vu de la statue de Pompée dans la curie (Albéric Olivier del.).

⁵ Il s'agirait du « Pompée Spada » selon COARELLI 1996, 378 sq. *Contra*, FACCENNA 1956, 173-201, qui reconnaît Domitien dans cette célèbre statue, et LA ROCCA 1987-1988, 265-292, qui suppose que Pompée était représenté selon le type du Poséidon de Lysippe.

Nous savons que l'impact de ces constructions sur les esprits fut considérable, y compris sur celui de Pompée lui-même, qui aurait fait un cauchemar à la veille de Pharsale en se voyant rendre hommage dans son théâtre à Vénus, dont la famille de César prétendait descendre (Lucaïn, *Pharsale* VII 9-12 ; Appien, *Guerre civile* II 69 ; Plutarque, *Pompée* 68,2). Plus tard, Néron rêvera « que les statues des Nations inaugurées près du théâtre de Pompée l'entouraient et lui barraient le passage » (Suétone, *Néron* 46,2)⁶. Au siècle suivant, l'apologète chrétien Tatien, originaire de Syrie, tira de la surprenante vision de la triple galerie d'effigies féminines qui ornaient le parc de Pompée une longue invective à l'égard de l'immoralité de l'art grec⁷. Parmi les nombreux témoignages dont nous disposons sur les diverses façons dont cet ensemble monumental et son décor ont pu impressionner les esprits, je voudrais aujourd'hui insister sur les échos très précis que l'on en rencontre sur des fresques réalisées pour des membres de l'aristocratie romaine de l'entourage plus ou moins proche de Pompée.

On observe, par exemple, au centre de la mégalographie de Boscoreale, de part et d'autre d'une image de Vénus, la présence de divinités abstraites, à gauche *Fortuna*, et à droite deux *Erotes* et une *Psyché*, ce qui rappelle les divinités abstraites, *Felicitas*, d'une part, et *Honos* et *Virtus*, d'autre part, qui encadraient Vénus au-dessus de la *cauea* du théâtre de Pompée. Et cet écho est d'autant plus sensible que la signification de la grande fresque de la villa de Boscoreale m'a paru en rapport avec la « théologie physique » imaginée par Varron pour Vénus *Victrix*, considérée par cet ami intime de Pompée comme la « puissance de liaison » (*unctionis uis*) entre toutes les parties contraires du cosmos, comme le masculin et le féminin, l'âme et le corps, la terre et le ciel etc.⁸ À Boscoreale, l'opposition entre *Fortuna*, d'une part, et le couple *Eros* et *Psyché*, d'autre part, renvoyait probablement à une opposition de tradition platonicienne entre le destin terrestre de l'âme, soumise aux caprices de la Fortune, et la possibilité d'échapper aux vicissitudes de l'incarnation si l'âme, *psyché*, s'enflamme de désir, *éros*, pour les réalités célestes. Et les deux parois latérales de la pièce développaient chacun de ces thèmes, par exemple, à gauche, celui de *Fortuna*, par la représentation du philosophe Démétrios de Phalère, suivi de l'illustration d'un passage très célèbre de son traité *Sur la Fortune*, cité successivement par Polybe (*Histoires* XXIX 21) et par Diodore (*Bibliothèque historique* XXXI 10), où il prenait l'exemple de la victoire ré-

⁶ Il s'agissait d'une série de *XIV Nationes* (allégories féminines symbolisant sans doute les nations dont Pompée venait de triompher en 61) qu'un certain Coponius, au témoignage contemporain de Varron, rapporté par Pline (*NH* XXXVI 41), avait sculptées en marbre et que l'on disposa sur le pourtour de l'enceinte.

⁷ Citée *supra*, p. 145.

⁸ En dernier lieu SAURON 2007, 73-87.

cente et inattendue de l'obscur Macédoine sur l'illustre Perse.

Mais je voudrais insister ici sur la peinture qui orne un grand salon de réception de la villa dite « de Poppée » à Torre Annunziata, l'antique Oplontis mentionnée sur la carte de Peutinger. Cette vaste pièce apparaît sous le numéro 15 sur les plans publiés par Alfonso De Franciscis. Son côté occidental n'a hélas pas pu être dégagé, ce qui nous prive sans doute de la connaissance d'un document de première importance sur les questions qui nous occupent ici.

Le décor principal de la fresque montre une composition illusionniste qui se répartit sur deux plans.

Au premier plan, on voit une façade animée de quatre colonnes corinthiennes réparties deux par deux sur deux podiums qui encadrent une haute ouverture au sommet cintré, curieusement divisée en deux parties égales par un entablement surmonté d'un fronton, qui couronne une porte dont les deux grilles sont aux trois-quarts ouvertes. Dans l'encadrement de cette porte, on voit un dispositif doublement étrange, par sa position d'abord, qui paraît interdire le passage, par sa nature ensuite, puisqu'il s'agit d'une belle torchère en bronze, dont la pointe acérée n'est pas enfoncée dans le faisceau d'une torche et qui repose contre un empilement de pierres plates en même temps qu'un crâne de bovidé⁹. Les parties latérales de cette façade présentent trois niveaux superposés : au niveau inférieur, un mur plein surmonté d'une corniche dorée, puis un premier vide limité par une corniche rouge, puis un deuxième vide couronné par l'entablement que supporte l'ordonnance corinthienne du premier plan. Un certain nombre de décors et d'accessoires sont disposés sur les trois niveaux de chacune des parties latérales de la façade. Sur chacun des podiums, on voit disposé un long rameau de laurier (fig. 2 f-f'), tandis que deux petits oiseaux sont visibles chacun à l'extrémité d'un des deux podiums, de part et d'autre de l'ouverture centrale, un blanc à gauche, un noir à droite (fig. 2 g-g'). Au niveau intermédiaire, un paon est représenté de chaque côté, perché sur la corniche dorée, en avant d'un rideau noir abaissé qui dévoile la perspective sur les portiques placés à l'arrière-plan (fig. 2 e-e'). Aux extrémités de la façade et à travers les deux ouvertures superposées, on aperçoit à droite et à gauche une paroi perpendiculaire au front de scène et peu profonde. Ces deux parois latérales sont reliées par un plafond et dotées de deux petites corniches, l'une placée au tiers, l'autre aux deux tiers de leur hauteur. Les corniches situées sur la partie inférieure de ces murs latéraux servent de support à un masque tragique (fig. 2 d-d'), celles du niveau supérieur à un tableau dont les volets de protection sont largement ouverts et qui représente un bord de mer peuplé de personnages, parmi lesquels

⁹ Les torchères luxueuses de ce genre étaient désignées par le mot *lychnuchus*, transposé du grec (λυχνούχος). César en fit disposer de chaque côté du corps de quarante éléphants au cours de la montée au Capitole au terme d'un de ses triomphes en 46 avant J.-C. (Suétone, *Divin Jules* 37,3).

un pêcheur à la ligne figuré au premier plan du tableau de droite (fig. 2 c-c').

À l'arrière-plan, on aperçoit à travers les nombreuses ouvertures de la façade un grand péristyle encadrant un parc. Sur l'axe longitudinal du parc, une base circulaire supporte un haut trépid à l'éclat doré dont le bassin (la *cortina*), qui apparaît sous l'arc disposé au centre du front de scène, est orné de godrons sur la panse, tandis que son rebord est décoré de gemmes et surmonté de trois étoiles (fig. 2 b). Le péristyle présente une apparence des plus étranges. Son ordonnance inférieure est dorique et sa couleur est une sorte de rose orangé qui pourrait évoquer l'éclat d'un marbre blanc comme le pentélique, mais patiné par le temps. L'ordonnance supérieure ionique surprend, surtout du fait que le ciel apparaît entre les colonnes que l'on aperçoit à l'arrière du trépid, mais aussi par la différence de couleur avec l'ordonnance du bas (ici, il s'agit d'un gris bleuté), par le fait que la hauteur même de ces colonnes ioniques est disproportionnée pour une ordonnance supérieure, sans parler du fait encore plus surprenant encore que cette ordonnance supérieure paraît disposée en retrait par rapport à l'ordonnance inférieure, avant de se retourner au fond de la composition. Pour se convaincre au premier coup d'œil de l'extravagance de ce qui nous est montré ici, il suffit de comparer ces colonnades superposées à celles d'un monument réel, comme le por-

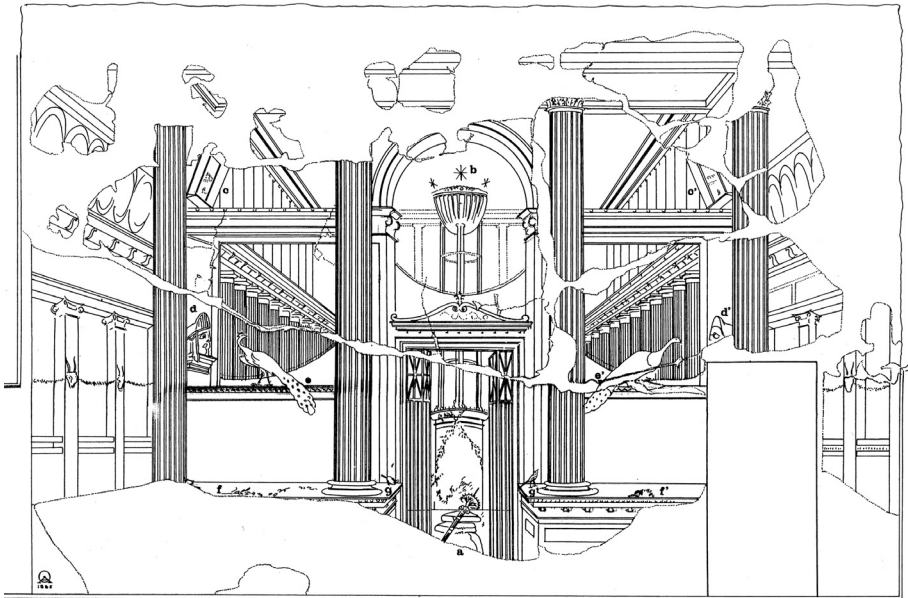


Fig. 2 – Fresque du salon 15 de la villa « de Poppée » à Torre Annunziata (Oplontis) : interprétation graphique (Albéric Olivier del.).

tique d'Attale sur l'agora d'Athènes tel qu'il a été fidèlement reconstitué par les archéologues américains, où les colonnes de l'ordre supérieur sont d'un module nettement inférieur à celles de l'ordre inférieur et sont évidemment placées dans le prolongement de ces dernières. La difficulté de comprendre cette représentation d'architecture a donné lieu à des restitutions fantaisistes de ce qui nous est montré ici¹⁰. Or il convient d'interpréter cette dernière ordonnance, qui apparaît presque évanescente à l'arrière du trépied, comme le retour des deux ordonnances ioniques latérales, ainsi que le montre une interprétation graphique de la fresque réalisée par Albéric Olivier (fig. 3). Au lieu de chercher à rectifier ce qui nous est montré ici, on est contraint soit

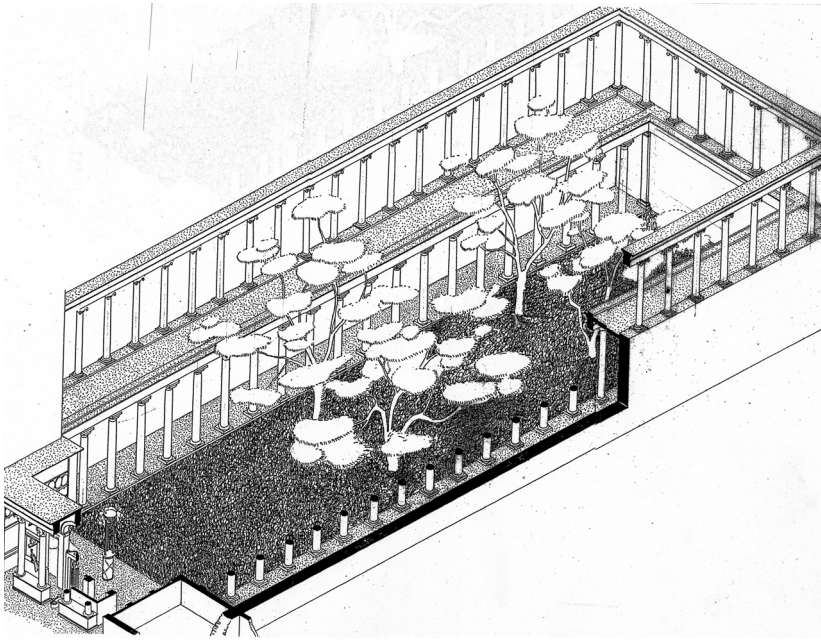


Fig. 3 – Fresque du salon 15 de la villa « de Poppée » à Torre Annunziata (Oplontis) : restitution graphique des architectures représentées (Albéric Olivier del.).

¹⁰ Donatella Mazzoleni vient de publier une restitution axonométrique des architectures ici représentées où les colonnes des deux ordres superposés sont disposées, comme il est normal dans une architecture réelle, dans le prolongement les unes des autres. Elle imagine de plus que les colonnades latérales se prolongent au-delà de la colonnade ionique parallèle au plan du tableau, qu'elle suppose d'ailleurs privée de liaison avec les deux colonnades ioniques latérales : MAZZOLENI - PAPPALARDO - ROMANO 2004, 136-137 (fig.) ; 406-408. De son côté, Wolfgang Ehrhardt assimile cette colonnade à « un portique isolé », terme mal choisi pour une ordonnance qui ne supporte aucun toit, tandis que, selon lui, les deux portiques latéraux finiraient sur les côtés de la composition, sans se retourner pour former un portique en U : EHRHARDT 1991, 48.

d'imaginer la colonnade ionique flottant au-dessus et en retrait de l'ordonnance du rez-de-chaussée, soit de supposer qu'elle est fondée par le mur de fond du portique dorique, comme le suggère Albéric Olivier, et comme en plus elle ne supporte aucun toit, force est d'admettre qu'elle contrevient dans toutes les hypothèses aux finalités fonctionnelles qui sont la justification de toute architecture.

Comment interpréter un tel décor ? La présence du trépied au centre de la composition a miraculeusement réconcilié les commentateurs autour de l'idée que nous serions en présence d'un sanctuaire d'Apollon, et certains ont mis ce décor en rapport précis avec la dédicace par Auguste de bassins (*cortinae*) en or, installés probablement sur des trépieds, au sanctuaire d'Apollon Palatin vers 28 avant J.-C. (*Res Gestae Divi Augusti* 24,2 ; Suétone, *Divin Auguste* 57,1)¹¹. Ceux qui ont vu dans cette fresque une allusion à l'initiative d'Auguste ont dû évidemment en abaisser l'exécution aux années 25 avant J.-C., faisant fi des connaissances pourtant bien établies sur l'évolution stylistique du « deuxième style pompéien », qui placent la réalisation de ce décor au plus tard une vingtaine d'années avant la dédicace du temple augustéen, qui survint le 9 octobre 28 avant J.-C. Rolf A. Tybout a justement critiqué cette incongruité chronologique¹². Or, indépendamment de l'erreur de datation qu'elle suppose, il est non moins grave qu'une telle interprétation se dispense de produire la moindre confrontation avec d'éventuels modèles qui auraient pu inspirer le peintre. Où a-t-on le témoignage d'un sanctuaire d'Apollon constitué d'un trépied placé au centre d'un péristyle ? Sûrement pas dans le sanctuaire d'Apollon Palatin (*area Apollinis*), en tout cas, et de plus cette identification néglige tous les détails d'une composition qui devrait frapper le regard le moins averti par son étrangeté.

Or si l'on considère l'ensemble de la composition, il apparaît clairement que l'on a voulu ici évoquer un modèle architectural bien connu dans la Rome de l'époque, une *frons scaenae* de théâtre en avant d'un parc entouré de portiques, ce que Vitruve appelle des *porticus post scaenam* (*De l'architecture* V 9,1 sq.). À la *frons scaenae*, notre façade du premier plan emprunte la caractéristique de n'être qu'une façade, un pur décor ne donnant accès à aucun espace construit. La présence des deux masques tragiques pourrait être un

¹¹ Affirmée indépendamment l'un de l'autre par Gilbert-Charles Picard (PICARD 1977, 247) et Erika Simon (SIMON 1978, 217-218), cette identification a été reprise par Arnold et Mariette De Vos (DE VOS - DE VOS 1982, 252), encore récemment par Lorenzo Fergola (FERGOLA 2004, 40) et développée par Paul Zanker (ZANKER 1987, 265-266 et fig. 209). John R. Clarke a proposé d'identifier ici un sanctuaire de Junon, hypothèse qu'il n'appuie que sur la présence des paons qui « habitent » la composition, sans tenir compte de la fonction des architectures ici représentées (CLARKE 1991, 116). Rolf A. Tybout de son côté prétend rattacher le décor du grand salon 15 au monde du luxe (*luxuria*) en général (TYBOUT 2001, 52).

¹² TYBOUT 1989, 361 et n. 1309 ; TYBOUT 2001, 35.

argument supplémentaire, mais nous n'envisageons pas pour l'instant les éléments de décor étrangers à l'architecture. Quant au parc entouré de portiques et disposé à l'arrière d'un front de scène, c'est exactement le dispositif que présentait le complexe monumental dédié par Pompée au milieu du Champ de Mars en 55 et 52 avant J.-C. (*supra*, fig. 1). Mais évidemment, cette peinture ne reproduit pas avec fidélité un modèle réel : le front de scène romain comportait trois portes, les scénographies comblaient les vides de l'architecture, et surtout que viendraient y faire deux paons disposés symétriquement en avant des rideaux noirs en partie baissés ? Pour le regard romain contemporain de la réalisation de cette fresque, une représentation qui ne reproduit pas un type générique ou singulier de réalité appartient *ipso facto* au vaste domaine de l'allégorie.

Ici, la citation du modèle de la *frons scaenae* a une valeur évidemment toute symbolique. Or justement, la scène antique était devenue un symbole courant de la vie humaine¹³. Un élément du décor, situé exactement au centre de la composition, dans l'encadrement de la porte qui s'ouvre au milieu de la façade, et donc à une place privilégiée, apporte à cette interprétation une confirmation décisive. Il s'agit de la torchère en bronze, qui devrait jouer le rôle de symboliser la mort. Pour Virgile, les morts sont « ceux qui sont privés de lumière » (*Géorgiques* IV 472 : *luce carentum*).

Sur le même axe, mais cette fois à l'arrière-plan, sur un fond de bleu céleste, on observe le bassin étoilé qui repose sur un trépied. Or ce motif, bizarrement privé de ses étoiles sur le dessin exécuté par W. Aulmann sur les instructions de W. Ehrhardt¹⁴, ne trouve de confrontation pertinente qu'avec une image

¹³ La célèbre formule « la vie est un théâtre » (σκηνὴ ὁ βίος) apparaît sur un gobelet en argent du trésor de Boscoreale (HÉRON DE VILLEFOSSE 1899) et se retrouve presque identique sous la plume d'un poète de l'*Anthologie palatine* (X 72,1 : « Toute la vie est un théâtre », σκηνὴ πᾶς ὁ βίος), et sous celle de Clément d'Alexandrie (*Protreptique* II 12,1 : « ...comme sur la scène de la vie », ...ὄλον ἐπὶ σκηνῆς τοῦ βίου). Diomède, un grammairien latin du IV^e siècle, mentionnait la définition du mime par les Grecs comme « une imitation de la vie » (*Grammatici latini* III 491 Keil : μῖμος ἐστὶν μίμησις βίου). Bion, cité par Télès (deuxième diatribe, *Sur la nécessité de se suffire à soi-même* [περὶ αὐταρκείας], p. 5 sq. Hense), assimilait la Fortune à une faiseuse de pièces. Dans un de ses dialogues, Cicéron fait de la vieillesse « pour ainsi dire, le dernier acte de la vie, comme d'une pièce de théâtre » (Cicéron, *De la vieillesse* 85 : *aetatis est peractio tanquam fabulae*) et parle même un peu auparavant de la « pièce de la vie » (64 : « ceux qui ont usé avec panache des avantages de l'autorité, ont achevé, à mon avis, la pièce de leur vie, sans s'effondrer au dernier acte comme les acteurs sans expérience », *quibus* [scil. *auctoritatis praemiis*] *qui splendide usi sunt, ei mihi uidentur fabulam aetatis peregisse nec, tanquam inexercitati histriones, in extremo actu corruisse*). Il y a aussi le fait qu'Auguste aurait cité un comique grec sur son lit de mort : « Si la pièce vous a plu, donnez-lui vos applaudissements, et tous ensemble, manifestez votre joie » (Suétone, *Divin Auguste* 99,2), après avoir déclaré : « J'ai bien joué le mime de la vie (*ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse*) » (*ibidem* 99,1; cf. Dion Cassius LVI 30,4).

¹⁴ EHRHARDT 1991, 47, fig. 7. C'est privé de cette information essentielle que les lecteurs de l'article d'*Antike Kunst*, où le dessin a été publié, ainsi que du second supplément à l'*Enciclopedia dell'arte antica* (DE FRANCISCI 1996, 78, fig. 109) et de l'ouvrage récent sur les *Fresques des villas romaines* où il a été

monétaire qui apparaît sur les deniers émis en 65 avant J.-C. par L. Manlius Torquatus. Au droit on voit la tête de la Sibylle vue de profil, avec l'inscription *SIBYLLA* ou *SIBVLLA*, et au revers, à l'intérieur d'un encadrement formé par un torse qui était le blason des Manlii Torquati, un trépied surmonté par deux étoiles encadrant une amphore¹⁵. Le trépied est sans doute un symbole bien connu de la prêtrise du monétaire, qui était *quindecimuir sacris faciundis*¹⁶. Mais la présence des deux étoiles encadrant une amphore est unique. Andreas Alföldi a reconnu dans les deux étoiles un symbole des Dioscures, notamment dans l'iconographie spartiate¹⁷, et les deux étoiles font évidemment allusion à l'identification traditionnelle des Dioscures avec la constellation zodiacale des Gémeaux. Fernand Chapouthier a, de son côté, reconnu dans l'amphore un symbole du commerce maritime et de l'abondance garantis par les Dioscures / Gémeaux, puisque cette constellation était, comme on le sait, très utile aux navigateurs de cette période¹⁸. Sur la fresque, ce n'est pas une amphore qui s'interpose entre les Gémeaux, mais une étoile, disposée sur l'axe de symétrie de l'ensemble du décor, ce qui la met en relation évidente avec la torchère sans torche du premier plan. Si l'on se rappelle la signification vraisemblable de cette torchère privée de lumière qui devrait symboliser la mort d'une personne précise, il faut sans doute conclure que l'étoile disposée entre les Gémeaux est une allusion à l'apothéose astrale de l'âme de ce défunt dans la constellation des Gémeaux. On songe à Ovide, se plaignant de l'absence à Sulmone de la femme qu'il aime, et qui s'écrie dans son recueil élégiaque des *Amours* : « Non vraiment, même si l'on me plaçait entre Castor et Pollux, sans toi je ne voudrais pas habiter le ciel » (II 16,13-14 : *non ego, si medius Polluce et Castore ponar, / in caeli sine te parte fuisse uelim*)¹⁹. Point n'est besoin de revenir ici sur les origines et l'histoire de cette croyance dans la translation astrale des âmes pures et valeureuses. Nous sommes ici à l'époque où Cicéron possédait une propriété à Pompéi à partir de 60 avant J.-C. et jusqu'à sa mort²⁰, en sorte que le Romain

reproduit (MAZZOLENI - PAPPALARDO - ROMANO 2004, fig. p. 406), sont invités à prendre connaissance de notre fresque ! Et cet oubli est d'autant plus choquant que le bassin étoilé qui surmonte le trépied est mis en valeur, sur l'axe central de la composition, par le fait qu'il apparaît au milieu d'une sorte de cercle, formé pour une moitié par l'arc qui couronne la porte de la façade, et pour l'autre par la courbure du rideau noir abaissé qui libère la perspective sur lui.

¹⁵ CRAWFORD 1974, 439 et pl. L (n. 411). On retrouve une image semblable d'un trépied dont le bassin est surmonté de deux étoiles encadrant une amphore sur trois bases néo-attiques d'époque augustéenne : GOETTE 1984, 573-589.

¹⁶ GAGÉ 1955, 463.

¹⁷ ALFÖLDI 1975, 184-185, et pl. 28 (3-8 et 12), pl. 29 (1-8 et 10-12) pour les monnaies de Manlius Torquatus, et pl. 28 (9-11) pour les monnaies spartiates.

¹⁸ CHAPOUTHIER 1935, 4 ; 150 n. 1 ; 315-316.

¹⁹ Éd. et tr. H. BORNECQUE, Paris 1930, 63.

²⁰ CARCOPINO 1957, 83-92 ; D'ARMS 1970, 39-72 ; 198.

qui a fait peindre cette fresque était à la fois le contemporain et le voisin de l'auteur des *Tusculanes* et du *Songe de Scipion*.

Il convient de se demander maintenant ce que symbolise la colonnade supérieure du portique de l'arrière-plan, celle qui encadre le bassin aux trois étoiles et qui laisse apercevoir le ciel entre ses colonnes. Ce portique privé de toit, qui est un des leitmotivs des décors de deuxième style alors que ce thème architectural était rarissime dans les constructions réelles dans le monde méditerranéen de l'époque, fait songer à l'Olympe décrit par Homère comme « la demeure toujours stable des dieux. Ni les vents ne l'ébranlent, ni la pluie ne la mouille, ni la neige n'y tombe, mais toujours s'y déploie une sérénité sans nuage et partout y règne une éclatante blancheur » (*Odyssée* VI 42-45), en une évocation fameuse qui sera imitée par Lucrèce pour décrire les résidences tranquilles des dieux selon Épicure (*De la nature* III 18-22). Je songe aussi à un curieux passage de son dialogue *De l'orateur* (III 180), où Cicéron imagine « que le temple de Jupiter Capitolin se trouve au ciel, bien au-dessus des nuages et des intempéries » (...*ut etiam si in caelo Capitolium statueretur, ubi imber esse non potest...*), et prétend que, même dans cette hypothèse, il devrait conserver son toit « parce que, sans lui, le monument semblerait avoir perdu sa dignité » (...*nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse uideatur*). Mais sur notre fresque, la colonnade sans toit a évidemment une valeur allégorique et devrait délimiter un de ces « temples bleus du ciel » dont parlait Ennius dans ses *Annales* (fr. 48 ; 54-55 Skutsch).

Il convient de plus de se rappeler que cette composition picturale qui dispose l'évocation d'un front de scène en avant d'un portique encadrant un parc est une allusion certainement concertée au complexe monumental du Champ de Mars, que Pompée avait dédié quelques années avant la réalisation de cette fresque. Or cette allusion ne s'applique pas qu'à l'apparence des aménagements romains de Pompée. Nous avons vu que le parc (*ambulatio Pompeiana*) entouré des portiques (*porticus Pompeiana*) était assimilé aux Champs Élysées par la présence de statues d'héroïnes regroupées par catégories de destins terrestres, face à la statue de Pompée le Grand qui les « regardait » du fond de la curie (*curia Pompeia*), dans une évocation traditionnelle de la visite du héros vivant aux Enfers (*supra*, fig. 1). Comment interpréter dès lors la composition de cette évidente transposition picturale du portique pompéien ? On observe que l'image est divisée verticalement en deux niveaux superposés : au niveau inférieur, nous reconnaissons bien les portiques entourant un parc à l'arrière d'un front de scène, mais au-dessus, le portique que l'on voit n'est sûrement pas l'évocation d'un portique en étage représenté d'une façon réaliste, mais une évocation allégorique des Champs Élysées célestes du mysticisme astral, ce qui explique que, à ce niveau, apparaisse au centre le bassin du trépied avec ses trois étoiles se détachant sur l'azur du ciel, symbolisant l'âme du défunt à l'intérieur de la constellation des Gémeaux.

J'en conclus que celui qui a imaginé ce décor voulait explicitement se référer à l'architecture du complexe pompéien du Champ de Mars, en connaissait la signification symbolique, et a voulu superposer aux Champs Elysées homériques qu'il évoquait les Champs Elysées célestes où il croyait devoir situer l'âme du grand personnage défunt qu'il commémorait.

Mais de quel grand personnage s'agit-il ? Je ne fais que résumer ici une enquête qui a duré une dizaine d'années. On se rappelle que le front de scène symbolisait probablement la vie du défunt, je veux dire sa vie « terrestre », au sens où l'entendait le mysticisme de tradition pythagoricienne et platonicienne auquel se rattachaient, dans la Rome de cette époque, ceux qui croyaient en une destinée possible de l'âme au ciel. On peut alors supposer que les décors accessoires que nous avons vus accrochés au pseudo front de scène symboliseraient certains aspects de la vie du personnage qui a été jugé digne d'une apothéose astrale dans les Gémeaux. Une telle composition ne s'inscrit certes pas à l'intérieur de la tradition iconographique de la peinture grecque, mais se réfère au procédé mnémotechnique bien connu des orateurs antiques sous le nom d'*ars memoriae*. Il s'agissait, selon la terminologie utilisée par Cicéron (*De l'orateur* II 351-354) et l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Herennius* (III 16-24), de disposer mentalement des « représentations » (*imagines*) à l'intérieur d'un lieu (*locus*). L'identité du personnage ici commémoré m'a paru se déduire des différentes *imagines* que l'on voit disposées sur le front de scène, un *locus*, qui passait depuis longtemps pour un symbole de la vie humaine. Les deux petits tableaux représentant des bords de mer tranquilles, et dont l'un figure un pêcheur à la ligne, se situent au même niveau, mais non sur le même plan que les trois étoiles représentant l'apothéose astrale du défunt dans la constellation des Gémeaux. À la même époque, P. Nigidius Figulus écrivait dans sa *Sphère grecque* (*Sphaera Graecanica*) que les Dioscures « ont reçu l'honneur de la constellation des Gémeaux parce qu'ils ont été les premiers à pacifier la mer des méfaits des pirates » (Nigidius Figulus, fr. 91 Swoboda = *Sphaera Graecanica*, fr. 9 Liuzzi : *Castorem et Pollucem Tyndaridas Geminorum honore decoratos, quod ii principes dicantur mare tutum <a> praedonibus maleficiisque pacatum reddidisse*). J'ai supposé que le personnage commémoré par cette fresque avait mérité aux yeux de sa famille de rejoindre les Gémeaux parce que, tout comme les Dioscures, il avait dû contribuer à la pacification des mers et des côtes, pacification symbolisée par les deux petits tableaux figurant des bords de mer paisibles²¹. On peut supposer alors

²¹ Il convient de rapprocher la formulation de Nigidius Figulus de celle qui concernait la victoire piratique dans la déclaration officielle (*praefatio*) du triomphe de Pompée en 61 avant J.-C. (d'après Pline, *NH* VII 98 : « Comme il avait libéré le rivage maritime des pirates et restitué l'empire de la mer au peuple Romain... », *cum oram maritimam praedonibus liberasset et imperium maris populo Romano restituisset...*). On peut noter de plus dans ce dernier texte l'insistance sur la libération du « rivage ma-

que le personnage honoré par cette fresque était considéré par ses héritiers digne de rejoindre les Dioscures dans la constellation des Gémeaux, lui qui avait, à leur imitation, contribué à chasser les pirates des côtes et des mers. La croyance dont il est question ici ne considérait pas la survie du défunt comme une simple récompense des hauts faits accomplis au cours de sa vie terrestre, telle que l'exprimait Cicéron dans le *Songe* par la bouche de Scipion l'Africain (Cicéron, *De la république* VI 13). Au contraire, la conception de l'immortalité bienheureuse qui se manifeste sur notre fresque fait de cette seconde vie, éternelle celle-là, l'occasion de poursuivre l'action bienfaisante amorcée ici-bas. Nul n'a exprimé plus nettement cette doctrine que Virgile à propos d'Auguste, en envisageant pour le prince diverses possibilités de destin posthume (*Géorgiques* I 24-35). Il demande d'abord à ce dernier s'il espère devenir un dieu protecteur de la terre ou de la mer, puis, à une époque où on se souvenait que le Scorpion avait longtemps été étiré sur l'emplacement de deux constellations zodiacales²², si Auguste ne deviendra pas la constellation de la Balance, entre la Vierge (Érigone) et le Scorpion, à la place des Pincés de ce dernier. Mon enquête s'est donc orientée vers un des treize légats (*legati pro praetore*) qui ont secondé Pompée pour sa « guerre piratique » (*bellum piraticum*) de 67 avant J.-C., et dont Florus (I 41 sq.) et surtout Appien (*Mithridatica* 95) nous ont conservé la liste avec l'indication de leur zone de commandement.

Le seul personnage qui m'a paru répondre à tous les critères qui se déduisent de l'analyse de la fresque (participation au *bellum piraticum*, fidélité à Pompée, descendance susceptible de lui offrir l'hommage de cette commémoration, croyance affichée dans le spiritualisme de tradition pythagorico-platonicienne) est M. Pupius Piso Frugi Calpurnianus, le consul de 61 avant J.-C.²³. Légat en Bithynie et en Thrace, chargé d'une flotte dans l'Hellespont et la Propontide au cours de la guerre contre les pirates²⁴, il était d'une éduca-

ritime » (*ora maritima*), que nos deux petits tableaux, notamment celui qui représente un pêcheur à la ligne, illustrent précisément. Une inscription romaine concernant les victoires de Pompée, notamment celle sur les pirates, transcrite en grec par Diodore (*Bibliotheca historica* XL 4), précisait que l'*imperator* avait délivré des pirates « le littoral de la terre habitée » (τὴν παράλιον τῆς οἰκουμένης) et « toutes les îles en deçà de l'Océan » (πάσας τὰς ἐντὸς Ὠκεανοῦ νήσους).

²² LE BŒUFFLE 1977, 169-173.

²³ GUNDEL 1959, 1987-1993 ; HOFMANN-LÖBL 1996, 130-143.

²⁴ Au témoignage formel d'Appien (*Mithridatica* 95 : « Publius [correction de Borghesi : Pupius] Pison était chargé de la Bithynie, de la Thrace, de la Propontide et du détroit commandant le Pont », Βιθυνίαν δὲ καὶ Θράκην καὶ τὴν Προποντιίδα καὶ τοῦ Πόντου στόμα Πούπιλος [emendavit Borghesi, *Opera*, VI, 401 : Πούπιος] Πείσιων), curieusement contredit par Florus, qui affecte Caton le Jeune à ce secteur de la Méditerranée (I 41,10 : « Porcius Caton ferma comme une porte le détroit de la Propontide en le bouclant avec ses navires », *ipsas Propontidis fauces Porcius Cato sic obditis nauibus quasi porta[m] obseravit*), mais confirmé par une inscription de Samos qui le désigne comme « patron et évergète » de l'île (IGRRP IV 1709 : ὁ δῆμος ... / Μάρκον Πίσιωνα ... / πρεσβευτὴν [καὶ ἀντιστρατηγόν] τὸν πατέρα κ[αὶ] εὐεργέτην) et par la poursuite de ses fonctions de légat de Pompée en Orient jusqu'en

tion extrêmement soignée, qui conduisit le père de Cicéron à lui confier son fils pour une sorte de « monitorat »²⁵, parce que, nous signale Asconius, « il imitait la vie des Anciens et possédait une grande culture » (*in Pisonianam* 62, p. 15 Clark : *quod in eo et antiquae uitae similitudo et multae erant litterae*). Sa profonde culture grecque a été saluée d'ailleurs par Cicéron (*Brutus* 236), et nous savons qu'il put la développer chez lui grâce aux leçons du philosophe péripatéticien Staséas de Naples et l'enrichir à Athènes auprès d'Antiochos d'Ascalon (Cicéron, *De la fin des biens et des maux* V 8 ; 75), au point de se voir confier par l'auteur du dialogue *De la fin des biens et des maux* (le *De finibus bonorum et malorum*) la défense et illustration de la conception péripatéticienne du souverain bien tout au long du V^e livre de l'ouvrage. M. Pupius Piso eut un fils, sur lequel on possède de rares renseignements²⁶. Cicéron nous apprend dans une phrase de sa III^e *Philippique* qu'il était son ami intime tout en partageant l'amitié de Marc Antoine, qu'il était préteur en 44, et que, lorsque Marc Antoine procéda, après la mort de César, en tant que consul, au tirage au sort des provinces prétoriennes, il déclara s'en remettre à la décision du Sénat (Cicéron, *Phil.* III 25). J'ai donc supposé que c'est ce M. Pupius Piso, le préteur de 44 et le fils du consul de 61, qui fit construire et décorer la villa de Torre Annunziata vers 45 avant J.-C., et qui conçut et fit exécuter la fresque en hommage à son père. Les rameaux de laurier qui font partie des *imagines* symbolisant la vie du défunt devraient dès lors faire allusion au triomphe espagnol obtenu en 69 par M. Pupius Piso à la suite de son gouvernement de l'*Hispania Ulterior* (Cicéron, *Contre Pison* 62 ; Asconius, *in Pisonianam* 62, p. 15 Clark). Son fils aurait ainsi fait représenter le laurier du triomphe sur cette fresque, comme il avait déjà fait représenter une couronne de laurier entourant la représentation d'un glaive et d'un bouclier espagnols²⁷ sur les monnaies émises par lui en 61 en hommage à son père consul cette année-là. Quant aux deux paons qui ornent le front de scène fictif de cette extraordinaire composition picturale et qui en sont évidemment un des ornements les plus singuliers (fig. 2 e-e'), ils devraient faire allusion à l'élevage de paons que M. Pupius Piso possédait dans l'île de Planasia (Varron, *Res rusticae* III 6,2 : *Transmarini esse dicuntur in insulis, Sami in luco Iunonis, item in Planasia insula M. Pisonis*). Faut-il rapprocher les masques tragiques qui ornent le front de scène du fait que nous connaissons un Pupius auteur

62, marquée en particulier par sa participation à la prise de Jérusalem en 63 (Flavius Josèphe, *Ant.* XIV 59 ; *Guerre* I 143).

²⁵ GRIMAL 1966, 183.

²⁶ SYME 1960, 15 ; BROUGHTON 1986, 177 ; HOFMANN-LÖBL 1996, 140 sq.

²⁷ CRAWFORD 1974, 442-443 et pl. LI (n. 418). L'identification ici d'armes espagnoles est due à A. Alföldi (ALFÖLDI 1951, 198-200 ; ALFÖLDI 1975, 186). Elle me paraît plus pertinente que l'évocation des emblèmes du pontife et l'hypothétique allusion à la prêtrise d'un ancêtre que retient Crawford (p. 443).

de tragédies grâce à un hémistiche d'Horace, qui parle de ses « compositions poétiques larmoyantes » (Horace, *Epîtres* I 1,67 : *lacrimosa poemata Pupii*) et au commentaire du scholiaste qui désigne ce Pupius comme un « auteur de tragédies » (*tragoediographus*)²⁸ ? Mais rien dans nos sources ne vient confirmer cette hypothèse, et les masques de notre fresque pourraient aussi bien s'interpréter comme des symboles du « rôle » que joue tout homme dans son existence, pour reprendre une image popularisée dans tout le monde hellénisé par les Cyniques.

Les rideaux noirs baissés qui dévoilent en plusieurs endroits l'arrière-plan de la composition et qui sont un des leitmotifs de ce genre de décor de deuxième style, ne sont évidemment pas là de simples accessoires, mais introduisent le thème symbolique du « dévoilement ». Ces rideaux noirs baissés signalent que l'arrière-plan de la composition donne une image analogique de réalités qui se dérobent au regard des hommes, ils qualifient cette fresque comme une allégorie picturale²⁹.

Je voulais, par cette brève intervention, tenter de faire ressortir la complexité de ce qu'on appelle commodément la propagande des *imperatores* de la fin de la République romaine. Il s'agissait pour ces derniers de rallier à leur personne, non seulement leurs soldats, mais aussi de larges secteurs de l'opinion romaine, italienne et même mondiale. Il leur fallait élaborer avec le premier cercle de leurs conseillers des discours multiples, aptes à convaincre les esprits les plus divers. Et, on vient de le voir avec la villa d'Oplontis, la présence d'un Varron auprès d'un Pompée pour la conception de l'ensemble monumental du Champ de Mars ouvrait la voie à une intériorisation de ces discours par les esprits les plus cultivés de leur temps.

Bibliographie

ALFÖLDI, A. 1951, *Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik. Kleine Beiträge zu ihrer Entstehungsgeschichte*, "MH" 8, 190-215.

ALFÖLDI, A. 1975, *Redeunt Saturnia regna. IV : Apollo und die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege*, "Chiron" 5, 165-192.

BERNARD, P. 1985, *Les rhytons de Nisa. I. Poétesses grecques*, "JS", 25-118.

²⁸ SCHANZ - HOSIUS 1935, 292. Mais évidemment, le scholiaste a pu tout aussi bien déduire la qualité de ce Pupius de la formule horatienne.

²⁹ J'ajoute que les deux petits oiseaux dont j'ai signalé la présence à l'extrémité des deux podiums qui supportent l'ordonnance corinthienne de la façade (fig. 2 g-g'), font partie des leitmotifs de ce genre de composition de « deuxième style » et pourraient symboliser l'âme des propriétaires vivants de la villa au moment où ces fresques ont été peintes.

- BROUGHTON, T.R.S. 1986, *The Magistrates of the Roman Republic*, III, Atlanta (Georgia).
- CARCOPINO, J. 1957, *Les secrets de la Correspondance de Cicéron*, I, Paris.
- CHAPOUTHIER, F. 1935, *Les Dioscures au service d'une déesse. Étude d'iconographie religieuse*, Paris.
- CLARKE, J.R. 1991, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. - A.D. 250 : Ritual, Space and Decoration*, Berkeley - Los Angeles - Oxford.
- COARELLI, F. 1996, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma.
- CRAWFORD, M.H. 1974, *Roman Republican Coinage*, Cambridge [1989⁴].
- D'ARMS, J.H. 1970, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and their Owners from 150 BC to AD 400*, Cambridge (Mass.).
- DE FRANCISCIS, A. 1996, *Oplontis*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, suppl. II 1971-1994, IV, 77-79.
- DE VOS, A. - DE VOS, M. 1982, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Roma - Bari.
- EHRHARDT, W. 1991, *Bild und Ausblick in Wandbemalungen Zweiten Stils*, "AK" 34, 28-65.
- FACCENNA, D. 1956, *Il Pompeo di Palazzo Spada*, "ArchClass" 8, 173-201.
- FERGOLA, L. (ed.) 2004, *Oplontis e le sue ville*, Pompei.
- GAGÉ, J. 1955, *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du "ritus graecus" à Rome des origines à Auguste*, Paris.
- GOETTE, H.R. 1984, *Corona Spicea, Corona Ciuica und Adler. Bemerkungen zu drei römischen Dreifussbasen*, "AA", 573-589.
- GRIMAL, P. 1966, *Cicéron, Discours*, XVI.1, Paris.
- GUNDEL, H. 1959, *Pupius*, 10, in *RE*, XXIII.2, col. 1987-1993.
- HÉRON DE VILLEFOSSE, A. 1899, *Le trésor de Boscoreale*, Paris.
- HOFMANN-LÖBL, I. 1996, *Die Calpurnii. Politisches Wirken und familiäre Kontinuität*, Frankfurt a. M. - Berlin - Bern - New York - Paris - Wien.
- LA ROCCA, E. 1987-1988, *Pompeo Magno « novus Neptunus »*, "BCAR" 92, 265-292.
- LE BŒUFFLE, A. 1977, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris.
- MAZZOLENI, D. - PAPPALARDO, U. - ROMANO, L. 2004, *Fresques des villas romaines*, Paris.
- MONTERROSO CHECA, A.J. 2006, *"Theatrum Pompei" : forma y arquitectura*, "Romula" 5, 27-58.
- PICARD, G.-Ch. 1977, *Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style*, "RA", 231-252.

- SAURON, G. 1994, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Roma.
- SAURON, G. 2007, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris [trad. it. : *La pittura allegorica a Pompei. Lo sguardo di Cicerone*, Milano].
- SCHANZ, M. - HOSIUS, C. 1935, *Geschichte der römischen Literatur*, II.1, München.
- SCHRÖTER, M.-G. 2008, *Der Theaterkomplex des Cn. Pompeius Magnus im Kontext seiner Politik*, in J. ALBERS - G. GRASSHOFF - M. HEINZELMANN - M. WÄFLER (edd.), *Das Marsfeld in Rom. Beiträge der Berner Tagung vom 23./24. November 2007*, Bern, 29-44.
- SIMON, E. 1978, *Apollo in Rom*, "JDAI" 93, 202-227.
- SYME, R. 1960, *Piso Frugi and Crassus Frugi*, "JRS" 50, 12-20.
- TYBOUT, R.A. 1989, *Aedificiorum Figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam.
- TYBOUT, R.A. 2001, *Roman wall-painting and social signification*, "JRA" 14, 33-56.
- ZANKER, P. 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.

